



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**PINTURA MURAL Y VANGUARDIA:  
"LA CREACIÓN" DE DIEGO RIVERA**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
SANDRA ZETINA OCAÑA

TUTOR PRINCIPAL  
DRA. RITA EDER  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
DRA. CLARA BARGELLINI  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MTRO. FAUSTO RAMÍREZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DRA. ELSA MINERVA ARROYO LEMUS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MEXICO, 2019  
JUNIO



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

# Índice

## Introducción

### 1. Capítulo 1 La Creación

- 1.1. Una primera aproximación a *La Creación*
- 1.2. La écfrasis de Rivera
- 1.3. La Creación como escala cósmica
- 1.4. El programa iconográfico de *La Creación*
- 1.5. Cosmos, creación y raza en el programa simbólico de Vasconcelos
- 1.6. Las razas y los retratos
- 1.7. La mujer salvaje y el caníbal
- 1.8. Místicas y anarquistas
- 1.9. Otras modelos, las mujeres sabias

### 2. Capítulo 2 La ornamentación y la arquitectura

- 2.1. La primera propuesta de pintura mural para el Anfiteatro
- 2.2. Arquitectura colonial e identidad nacional
- 2.3. La arquitectura: el Anfiteatro, su diseño y construcción
- 2.4. Modernidad en la tradición: el sistema Hennebique
- 2.5. Ornamentación piedras labradas como encofrados
- 2.6. La pieza principal: la bóveda del anfiteatro
- 2.7. Visibilidad e iluminación, temas higienistas y racionalistas

### 3. Capítulo 3 Del cubismo al constructivismo riveriano

- 3.1. Los fundamentos
- 3.2. Investigaciones divisionistas y teoría del color
- 3.3. Iniciación simultaneista
- 3.4. Experimentación cubista sobre el espacio
- 3.5. Las formas puras: platonismo geometría y primitivismo
- 3.6. Economía de guerra, cubismo cristalino y experimentos ópticos
- 3.7. Constructivismo cézanniano
- 3.8. Las lecciones de Italia
  - 3.8.1. Los viajes fértiles
  - 3.8.2. El cuaderno italiano
  - 3.8.3. La pintura y la arquitectura, las lecciones de luz de Tintoretto
  - 3.8.4. Los primitivos, síntesis y monumentalidad
  - 3.8.5. Cubismo y cézannismo en la antigüedad
  - 3.8.6. Rávena, el color y la música de las esferas

### 4. Capítulo 4 Los bocetos de la Creación: gestación y desarrollo del proyecto en relación con la arquitectura

- 4.1. Alterar el espacio
- 4.2. El proceso de diseño, constructivismo y resonancias cubistas

4.3. Estudios sobre el volumen: la restitución cubista

4.4. La sección áurea en *La Creación*

## **5. Capítulo 5 Genealogía de la encáustica**

5.1. De la academia a la vanguardia

5.2. La invención de la encáustica, el tratado de Rivera

5.3. Experimentación con el color y usos de la encáustica en la vanguardia

## **6. Capítulo 6. Pintar *La Creación***

6.1. Primera parte

6.1.1. El mural como taller renacentista

6.1.2. El encargo

6.1.3. El proyecto: rasguños, esbozos y cartones “del natural”

6.2. Segunda parte

6.2.1. Los andamios y los puntos de vista

6.2.2. Cinceles y texturas: el carácter táctil del diseño

6.2.3. Observaciones sobre la relación entre procesos de ejecución, materialidad e iconografía

6.2.4. Preparación del muro

6.2.5. La fórmula de la encáustica mexicana

6.2.6. El color eje rector de la composición

6.2.7. La molienda de pigmentos

6.2.8. Pintar con fuego

6.2.9. La pintura como proceso colectivo

6.2.10. Texturas, contraste simultáneo, vanguardia y significación

6.3. Tercera parte

6.4. La gran pintura primitivista mexicana

6.5. Resonancias inmediatas a *La Creación*

6.6. La encáustica y la vanguardia

### **Reflexión final**

### **Fuentes**

### **Imágenes**

### **Anexo estudios materiales**

Metodología, condiciones y alcances del estudio material de *La Creación*

Resultados

# Agradecimientos

*La Creación* despertó mi interés desde hace muchos años, en gran medida, como un punto de partida de la pintura mural mexicana moderna, que no era del todo abarcable, con sus figuras religiosas, su compleja composición y ese sentido de religiosidad laica que es hasta cierto punto discordante con la experimentación formal. Imaginaba la inauguración del mural, a Rivera, Maples Arce, Vasconcelos y Caso, el concierto de Julia Alonso con los cabellos sueltos, aquella reunión de los jóvenes pintores vanguardistas, pero no lo podía asir, ni en su densidad simbólica, ni en su complejidad material, mucho menos entender el escándalo que suscitó. Esa resistencia de la imagen a ser transparente, se convirtió en una suerte de obsesión. La imagen de *La Creación* me ha acompañado durante estos años, cuestionándome desde las paredes de mi estudio y como un cúmulo de imágenes imborrables en la memoria, mientras escribí estas páginas, revelándose sin revelarse, como un objeto de investigación inaprensible.

Mucho tiempo antes había leído con gran interés *Sobre la encáustica y el fresco* de Diego Rivera y Juan O’Gorman y *El renacimiento de la pintura mural en México* de Jean Charlot, lo usaba como material de discusión en mis cursos sobre materialidad en el posgrado en historia del arte. En lecturas cuidadosas de estos textos había pensado en todas las referencias a los problemas de la teoría del color, la genealogía de piezas claves del arte moderno, como los murales de Saint Sulpice de Delacroix, los nombres de tratados desconocidos, y también la mención de Gerardo Murillo, el Dr. Atl como el precursor, y las tareas de investigación sobre las técnicas y los materiales que emprendieron los primeros muralistas. Años atrás había realizado investigaciones sobre la innovadora y creativa aproximación de David Alfaro Siqueiros al tema de la técnica de la pintura, y contemplado ese interés de los pintores mexicanos por el desarrollo y la reinención de técnicas tradicionales hasta los métodos de la industria como un arco que iniciaba con los experimentos del Dr. Atl y los primeros murales de la Escuela Nacional Preparatoria, y encontraba su punto más alto en la idea de la integración plástica y la pintura mural al exterior, en la década de 1950.

Cuando resolví ingresar al doctorado en historia del arte, no lograba decidirme por uno de tantos problemas interesantes, quería investigarlo todo. Fue gracias a la guía de Rita Eder que logré circunscribir y localizar en *La Creación* un nodo importante en el arte mexicano, un problema de la técnica y el desarrollo mural, pero también un momento clave para

comprender la cultura después de la Revolución. El amplio capital visual de Rita Eder y su profundo conocimiento sobre el arte y las vanguardias, la teoría y la historia del arte mexicano, han sido cruciales para el desarrollo de este proyecto. Pero agradezco aún más su creatividad, buen humor y el compromiso con el que enfrenta su actividad docente, que va más allá de lo prescrito y me respaldó en cada paso de esta investigación para tornarla una actividad muy estimulante y agradable, gracias al diálogo continuo, a su generosidad y a su amistad. No puedo expresar mi enorme deuda con ella, además, por esta entrañable época, por tornar la investigación en un juego fascinante.

Este estudio también se enriqueció con un comité tutor y un sínodo excepcional, cada uno de sus miembros incorporó una perspectiva de conocimiento indispensable para la amplitud de tópicos presentes en *La Creación*. Clara Bargellini aportó su vasto conocimiento del arte europeo en general y del arte italiano en particular, además ella misma había realizado una larga y profunda investigación sobre el viaje de Diego Rivera por Italia en 1921 en su artículo seminal. Agradezco su amistad y su enorme generosidad al compartir todos sus resultados de aquella empresa, sus hipótesis, un archivo de documentos, notas, bibliografía e imágenes, sus conocimientos sobre Carlos Pellicer, y todo su entusiasmo. También me animó y me ayudó a diseñar un viaje para seguir los pasos de Rivera durante ese itinerario que fue tan importante para la obra posterior del pintor y sus ideas sobre el arte mural y el espacio, también lo fue para comprender *La Creación* en su dimensión simbólica y estética.

Con Fausto Ramírez más que una asesoría se estableció una colaboración y un animado diálogo sobre un problema apasionante, que me benefició con sus amplios conocimientos sobre el arte y la cultura: el desarrollo de la academia en México, el platonismo, el anarquismo en México y en Europa, la pintura mural antes de 1922, los problemas simbólicos de la imagen y sus referentes. En fin, sería imposible enumerar todas las aportaciones de este excepcional profesor, a quién agradezco la meticulosa e inspiradora revisión del manuscrito.

Elsa Arroyo contribuyó con su original perspectiva sobre los materiales y las técnicas de la pintura, además, fue crucial contar con sus observaciones y su participación en la investigación *in situ*, el análisis de muestras de *La Creación* por medio de microscopía óptica, también me ayudó a reestructurar con su mirada siempre penetrante y fresca el orden de los capítulos para lograr una lectura más fluida. Agradezco ante todo su amistad, su inteligencia y vigor en la discusión de los problemas materiales, sobre la cultura y el patrimonio.

La participación de Renato González Mello fue crucial para el desarrollo de ésta investigación, sus comentarios y su amplio conocimiento sobre el arte moderno mexicano, enriquecieron la investigación y mi formación. Le agradeceré siempre la amistad, el diálogo inacabado y la insistente presión para que comenzara y terminara este proceso, tenía toda la razón. Y fue tanto su apoyo que no podré terminar de agradecer, como se verá páginas más adelante, pues fueron sus excepcionales habilidades de gestor las que permitieron que este estudio se hiciera posible, desde la implementación de los laboratorios hasta el acceso al sitio, y recordaré siempre la visita al sitio en la que, desde arriba y desde abajo del andamio, me indujo a pensar de otra manera la visualidad del mural.

Agradezco a las autoridades encargadas de la conservación del Anfiteatro Simón Bolívar en el Antiguo Colegio de San Ildefonso su interés y su apoyo a la realización de esta investigación, a pesar de que implicó un enorme esfuerzo de logística. A la Dirección General de Patronato Universitario de la UNAM, a su director el Mtro. Pablo Tamayo Castroparedes quién permitió realizar la investigación; a la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, al coordinador, el Dr. Jorge Volpi Escalante y al Arq. José Luis Montaña e Iván Zuckerman, y todo su equipo por su apoyo, interés y todas las facilidades prestadas durante los trabajos en campo. A la Profesora Bertha Cea Echenique entonces Coordinadora Ejecutiva del Antiguo Colegio de San Ildefonso, quien desde el primer momento se involucró con la investigación. A los conservadores del Centro Nacional de Conservación y Registro del ENCROPAM, especialmente al Mtro. Ernesto Martínez por la estrecha colaboración, así como a los especialistas Sandra Ramírez, Iván Alvarado, Jacobo García y Paula Álvarez Espitia, por sus conocimientos y compromiso con la obra de Rivera, por su generosidad.

El apoyo del Proyecto PAPIIT IN402417 *La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno mexicano* coordinado por Renato González Mello, fue sustantivo para financiar la instalación de andamios y poder llevar a cabo el estudio material que da cuerpo a esta tesis, y las publicaciones en curso; contribuyó además a la formación de recursos humanos a través de becas. En el ámbito académico, el proyecto PAPIIT IN402417 impulsó la creación de varios seminarios interdisciplinarios donde se discutieron diversos aspectos relativos al mural: el *Seminario sobre reproducción experimental y dibujo* con Darío Meléndez, de la FAD UNAM, tuvo como meta reproducir experimentalmente los dibujos de Rivera, y patrones de referencia de la encáustica, en los que participaron las estudiantes Lili Sun y Mariana Ciprés; el *Seminario sobre el arte de la década*

de 1920, coordinado también por Renato González, del cual formé parte como estudiante de doctorado, me nutrió a través de la investigación sobre la producción artística durante esa década en México, agradezco a Dafne Cruz Porcini, colega y amiga, sus aportaciones, así como a los miembros del seminario: Aranzta Arteaga, Zyanya Ortega, Omar Flores Tavera, Santiago Usobiaga, Julio César Merino Tellechea, Marco Santiago y Jorge Barajas. Andrea García, también miembro del seminario, contribuyó a esta investigación al señalar y explorar el vínculo, y el interés de José Sabogal por la técnica de la encáustica, y su relación con Rivera. Al punto que gracias a su entusiasmo y buenas gestiones fue posible realizar el estudio material de los murales que pintó Sabogal en el Panteón de los Próceres, con temas, formas y técnicas inspirados en *La Creación*. Le agradezco además la lectura de varias páginas de esta investigación, su generosidad y su amistad.

Estaré por siempre agradecida con la muy querida Rebeca Barquera, quién ha sido cómplice de este proyecto, pues de manera muy activa contribuyó siempre con buen talante, tino e inteligencia, en la gestión, en el estudio *in situ* y en la discusión de varias ideas que aquí se presentan, dio su apoyo solidario en los momentos más difíciles. Establecí un diálogo paralelo con esta joven investigadora, desde hace varios años, entre su tema de investigación, la experimentación formal y material del Dr. Atl y sus *atlcólores*, y mi estudio sobre Diego Rivera, fruto del cual realizamos una publicación conjunta, como se explica más adelante.

La perspectiva interdisciplinaria del estudio de *La Creación* se fincó en numerosos estudios científicos, con expertos en química, física, ingeniería, conservación e historia del arte, posible en gran medida a través del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC). Agradezco el apoyo de los proyectos de Laboratorios Nacionales CONACyT LN271614, LN 279740, LN293904 que sustentaron el equipamiento y a los expertos que colaboraron con esta investigación. A ese respecto agradezco a José Luis Ruvalcaba, coordinador general del LANCIC, y al LANCIC IF, a Edgar Casanova, Miguel Maynez, Mayra Isaac Rangel el apoyo en el estudio material de *La Creación* por técnicas espectroscópicas portátiles (FRX, FORS y FTIR) e imagenología FCIR, a través del proyecto PAPIIT UNAM IN112018 y CONACyT CB239609. Especial mención merecen el Dr. Jorge Peón y la Dra. Nuria Esturau del LANCIC IQ quienes abrieron un espacio de comunicación interdisciplinaria a través del *Seminario de polímeros*, les agradezco todo el apoyo y su sólido interés por desarrollar la química aplicada al estudio del patrimonio. Nuria Esturau además contribuyó con la caracterización por medio de RMN, CG-EM de muestras de



*La Creación* y patrones de referencia de mezclas de encáustica que forman parte de la investigación de tesis de licenciatura en química de Esteban Landa, un análisis que ha sido particularmente complejo pero estimulante. En el LANCIC-IIE UNAM Eumelia Hernández coordinó el estudio de imagenología VIS-UV-IR, en colaboración con Guadalupe García Pasquel, durante una temporada de campo particularmente intensa por el reducido tiempo que había para completar una tarea tan compleja, probando su excepcional calidad y eficiencia como fotografías, su buen humor y profesionalismo, les agradezco además su amistad. Víctor Santos preparó los cortes transversales de micromuestras de *La Creación*, y yo realicé la caracterización de la secuencia pictórica, pigmentos y cargas presentes por medio de microscopía óptica y MEB-EDS en el LANCIC-IIE UNAM. La contribución del Dr. Manuel Eduardo Espinosa Pesqueira y del LANCIC ININ fue fundamental, pues este experto realizó un estudio en campo por medio de XRF de la superficie del mural y analizó mediante DRX muestras del mismo para identificar las fases mineralógicas. Agradezco además su amistad, su apoyo y comprensión como coordinador del LANCIC IIE durante estos últimos meses, pues me permitió dedicarme por completo a la redacción y revisión final del manuscrito.

A la par de la caracterización, Roberto Zenit del Instituto de Investigaciones en Materiales de la UNAM contribuyó con el estudio reológico de las propiedades de las mezclas de encáustica y su modificación por medio del calor, investigación que forma parte de la tesis de licenciatura de Jorge Arróyave.<sup>1</sup>

Algunas ideas que aparecen en los capítulos 5 y 6, se presentaron como ponencias y publicaciones. El estudio sobre la genealogía de la encáustica se presentó en el *Séptimo Simposio del Art Technical Art Source Resarch, del ICOM-CC*, en el Instituto de Tecnología de la Pintura, de la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart, Alemania (Institut für Technologie der Malerei Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart), y fue publicados en 2018.<sup>2</sup> La relación entre los crayones atlcors y la encáustica de Rivera la exploré en colaboración con Rebeca Barquera para presentarla en *FUTURAHMA Conference: Materials*

---

<sup>1</sup> Jorge Antonio Arróyave García de la Cadena, Estudio de las propiedades reológicas de la pintura encáustica. Tesis de licenciatura en ingeniería mecánica. (México: UNAM, 2019).

<sup>2</sup> Sandra Zetina "Diego Rivera's revival of encaustic painting: the use of wax in Mexican avant-garde painting" en Christoph Krekel, Joyce H. Townsend, Sigrid Eyb-Green y Kathrin Pilz, *Expression and Sensibility. Art Technological Sources and the Rise of Modernism. Proceedings of the seventh symposium of the ICOM-CC working group on Art Technological Source Research*. (Londres: Archetype, 2018), 58-65

*and Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922)* en la Universidad de Pisa, Italia, texto que actualmente está en prensa.<sup>3</sup>

Asimismo fueron fundamentales dos viajes de investigación, una estancia en París para estudiar los archivos de la Biblioteca Kandinsky del Centre Pompidou, la Biblioteca Nacional de Francia y el Biblioteca Jaques Doucet, y un viaje por Italia para seguir, a partir de los dibujos que se conservan, el tránsito de Rivera por el norte de Italia, en sitios dónde tomó notas de murales: Roma, Florencia, Milán, Venecia, Verona, Asis y Ravena. Recibí varios apoyos para poder realizar estos viajes de estudio y la presentación de ponencias, agradezco al Posgrado en Historia del Arte, al PAEP y a Ricardo Luis Natera Zamitiz por su pronta gestión, al proyecto LN 279740 y a José Luis Ruvalcaba, a Patricia Chavez y al IIE, UNAM por los apoyos para realizar el viaje a Stuttgart, Alemania y Pisa, Italia.

Varios especialistas y colegas me orientaron generosamente y contribuyeron al desarrollo de esta investigación. Estoy particularmente agradecida con el Dr. Hugo Arciniega Ávila quién con su entusiasmo e inteligencia me guió para la realización del capítulo 2, que aborda el proyecto arquitectónico de Samuel Chávez, aportando bibliografía, además de discutir generosamente todas sus ideas sobre el tema y proporcionarme un manuscrito aún en prensa sobre la iconografía apolínea, que fue especialmente útil para pensar mi problema de estudio. El querido Dr. Jaime Cuadriello aportó las claves para pensar la iconografía del mural, fue gracias a su erudición que pude sentar las bases para el capítulo 1, le agradezco además su entrañable amistad y apoyo. El desarrollo sobre el primitivismo se debe a la enseñanza de Mariana Aguirre; discutí algunas ideas sobre la etapa vanguardista con la generosa Dawn Ades y agradezco a Christopher Green y John Charlot, su guía en los archivos sobre estos temas. Los expertos en Diego Rivera me dieron una orientación fundamental sobre los archivos, la biografía y problemas planteados por el pintor, además de que discutieron ampliamente sus conocimientos sobre el tema conmigo, quedo en deuda con James Oles, Daniel Vargas Parra y Susana Pliego por su colaboración, buen oficio y generosidad. Gracias a Anne Palmers, pude perfilar la relación entre Folke y Vera Ostrom con Rivera durante el viaje a Italia, pues me envió una traducción de su biografía sobre el Folke Ostrom, así como muchas de las interesantes imágenes de ese viaje. Agradezco al querido Jaime Aldaraca su entusiasmo, sus

---

<sup>3</sup> Rebeca Barquera y Sandra Zetina, "Atlcolor crayons and their relation with the encaustic tradition." En FUTURAHMA Conference: Materials and Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922). Margherita D'Ayala Valva y Matia Patti. Research, Analysis, New Perspectives.

conocimientos y la bibliografía que puso a mi disposición, sobre simbolismo masónico que enriqueció el capítulo 1. Enrique Vela me ayudó a pensar en la importancia de las colecciones prehispánicas del antiguo Museo Nacional, así como en los descubrimientos arqueológicos durante el primer tercio de la década de 1920, información que usé para la redacción de la última sección del capítulo 6, aunque aún se quedaron algunas ideas discutidas en el tintero, le agradezco además su amistad y buen humor. Natalia y Luisa Durón me aportaron imágenes de Julieta Crespo de la Serna, y me compartieron sus recuerdos familiares, les agradezco además el entusiasmo compartido. Fue también fundamental la ayuda experta de Julieta Ortiz Gaitán en la transcripción de la carta de rompimiento de Rivera con Rosenberg, le agradezco además de su profesionalismo, su amistad. El apoyo de María de los Ángeles Juárez Jiménez fue crucial para la obtención de bibliografía del periodo, la adquisición de libros difíciles y raros que gracias a ella pudimos importar, además de su amabilidad y excelencia en la gestión. Mónica Ramírez con sus buenos oficios contribuyó a la búsqueda de documentos sobre Rivera en el Fondo Diego Rivera Subdirección de Documentación del CENIDIAP.

Agradezco al San Francisco Museum of Modern Art, en especial a Michelle Barger, directora del departamento de conservación, pues gracias a su apoyo dicha institución financió mi traslado a San Francisco y me permitió realizar el estudio material de la colección de dibujos de Diego Rivera, el grupo de once bocetos de manos y rostros de *La Creación*, sin marco, así como tomar pequeñas muestras de partículas de pastel. En esa tarea me apoyó con sus amplios conocimientos la conservadora especialista en papel Amanda Hunter Johnson, además el fotógrafo James Gouldthorpe, quien realizó imágenes visibles y UV de todos los dibujos especialmente para este estudio.

Asimismo agradezco el apoyo del Programa de Posgrado en Historia del arte, a su coordinador Erik Velázquez actual y a la ex coordinadora Deborah Dorotinsky, a Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, quienes facilitaron todos los trámites para la realización del doctorado, su amabilidad y buenas gestiones.

Un especial reconocimiento para los directores del Instituto de Investigaciones Estéticas, el Dr. Iván Ruiz, actual director, y el Dr. Renato González, Riánsares Lozano de la Pola y a Genevieve Lucet, secretarias académicas del IIE, UNAM quienes me apoyaron enormemente para finalizar el doctorado. Asimismo a Guadalupe Arrona, Patricia Chávez y Verónica Pérez, por su ayuda en la realización de trámites, oficios, informes y su siempre buena disposición y amabilidad. Asimismo, dentro del IIE, UNAM a Maribel Soto, Secretaria

Administrativa, a Lizbeth Martínez Vázquez y a todo el equipo de la administración, pues gracias a sus buenas gestiones fue posible la realización de temporadas de campo en México y en Perú, la renta de andamios y una serie de operaciones administrativas complicadas, en las que mostraron su eficiencia y buen talante.

Esta investigación implicó varios aprendizajes. Una parte importante de los documentos y libros consultados estaban en francés, idioma que aprendí gracias a las becas UNAM-IFAL que obtuve para realizar los cursos intensivos sabatinos A1 a C.1.3 en el Instituto Francés de América Latina. Agradezco en especial el profesionalismo y buen oficio de los profesores Monique Landais, Catherine Marchand, Lidwine Getto, Pascal Henry, Maria Teresa Appendini, Soazik Le Bihan, Leticia Farjeat, Ana Victoria Morales, Fanny Marine, Alain Huet y Hubert Diedhieu, quienes transmiten su entusiasmo por la cultura francesa y a los coordinadores Marie Lozano, Bastien Debuyser y Mireille Hingant, quienes me apoyaron para tramitar las becas. Asimismo, a mi grupo de queridos amigos del francés, Tatiana Caldera, Alberto Riverón y Guillermo Rodríguez tan importantes durante estos años, pues gracias a su compañía el aprendizaje se tornó emocionante, y me dieron la fuerza para levantarme tan temprano en sábado. Asimismo, durante la realización de esta tesis aprendí a operar el microscopio electrónico de barrido con microsonda (MEB-EDS), agradezco a Marco Ramírez e Isaac Herrera, profesores y técnicos de Carl Zeiss de México, pero especialmente a Jaqueline Cañetas del IF UNAM con quién sostuve muchas felices sesiones de práctica, y a Manuel Espinosa, por sus amplios conocimientos que me permitieron aprender esta técnica.

Discutí con varios colegas algunos de los problemas o resultados mientras realizaba la investigación, agradezco su apoyo, aportaciones o puntos de vista a Anny Aviram, Tom Learner, Chris McGlinchey, Antonio Sgamelloti, Rocío Bruquetas, y Marco Cardinalli, en cuanto a problemas materiales, científicos o sobre la técnica de la encáustica.

El esfuerzo de estos años hubiera sido imposible sin mi red de apoyo, las personas imprescindibles y con quienes me disculpo por tantas ausencias, y a quienes agradezco su solidaridad, las horas brillantes de distracción y felicidad. A mi familia, en especial a Mónica y Manuel Zetina, quienes se involucran y están siempre presentes, facilitándome cada pequeño paso en este tránsito vital, Dolores Gutiérrez de Zetina, María Soler Casulleras, Rosalba y Mireya Ocaña. A mis queridas amigas, musas y brujas, siempre presentes con su magia, transformando mi vida: Laura Suárez, Andrea Robles, Eve Hopkins, Bertha Aguilar, Liene Rubane, Paz Sastre, y Carmen Ramírez. A Carmela Bautista, querida amiga y enorme

apoyo, por siempre le estaré agradecida por sus deliciosos guisos y complicidad. A los queridos amigos de siempre y a los nuevos, que me dieron ánimo con sus aventuras, German Frausto, Martín García Urtiaga, Guillaume Roux, Alexis Yarto, Chris Butterfield, Giuliano D'Auria y Boris Dolgonos. Al Dr. Jaime Eloy Esteban Vaz, a Conchita y a la memoria de Encarnación Vaz por haberme dado cobijo en esta ciudad durante la investigación y para siempre, en un lugar soleado con un árbol. Dos personas fueron muy importantes al inicio de esta investigación y agradezco enormemente su entusiasmo, apoyo y cariño, expresado de las maneras más sólidas y esenciales, a veces dolorosas: Pablo Miranda Quevedo y Rebeca Aguilar.

# Introducción

Esta investigación aborda *La Creación* (1922-1923), el primer mural de Diego Rivera, desde el análisis de la imagen, su materialidad y su proceso de diseño. *La Creación* me interesó varios años atrás, cuando comencé a investigar la centralidad del discurso sobre las técnicas y materiales del arte en la pintura mexicana moderna, en la abundante literatura elaborada por los propios pintores que, desde mi perspectiva, ha recibido poca atención desde la historia del arte, disciplina que se ha concentrado en explicar el muralismo como producción simbólica y sus lazos con el estado moderno mexicano.

Como conservadora interesada en la materialidad del arte me llamó la atención el lugar preeminente que daban a la técnica de la pintura algunos artistas, como David Alfaro Siqueiros, participantes de ese primer momento del arte mural en México. Siqueiros desplazó gran parte del valor estético de la pintura a las técnicas y materiales, consideró el proceso pictórico como generador de valores plásticos. Basta recordar la manera en que afirmó, en su tratado sobre la pintura, el peso de la materia sobre la forma:

En toda manifestación artística, y de manera muy particular en las artes plásticas -que son artes materiales-, las superformas o estilos, y en último extremo la estética que brota de ellos, son una consecuencia de la función integral y de su consecuente técnica. No puede olvidarse que los materiales y herramientas de producción en las artes plásticas tienen valor generador, valor determinante, tanto formal como estético.<sup>1</sup>

De manera que, desde la perspectiva de varios artistas, la experimentación técnica tuvo gran importancia en la propuesta estética de la pintura mural. Desde el momento en que se crearon los primeros murales, Siqueiros en colaboración con Jean Charlot decidieron orientar la discusión hacia los tópicos que les interesaban a través de un personaje ficticio: el Ingeniero Juan Hernández Araujo. Ambos artistas

---

<sup>1</sup> David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*. (México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979), 12-13.

consideraban que la crítica de arte, aún la mejor intencionada, no hacía justicia ni dimensionaba la contribución de la nueva propuesta estética. En el verano de 1923 publicaron cinco artículos provocadores en *El Demócrata*, todos firmados por el misterioso ingeniero; en ellos situaban a los nuevos murales en el contexto del arte que se había producido en las primeras décadas del siglo, y señalaban el tipo de crítica que consideraban podría contribuir a esclarecer el panorama pictórico. Dicha crítica debía tomar en cuenta tres aspectos: el histórico, el científico y manual, y el ideológico.<sup>2</sup>

Charlot y Siqueiros sostenían en que el crítico de arte debía alejarse de las divagaciones literarias y valorar el arte en tanto que conseguía sus objetivos ideológicos, también debía situarlo históricamente, poniendo especial atención en señalar las contribuciones locales y las apropiaciones de las corrientes europeas. Los artículos del ingeniero Hernández Araujo revelan los aspectos que los artistas consideraban centrales para la nueva pintura, aquellos que los distinguían de la pintura anterior, manifestaban su rechazo por el modernismo, su filiación con el nuevo clasicismo europeo y la Revolución Mexicana. Sin embargo, es importante resaltar que proponían una “crítica científica y manual”, un tipo de análisis basado en el conocimiento del oficio de la pintura que fuera capaz de establecer los límites de la técnica, así como las leyes geométricas y las relaciones formales del cuadro, en suma, sostenían que el crítico ideal debía ser un pintor.<sup>3</sup> Sorprende, una vez más, la importancia que atribuyen al oficio como articulador de sentido artístico.

---

<sup>2</sup> Ingeniero Juan Hernández Araujo [David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot], “El movimiento actual de la pintura en México.” Parte 1. *El Demócrata*, (miércoles 11 de julio de 1923); “El Egoísmo Individualista” Parte 2, en *El Demócrata*, miércoles 19 de julio de 1923; “Los retardatarios--El clasicismo--El academismo y sus falsas glorias--La anarquía--El nacimiento del ‘mexicanismo’” Parte 3, en *El Demócrata*, miércoles 26 de julio de 1923; “Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana: primer cuadro gráfico por el Ingeniero Juan Hernandez Araujo” Parte 4, en *El Demócrata*, miércoles 29 de julio de 1923; “La influencia benéfica de la revolución sobre las artes plásticas: el nacionalismo como orientación intelectual” Parte 5, en *El Demócrata*, (miércoles 2 de agosto de 1923).

<sup>3</sup> “Para ser crítico de pintura, hay que ser pintor: Conocer manualmente el oficio, poder especificar las posibilidades y límites de cada técnica y saber a fondo la ciencia de la pintura: los medios conocidos para proporcionar y organizar un cuadro, las relaciones lógicas de líneas y tonalidades, las reglas de perspectiva y modelado, y en general todo lo que en ella está sujeto a leyes inviolables.” Ingeniero

Años más tarde, cuando Jean Charlot se propuso escribir su relato sobre el nacimiento del muralismo, señaló a *La Creación* como el origen o punto de partida de la renovación de la pintura mexicana: lo consideró el primer mural que había roto con el pasado, al lograr concitar el cubismo y la pintura mural a gran escala, pionero en unir “medios abstractos a fines didácticos”, y renovar “técnicas prestadas a su función olvidada”.<sup>4</sup> Una vez más, la técnica tenía protagonismo en el relato de la renovación de la pintura mural mexicana, aunque Charlot puso también énfasis en la ruptura de esta obra con las expresiones artísticas previas, y su habilidad para articular medios formales plenamente modernos con el denso programa simbólico vasconcelista, al que aludió mediante la expresión sobre los “fines didácticos”.

El libro de Charlot constituye el principal estudio sobre la discusión y sentido de las prácticas pictóricas de los primeros murales, dada su calidad de observador participante, testigo interesado en la historia del descubrimiento de las técnicas de la pintura.<sup>5</sup> Ahí se revela el debate y el disenso, intenso y permanente sobre la reinterpretación de las técnicas de la pintura que mantuvieron durante décadas los pintores involucrados en el primer muralismo. Charlot abrió un espacio para recoger los testimonios de sus interlocutores: Ramón Alva de la Canal, David Alfaro Siqueiros y Fernando Leal.

El principal problema al que se enfrentaron fue elegir y desarrollar una técnica, un evento que fue una decisión individual, pero que sucedió en el marco de una colectividad competitiva. Charlot introdujo el concepto de taller, vinculado con al círculo de artistas que colaboraron en *La Creación* de Diego Rivera; en el interior del anfiteatro comenzaron a discutir, moler pigmentos, mezclar resinas, buscar tratados, visitar conventos y sitios arqueológicos, imaginar procesos de pintura, analizar la

---

Juan Hernández Araujo [David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot], “El movimiento actual de la pintura en México.” Parte 1. *El Demócrata*, (miércoles 11 de julio de 1923); 4.

<sup>4</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. María Cristina Torquillo Cavalcanti (trad.) (México : Domés, 1985 [1963]), 166.

<sup>5</sup> Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. (New Haven y Londres: Yale University Press, 1963) y Jean Charlot, “Short writings related to the Mexican Mural Renaissance, 1920–1925” [https://jeancharlot.org/english-texts/mmr\\_short-writings.html](https://jeancharlot.org/english-texts/mmr_short-writings.html) .



pintura popular y probar materiales, en suma, a experimentar e investigar los materiales, a través del intercambio y ocultamiento de saberes.<sup>6</sup>

No es casual, que varios de esos pintores hayan escrito o dictado tratados o manuales de pintura, también buscaron o diseñaron nuevos materiales, como en el caso de Siqueiros, que es sobresaliente, pero muchos otros desarrollaron técnicas durante la primera mitad del siglo XX, como el fresco al óleo de Juan José Segura, o la petroresina, los crayones *atlcolors* y otras técnicas de la invención del Dr. Atl, que preceden y fueron inspiración para la experimentación de los muralistas.<sup>7</sup> También se preocuparon por resolver problemas de conservación, buscar técnicas más modernas, durables o resistentes a condiciones ambientales extremas (bajo el agua o a la intemperie) que los llevó a asesorarse con científicos. En 1945 se creó el Taller de Ensayo y Materiales Plásticos en el Instituto Politécnico Nacional en 1945, en el que el pintor José Gutiérrez asesoraba a los pintores sobre las técnicas modernas de la pintura como la piroxilina, la vinelita, el silicato de etilo, entre otras,<sup>8</sup> y desde la década de 1920 hasta la de 1940, aparecieron comúnmente notas sobre la técnica de la pintura en los periódicos de la capital, que generaban acaloradas disputas.<sup>9</sup>

En esos eventos y escritos es posible determinar que la comunidad de pintores mexicanos de la primera mitad del siglo generó una abundante cultura técnica sobre el arte, un cúmulo de prácticas expresadas en tratados y manuales, con su propio campo de investigaciones bibliográficas, teóricas y empíricas dirigidas a conseguir

---

<sup>6</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 207.

<sup>7</sup> David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*. (Cuernavaca: Taller Siqueiros, 1979); Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*. (México: El Colegio Nacional, 1993); Javier San Martín, *El fresco al óleo de Juan José Segura*. (México: Canek, 1941); José Gutiérrez, *Del fresco a los materiales plásticos: nuevos materiales para pintura de caballete y mural*. (México: Instituto Politécnico Nacional, 1986); José Gutiérrez y Nicholas Roukes, *Painting with Acrylics*. (Nueva York: Watson Guptill, 1965), así como los manuscritos desordenados del Dr. Atl que se conservan en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Jean Charlot tiene también escritos que intentaba organizar a la manera de un tratado, véase: Jean Charlot, “Traité de Peinture ( ca.1920–1922)” <https://jeancharlot.org/french-articles/20.htm>

<sup>8</sup> Elsa Arroyo, Anny Aviram, Chris McGlinchey y Sandra Zetina, “David Alfaro Siqueiros y el dominio de los materiales industriales 1931-1945” en Elsa Arroyo, *et al.*, *Baja Viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013), 45-82.

<sup>9</sup> Hacia finales de la década de 1940 Antonio Rodríguez publicó una columna en *El Nacional* bajo el pseudónimo Juan Almagre, dedicada a entrevistar a los pintores, muchas veces sobre las técnicas y los materiales. La columna al principio se llamaba “Con brocha de aire” y después, “El arte en México”.

propósitos específicos. Resta aún conocer como se insertó esa cultura práctica de la vanguardia mexicana en el debate teórico sobre el arte, y de qué manera dichas investigaciones contribuyeron a la producción artística y a la definición del arte, pues estas fuentes no han sido motivo de ningún estudio académico.

En esta investigación propongo que la técnica forma parte intrínseca del objeto artístico como proyecto y como proceso físico y conceptual, la materia es indivisible de la imagen. La técnica de la pintura es un procedimiento cognoscitivo y manual, y a la vez constituye al producto.<sup>10</sup> Considero que es posible ver el proceso de ejecución de una pintura como un evento de variación durable que no es posible fijar con tanta certeza en el tiempo. Un artista puede hacer varias versiones, apuntes, notas e investigaciones, antes de arribar a la realización concreta de un objeto artístico, y esas etapas son parte del proceso de la obra. Quiero alejarme de la idea del objeto artístico estático, fijo en el tiempo, y abrir un espacio para pensar el proceso de ejecución de la pintura como un proceso dinámico, lleno de ideas, teorías y prácticas, que se transforman hasta dar lugar al evento que produce la obra de arte específica. Tampoco ese evento es inalterable, el objeto artístico estará siempre sujeto a la acción del tiempo, a los fenómenos físicos, como las radiaciones ultravioletas, la humedad o los cataclismos, pero también a los procesos históricos, a los cambios de gusto, a la falta de comprensión, al olvido, a restauraciones, a las alteraciones físicas o conceptuales, y a la destrucción. Para esta conceptualización he tomado las nociones sobre el tiempo y la materialidad del objeto artístico de Hanna B. Hölling quien, desde la teoría de la conservación y la filosofía, propone el modelo bergsoniano de la duración (*durée*) como un flujo continuo de cambio al que están sujetas las obras de arte, en este flujo,

---

<sup>10</sup> Bordini señala que la tratadística permite recorrer de nuevo las posibilidades de la experiencia directa, la acción creativa y la toma de decisiones del artista en su confrontación con la materia y permite traducirla en términos analíticos de la observación y la descripción para abordar problemas específicos y las relaciones sobre la forma, el color, el uso de sistemas geométricos, y todos los procesos y relaciones que dan lugar a la obra de arte. Bordini sostiene que: “e artista actúa sobre la materia y la transmuta en forma, utilizando la técnica como medio, pero como medio expresivo tendiente a la definición de la imagen y las articulaciones del estilo.” Silvia Bordini, *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de pintura*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995) 7-20. Véase también: Silvia Bordini, *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimento, sperimentazioni*. (Roma: Carocci, 2016), 11-12, 37-48.

el pasado se prolonga en el presente y actúa sobre él, la duración es la supervivencia del pasado, como una memoria ontológica acumulativa, de manera que en el momento actual hay varios pasados activos.<sup>11</sup>

Para estudiar la gestación de *La Creación* como resultado de ese proceso dinámico y fluido en el tiempo configuré un *corpus* de textos, bocetos, dibujos, y fotografías que muestran la obra en varios estados de ejecución, y que contempla a la par la investigación técnica y científica de la materialidad de la pintura y sus resultados como parte de ese *corpus*, de manera que sumé la inspección material, las imágenes bajo distintas radiaciones, muestras, estudios de microscopía, análisis físico-químicos y la reproducción experimental.

El análisis crítico de *Sobre la encáustica y el fresco*, el tratado que realizó Rivera en colaboración con Juan O’Gorman sobre la sección áurea y las técnicas de la encáustica y el fresco,<sup>12</sup> me permitió profundizar en la cultura técnica que se desarrolló alrededor del taller de *La Creación*, por ello una parte fundamental del *corpus* documental está compuesto por escritos técnicos, que cotejé con la información de otros artistas o críticos, así como con fuentes hemerográficas. El estudio de la genealogía de la encáustica ocupa un capítulo aparte en la historia del arte por

---

<sup>11</sup> Hana B. Hölling ha cuestionado la noción estática y singular del objeto artístico como objeto de investigación de la conservación, su objeto de estudio son instalaciones de arte contemporáneo posibles debido a ciclos de materializaciones, con cualidades performáticas y performativas, y autoría múltiple. Ese objeto artístico radicalmente distinto le ha permitido localizar desde la teoría de la teoría crítica, la conservación y la filosofía, el problema de la conceptualización del tiempo en la narrativa de la conservación, pues se considera que es posible entrar en el pasado al manipular la condición de un objeto en el presente, como si el pasado fuera alcanzable. Al discernir el “original” de las alteraciones en el tiempo, se pretende revertir el tiempo, regresar al momento original, auténtico, su propuesta es utilizar la concepción de durée de Bergson y la reformulación de Deleuze, para pensar contemplar el flujo continuo de cambio al que están sujetas las obras de arte, entidades que están resistiendo el tiempo. Hanna B. Hölling “Re:Paik. On Time, Changeability and Identity in the Conservation of Nam June Paik’s Multimedia Installations.” Tesis de doctorado en conservación. (Amsterdam: University of Amsterdam, 2013); Hanna B. Hölling, “Time and conservation”. En *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints*. (París: Bridgland, International Council of Museums, 2017), art.1901, consultado en:

[http://discovery.ucl.ac.uk/1557520/7/Holling\\_1904\\_283\\_HOLLING\\_ICOMCC\\_2017.pdf](http://discovery.ucl.ac.uk/1557520/7/Holling_1904_283_HOLLING_ICOMCC_2017.pdf)

<sup>12</sup> Una primera versión de dicho análisis se publicó en Sandra Zetina “Diego Rivera’s revival of encaustic painting: the use of wax in Mexican avant-garde painting” en Christoph Krekel, Joyce H. Townsend, Sigrid Eyb-Green y Kathrin Pilz, *Expression and Sensibility. Art Technological Sources and the Rise of Modernism. Proceedings of the seventh symposium of the ICOM-CC working group on Art Technological Source Research*. (Londres: Archetype, 2018), 58-65.

considerarse la técnica artística por antonomasia, la búsqueda de la antigua técnica griega constituiría un estudio en sí mismo,<sup>13</sup> por lo que en esta investigación me concentraré únicamente en las intenciones explícitas del pintor, expresadas en el mencionado texto.

Diego Rivera utilizó un grupo de tratados,<sup>14</sup> que abordan el interés por recuperar la técnica en el siglo XIX, escritos que fueron motivados por los descubrimientos arqueológicos de pinturas coptas con colores maravillosamente preservados. Es de particular importancia el grupo de retratos a la encáustica recuperados en la exploración de la necrópolis de Hawara, en El Fayum, al sur de Alejandría, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX por el egiptólogo Flinders Petrie (1853-1942). Varios de estos materiales se conservan en el Museo del Louvre, el Museo Británico y el MET.<sup>15</sup> Llama la atención la simplicidad y el verismo de esos retratos, destinados a dar rostro a los cuerpos momificados, apelando a la eternidad.<sup>16</sup> Sin duda, estos retratos fueron motivo suficiente para revitalizar la investigación sobre la encáustica durante el siglo XIX, en algunos de los tratados consultados se contrastaban los monumentos con los textos conocidos desde

---

<sup>13</sup> Guiseppe Tommaselli (1733-1818) *Della cerografia*, Pedro García de la Huerta, *Comentarios de la pintura encáustico del pincel* (Madrid: Imprenta Real) 1795; Henry Cros, J.H. Müntz, *Encaustic or Count Caylus's Method of painting in the manner of the ancients. To which is added a fire and early method for fixing of crayons.* (Londres: Impreso del autor y A. Webley, Chancery Lane Holborn, 1760) John Sartain, *On the antique painting in encaustic of Cleopatra, discovered in 1818* (Philadelphia: George Gebbie & Co.) 1885; Gabriel Déneux, *Un procédé de peinture inaltérable, le peinture a l'encaustique.* (Paris: Societé de Typographie) 1890; Critica de textos, *Historia Natural de Plinio*, libro XXXV.

<sup>14</sup> Diego Rivera y Juan O'Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, (México, El Colegio Nacional, 1933), 48. Rivera menciona a "Durozier" y a Henri de Montavert, que deben ser: Duroziez, A.-M. *Manuel du peintre à la cire. Application des divers procédés propres à la peinture artistique et autre. De la peinture à cire et huile... Considérations sur la peinture à l'huile...* (París: L'auteur, 1844. 60 p.); y Paillot de Montabert, que puede ser recogido en un texto de Diderot: Denis Diderot, *L'histoire et le secret de la peinture en cire. Paul carpentier, Notes sur la peinture a la cire cautérisée or procédé encaustique, d'après les laborieuses recherches de Paillot de Montabert.* (París: Librairie Renouard 1875), o en el propio tratado de Montabert, hay varias ediciones, la que yo he podido consultar es: Paillot de Montabert, Jacques Nicolas, *Traité complet de la peinture*, 9 vols. (París: Chez Bossange Père, Libraire de Le Duc D' Orleans, 1829).

<sup>15</sup> <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-de-femme-dite-l-europeenne>  
<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-de-femme-dite-l-europeenne>

<sup>16</sup> "The oldest modernist paintings", *Smithsonian Magazine*, consultado en:  
<http://www.smithsonianmag.com/history/the-oldest-modernist-paintings-20169750/?no-ist>

la antigüedad. Diego Rivera usó un grupo de tratados informados de dichos descubrimientos arqueológicos; desde el momento de la ejecución, Rivera comentó su interés en la de la *peinture a la cire*, procedimiento que declaró haber estudiado en Grecia e Italia;<sup>17</sup> un método “que el autor restauró por su propio esfuerzo, gracias a búsquedas hechas durante unos diez años”, y que consideró “el más sólido de los procedimientos de pintura”.<sup>18</sup> Un eje del desarrollo de este trabajo consideró estas nociones de arqueología, para abordar la manera en que Rivera dio agencia a la técnica de la encáustica como portadora de una tradición antigua en el género del retrato y la pintura mural.

La interpretación de los documentos técnicos y la tratadística requiere cierto grado de especialización para su interpretación y análisis, pues como apunta Silvia Bordini, se trata de un lenguaje específico acuñado por artistas para artistas, que emplea convenciones y nomenclaturas propias, algunas en desuso, y se basa en nociones teóricas o científicas de la época, de manera que se constituye en una especie de codificación de prácticas.<sup>19</sup> Todos los tratados son una cadena de saber, es decir, a su vez citan otros tratados, de manera que requieren una doble interpretación: una indagación filológica en la búsqueda de sus fuentes y técnico científica, en la identificación de materiales y procesos.

Esta investigación se sustenta en un proceso de análisis múltiple, al estudiar el proceso de ejecución de *La Creación* a través de fuentes documentales, como el tratado sobre la encáustica de Rivera, en paralelo con la materialidad del mural. Parte de la perspectiva de la historia técnica del arte para producir conocimientos sobre la imagen, que en turno fueron analizados con las herramientas propias de la historia del arte. Se trató de un proceso dialéctico de interpretación, en el cual ambas disciplinas, la historia del arte y la ciencia de la conservación se nutrieron para dar lugar a una explicación sobre la imagen, en su polisemia, en sus múltiples capas y dimensiones.

---

<sup>17</sup> Juan del Sena. "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." *El Universal Ilustrado* (Ciudad de México, 5, no.257, abril de 1922)p. 26, 47.

<sup>18</sup> Diego Rivera, "Las pinturas decorativas del anfiteatro de la Preparatoria," en *Boletín de la SEP*, 42.

<sup>19</sup> Silvia Bordini, *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de pintura*. (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995) 7-20.

En algunos países se denominó historia de la técnica del arte (*technical art history*)<sup>20</sup> al estudio de objetos artísticos por medio de herramientas de la ciencia, la historia del arte y la conservación, y aunque en ocasiones sorprende por la confluencia de sofisticadas metodologías científicas aplicadas a objetos artísticos, es un método que tiene raigambre en el humanismo del siglo de las luces. Desde entonces se comenzaron a descubrir algunos objetos arqueológicos, como las pinturas a la encáustica de tradición grecorromana, y se aplicaron técnicas de las ciencias experimentales, el conocimiento de la arqueología y la historia del arte combinados con la filología para analizar artefactos arqueológicos. El Conde Caylus estaba interesado en descubrir el secreto de la verdadera pintura encáustica cuando realizó una de las primeras investigaciones sobre la encáustica con un método que coincide con las aproximaciones de la historia de la técnica del arte. Caylus reunió al químico Etienne J Majault, quién analizó muestras originales de encáustica arqueológica, y al pintor Joseph Marie Vien, quién realizó una reproducción experimental a partir del análisis filológico de Plinio y Vitrubio, los tratados que abordan la técnica de la pintura encáustica griega.<sup>21</sup>

El devenir de la historia del arte como disciplina llevó a subvalorar los aspectos técnicos de la pintura debido a la antigua concepción del arte como actividad servil en el debate que logró emancipar a los artistas de la esfera manual hasta que encontraron su sitio en la esfera intelectual de las artes liberales. Esta posición de desdén hacia la materialidad del arte se reforzó con la actitud idealista que veía el arte

---

<sup>20</sup> Se puede situar el desarrollo de esta metodología donde confluyen saberes científicos de la historia del arte y la conservación en la serie paradigmática de investigaciones curatoriales de la National Gallery de Londres: David Bomford, Christopher Brown, Ashok Roy, *Art in the making: Rembrandt* (Londres: National Gallery London Publications, 1988); David Bomford, Jill Dunkerton, Dillian Gordon, Ashok Roy, Jo Kirby, *Italian Painting Before 1400: Art in the Making* (Londres: National Gallery London Publications, 1994). Particularmente para el tema que nos ocupa realizaron dos publicaciones imprescindibles: David Bomford, John Leighton y Jo Kirby, Ashok Roy, *Art in the Making: Impressionism* (Londres: National Gallery London Publications, 1991) y recientemente David Bomford, Sarah Herring, Jo Kirby, Christopher Riopelle, Ashok Roy, *Art in the Making: Degas* (Londres: National Gallery London Publications, 2004).

<sup>21</sup> Anne-Claude de Pestels conde de Caylus, "Des embaumemens des Egyptiens", en *Recueil de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, 23, (1756):119–39; y Anne-Claude de Pestels conde de Caylus y Etienne J Majault, *Memoire sur la Peinture à l'Encaustique et sur la Peinture à la Cire*. (Ginebra: Pissot, 1755).

como una actividad del espíritu, y por el desarrollo de la crítica del arte profesional que se concentraba en los valores intangibles de las obras de arte.<sup>22</sup>

Durante el siglo XIX, se retomó el estudio científico de las obras de arte, pero en gran medida estuvo impulsado por la intención de recuperar las nobles técnicas del pasado greco-romano, esta vez con el objetivo de informar a los pintores para realizar grandes empresas murales (como la Abadía de Westminster, en Inglaterra, o la Iglesia de Sainte G enevi eve en Francia) y también con la intención de preservar monumentos artísticos. En el siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial, y ante la destrucción del patrimonio artístico europeo la ciencia aplicada a la conservación cobró nuevos br os así como las disciplinas encargadas de la preservación de los monumentos del pasado.<sup>23</sup> Las recientes orientaciones de la historia del arte, interesadas por los cruces interdisciplinarios, han integrado desde diversas perspectivas los conocimientos producidos por la historia de la técnica del arte o los estudios materiales. Hoy en día, los principales museos y centros de conservación en el mundo tienen laboratorios dedicados a los estudios materiales del patrimonio, pero son pocas las iniciativas que parten desde la interpretación de la historia del arte y este tipo de análisis se utiliza principalmente para conocer los materiales y diseñar tratamientos de conservación. En ese sentido, en México destaca la creación del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte en 1992,<sup>24</sup> y su redirección en 1999 con la misión de realizar investigaciones materiales para nutrir las explicaciones de la historia del arte. Desde 2014 forma parte del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del

---

<sup>22</sup> Bordini, *Materia e imagen*, 10.

<sup>23</sup> Jilleen Nadolny, "A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century" en *Conservation of Easel Paintings*, ed. Joyce Hill Stoner y Rebeca Rushfield (Londres, Nueva York: Routledge: 2012) 336-340. Marco Cardinali, Maria Beatrice De Ruggieri y Claudio Falucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*. (Roma: Palombi, 2007).

<sup>24</sup> El LDOA del Instituto de Investigaciones Estéticas se fundó en octubre de 1992 en una iniciativa conjunta con el Comité Mexicano de Historia del Arte (CMHA) adscrito al Comité Internacional de Historia del Arte, organismo no gubernamental de la UNESCO. Entre 1992 y 1998 funcionó con procedimientos propios de la historia del arte con el objetivo de emitir dictámenes de autoría sobre obras de arte privadas. A partir de 1999 cambió su misión y se transformó en un área de apoyo interno del IIE, con el objetivo puntual de conocer las técnicas y los materiales del arte mexicano para contribuir al conocimiento de las colecciones del patrimonio nacional.

Patrimonio Cultural, un laboratorio sin paredes, interdisciplinario con sedes en el Instituto de Física, el Instituto de Química y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Instituto Nacional de Ciencias Nucleares. He formado parte de ese laboratorio desde 2002, y he contribuido al diseño de metodologías de análisis material específicas para distintos tipos de objetos artísticos que involucran métodos de las ciencias físico-químicas, pero también de la arqueología experimental, la geología y la ingeniería de materiales.

El análisis material de *La Creación* involucró un complejo proceso de estudio, en el que participaron varios especialistas y se aplicaron diversas técnicas de imagen y análisis científicos.<sup>25</sup> No pretendo reunir aquí todos los resultados “duros” de esos análisis, puesto que cada uno requiere un espacio considerable para explicar sus conclusiones y sus preguntas en sus propios términos, con sus propias pruebas, y en gran medida son fruto del trabajo colectivo.

Como he explicado anteriormente, empleé los resultados de la investigación material, para interpretarlos desde el punto de vista de la historia del arte, en cuanto a su relevancia para el proceso pictórico y la realización de la imagen. A lo largo del texto presentaré algunas conclusiones y las pruebas necesarias para sustentarlas, en ocasiones enviando al lector a las secciones anexas o adjuntando información debajo de los pies de página y de imagen.<sup>26</sup> Al final incluí una tabla que resume los resultados del estudio microscópico de las muestras de *La Creación* y un apartado dónde se describen los materiales y los métodos de los distintos análisis, para el lector interesado en tener información más especializada sobre el carácter y condiciones del estudio.

---

<sup>25</sup> Se contó con el apoyo del DGAPA UNAM Proyecto PAPIIT IN401710 La superficie y el color, estudios interdisciplinarios del arte moderno mexicano, coordinado por Renato González Mello, lo que permitió la colocación de andamios y la realización de los estudios materiales. Asimismo apoyó las becas de estudiantes de química e historia. Dentro de este proyecto, coordiné el estudio material de *La Creación* en campo y en gabinete, discutiendo con los diversos especialistas las preguntas del estudio, las regiones a estudiar y los resultados obtenidos, así como las cuestiones logísticas. En él participaron expertos del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, en sus cuatro sedes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Física, Instituto de Química e Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares, también del Instituto de Investigaciones en Materiales.

<sup>26</sup> Muchas especificaciones se incluirán en las imágenes y sus pies para no cortar la secuencia narrativa.



Describiré la metodología empleada para que el lector pueda tener una idea del tipo de recursos y métodos que permitieron obtener la información, y comprenda los alcances de los resultados. En primera instancia se realizaron varias técnicas de imagen, se fotografió *La Creación* a corta distancia por medio de un andamio, por ello no se realizaron imágenes generales, únicamente una enorme imagen 1:1, obtenida por medio del ensamble de miles de cuadros tomados a distancia con la ayuda de un robot, una imagen que permite tener un registro de la superficie continua a escala natural.<sup>27</sup> Después, desde el andamio, se realizó un cuidadoso registro fotográfico con una cámara digital de formato medio, que produce fotografías de altísima calidad, no solo debido a que se trata de un equipo de lentes muy finas y de última generación tecnológica, sino también gracias a la enorme especialización de las fotografías participantes.<sup>28</sup> Las imágenes obtenidas amplían las regiones fotografiadas hasta 30 veces, con calibración de color. Gran parte de esas imágenes fueron tomadas con filtros polarizadores, que eliminan los brillos, y por ello encontrará el lector un intenso colorido que me permitió estudiar con gran acuciosidad ese aspecto del mural, y que desafortunadamente no es visible a simple vista con el tipo de iluminación con el que actualmente se puede observar el mural. Además, por un fenómeno óptico, de alguna manera esta serie de imágenes elimina visualmente la capa superficial de cera que ha envejecido y reticulado en superficie, concentrando la refracción de la luz, y al eliminar tales refracciones, se recupera el color más intenso de los pigmentos.

A continuación, se realizaron imágenes que capturan la superficie bajo luz ultravioleta y con reflectografía infrarroja. Estos estudios de imagen permiten asociar las propiedades de la superficie a su composición debido a su respuesta a estas

---

<sup>27</sup> Agradezco al Mtro. Ricardo Alvarado Tapia, del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, del IIE, quien coordinó la toma por medio de GigaPan y llevó a cabo su ensamblaje en gabinete.

<sup>28</sup> Las fotografías fueron la Lic. Eumelia Hernández, del LDOA-LANCIC, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, quien coordinó el estudio de imagen que consistió en fotografía visible con Phase One, y detalles con cámaras de formato medio, luz rasante y luz especular, así como reflectografía infrarroja e imágenes con luz UV, y la Mtra. Guadalupe García Pasquel, además de realizar las tomas *in situ*, también procesaron las imágenes; los diagramas y ensambles fueron realizados por la segunda. En campo participaron en los estudios también la Mtra. Rebeca Barquera, la Dra. Elsa Arroyo y yo, especialmente en la interpretación en campo de los fenómenos observados. Todas contribuyeron al análisis de la superficie por medio de microscopía digital de fibra óptica.

radiaciones, y observar aspectos no visibles a simple vista; también se estudió por medio de falso color infrarrojo, una técnica que asigna colores artificiales a los tonos de gris que se obtienen por medio de fotografía infrarroja, y con estas técnicas fue posible mapear prospectivamente los pigmentos presentes.<sup>29</sup>

Posteriormente, y a partir de este primer acercamiento a la obra, se seleccionaron regiones a ser estudiadas de manera más puntual, primero por medio de microscopía de superficie, y después por medio de tres técnicas portátiles de espectrometría, que permiten identificar los materiales presentes sin necesidad de tomar muestras.<sup>30</sup> La primera técnica fue fluorescencia de rayos X (FRX) que a través de un detector analiza la respuesta ante los rayos y caracteriza los elementos químicos presentes. La segunda fue la espectroscopía de reflectancia de fibra óptica, denominada FORS por sus siglas en inglés (Fiber Optic Reflectance Spectroscopy) con la cual se observa la respuesta de los enlaces moleculares de algunos compuestos ante una emisión luminosa y por último, la espectrometría UV-visible, que además permite analizar la reflectancia ante luz visible y un rango del ultravioleta, es decir, también aporta información sobre el color. Finalmente se realizó una toma de micromuestras en regiones de interés determinadas a partir de la inspección en campo y los primeros resultados de los estudios antes mencionados.

Dichas muestras fueron preparadas como cortes transversales para ser analizadas primero por medio de técnicas de microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido. Estas técnicas usadas en conjunto, aportan información sobre la secuencia pictórica, las características micromorfológicas de las capas pictóricas y la composición química elemental, en particular es muy útil para analizar todos los materiales inorgánicos (conocer la naturaleza de pigmentos, cargas y morteros), así

---

<sup>29</sup> Las imágenes de falso color infrarrojo fueron realizada por Isaac Rangel, estudiante asociado al LANCIC, Instituto de Física, UNAM.

<sup>30</sup> Se hicieron dos aproximaciones de fluorescencia de rayos X, la primera a cargo del Dr. Manuel Espinosa Pesqueira, del LANCIC, Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares y la segunda por parte del equipo del LANCIC Instituto de Física, UNAM, coordinada por el Dr. José Luis Ruvalcaba y el Dr. Edgar Casanova, también participó el Dr. Miguel Ángel Maynez, posdoctorante del mismo laboratorio, quién coordinó y realizó las espectrometrías FORS y UV-VIS.

como para determinar la presencia de ciertos materiales orgánicos por sus respuestas ópticas y su microtextura.<sup>31</sup>

Finalmente, elegí algunas muestras para realizar análisis químicos de los materiales orgánicos y conocer la composición de los aglutinantes usados, es decir, para conocer la fórmula de la encáustica de Rivera. Estas muestras actualmente se analizan por dos técnicas de separación química: cromatografía de gases / espectrometría de masas (CG-EM) y resonancia magnética nuclear (RMN).<sup>32</sup>

De manera paralela se realizaron pruebas de reproducción experimental, una parte fue realizada por artistas, quienes tienen mayor conocimiento del manejo de los materiales, las secuencias de los procesos y son quienes pueden corroborar mejor la información sobre la técnica pictórica obtenida por medio de la investigación histórica, a golpe de prueba y error, pero con experiencia y habilidad.<sup>33</sup> Otro tipo de reproducción experimental fue realizada en condiciones controladas de laboratorio para estimar las propiedades reológicas de las mezclas de ceras, copal y pigmentos ante el calor en el Instituto de Investigaciones en Materiales.<sup>34</sup> Gracias a este tipo de experimentos fue posible comprender el comportamiento de los materiales y el impacto que tienen el calor, la temperatura de fusión que adquieren las mezclas, y otras variables en su fluidez, algo crítico para comprender los efectos encontrados en una técnica que parte de la utilización del fuego para su proceder, y que me permitió plantear preguntas más certeras sobre la ejecución de la obra.

A pesar de que se utilizaron gran cantidad de instrumentos y métodos procedentes de las ciencias, la ingeniería, la arqueología y el arte, no se trata de una

---

<sup>31</sup> Me hice cargo de los análisis de microscopía óptica y electrónica de barido con microsonda EDS en el LDOA-LANCIC Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. En la microscopía óptica conté además con la colaboración de la Dra. Elsa Arroyo.

<sup>32</sup> Los estudios se realizan en los laboratorios del LANCIC Instituto de Química, coordinados por la Dra. Nuria Esturau Escofet, y son parte de la investigación de tesis de Esteban Landa Huerta en licenciatura en química.

<sup>33</sup> La reproducción experimental de las mezclas de encáustica y su aplicación fue realizada por la artista visual Mariana Ciprés, y el Dr. Darío Meléndez profesor del Posgrado en Artes Visuales de la FAD, UNAM coordinó la reproducción de las técnicas de dibujo, en esa tarea participó Lili Sun, estudiante de dicho posgrado.

<sup>34</sup> Estos experimentos fueron realizados en el Instituto de Investigaciones en Materiales y fueron coordinados por el Dr. Roberto Zenit Camacho.

explicación científica, sino de una reflexión desde la materialidad que permite interpretar la imagen desde sus recursos técnicos y materiales, con la intención de iluminar lo simbólico.

En ese sentido, el análisis de la imagen ha guiado esta investigación, he partido de las propias imágenes y la écfrasis como proceso de investigación, tomé los problemas artísticos que surgían de esa aproximación, de la investigación histórica y del estudio material para proponer una vía de explicación de *La Creación*. Situé el primer mural de Rivera creado entre 1922 y 1923 como parte del proyecto cultural vasconcelista como un punto de inflexión, un nodo en el que se concentran las tensiones y contradicciones de la vanguardia en México, y es a la vez la obra paradigmática del primer muralismo.

Desde el punto de vista de la historia del arte, he partido del análisis de la imagen y la búsqueda de sentido a partir de los propios medios visuales. En ese sentido, me he guiado por las teorías de la imagen que contemplan su carácter polisémico, el llamado giro icónico, que reconocen la diferencia icónica de la imagen respecto a otros medios, y su interés por mostrar y crear sentido a través de sus propias reglas,<sup>35</sup> así como las propuestas metodológicas que reconocen la singularidad de las imágenes, como la ciencia de la imagen,<sup>36</sup> y aquellas que parten del estudio de las características intrínsecas del objeto de estudio para aportar conclusiones sobre el proceso histórico, social y político, como la propuesta de relectura de la historiografía en *La inteligencia del arte*, de Thomas Crow,<sup>37</sup> pero considero que la materialidad añade una capa adicional de sentido a la imagen.

La elección de *La Creación* como objeto de estudio partió de la intención de proponer una nueva lectura de la imagen que además pudiera integrar el aspecto material y su papel en la producción de significación. La fortuna crítica de *La creación*

---

<sup>35</sup> Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Linda Báez (trad.) (México: IIE, 2018).

<sup>36</sup> Linda Baez, "Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32, 97, (2012); 157-19.

<sup>37</sup> Thomas Crow, *La inteligencia del arte*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, FCE, 2008)

(1921-1923), el primer mural de Diego Rivera, lo ha situado como un punto de partida, un origen, pero también un quiebre o fisura que marca un antes y un después en el muralismo mexicano. Tan solo algunos meses antes de que se iniciara éste mural, Roberto Montenegro aún pintaba imágenes deudoras del *art nouveau* y el Dr. Atl pintaría murales simbolistas sobre los muros del Anexo de la Preparatoria (el Ex Colegio de San Pedro y San Pablo), a pocos metros del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. En el Anfiteatro, Rivera debatía con la encáustica, pero pocos meses después, los frescos de Orozco en el patio principal de la Preparatoria y los de Rivera en la Secretaría de Educación Pública marcarían el inicio de la era muralista, en esos otros muros se desplegó un repertorio de temas, estrategias técnicas, visuales y narrativas que crearon escuela.

Cuestionaré esa posición liminar de *La creación* de Rivera en donde esta imagen aparece siempre como un preludio, un tanto fallido, dentro del desarrollo del muralismo o una especie de conclusión de la etapa europea del pintor. Considero que en esta imagen se encuentra el germen de la propuesta artística de Rivera, intentaré asimismo alejarme de la lectura única de la imagen, la interpretación casi textual de su significación que ha partido del programa iconográfico redactado por el pintor<sup>38</sup>, lecturas que imponen una serie de significaciones alegóricas y relaciones sobre la composición, que no son del todo legibles para un espectador contemporáneo al observar la imagen. Me interesa problematizar las tensiones existentes entre sus diversas aportaciones visuales, en tanto citas a otras obras de arte, experimentos formales, e indicios de la enorme cultura visual de Diego Rivera, que se amalgamaron en esa compleja imagen.

A través del estudio histórico me propuse establecer las condiciones de la historia y de la cultura que motivaron la producción de esta imagen, su proceso de ejecución, con la complejidad que implica la pintura mural, desde su vinculación con la

---

<sup>38</sup> Diego Rivera, "Las pinturas decorativas del anfiteatro de la Preparatoria," en *Boletín de la SEP* (México: SEP, Departamento editorial, tomo I, núm. 3, 18 enero de 1923), publicado en Diego Rivera, *Textos de arte*. (México: El Colegio Nacional, 1996), p. 39-42. Diego Rivera, "El anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria" en *El Arquitecto*, Serie II, núm. 4, México, septiembre de 1925, publicado en: Diego Rivera, *Textos de arte*, 74-76.

arquitectura y la capacidad de modificarla, las diversas nociones e intereses del dibujo, del proyecto, la intencionalidad en la producción de superficies e imágenes. Al abordarlo desde los estudios de la materialidad en el cruce con la historia del arte fue posible perfilar su genealogía local y global, vincularlo con las prácticas de la pintura mural en otras latitudes y momentos históricos, para problematizar las imágenes y el medio.

Por otra parte, la técnica de la pintura y las discusiones sobre los tratados permean toda la producción de los pintores mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Estas nociones constituyen una comunidad de saberes<sup>39</sup> que es preciso desentrañar y hacer legibles para los historiadores del arte contemporáneos, visibilizar los problemas artísticos como toma de decisiones sobre lo sensible. Este proyecto fue viable desde mi formación como conservadora científica en el cruce de la historia del arte, en un ejercicio de traducción de lenguajes sobre los materiales y las nociones científicas para producir el discurso de la historia de la técnica del arte.

A través del estudio de la imagen y sus preocupaciones, he considerado que *La Creación* integra recursos formales vanguardistas y cita imágenes del pasado en una combinación que no es armónica. Abordé la complejidad de esta imagen y las tensiones que suscita el “choque” de recursos eclécticos mediante las herramientas de la historia del arte, pero desde la perspectiva de los estudios materiales. Al elegir la pintura mural como el medio idóneo para materializar el programa educativo y cultural del nuevo orden, un círculo de artistas e intelectuales requirió indagar y producir un conglomerado de saberes para poder realizar técnicamente los murales. Esa búsqueda motivó a los artistas a entrar en contacto con la producción de pintura mural del pasado, primero la europea, particularmente a partir del viaje de Rivera para investigar la pintura mural italiana, y más tarde, la amplia producción mural del pasado colonial, y finalmente, tras los descubrimientos arqueológicos, anhelarían el vínculo con la pintura mural prehispánica.

---

<sup>39</sup> Aquí estoy haciendo referencia a las entidades no humanas, a las que da agencia Bruno Latour, en su teoría de la acción y la red. Véase: Bruno Latour, *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*. (Oxford University Press, 2005)-

Me interesa explicar la complejidad de la imagen de *La Creación* mediante un proceso multifactorial, por una parte, el uso de un “constructivismo”, una interpretación del retorno al orden, en combinación con una relectura del Renacimiento, y de las soluciones formales de imágenes etruscas, bizantinas y helénicas, un eclecticismo que a su vez dio origen a imágenes que no fueron del todo aceptadas ni por su creador, ni por quienes las habían comisionado.

Una manera de apuntalar esta explicación integró el análisis de tres aspectos de las imágenes: lo formal, lo material y lo simbólico. El estudio material, la elección de una técnica como la encáustica y la hoja de oro, debido a su durabilidad, su relación con la tradición clásica y la intención de permanencia, la aspiración a cierta forma de eternidad, que produjo imágenes fosilizadas, en la tensión entre el interés de crear una imagen modernidad pero que tiene un aura religiosa.

Abordé las contradicciones de *La Creación*, el choque permanente que sucede en la imagen, como algo incoherente entre dos temporalidades que no termina de revelarse, y que le aporta un carácter áulico de facto, una especie de religiosidad laica, por el uso del medio y los recursos arqueológicos, un estado que dejó a la imagen suspendida en una polarización permanente, irresuelta. En ese sentido, mi intención fue practicar un análisis que permitiera mostrar las tensiones e incongruencias de estas imágenes de la modernidad que pretenden adquirir la permanencia e inmutabilidad de los monumentos del pasado, usando recursos teóricos y materiales, siguiendo la línea de investigación ejemplar planteada por Romy Golan en *Mural nomad*,<sup>40</sup> dónde, desde la historia del arte se plantea un cuestionamiento de la efectividad del medio (anacrónico) de la pintura mural.

Me propuse criticar algunos problemas que operan sobre la imagen que se vinculan a la factura, presentación y recepción de los murales: la red de retratos alegóricos, la estructura compositiva “constructiva”, con restos de cubismo, el eclecticismo con amplios referentes al pasado. Estudié el uso de la estructura compositiva que en los textos de la época se denomina insistentemente “constructiva”,

---

<sup>40</sup> Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*. (New Haven: Yale University Press), 2009.

a la que se ha vinculado con la promoción de un nuevo estilo tras el rompimiento de Rivera con el cubismo y la disputa con Pierre Reverdy y el distanciamiento del círculo de Léonce Rosenberg. El constructivismo emergió como una propuesta que Rivera elaboró a través de su vínculo con André Lhote, Élie Faure y el estudio de la obra de Cézanne. Fue posible detectar el momento en que Rivera y un grupo de artistas en París renovaron su interés por Cézanne y con ello, reencontraron “la construcción”, que estaba perdida. Rivera apareció como el líder, apoyado por Élie Faure, y el crítico Louis Vauxcelles, quién escribió la presentación de la exposición que se llamó “Los constructores”.<sup>41</sup>

Me interesa probar que *La Creación* de Diego Rivera es un ejercicio vanguardista, que funcionó como el andamiaje sobre el cual se estructuró una de las propuestas dominantes del llamado muralismo mexicano, pero que, debido a su carácter de obra de tesis, ha sido inclasificable. La conceptualización de esta imagen ecléctica partió de la imaginación del pasado como práctica radical; en gran parte, esas indagaciones fueron motivadas por la definición de la técnica de la pintura mural, como un problema artístico al que se enfrentó Rivera. Se debe resaltar que los pintores tenían una pobre educación sobre la cocina de la pintura, debido a la industrialización y venta de materiales preparados desde el siglo XIX; por ello requirieron reinventar, por medio de experimentación empírica, técnicas de la pintura que se consideraban perdidas.

En el primer capítulo de esta investigación, analicé la manera en la imagen produce sentido al estudiar sus posibles fuentes iconográficas, la écfrasis de Rivera y la genealogía de la composición; lo que me permitió proponer una primera aproximación a su simbolismo. En ese capítulo pongo en diálogo la imagen y sus posibles sentidos con el proyecto estético de José Vasconcelos. Asimismo, abordé la identificación de las mujeres que sirvieron de modelo para los retratos en *La Creación*

---

<sup>41</sup> Élie Faure, "Les Constructeurs," in *Exposition de peinture, aquarelles et dessins de Eugene Corneau, Andre Favory, Gabriel Fournier, Andre Lhote et Diego Rivera; Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer, exh. cat.* (París: Galerie Eugene Blot, 1918), 3-4.



y la manera en que Rivera integró las nociones de género y raza como productores de sentido en el particular modo de empleo del retrato alegórico.

A partir del análisis de los dibujos de Italia y el proyecto de gestación del diseño del mural, encontré que el diálogo con el espacio y la arquitectura fue un punto clave para la propuesta de *La Creación*. Por ello el segundo capítulo de esta investigación analiza el proyecto arquitectónico de Samuel Chávez para el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, en el marco de los festejos del centenario, para definir las líneas generales del proyecto, sus propuestas formales comprendidas a través de la elección de técnicas y materiales constructivos, y la producción de un espacio luminoso, en un proyecto higienista y racionalista que otorgó un sentido nacionalista a la ornamentación.

Otra línea de investigación que emergió del análisis de la imagen fueron las raíces vanguardistas de la composición pictórica, tópicos que me llevaron a indagar algunos aspectos puntuales del itinerario artístico de Rivera sobre la experimentación con el espacio, el color, el cubismo y la figuración, que presento en el capítulo 3. Estos tópicos emergieron de los problemas artísticos que encontré al investigar el *corpus* de imágenes y documentos que constituyen el centro de esta investigación, al que me he referido más atrás. De manera que en el tercer capítulo presento algunos fundamentos de la formación académica y artística del pintor en México, que le permitieron ingresar a la vanguardia. Profundicé en episodios puntuales de su trayectoria vanguardista en Europa, partí del análisis de obras concretas para explorar la manera en que la experimentación formal produjo ciertas prácticas pictóricas. El recorrido partió desde sus inicios divisionistas, cuando realizó pinturas que exploran las teorías del color, después abordó el análisis de *Adoración de la virgen*, obra pintada a la encáustica en la que Rivera dio inicio a sus ensayos vanguardistas sobre la representación del tiempo y el espacio. Las secciones siguientes estudian su trayectoria de investigación cubista, en ellas presento una serie de obras y el estudio paralelo de textos escritos por Rivera o sus colaboradores para profundizar en la relación entre platonismo y las teorías artísticas que dieron lugar a la experimentación geométrica sobre el espacio y el uso de la sección áurea, hasta llegar a la constitución del constructivismo como la

propuesta de Rivera en el marco del retorno al orden. Finalizo ese capítulo con el estudio del viaje a Italia, y sus contribuciones a la propuesta mural de *La Creación*. Analicé las observaciones de Rivera en los cuadernos de dibujos del viaje a Italia reunidos por Clara Bargellini, quién ha localizado más de 150, y abundó en la diversidad de temas, y soluciones formales.<sup>42</sup> La intención fue poner en juego las implicaciones del uso de modelos o fuentes de imágenes antiguas: etruscas, bizantinas, primitivas y renacentistas

El capítulo 4 entra de lleno en la materia del estudio, el proceso de gestación del proyecto mural, su relación con la arquitectura y la investigación de los principios geométricos y la sección áurea en los bocetos, proyectos y cartones de *La Creación*. En este apartado presento, asimismo, los resultados de la reproducción experimental del dibujo, que me permitieron ahondar en los fundamentos y estrategias de la composición geométrica de *La Creación*.

El capítulo 5 presenta la genealogía artística del tratado de Rivera, la interpretación de las fuentes documentales, la relación de experimentos formales y las teorías artísticas que le llevaron a elegir y diseñar su propia versión de la encáustica.

En la última sección de esta investigación abordo de lleno el proceso de ejecución de *La Creación*, partí del concepto del taller renacentista y la importancia de la producción colectiva. Traté de fijar, hasta donde fue posible, las condiciones de la comisión estatal del proyecto cultural de José Vasconcelos, como el evento que definió, a la par de la arquitectura, los problemas artísticos que Rivera debió resolver. La segunda parte discurre a través de la materialidad y el proceso pictórico de *La Creación*, allí presento los resultados del estudio científico y su interpretación como vestigios que permiten indagar en las estrategias artísticas del mural: la forma en que

---

<sup>42</sup> Agradezco a la Dra. Bargellini quién me ha facilitado su colección de dibujos y bocetos de Rivera, de los cuales además produjo un catálogo muy completo, y varios artículos dónde analiza la diversidad de temas, etruscos, renacentistas y la manera en que Rivera funde soluciones formales. Clara Bargellini, "La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera". *Tiempo y arte*, XVI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989. México: UNAM, IIE, 1991, p. 369-387; Bargellini Cioni, Clara, "Diego Rivera en Italia", *Anales del IIE*, núm.66, 1995, p.85-135. Clara Bargellini, "Diego Rivera e l'arte etrusca" en Clara Gelao, *Studi in onore di Michele D'Elia*, *Archaeologia, Arte, Restaurao e Tutela Archivistica*, (Spoleto y Matera: R&R Editrice, 1996)

preparó el muro, trasladó el diseño, la fórmula que aplicó de manera particular a distintas regiones, el uso del color y la producción de texturas. La interpretación de las características plásticas del mural, a su vez me llevaron a proponer otros tópicos desde la historia del arte, como el carácter táctil y los problemas de percepción, las raíces bizantinas de ciertos efectos, y el simbolismo de ciertas texturas y detalles en los que se entremezcla la interpretación del mural como imagen y como materia. La última sección aborda el cambio del proyecto, y la resolución del programa mural mediante un proyecto primitivista que abrevó del viaje a Tehuantepec, y del estudio de los valores plásticos del arte popular mexicano y las nociones de autenticidad y pureza atribuidas a esas imágenes.

# Capítulo 1

## Una primera aproximación a *La Creación*

*La Creación*, el primer mural de Diego Rivera, se menciona en todas las historias de la pintura moderna mexicana que se han escrito, y que son abundantes, se aborda como un marcador, un punto de referencia a partir del cual desplantó la vanguardia mural, sin embargo, se ha considerado que aún conservaba cierta carga simbolista.<sup>43</sup> En este capítulo exploro una primera aproximación a su iconografía, que se fundamenta en las narraciones que Diego Rivera escribió durante la ejecución del mural, y un poco después, cuando la concluyó. La intención es poner las palabras y descripciones del pintor en paralelo con la imagen para trazar la genealogía de sus heterodoxas fuentes, analizaré asimismo las principales interpretaciones de su sentido, y situaré al mural dentro del contexto del proyecto cultural de José Vasconcelos.

El primer mural de Diego Rivera ha tenido una posición inestable en la fortuna crítica, se ha considerado como un punto de partida, un origen y a la vez como un quiebre o fisura en la pintura mural en México.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> En esas historias generales del arte mexicano moderno, tal vez sean Justino Fernández, en su versión más tardía y Olivier Debroise quienes profundizaron un poco más en su crítica de *La Creación* y le dieron un lugar preeminente. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX*. Tomo II, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 17-19. Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. (México: Océano, 1983), 38. Mención aparte requiere Jean Charlot quién más y mejor ha escrito sobre esta obra, un testimonio de primera mano, que reunió las fuentes esenciales para su análisis, en ocasiones recurriendo a las entrevistas, cuando faltaban documentos. Su magnífico y apasionante relato, escrito con excelente prosa, es la experiencia viva del colaborador más cercano a Rivera en ese momento y del grupo de pintores que contribuyeron en *La Creación*, en sus palabras se percibe la excitación y contradicciones de los primeros días del muralismo en México. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano (1920-1925)*. (México: Domés, 1985), publicado originalmente en inglés, Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance (1920-1925)*. (Yale University Press, 1963).

<sup>44</sup> Por ejemplo, James Oles subraya los fuertes vínculos de *La Creación* de Rivera y *El árbol de la vida* de Roberto Montenegro con el simbolismo, y su falta de modernidad. Dice "En la primera fase del muralismo, mas o menos una docena de pintores estaban trabajando simultáneamente, tratando de descubrir qué temas y estilos eran apropiados para las decoraciones murales modernas. En general, los primeros resultados no fueron del agrado de Vasconcelos, entre ellos, la alegórica *Creación* (1922-23) de Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria, la escuela preparatoria pública de las élites que formaba parte de la Universidad Nacional. A pesar de las referencias a la cultura mexicana y al mestizaje, no eran didácticos ni claramente modernos: de hecho, se remitían al simbolismo, asumiendo la familiaridad con el conocimiento esotérico (símbolos masónicos y rosacruces, por ejemplo).

Rivera desplegó sobre los muros del Anfiteatro de la Preparatoria Nacional un grupo apretado de figuras gigantescas alrededor de una esfera celeste dominada por un pequeño sol, circunscrita por un arcoíris con tres manos plegadas en el gesto de la bendición y un amplio espacio dorado, súbitamente interrumpido por nubes rosas. **(FIG.1)** Un sobrado número de mujeres imponentes en túnicas de vibrantes colores, pieles animales, atavíos medievales, cota de malla o toca con velo, rebozos y trajes populares mexicanos, gesticulan, se extasían, sonríen, cantan, danzan, tocan música, meditan, discuten. Dos de ellas flotan sentadas sobre nubes, otras, más abajo, coronadas por aureolas doradas, se encuentran de pie distribuidas en ambos lados, también sostenidas por nubes, en un nivel celestial. El resto se asienta sobre un pequeño monte y sólo una de este segundo grupo, más terrenal, se erige, brazos en alto, sobre sus pies distendidos. Entre todas las figuras se distinguen tres desnudos colocados a manera de triángulo, al centro un hombre con un gesto inequívoco de triunfo, el único que se presenta frontalmente al espectador al emerger, brazos en alto, de una fronda arbórea. A sus costados, en la parte más terrenal del espacio, se encuentran dos desnudos sedentes, a la izquierda, una mujer extasiada mira hacia arriba el acontecimiento luminoso y en el derecho, un hombre desnudo conversa con el grupo de mujeres, de espaldas al espectador, ignorando la presencia de una serpiente a su vera.

Dos palmas sostienen el nicho abovedado al centro, entre la densa vegetación tropical que recorre los paramentos interiores y no completamente visibles desde el frente, asoman animales terrestres por lo bajo: un jaguar, un león, un toro y un puma. Los acompañan desde lo alto seres alados sostenidos por las frondas tropicales: una garza rosada, un querub indígena, un águila real y un águila harpía.

No quisiera apurar aún las significaciones, pero no escapan a la primera mirada la artificialidad del conjunto, las forzadas deformaciones, los cuerpos extremadamente voluminosos, algunos con manos gigantescas, las rígidas curvas que los definen con afilados perfiles, que los materializa en su solidez mecánica de colores contrastantes

---

Vasconcelos envió a Rivera al Istmo de Tehuantepec para que redescubriera el México tradicional." James Oles, *Art and architecture in Mexico*. (Londres: Thames & Hudson, 2013), 238.

y contradictorias secciones doradas. Al mirarlo una y otra vez, se apodera del ensamble un ordenamiento rítmicamente asimétrico, casi matemático, dispersión de números nones, nueve figuras del costado izquierdo, once sobre el derecho, tres centrales, uno que se divide en tres. Tampoco se puede evitar reconocer a las figuras dentro de la tradición, a las rápidas interpretaciones, nueve musas alrededor de su deidad solar, tres virtudes teologales, cuatro cardinales, el grupo más visible al centro conforma un icono antiguo, el tetramorfo doblemente resuelto alrededor de un Pantocrátor imberbe, sumando otro grupo de nueve, tres son Adán, Eva y la serpiente.

*La Creación* está cargada de un denso simbolismo entreverado entre rítmicas superficies de color, masas auto contenidas que emergen por los contrastes, el brillo del oro y la opacidad de la cera. Fue un mural que generó gran expectativa, tanto por sus procedimientos técnicos como por la presencia de una nueva manera de figuración inédita y desconcertante. En cierta medida la potencia de la imagen provino de la brusca irrupción de esa nueva figuración en un panorama artístico en el que las vanguardias sólo se habían percibido a la distancia, parecería que fue en sus aspectos formales, más que en su contenido, donde se condensó su capacidad de escandalizar y dividir a la sociedad mexicana en partidarios y detractores. Rivera se encontraba apenas esbozando los primeros trazos de su composición cuando comenzaron a publicarse extensas reseñas de sus métodos y sus intenciones.<sup>45</sup>

Las primeras críticas de *La Creación* surgieron a partir del día mismo de su inauguración, en marzo de 1923.<sup>46</sup> En general, la primera recepción en prensa fue

---

<sup>45</sup> La pintura se inició en los primeros meses de 1922, apenas comenzaba el trazado cuando Rivera otorgó una entrevista y describió la composición. Juan del Sena [José D. Frías]. "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." *El Universal Ilustrado*, año VI, no.257, jueves 6 de abril, 1922: 26, 47. Renato Molina Enríquez, "La decoración de Diego Rivera en la Preparatoria," en *El Universal Ilustrado* 6, no.306 (Marzo 1923): 41, 54. Febronio Ortega, "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera ." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, 6, no.305 (marzo de 1923): 31-32. Walter Pach, "Impresiones sobre el arte actual de México", en *México Moderno*, octubre de 1922.

<sup>46</sup> Las principales críticas y reseñas fueron: "Un decorado cubista se inauguró en la preparatoria." *El Universal*, 10 de marzo de 1923; Febronio Ortega, "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera.", en *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, 6, no.305 (marzo 1923): 31-32; Renato Molina Enríquez, "La decoración de Diego Rivera en la preparatoria", *El Universal Ilustrado*, 6, no.306 (marzo 1923): 41, 54; Carlos Pellicer Cámara, "El pintor Diego Rivera." *Azulejos*, 2, no.2 (diciembre 1923): 20-25.

positiva, las reseñas fueron escritas por periodistas, críticos e intelectuales interesados en el arte moderno y cercanos a Rivera, que tuvieron oportunidad e interés en dialogar con el pintor, y que en gran medida repiten la misma historia relatada por el maestro, pero que iban a contracorriente de lo que se opinaba en la calle.

Bertram Wolfe describió el desconcierto y la emoción que generó *La Creación* a través de una conversación, real o imaginaria, en “uno de los hogares más cultos de la ciudad de México”,<sup>47</sup> la casa de los Lombardo Toledano, alrededor de una mesa en la que departían, entre otros, Antonio Caso, entonces rector de la Universidad, el propio Vicente Lombardo Toledano, director de la Preparatoria, Alejandro Gómez Arias, Josefina Zendejas, Julio Torri, Agustín Loera y Chávez, familia y amigos. En esa conversación de sobremesa sobre el mural del anfiteatro contendían dos partidos encontrados, unos lo detestaban y los otros lo ensalzaban con la misma pasión, por un lado se sumaban las malas palabras, la sugerencia de encalar las pinturas, el silencio furioso y el desconcierto por la afición de Rivera por la fealdad. El partido a favor expresaba su entusiasmo por el genio inigualable del pintor, consideraban que el alma de México palpaba en esos muros.

La crítica negativa fue apareciendo paulatinamente, parecería que poco a poco se fueron reuniendo fuerzas y argumentos para discrepar del proyecto estético renovador de la Secretaría de Educación en su conjunto, proyecto que también fue cambiando de signo, hasta que llegó a su máxima radicalidad en los murales de Orozco en la Preparatoria y de Rivera en la SEP.<sup>48</sup> Esther Acevedo ha abordado con gran acierto la manera en que la recepción de las pinturas murales comisionadas por Vasconcelos fueron tomando un sitio central en la vida cultural mexicana entre 1922 y 1924, y cómo fueron cambiando de estatuto, de una idea de decoración anclada en

---

<sup>47</sup> Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*. (Nueva York: Cooper Square Books, 2000), 138-139.

<sup>48</sup> Esos dos conjuntos murales probablemente constituyen la expresión más alta del primer muralismo. Fueron pintados en un ambiente de tensa rivalidad artística, los dos programas establecen un diálogo plástico en donde ambos pintores, Rivera y Orozco emulan, roban, desfiguran y critican las composiciones de su contendiente, puede encontrarse un profundo análisis en: Renato González Mello, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), 47-139.

el proyecto educativo a un movimiento radical y emancipador por sí mismo, cuya pertinencia fue debatida acaloradamente en la prensa.<sup>49</sup> La bomba estalló hacia el verano de 1923, cuando el periódico *El Demócrata* lanzó una campaña que exponía sin rodeos el desagrado de los murales, seguida del ataque directo de algunos preparatorianos, una huelga y una larga polémica.<sup>50</sup>

Sin embargo, nadie cuestionó la iconografía de *La Creación*, sino sus arriesgadas soluciones formales y la presencia de figuras que destacaban por el tamaño gigantesco y su “feísmo”, término que comenzó a acompañar las descripciones de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, tanto los murales de Rivera como del resto de muralistas, a quienes en ocasiones no distinguían por sus nombres, asumiendo que todo el conjunto era responsabilidad del líder.<sup>51</sup> El tema de la fealdad dominó el discurso de la crítica antagónica en adelante, de manera análoga a los primeros momentos del cubismo en París,<sup>52</sup> en México se acuñó el término feísmo alrededor de la obra de Rivera y los primeros muralistas. Fue una bomba cuidadosamente planeada para hacer estallar simbólicamente las nociones de belleza, se trataba de una fealdad sobriamente calculada y que tenía la intención de cambiar el canon, integrar raíces de

---

<sup>49</sup> Esther Acevedo, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias.", en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte. Estudios de Arte y Estética*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 171-216.

<sup>50</sup> "Arte y nacionalismo", *El Demócrata*, 7 de julio de 1923; "Pintura de caballete y pintura de pulquería", *El Demócrata*, 20 de julio de 1923. Además de los artículos anónimos del periódico, también algunos intelectuales se pronunciaron en contra de los murales de los llamados discípulos de Rivera: Xavier Villaurrutia "Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos." *El Universal Ilustrado*, año VIII, núm. 373, 3 de julio de 1924, pp. 30, 42-43

<sup>51</sup> Comenzaron a llamar "los dieguitos", a los muralistas que trabajaban en la Escuela Nacional Preparatoria, Jean Charlot, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahero, David Alfaro Siqueiros y en ocasiones, esa denominación se extendía aún hasta José Clemente Orozco, quien verdaderamente no podría considerarse discípulo de Rivera. La intención era rebajarlos, especialmente se decía que Rivera era hombre de gran talento y los dieguitos sus imitadores. Esta opinión fue sostenida por varios autores, desde Guillermo Jiménez, Xavier Villaurrutia y aún Cardoza y Aragón sostuvo tras detallado análisis, esta opinión. Véase: Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 181-194. Ortega, [entrevista con Guillermo Jiménez] "La obra admirable de Diego Rivera", en *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1923. Xavier Villaurrutia "Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos.", 42-43.

<sup>52</sup> Patricia Leighton explora la "lógica de la fealdad" en el primer cubismo, que intentaba romper con los cánones, explorar la irracionalidad, y los instintos primigenios, en consonancia con los ideales anarquistas, así como el uso del término "feísmo" en su recepción y crítica. Véase: Patricia Leighton, *The liberation of painting. Modernism and anarchism in avant-guerre Paris*. (Chicago y Londres, Chicago University Press, 2013), 85-110 .



otras culturas y aplicar deformaciones o síntesis formales, pero especialmente, conectarse con algo íntimamente humano, puro y no falseado por la educación académica. Se trataba de dejar atrás lo que habían sido los excesos de la razón en la civilización occidental, y que se enraizaba en el pensamiento político radical.<sup>53</sup> Intentaré abordar ese feísmo, esa tensión formal en las proporciones, en los siguientes capítulos, más en este espacio, me dedicaré a analizar la primera capa de significados que expresa la composición, para comprender la amalgama de tradiciones que Rivera eligió reunir en su primer mural.

### **La écfrasis de Rivera**

La historiografía y la crítica recurren siempre a dos documentos escritos por Rivera, que son fundamentales para explicar la iconografía de *La Creación*. El primero fue publicado en 1923 en el *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* durante la ejecución de la pintura,<sup>54</sup> y el segundo, fue editado por la revista *El Arquitecto* en 1925.<sup>55</sup> En dichos textos el pintor detalló su programa iconográfico, describió los significados alegóricos y las relaciones espaciales de la composición, en ambos

---

<sup>53</sup> Patricia Leighton ha abordado el tema de la fealdad en la vanguardia a profundidad, observando las raíces anarquistas del fenómeno. Propone que Picasso comenzó a interesarse por exponer de manera radical escenas de la pobreza y la marginalidad en Barcelona, en el momento más alto del anarquismo a inicios del siglo XX, como resultado de una filiación romántica con el movimiento político, no de una participación activa y directa, sino de una sensibilidad afín. Se trataba, como decía Piotr Kropotkin, de mostrar la fealdad de la vida moderna y sus causas. En París encontró en André Salmón, Alfred Jarry y Guillaume Apollinaire el mismo interés bohemio por el anarquismo como idea, que resultaba en la búsqueda constante de estilos cada vez más innovadores. En 1906 inició las series donde tomaba el desnudo femenino, uno de los tópicos más cargados de nociones de belleza y con enorme peso simbólico en la cultura, para transformarlo a través de deformaciones radicales que provenían del primitivismo. La crítica parisina inmediatamente se refirió a estas obras como feas, acuñando términos similares al feísmo. También aborda la persistencia de una mirada politizada en los collages cubistas de 1912, durante la Guerra de los Balcanes y la filiación de Picasso con movimientos sociales en su práctica artística. Patricia Leighton, *Re-Ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989)3-12.

<sup>54</sup> Diego Rivera, "Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria," en *Boletín de la SEP*, Departamento editorial, tomo I, núm. 3, (18 enero de 1923), publicado en Diego Rivera, *Textos de arte*. (México: El Colegio Nacional, 1996), 39-42.

<sup>55</sup> Diego Rivera, "El Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria" en *El Arquitecto*, Serie II, núm. 4, México, septiembre de 1925, publicado en: Diego Rivera, *Textos de arte*. (México: El Colegio Nacional, 1996), 74-76.

documentos empleó casi las mismas palabras para identificar a las figuras femeninas. En el primer texto que publicó Rivera añadió precisiones sobre el color de la piel o el lugar de origen de los “tipos raciales” de las musas y virtudes, caracterizándolas etnográficamente para hacer tangible su relación con el proyecto cultural vasconcelista. Existe además un borrador del texto publicado en 1923 en el *Boletín de la SEP* que Bertram Wolfe publicó en su monografía sobre Rivera, que tiene algunas pequeñas diferencias de redacción, pero en gran medida recoge el mismo contenido.<sup>56</sup>

En los tres documentos se describe el mismo programa iconográfico para el muro principal, esa región parece estar bien establecida desde los primeros bocetos, como se estudiará en los capítulos subsecuentes. Sin embargo, en el primer texto, publicado mientras Rivera aún pintaba *La Creación*, hay discordancias entre la composición de la concha acústica como la conocemos hoy y el proyecto descrito, que permiten distinguir cambios significativos que resultaron en un cambio estilístico en la imagen.<sup>57</sup> Como se abordará a lo largo de esta investigación, dichas modificaciones ocurrieron como parte del proceso de pintura, y tienen implicaciones importantes para la obra posterior de Rivera, ya que abren lo que podríamos denominar su búsqueda formal de la pintura mexicana, un estilo que intentaba apropiarse de las características formales del arte popular e indígena.<sup>58</sup>

En las publicaciones citadas, Diego Rivera describió su mural como un diagrama de jerarquías y relaciones, con niveles, direcciones y sentidos que se activan de acuerdo a las proporciones, situación, volumen o color de los distintos elementos. Se refirió al centro luminoso, la pequeña región dorada ubicada bajo la piedra clave de la bóveda, como Luz Única<sup>59</sup> o Luz Una, un círculo azul rodeado por tres rayos, y

---

<sup>56</sup> Diego Rivera “Borrador de Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria,” en Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*. (México: Diana, 1972), 120-123. Este documento se encuentra en los archivos de la Hoover Institution.

<sup>57</sup> Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria,” en *Boletín de la SEP*, 42.

<sup>58</sup> Ya Oliver Debroise había señalado este problema, e indicado la relevancia del cambio en la composición del nicho del Anfiteatro. Véase: Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. (México: Océano, 1983), 38.

<sup>59</sup> Diego Rivera “Borrador de Las pinturas decorativas,” en Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, 120.

tres manos que señalan con el anular y el índice, una hacia la tierra y las otras dos, al Hombre y la Mujer. **(FIG.2)**

La organización temática sigue una jerarquía claramente establecida entre lo terrenal y lo celeste. En el primer nivel, a ras del suelo, situó el primer tópico, la Creación o el Génesis, un tema que incluye a Eva, Adán y la serpiente, así como el árbol del conocimiento, al centro de la composición. Las figuras humanas y desnudas, contrastan y cierran la composición del grupo, son las únicas sedentes del conjunto, una luz telúrica las ilumina desde abajo. Eva canta y mira hacia arriba, al centro luminoso; Adán da la espalda al observador, conversa o está “en coloquio”<sup>60</sup> con dos de las musas, a su lado se eleva la serpiente.

En un segundo nivel, en el siguiente plano, sentadas o de pie sobre el monte Parnaso se despliega el segundo tema, Apolo y las musas: nueve mujeres, distribuidas en dos grupos del lado izquierdo y derecho, conversan o cantan con Adán y Eva. El monte Parnaso aparece como un macizo recortado en un tajante precipicio del lado del hombre, y un pequeño montículo que sostiene a las musas, cuya forma es más visible del lado de la mujer. Rivera jamás usó la palabra musas, ni Parnaso, siempre describió a las nueve figuras femeninas como “personajes que son la objetivación de las emergencias de su propio espíritu”,<sup>61</sup> el pintor además eludió la palabra alegoría para describir a estas mujeres, las enunció como personificaciones de las actividades femeninas o masculinas.<sup>62</sup> Del lado derecho situó al Conocimiento, la Fábula, la Tradición, la Poesía Erótica y la Tragedia, aquellas que rodean al hombre, y del lado femenino, en el muro izquierdo, se encuentran la Danza, la Canción, la Música y la Comedia.

Otro tema más ocupa el tercer nivel: las virtudes, éstas desplantan a partir de una sólida nube flotante muy alargada, que parece un zeppelin por su perfil. Rivera describió al grupo completo de las virtudes como una “jerarquía inmediata superior”,<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Rivera, “Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria,”40.

<sup>61</sup> Rivera, “Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria,”40.

<sup>62</sup> Diego Rivera, “El Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria” en *El Arquitecto*, 75.

<sup>63</sup> Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria,”41. Rivera no describió al grupo de virtudes en el texto publicado en *El Arquitecto* en 1925.

del lado masculino, las cardinales: Continencia, Fortaleza, Prudencia y Justicia; y las virtudes teologales cerca de la mujer: Caridad, Esperanza y Fe. Tampoco empleó la palabra virtudes, simplemente las fue enunciando.

Dos figuras, sentadas sobre nubes, el cuarto nivel, en “la jerarquía más alta”, vinculan los paneles laterales al centro luminoso: la Sapiencia, del lado femenino y la Ciencia, del lado masculino, que en un primer relato habían sido nombradas Amor, del lado femenino y *Sagesse*, del lado masculino, término en francés que describe la sabiduría, la sensatez o la clarividencia.<sup>64</sup> También en el nivel más alto se encuentra el círculo cósmico, la clave del arco es el centro luminoso del círculo, con sus rayos que derivan en manos, a manera de una rueda que está a punto de girar.

El programa iconográfico del centro del mural, en la concha acústica, nunca se realizó de acuerdo al primer plan. Rivera aún no había comenzado y realizó una descripción de aquello que pensaba pintar, pero mediante las fotografías y un estudio material, se pudo comprobar que esta composición jamás llegó al muro. Describió la primera idea como un Cristo dionisiaco, que emergería del árbol del conocimiento, con los brazos en cruz. A su alrededor habría cuatro desnudos alegóricos, que representarían los cuatro elementos: el fuego y el agua del lado masculino, la tierra y el aire, del lado femenino.<sup>65</sup> En la versión final, Rivera integró una vegetación selvática de la que emergen cuatro pares de animales terrestres y aéreos, y que indudablemente hacen referencia a un tetramorfos, que completa la simbología del Pantocrátor. Este cambio iconográfico, ocurrió también a nivel formal, y tuvo importantes consecuencias en la obra posterior del pintor, por ello profundizaré aún más sobre la modificación en el último capítulo.

Rivera estructuró la composición alrededor del órgano y su iconografía está vinculada a la música y la poesía, propia de su función como paraninfo o anfiteatro,

---

<sup>64</sup> Rivera decía cuando regresó a México que podía expresarse mejor en francés, por ello disfrutaba de la compañía y la conversación de Jean Charlot. Describió como *Sagesse* y Amor a las figuras cuando el poeta Roberto Frías le hizo una entrevista en abril de 1922. Véase: del Sena [Frías]. "Notas artísticas...", 26.

<sup>65</sup> El cambio iconográfico se analiza a profundidad en el último capítulo. Diego Rivera, "Las pinturas decorativas del anfiteatro de la Preparatoria," *Boletín de la SEP*, 42. Hizo referencia al Cristo dionisiaco en: Del Sena [Frías]. "Notas artísticas...", 26.

al respecto, mencionó que creó una decoración “de acuerdo con el ambiente del lugar (el Anfiteatro está destinado principalmente para actos universitarios, conferencias científicas, conciertos de alta música, etc.)”, y que por ello había elegido un tema abstracto: “los orígenes de las Ciencias y las Artes”.<sup>66</sup>

Se trata del tópico de Apolo *musageta*, un tema muy socorrido para espacios dedicados a la música o al teatro, el dios solar rodeado del coro de las nueve musas, sobre el mítico monte Parnaso, sitio dedicado al mundo de la cultura. La iconografía de las musas se fue perfilando desde la antigüedad hasta formar una pequeña orquesta; proceden de las ninfas y son como éstas, seres del agua, de las montañas, que inspiran a músicos y poetas a través de sus apariciones alrededor de ríos, manantiales o fuentes.<sup>67</sup> Como Apolo en la mitología griega, las musas protagonizaron legendarios concursos musicales, y por ello se usaban para espacios dedicados a la música y las artes. Por ejemplo, cuando Adamo Boari proyectó el Teatro Nacional, empleó el tema de Apolo, como Apolo Febo, metáfora de un mundo luminoso para ornamentar la cúpula de cristal y hierro que cubriría un invernadero al interior del teatro, y como Apolo citaredo, rodeado de cuatro de las musas, en el remate principal de la cúpula, como músico e inspirador de los poetas.<sup>68</sup> Con ese mismo sentido Rivera utilizaría la figura de Apolo, por una parte como patrono e inspirador de las artes, y por otra, como deidad solar vinculada a la luminosidad, no únicamente como un tema iconográfico, sino como motivo que permitió articular el sentido del espacio arquitectónico.<sup>69</sup>

El auditorio de la Preparatoria Nacional fue llamado anfiteatro debido a la forma semicircular del proscenio y de la gradería, pues fue diseñado con la óptica y la acústica adecuada para apreciar correctamente desde cualquier ángulo de la gradería

---

<sup>66</sup> Diego Rivera “El Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria” en *El Arquitecto*, Serie II, núm.4, (septiembre de 1925), en Xavier Moyssen, *Diego Rivera. Textos de Arte*. (México: El Colegio Nacional 1996), 74.

<sup>67</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía*. (Madrid: Sílex, 2008) 174-178.

<sup>68</sup> Agradezco al Dr. Arciniega Ávila su enorme generosidad, pues me facilitó una copia de este trabajo inédito, en el que desarrolla los discursos que Boari estructuró como programa iconográfico en el proyecto original del Teatro Nacional. Hugo Arciniega Ávila, “El Olimpo en hierro y cristal”, artículo en prensa.

<sup>69</sup> Este tema se aborda con mayor profundidad en los siguientes dos capítulos.

espectáculos musicales pero también, clases y conferencias.<sup>70</sup> Los espacios del muro principal son dictados por el proscenio,<sup>71</sup> la arquitectura marca las proporciones, el paramento se forma por el arco carpanel, un arco rebajado de tres centros,<sup>72</sup> delimitado por la cuádruple moldura pétreo y sus elementos ornamentales.

El pintor analizó celosamente la funcionalidad de la arquitectura antes de intervenirla, puso en juego el espacio, en tanto volúmenes, formas e iluminación, con la composición pictórica, su arreglo geométrico, colorido, técnica y significación. En los siguientes capítulos intentaré demostrar la importancia del espacio en distintos niveles, y la manera en que la pintura entró en diálogo y competencia con la arquitectura, este problema artístico tomará la centralidad que el pintor concedió al tema.

Para ejemplificar este hecho, es útil recordar la manera en que Rivera describió a Loló de la Torriente, muchos años después, el problema de la composición y su vínculo con la arquitectura:

---

<sup>70</sup>Su forma es de anfiteatro, sin embargo, sus funciones eran las de un paraninfo, es decir el lugar en el que tienen lugar ceremonias de graduación y eventos académicos. La palabra anfiteatro viene del griego y se refiere originalmente a construcciones romanas de forma ovalada, elíptica o circular, con una gradería en las que se celebraban espectáculos públicos, pero que fue adoptada para las aulas con filas escalonadas, de forma semicircular destinadas a actividades docentes y culturales, también a la práctica de la anatomía y la cirugía. El paraninfo, procede del latín *paranimphus*, que significa padrino de bodas, y que se empleó para el salón de actos de las universidades, o para quién anunciaba la entrada al curso. Consultado en <http://www.rae.es/>

<sup>71</sup> El espacio y su funcionalidad determinan la división del muro en cuatro grandes secciones, el arco distendido arriba y al centro, las dos secciones verticales a ambos lados, y la concha acústica con sus propias subdivisiones, al centro.

<sup>72</sup> Como se verá en el siguiente capítulo, este arco y su bóveda, son de capital importancia para el proyecto arquitectónico y para el programa mural, es posible que el arquitecto del anfiteatro, Samuel Chávez lo haya elegido por su uso en iglesias coloniales. Se denomina arco carpanel a los arcos rebajados, se componen de tres, cinco, siete o nueve centros diferentes, los cuales equivalen todos juntos a un arco de 180 grados. Es un arco achaparrado de trazo sencillo y con gran resistencia, substituye al arco vuelta de cordel, con el cual tiene mucha semejanza, por ser más fácil de trazar. Benito Bails, *Diccionario de arquitectura civil*. (Madrid: Viuda de Ibarra, 1802), 6. Posiblemente se eligió este arco carpanel debido a su resistencia, pues se ha encontrado en puentes medievales, como el gran puente de Verona sobre el río Adigio, que está rebajado un tercio. José Eugenio Ribera, *Puentes de fábrica y hormigón armado. Generalidades, muros y pequeñas obras*. Tomo I. (Madrid: Talleres Gráficos Herrera, 1934), 139. Manuel Toussaint describió un arco carpanel en la capilla del Bautisterio de Coixtlahuaca, un arco de factura popular suntuosa que dató alrededor del siglo XVIII. Dr. Atl, Manuel Toussaint, *Iglesias de México*, v. 6 (México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1924), 47.

Para la composición tuvo en cuenta los elementos constructivos y funcionales del edificio e inclusive de las curvas muy bien estudiadas, por cierto, del arquitecto Chávez, para la acústica del local y sus estudios para la mayor visibilidad de la escena. Chávez tenía gran dosis de conocimientos musicales y hasta era autor de una interesante teoría sobre el sonido y su conexión con la forma y el color, por lo que Diego, usando todos esos elementos, determinó los centros de interés de su composición según las posibilidades y visibilidad mientras los elementos de la composición, las figuras y sus elementos, fueron determinados por las circunstancias constructivas y funcionales combinadas entre sí.<sup>73</sup>

Es probable que esta idea sobre el anfiteatro como un lugar dedicado a la música, y las relaciones entre sonido y color, hayan sido ideas que apoyaron la distribución rítmica de esos centros de interés a los que hace referencia Rivera. Lo más llamativo de la imagen es su composición que opera como una especie de diagrama o esquema, con ritmos matemáticos, donde las figuras se organizan en niveles y conjuntos, al que se añaden miradas y gestos que marcan diversas direcciones, una estructura orientada a hacer visibles ritmos y movimientos que sugiere algún intercambio de algo no visible entre las monumentales figuras.

*La Creación* es una de las imágenes más esotéricas que se pintaron en México, una cosmogonía que mezcla temas y tradiciones, particularmente ecléctica en forma y contenido. A simple vista se detectan varios proyectos que contienden sobre el muro, y algo permanece irresuelto, como una apropiación y contradicción del canon clásico, un experimento vanguardista que juega con sus elementos, con las proporciones, con la gestualidad, pero a la vez lo niega.

Rivera propuso un tejido simbólico muy denso que se entrama con el hecho de que la mayor parte de las figuras son retratos de personalidades o “musas”, mujeres libres y modernas, personalidades importantes para la cultura revolucionaria, pensadoras, anarquistas, artistas populares y poetas, y que se intensifica con la inesperada presencia de posturas o gestos de la tradición budista y cristiana, que actúan a manera de signo. Rivera utilizó mudras, o posturas budistas de manos para

---

<sup>73</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*. Tomo II (México: Renacimiento, 1959), 175.

indicar meditación en la figura de la Ciencia, la Sapiencia y el Conocimiento; en otras, las posiciones de las manos provienen desde la antigüedad clásica hasta la retórica de la tradición católica.

La composición del muro testero del anfiteatro ocurre dentro de un espacio luminoso, celestial, con algunas convenciones de la pintura bizantina, los primitivos italianos y el primer renacimiento. La superficie marca el carácter sobrenatural del espacio con hoja de oro, retoma formas de la tradición como las aureolas que coronan a las virtudes o las túnicas que portan la mayoría de las figuras. También recurre a citas formales, como los ojos demasiado grandes que recuerdan a los rostros de mujeres en los mosaicos de Rávena y a los retratos coptos; en general, las dimensiones monumentales de las figuras, parecen próximas a los murales tardo medievales italianos.

Lo más llamativo de la imagen es la marcada geometría circular, el trazo a punta de compás, como si de una maquinaria se tratara, las virtudes como pistones, sus paños forman verticales que parecen columnas estriadas, las musas engranajes, todas en movimientos giratorios. Justino Fernández describió esta similitud, la relacionó con el trabajo de Fernand Léger, lo pensó como una intención de síntesis entre el arte clasicista, desde Bizancio hasta el Renacimiento, con el cubismo sintético.<sup>74</sup> Sin duda alguna Fernández acierta en relacionar el tipo de figuración de *La Creación* con la obra de Léger, en tanto que se trata de una obra concebida en los términos del retorno al orden, que intentan fundar un nuevo clasicismo y a la par, integrar formas de la modernidad.

Después de la guerra, en la que participó activamente, Léger creó obras en las que expresaba la realidad de la vida moderna en figuras robustas, con contornos muy definidos, que reunían su admiración por la maquinaria moderna, las formas de la publicidad y la estampa popular, con el arte clásico del pasado.<sup>75</sup> Creó figuras

---

<sup>74</sup> Véase: Justino Fernández, "Un dibujo de Diego Rivera para el mural del Anfiteatro Bolívar" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. (México: UNAM, Vol. VI, número 23, 1955), 53-56.

<sup>75</sup> Elizabeth Cowling y Jennifer Mundy, *On Classic Ground. Picasso Leger and the New Classicism 1910-1930*. (Londres: Tate Gallery, 1990), 136-144.



monumentales que parecían estar constituidas por partes de máquinas: esferas, cilindros, de rotundas volumetrías resueltas en grisallas sobre fondos planos. Sin duda, este tipo de construcción basada en curvas geométricas recuerda en cierta medida a la propuesta formal de *La Creación*, sin embargo, varios artistas, como André Lhote o Amedeo Modigliani llegaron por distintas vías a esa solución compositiva en el mismo periodo, y Rivera se encontraba más cercano a esa aproximación más clasicista y menos maquina que la de Léger.<sup>76</sup>

Por otra parte, debe considerarse que la propuesta de Léger fue simultánea a la producción de Rivera en México,<sup>77</sup> en ambos casos, se trata de soluciones que intentaban resolver problemas sobre la figuración que atraían la atención de todos los artistas e intelectuales durante los años de la guerra, y que se convirtieron en un tópico de animadas discusiones. Después del armisticio el retorno al orden, *l'appel a l'ordre*, fue emprendido a través de la revitalización del clasicismo helénico y francés, tamizado por una síntesis moderna.<sup>78</sup> La búsqueda de una nueva figuración se volvió

---

<sup>76</sup> Probablemente, todas esas obras abrevaban de las primeras soluciones curvas de las series pre cubistas relativas a las *Señoritas de Avignon* de Picasso, basadas en la escultura africana o las obras que Henri Matisse desarrolló para *La Danza*, ambos conjuntos realizados en 1907 a partir de la experimentación con formas circulares para expresar el desnudo femenino.

<sup>77</sup> La gran pintura de Fernand Léger en la que presentó por primera vez de manera articulada este tipo de figuración fue *Tres mujeres (Le grand déjeuner)*, hoy en la colección del MoMA de Nueva York, y que fue presentada en el Salón de Otoño de 1921, es decir, cuando Rivera ya se encontraba en México. La obra sin embargo fue una pintura de tesis, en la cual Léger estuvo trabajando durante dos años con gran cuidado, y produjo versiones de menor tamaño en ese tiempo. Elizabeth Cowling y Jennifer Mundy, *On Classic Ground*, 141. Léger inició esta rama del cubismo, que denominó cubismo emotivo, afincada en sus primeros dibujos realizados durante su participación en el frente, donde, al contrario de lo que sucedía en París, se incrementó su cubismo a partir de la manera en que estudió la mecanización de la guerra. Léger y Rivera tenían circuitos artísticos en común, como la Galería L'Effort Moderne, y el poeta Blaise Cendrars, pero me parece que aunque llegaron a resultados similares, lo hicieron desde puntos de vista distintos, y el retorno al orden de Rivera parecería más cercano al grupo de André Lhote y el crítico Louis Vauxcelles, quienes veían el cubismo como un momento necesario, un punto de partida para la nueva figuración, pero un momento que debía ser superado después de la guerra a través del estudio de las leyes de la pintura, el naturalismo y el retorno a las enseñanzas de Cézanne, para producir un nuevo clasicismo.

<sup>78</sup> Fueron muchos los intelectuales, críticos y artistas que durante la Primera Guerra Mundial, y más aún después del armisticio, cuando se volvió un tópico nacionalista, hicieron la llamada al orden, *l'appel a l'ordre*, desde las páginas de varias publicaciones. Sin embargo, la historiografía señala a Amédée Onzenfant (1866-1966) y a su revista *L'Élan* como uno de los primeros llamados más articulados a retornar a la tradición clásica, la pintura francesa y abandonar las especulaciones sobre la cuarta dimensión. No se trataba de abandonar el cubismo sino de transformarlo, como lo expuso a inicios de 1916, allí subrayaba la analogía entre los bordes exteriores cubistas, el estrés de la guerra en el orden nacional y en las nociones clásicas de la tradición francesa. Amédée Onzenfant, 'Aux camarades des

un tópico nacionalista en Francia, España e Italia, un regreso a las raíces helénicas, de pueblos que se consideraban mediterráneos y herederos de dicha tradición, en contraposición de los alemanes bárbaros, un tema que poblaba las páginas de muchas publicaciones, más no se trataba de abandonar el cubismo sino de transformarlo.<sup>79</sup> Para algunos autores, como André Lhote, el retorno al orden apelaba a un concepto de dimensiones cósmicas, se trataba de emplear en la pintura las leyes universales de armonía matemáticas, las leyes pitagóricas que animan toda la creación.<sup>80</sup> Es posible encontrar más próxima esta línea de investigación pictórica de Lhote en *La Creación*, una búsqueda de un nuevo clasicismo a partir de leyes matemáticas. Rivera se interesó por el platonismo y el pitagorismo imperante en París,<sup>81</sup> temas que también eran del agrado de José Vasconcelos, el comitente de la obra.

A su llegada a México, Rivera fue entrevistado por el joven poeta Manuel Maples Arce, quién le preguntó cuál sería el desarrollo del arte en el futuro, a lo que el pintor respondió:

Ante todo, debo decirle que para mí no existe esa clasificación, sino simplemente la de obreros plásticos, como en el Renacimiento. Por lo demás, creo que debe ser aquella que encuentre la forma de equilibrio, perdida en el siglo XIX. Cézanne la encontró, pero

---

tranchées', en *L'Élan*, no.8, enero 1918. Christopher Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. (New Haven, Londres: Yale University Press, 1987), 99.

<sup>79</sup> La historiografía señala a Amédée Onzenfant (1866-1966) y a su revista *L'Élan* como uno de los primeros llamados más articulados a retornar a la tradición clásica, la pintura francesa y abandonar las especulaciones sobre la cuarta dimensión, allí se subrayaba la analogía entre los bordes exteriores cubistas, el estrés de la guerra en el orden nacional y en las nociones clásicas de la tradición francesa. Christopher Green, *Cubism and its Enemies*, 99. Sin embargo, como lo ha señalado Kenneth Silver se trata de todo un movimiento político y social, que generó un clima de ideas común, con muchas contradicciones sobre el rumbo que debía tomar el arte después de la guerra, y que paulatinamente se fue orientando hacia la figuración, aunque al mismo tiempo se continuó la obra de raigambre cubista. Kenneth E. Silver *Spirit de Corps*. (Princeton: Princeton University Press, 1989). 226-235.

<sup>80</sup> Elena Pontiggia, *Il ritorno al ordine*, (Milán: Abscondita, 2005), 125-128.

<sup>81</sup> Rivera expresó su interés en la sección áurea en varias entrevistas y aún en la propia descripción de la obra. También afirmó que su expresión pictórica procedía del cuidadoso estudio de Cézanne. La manera en que Rivera transitó del cubismo a el constructivismo, y cómo se expresa ese cambio en su obra se aborda con mayor profundidad en el capítulo 3.

sus discípulos no pudieron comprenderlo. La reconstrucción es la labor del cubismo. Un andamiaje para volver a adquirir la noción extraviada de la forma.<sup>82</sup>

Se percibe en la respuesta el centro del programa de Rivera, la intención de crear un taller a la manera del renacimiento, la búsqueda de la armonía formal, a través del estudio de Cézanne, y la reconstrucción de la forma a través del cubismo. Justamente basaría sus búsquedas en las nociones matemáticas de la sección áurea. Probablemente también debe tomarse en cuenta que Rivera compartía con José Vasconcelos, el comitente directo de la obra, el interés en las teorías matemáticas sobre la armonía de la antigüedad helénica. Durante su exilio, Vasconcelos había escrito *Pitágoras una teoría del ritmo*.

Estas preocupaciones sobre la armonía cósmica configuraron *La Creación*. En la imagen opera un ritmo matemático, de arreglos numéricos, en grupos ordenados: uno, la Luz Una o “Energía Primera”<sup>83</sup>, dos, la Ciencia y la Sapiencia, tres las virtudes cardinales, cuatro las teologales, cinco la mujer y cuatro musas, seis el hombre y cinco musas, siete, las virtudes en cadena, ocho los tetramorfos, que suman nueve con el Pantocrátor.<sup>84</sup>

A continuación, abordaré algunos de los problemas iconográficos que emergen para una primera lectura de *La Creación*, trataré de rastrear las fuentes de los principales temas, y ponerlo en diálogo con el programa cultural de Vasconcelos.

### **La Creación como escala cósmica**

Al analizar la imagen, los temas iconográficos parecen superponerse, algunos proceden de la religión católica y otros son de origen pagano. En cuanto a los tópicos

---

<sup>82</sup> Manuel Maples Arce, “Diego M. Rivera Entrevista en Zig-zag”, *ZIG-ZAG*, núm. 68, (28 de julio de 1921), en Moyssen, *La Crítica de Arte en México*, p. 543-545.

<sup>83</sup> Como denominó al centro luminoso rodeado por el arcoíris y las manos, en el texto de 1925. Diego Rivera, “El anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria”, 75.

<sup>84</sup> Diego Rivera, “El anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria”, 75.

católicos, se encuentra en primer lugar la creación o el Génesis, simbolizado por Adán y Eva acompañados por la serpiente. El segundo tema católico es el conjunto de las siete virtudes, y el tercero es la Causa Prima, en conjunto con el Pantócrator o Cristo en majestad rodeado por el tetramorfos, o los símbolos de los cuatro apóstoles. Aunados a estos tópicos, se suma uno de origen pagano, el Parnaso, o Apolo y las musas, que da una segunda lectura a la figura central como Apolo *musageta*, un tema adecuado para un espacio dedicado a la oratoria, la poesía, la literatura y particularmente, la música.

En los murales de Rafael en la Estancia de la Signatura del Vaticano se puede encontrar en parte un programa iconográfico similar que reúne temas de la antigüedad y temas cristianos. **(FIGS. 3- 9)** Allí fueron pintadas las musas y Apolo en *El Parnaso*; frente a ese muro, las virtudes teologales decoran el luneto sobre el mural de *La institución del Derecho Canónico*, el Cristo en majestad, emerge entre las nubes, radiante sobre un fondo dorado, y domina la composición escalonada en *La disputa del Santo Sacramento*; y sobre uno de los recuadros del techo, Rafael pintó *El pecado original*, pasaje del Génesis en el que Eva ofrece a Adán el fruto prohibido, en otro, Urania sostiene un círculo cósmico, una Causa Prima, la representación del cosmos. Además, se suma otro tópico sobre la filosofía en la antigüedad, la famosa escena denominada *La escuela de Atenas*.

La imagen del Parnaso creada por Rafael para el Vaticano es la más canónica, da inicio a un linaje. Se ha pensado que recurrió a modelos tomados de fuentes literarias, como *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, y también consideró las imágenes arqueológicas de musas tomadas directamente de su observación de sarcófagos romanos.<sup>85</sup>

El programa de la Estancia de la Signatura reúne temas cristianos y ejemplos paganos pues continuaba la tradición medieval de asociar las personificaciones de cada arte o virtud a ciertos autores y representantes típicos de dicho arte. Ernst Gombrich ofreció una interpretación integral del espacio, una lectura descendente a

---

<sup>85</sup> Matthias Winner "Proyectos y realización en la Estancia de la Signatura" en *Rafael en el apartamento de Julio II y León X*. (Milán: Electa, ENEL, Società per azioni, Musei Vaticani, 1993), 247-291.

partir de los tondos del techo, en los que se definen las cuatro disciplinas de cada muro: teología, (*La disputa del Santo Sacramento*), filosofía (*La escuela de Atenas*), jurisprudencia (*La institución del derecho canónico*) y poesía (*El Parnaso*).<sup>86</sup> **(FIGS. 3-6)** Las escenas intermedias en el techo, como *El pecado original*, estarían vinculadas también al concurso de ambas disciplinas y las escenas principales desplegadas sobre los muros desarrollan el mismo tópico de cada disciplina a través de la reunión de los principales representantes en el ejercicio de dicho arte, por ejemplo, para profundizar en la disciplina de la filosofía Rafael reunió las figuras de los principales filósofos helénicos en *La escuela de Atenas*. **(FIGS.7-8)**

Al centro de la bóveda, se encuentra la representación de los cuatro elementos de la tradición alquímica presocrática, la única sección de la decoración anterior realizada por Giovanni Antonio Bazzi, llamado El Sodoma, que Rafael casi destruyó completamente para obtener una unidad de estilo, y por órdenes papales. A partir de ese centro de los cuatro elementos que componen todas las cosas: el aire, el agua, la tierra y el fuego, parte la lectura descendente sobre las cuatro disciplinas: teología, filosofía, jurisprudencia y poesía. **(FIG.7)**

Gombrich rechazó otras interpretaciones secularistas de pervivencia del paganismo e interpretaba el sentido unitario de la composición dentro de la tradición cristiana. De acuerdo con esta interpretación, se eligieron las disciplinas intelectuales que participan en el conocimiento de la humanidad como un modo de revelación de la verdad superior, una manera de poner de manifiesto que la divinidad se expresaba tanto en la poesía, como en la jurisprudencia, la filosofía y la teología, a través de los practicantes inspirados, en los evangelios y en las tradiciones de la Iglesia.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Gombrich rechazó los títulos de dichas escenas, que consideró habían sido adquiridas al apreciarse individualmente a través de estampas y grabados que copiaban las composiciones, probablemente por la dificultad de acceder al espacio reservado para el uso del Papa. Sugiere, en cambio, que los cuatro temas están dispuestos en las cartelas de los tondos y aluden a las disciplinas mencionadas y los lemas que las acompañan: teología *divinarum rerum notitia* (conocimiento de las cosas divinas), filosofía *causarum cognitio* (comprensión de las causas), jurisprudencia *ius suumcuique tribuit* (a cada uno lo suyo) y poesía *numine afflatur* (la divina inspiración de la poesía). Ernst Gombrich, "La Stanza della Segnatura de Rafael y la índole de su simbolismo" en Richard Woodfield, *Gombrich esencial*. (Londres: Phaidon, 2010),492-497.

<sup>87</sup> Ernst Gombrich, "La Stanza della Segnatura de Rafael y la índole de su simbolismo", 495-498.

Rafael desarrolló una composición naturalista y sumamente efectiva para la Estancia de la Signatura, pero que seguía un modelo jerárquico de presentar las artes y las virtudes en composiciones medievales compuestas por horizontes estratificados y descendentes, donde las figuras ocupaban distintas jerarquías que partían de la divinidad, por intermediación de personificaciones de las virtudes o las artes, e iban presentando los ejemplos desde el plano divino hasta el terrenal.

Este tipo de composición es aún más visible en el fresco de Rafael que desarrolla la idea de la teología, la llamada *Disputa del Santo Sacramento*. **(FIG. 5)** Dicha tradición, que provenía del medievo,<sup>88</sup> había sido desarrollada ampliamente por su maestro Pietro el Perugino en el Colegio del Cambio en Perugia, en la Sala de la Audiencia, donde pintó dos ciclos de virtudes en nubes que flotan sobre sus discípulos en la tierra, también por una composición similar de Pinturicchio en la Sala de las Artes Liberales, las Salas Borgia del Vaticano, o en la composición de *La Trinidad*, en San Severo, Perugia, realizada tanto por Rafael como por Perugino. **(FIG. 10)**

Las virtudes o las artes que flotan no son únicamente etiquetas alegóricas de las representaciones de abajo, las escenas terrestres deben considerarse exposiciones amplias y complejas de las ideas expresadas por las personificaciones que flotan, de esa manera presentan una idea eclesiástica: las cosas de este mundo no son más que encarnaciones de ideas o principios generales, en esa visión del mundo el universo entero es una jerarquía de principios que emanan y descienden de lo alto.<sup>89</sup> Estas composiciones estratificadas se usaban para bibliotecas, universidades, o lugares en los que se presentaban conferencias, sitios de conocimiento, y por ello reúnen imágenes sobre el origen divino del saber en forma jerarquizada para expresar que la dignidad de todo conocimiento deriva de su nexos con lo divino.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> En 1896 Julius von Schlosser publicó un extenso y erudito artículo en el que situaba la Estancia de la Signatura dentro del contexto histórico de las representaciones medievales. Julius von Schlosser, "Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura" en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, 17, 1896, 13-1000.

<sup>89</sup> Ernst Gombrich, "La Stanza della Segnatura de Rafael y la índole de su simbolismo", 490-92.

<sup>90</sup> Gombrich hace notar que el tipo de relaciones establecidas entre los ejemplos ilustres sobre la antigüedad clásica, las artes y las virtudes con temas cristianos que se exponen en los murales de la Estancia de la Signatura pueden encontrarse comúnmente en las conferencias inaugurales dictadas durante las aperturas de los cursos. En dichas piezas de oratoria se hacía propaganda de las asignaturas

En ese sentido, sea a partir de la Estancia de la Signatura, con la que guarda tantas similitudes iconográficas, o con otra imagen del género, Rivera empleó en *La Creación* este tipo de composición jerarquizada a través de personificaciones de conceptos humanistas y cristianos emplazadas en distintos estratos, terrestres y celestes, para exponer una idea similar, un diagrama cósmico de la naturaleza divina de las artes y el conocimiento, en concordancia con la creación del mundo.<sup>91</sup> No es difícil que Rivera conociera bien la iconografía de la Estancia de la Signatura, las estampas con la composición íntegra y por secciones existen desde el siglo XVI y se continuaron elaborando, se vendían y eran unas de las más solicitadas por los viajeros en Roma. En la Escuela Nacional de Bellas Artes era una de las obras que se estudiaban, como es posible apreciar en la excelente pintura que realizó Ángel Zárraga a partir de *La caída (Adán y Eva)*, artista de la misma generación que Rivera, a partir de una estampa francesa de Victor Pillement y Joseph Théodor Richomme (1814). **(FIG. 11-12)** Es posible que se tratara de un ejercicio de las clases de pintura del colorido que impartía José Salomé Piña o del curso de pintura de claroscuro de Germán Gedovius.<sup>92</sup> Zárraga lo pintó a la manera académica, con pinceladas muy difuminadas definió cuidadosamente la anatomía, usó una paleta muy sobria, en

---

poniendo en relieve su dignidad y se reunían tópicos similares a los de la Estancia, es decir, los murales de Rafael forman parte de una tradición intelectual, y la reunión de estos temas es una convención artística, un lugar común en esa época, aunque por supuesto, la composición de Rafael se distingue por sus espléndidas soluciones formales y el desarrollo artístico del tópico, mediante una distribución espacial magistral para las funciones que allí se llevaban a cabo. Ernst Gombrich, "La Stanza della Segnatura de Rafael y la índole de su simbolismo", 494-498.

<sup>91</sup> Ya Juan Rafael Cornel Rivera había relacionado la composición de *La Creación*, con el fresco de Perugia realizado por Rafael y Perugino *La trinidad y los santos*, en la Capilla de San Severo en Perugia, pues consideró que se trataba de una construcción visual y compositiva similar "ambos segmentados en tres zonas visuales, siguiendo un orden vertical de arriba hacia abajo". Estableció esta relación a partir de uno de los bocetos de Rivera que lleva una inscripción sobre Perugia. Se aborda este tema en el capítulo 3. de *La Creación*, de Rivera. Hizo notar también que la energía en Rivera es una fuerza cósmica, y en Rafael, el Espíritu Santo, y que en ambas composiciones los gestos de las manos son fundamentales para la composición. Coronel indica otra similitud, en ambos murales hay un espacio vacío al centro, un nicho en Italia, y el lugar para el órgano en el anfiteatro. Véase: Juan Rafael Coronel Rivera, "Una historia esencial del hombre", en Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (coord.) *Diego Rivera. Obra mural completa*. (Köln: Taschen, 2007), 11-12.

<sup>92</sup> En 1903 Rivera había ya cursado las clases de dibujo y en los siguientes años seguía el aprendizaje de la pintura y el color, de acuerdo al sistema de la academia, es posible que Zárraga tuviera una currícula similar. Véase: Susana Pliego Quijano, *Diego Rivera, nacimiento de un pintor*, (México: Museo Mural Diego Rivera, INBA, 2007), 93.

comparación con el original, en dónde la serpiente cambia de color, de acuerdo con su carácter sobrenatural, en cambio es posible notar cómo siguió fielmente la composición de la estampa en la que se alteró ligeramente el fondo de la composición, al añadir montículos más definidos dónde reposa Adán, también se amplió la fronda de la higuera del árbol del bien y del mal, se colocó una vegetación más abundante y detallada, así como un fondo con nubes. Es muy probable que Zárraga la haya pintado mientras aún estudiaba, alrededor de 1904, antes de partir a Europa, y en ella se puede detectar su interés por el desnudo.<sup>93</sup>

Además de recurrir a un programa iconográfico análogo a la Estancia de la Signatura, en el plano formal se debe subrayar que Rivera empleó algunas estrategias artísticas similares, como el rompimiento de gloria de la escena dedicada a la teología, el tipo de nubes que dividen la imagen en estratos y sirven de asiento a los personajes celestes. También el uso de hoja de oro repujada para indicar las regiones luminosas del cielo, o la mandorla del Cristo en Majestad, y oro para enfatizar atributos iconográficos importantes en la composición, como las casullas de los obispos y papas, y muchos otros detalles. Otro recurso que comparten Rafael y Rivera es utilizar retratos de personalidades contemporáneas como modelo para algunas figuras alegóricas<sup>94</sup> y probablemente vincular su actividad con el sentido de la personificación.<sup>95</sup> Sin embargo, las escenas de Rafael son narrativas, a pesar de tratarse de la exposición de motivos y personas ejemplares respecto a las disciplinas, se apartó

---

<sup>93</sup> La pieza hoy forma parte del acervo de la Cámara Mexicana de la Industria de la Construcción. Véase el comentario de Fausto Ramírez sobre esta pintura, que se ha datado alrededor de 1904, antes de que Zárraga viajara a Europa. Fausto Ramírez, "Zárraga modernista: aprendizaje y aventura.", en Eugenio Carmona, Claudia Garay, Ana Garduño, Michele Greet, Fausto Ramírez y Mireida Velázquez, *Ángel Zárraga. El sentido de la creación*. (México: INBA, 2014), 38, 48.

<sup>94</sup> En la composición de Rafael, Vasari describió el retrato de Federico II duque de Mantua, como un bello joven y a Bramante en la figura de Euclides, dónde también vio el retrato de Zoroastro y Rafael en la escena de *La escuela de Atenas*. Vasari también da la interpretación de una lectura a partir de los tondos que van señalando la temática de las escenas que le siguen hacia abajo. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. (Madrid, Turín: Cátedra, Einaudi, 2012), 524-525.

<sup>95</sup> Gombrich alerta sobre la posibilidad de que algunos de estos supuestos retratos podrían ser de figuras genéricas, contraviniendo la opinión de Vasari, por ejemplo, encuentra el modelo del supuesto retrato de Bramante como Euclides en los murales de Pinturicchio en el Vaticano, punto de partida para el tipo de composición de la Estancia de la Signatura. Ernst Gombrich, "La Stanza della Segnatura de Rafael y la índole de su simbolismo", 500-502.



del modelo hierático de las composiciones de su maestro El Perugino, mientras que la composición de Rivera parecería una escena más estática y alegórica.

Otro objeto artístico vinculado con las tradiciones herméticas que posee una iconografía relacionada con esas estratigrafías del conocimiento, es el llamado *Tarot de Mantegna*, **(FIG.13)** que consiste en series de estampas que se pensaron como un juego didáctico para la cosmología teológica, usadas por el círculo de humanistas que orbitaba alrededor de Marsilio Ficino (1443-1499), puesto que despliega los temas y estructura jerárquica de su libro *De Amore*, con el que presenta una correspondencia bastante precisa. Otras hipótesis lo vinculan con la *Divina Comedia* de Dante Alighieri.<sup>96</sup> Se ha propuesto que sirvió como pasatiempo para los miembros del Concilio entre 1459 y 1460, papas y cardenales, pues reúne especulaciones de san Juan Climacus, Dante y Santo Tomás de Aquino. No se conocen las reglas del juego en detalle, pero se jugaba seriamente, como una especie de “ajedrez divino”; se considera que era paralelo al juego que escribió Nicolás de Cusa para ilustrar su pensamiento filosófico, para analizar la manera en que la sabiduría divina jugaría al inicio del mundo.<sup>97</sup>

Se piensa que el artista de alguna de las series (pues se conservaron varias) fue Baccio Baldini. Existen versiones en juegos de naipes que recuperan en parte esta iconografía y la vinculan con algunos temas católicos, como Adán y Eva, como el juego del *Laberinto*, más es posible que todos abreven de la lectura de los escritos de Ramón Lull y de Marsilio Ficino.<sup>98</sup>

Este juego de naipes es un dispositivo cosmológico que tiene cinco series marcadas por una letra y un número, cada una con 10 cartas reproduce el orden asignado por la teología al Universo. Se trata de una jerarquía rigurosa: la serie A, de

---

<sup>96</sup> Eva Skopalová, “The Mangegna Tarocchi and the View of the World in Northern Italy in the 15th Century” en *Umění /Art, Journal of the Institute of Art History, Academy of the Czech Republic* (Praga: 2014–6, LXII): 502-515. Wendy Thompson, “Poets, Lovers and Heroes in Italian Mythological Prints,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 61, no. 3., (Winter 2004), 3-56.

<sup>97</sup> Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. (Nueva York: Pantheon Books, 1953), 139- 140.

<sup>98</sup> Eva Skopalová, “The Mangegna Tarocchi and the View of the World in Northern Italy in the 15th Century”, 502-515.

las esferas, consta de seis planetas, el sol y la luna, y el *Primo Mobile* y la *Prima Causa*, un círculo que indica el inicio del cosmos, con iconografía muy similar a la desplegada por Rivera al centro de su composición, la llamada Luz Una o Energía Primera. La serie B, consta de los *Genii* (Illiaco, Chronico y Cósmico) y las siete Virtudes, la serie C, las Artes Liberales, la D, Apolo y las nueve musas, la serie E o (S) son las condiciones del hombre (del Papa al limosnero, en orden descendente).

Como lo expone Jean Seznec, el juego de naipes desarrolla una escalera simbólica que va del cielo a la tierra, en la cúspide de la escalera está Dios, expresado en el diagrama circular, la *Prima Causa*, la causa primigenia de todas las cosas.<sup>99</sup> Dios gobierna al mundo, pero lo hace indirectamente, de manera escalonada, a través de una sucesión de intermediarios. El esquema expone la transmisión del poder divino *ex gradibus*, desde el grado más alto hasta el nivel más bajo de la humanidad: el humilde mendigo. Pero la escalera también puede ser leída de abajo hacia arriba, vista de esa forma enseña que el hombre puede elevarse gradualmente en el orden espiritual, y llegar a la mayor altura, a lo bueno, verdadero y noble: el *Bonum*, el *Verum*, y el *Nobile*. El propósito del dispositivo cósmico ayudaba a mostrar que a través de la ciencia y de la virtud el hombre se puede acercar a Dios.

Aby Warburg puso atención a este tema, al igual que Seznec, pues se trata de imágenes del primer renacimiento que recuperan la forma original de las deidades de la antigüedad, y desplazan las formas medievales. Warburg relacionó el Tarot con la iconografía astrológica del Palazzo Schiffanoia, **(FIG. 14)** que incluyó en la novena serie del *Atlas Mnemosine*, en los tableros que van del 50 al 56. Linda Báez señaló que en dichos tableros Warburg abordó la “ascensión al firmamento y el despeñamiento de los dioses sobre la tierra”; en estos tableros también siguió el desarrollo del tópico de las ninfas y musas en series de imágenes que comprendían varios siglos, su característico método de visualización comparativa basado en fotografías.<sup>100</sup> En estos tableros, organizados para revelar la manera en que las

---

<sup>99</sup> Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, 137-140.

<sup>100</sup> Linda Báez profundizó en el estudio de las notas y el método seguido por el erudito hamburgués para explicar los procesos de simbolización generados por las imágenes, la intención de estos tableros

imágenes de las ninfas iban cambiando de signo a través del tiempo, Warburg observó que la ninfa se transmuta en musa para orquestrar la armonía cósmica del universo, paulatinamente fue ascendiendo al Parnaso, pero preservando el gesto alegórico de las danzantes paganas, con ropajes volátiles, y acompañando a Minerva en la expulsión de los vicios, seguidas por las virtudes. En la misma serie, Warburg estudió la pervivencia de la Prima Causa como un ordenamiento cósmico medieval del mundo. El historiador del arte notó que en las imágenes de la antigüedad las ménades aparecían golpeando su pandero, pero con el tiempo ese elemento circular se transformó en un dispositivo cósmico cuando, siglos después, se representaron musas jugando con las esferas en el Tarot de Mantegna. Esas formas se actualizaron partiendo de imágenes de la antigüedad en los murales de la *Stanza della Segnatura* de Rafael, Warburg puso especial atención en la imagen de Urania con la esfera cósmica que aparece en las escenas del techo, con los paños en movimiento característicos de las danzantes paganas.<sup>101</sup> **(FIG. 9)** Warburg señaló que en la mitología griega Apolo era considerado el alma musical del cosmos, y que las musas a su alrededor movían las esferas. Los círculos neoplatonistas recuperaron el sentido de esta metáfora, así como los recursos formales de la antigüedad; en el mural de Rafael del Vaticano, Urania retorna a su carácter de ninfa.<sup>102</sup>

A manera de conclusión, es posible decir que la reunión de temas paganos como Apolo y las Musas, con temas cristianos, como las virtudes, el Génesis, la caída de Adán y Eva, y el Cristo en majestad con el tetramorfos, resultó del esfuerzo realizado por los artistas plásticos del primer Renacimiento para exponer teorías filosóficas neoplatonistas, teorías que permitían expresar las jerarquías en el orden cósmico, y

---

es seguir el “simbolismo de la forma” la manera en que ciertas imágenes cambian de sentido de acuerdo a la vida cultural y artística en distintos periodos a partir de fuerzas vitales, lo que Warburg denominaba polaridades. En el caso de los tableros que llevan a la Estancia de la Signatura, y que contemplan también el llamado Tarot de Mantegna, la figura que siguió fue la ninfa, transformada posteriormente en musa, y la manera en que fue incorporada al discurso sobre el conocimiento y el cosmos. Linda Baez, *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*. (México: IIE, UNAM, 2012, Vol I, p.172-177, 259-262; Vol II): 111-117.

<sup>101</sup> Linda Baez, *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*. (México: IIE, UNAM, 2012, Vol I, p.172-177, 259-262; Vol II): 111-117.

<sup>102</sup> Aby Warburg, “El vestuario de los intermezzi de 1589” en Aby Warburg, *El Renacimiento del Paganismo*. (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 291-328.

subrayar el carácter divino del conocimiento. En ese sentido, la composición de Diego Rivera se inscribe dentro de ese linaje de representaciones cosmológicas en las que se concatenan alegorías en un orden jerárquico para expresar una idea filosófica sobre el sentido del conocimiento y su inscripción en el mundo.

### **El programa iconográfico de *La Creación***

No se sabe exactamente cuál es la fuente literaria o iconográfica de la composición de Rivera, sin embargo, como se ha expuesto anteriormente, es posible que abrevie de la Estancia de la Signatura o el Tarot de Mantegna. Jean Charlot sugiere la participación de José Vasconcelos en la selección del tema, sostiene que el entonces rector de la universidad solicitó al pintor textos explicativos que aclararan el tema de *La Creación* para dar su aprobación, y por ello Rivera redactó los textos que publicó primero en el Boletín de la SEP, y un año después en *El Arquitecto*.<sup>103</sup> El pintor francés dio el estatuto de programa a los textos de Rivera, comentó que “el escrito revela un planteamiento intelectual tan cuidadoso como cualquiera otro realizado en épocas más escolásticas”.<sup>104</sup> Sin duda alguna, Rivera escribió el programa iconográfico antes de pintar, pues por una parte, en él describe secciones que nunca llegó a pintar y por otra, fue publicado mientras se realizaba la obra.

Se trata de un programa que asigna significaciones específicas y necesarias a las figuras, muchas de las cuales serían prácticamente irreconocibles sin ese texto, y sería aún más difícil otorgarles el sentido que Rivera les otorga, pues carecen de atributos simbólicos claros o motes. El texto explicativo del pintor ha funcionado como articulador de sentido desde su primer momento de existencia. Por ejemplo, si observamos al grupo de musas del lado del hombre sería complejo conocer su significación puesto que no portan distintivo alguno, a excepción de la Tragedia, que

---

<sup>103</sup> Charlot antepone la siguiente frase a la descripción de Rivera en el Boletín de la SEP: “es un resumen de una larga explicación tema mural que Rivera redactó para obtener la aprobación de Vasconcelos.” Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 166.

<sup>104</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 166.

sostiene la inconfundible máscara de gesto patético. Asimismo, el programa de Rivera ofrece un sentido general y espacial de la composición. Desde un primer momento asignó el título de *La Creación*, encuadrando el tema dentro de un tópico cristiano conocido, pero superpuso otros tópicos cuya reunión requería una explicación.

En *La Creación* se encabalgan los temas católicos y paganos que fueron usados para exponer algunas de las ideas que presenta Vasconcelos para ilustrar su metafísica y sus propuestas de síntesis estética, por una parte, y por la otra, la expresión plástica de sus conceptos raciales, un muestrario de tonos de piel, que se condensan en el mestizo. Vasconcelos dijo que había “puesto a Rivera a estudiar un mural de tema universal” para el anfiteatro, cuando Jean Charlot le pidió un comentario sobre su participación en el renacimiento mural.<sup>105</sup> En esa ocasión el filósofo también mencionó que “el único que hacía lo que decía era Diego”, comentario que podría referirse a un acuerdo sobre las temáticas y los tiempos de entrega, tan preciados para el secretario.

Rivera escribió en 1925 que se trataba de un tema abstracto: “las relaciones del Hombre con los Elementos, es decir, los orígenes de las Ciencias y las Artes, en cierto modo, una especie de abreviatura esencial del hombre”.<sup>106</sup> De esta manera el pintor señalaba el carácter filosófico del tema, subrayaba la presencia de las musas y retenía el primer sentido que había tenido la figura central, pues debemos recordar que en una primera versión en lugar del tetramorfos, acompañaban al hombre que emerge del árbol los cuatro elementos de los filósofos presocráticos (agua, aire, tierra y fuego) en forma de desnudos alegóricos. Las tradiciones esotéricas relacionan el tetramorfos con los cuatro elementos a través del zodiaco babilónico: el rostro humano (el querub), corresponde a Acuario y al aire; el águila, con Escorpio y el agua; el león, con Leo y el fuego; y el buey, con Tauro y la tierra.

Por su parte José Vasconcelos, en *De Robinson a Odiseo, pedagogía estructuralista* (1935), afirmó:

---

<sup>105</sup> “Lo puse a estudiar un mural de tema universal—en la Preparatoria—en el Anfiteatro— Esto fue por Diciembre.” José Vasconcelos, “Brief Memoir of the Mexican Pictorial Renaissance Written for Jean Charlot”, edited by John Charlot, 17 de octubre de 1945, publicada en línea, consultada en: [https://jeancharlot.org/writings-on-jc/john-charlot\\_jvbm-mpr-wjc.html#\\_edn1](https://jeancharlot.org/writings-on-jc/john-charlot_jvbm-mpr-wjc.html#_edn1)

<sup>106</sup> Diego Rivera, “El Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria”, 74.

El paraninfo de la Universidad clamaba desde hacía tiempo al cielo con la desnudez de su lienzo principal. Hubiera sido fácil comprarle un cuadro de la época o pegarle alguna vieja tela de las bodegas de la Academia. Pero estábamos decididos a crear. Y tocó a Diego Rivera ilustrar aquel espacio con una alegoría de la creación del mundo. Brota de la rama el árbol y de éste 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.<sup>107</sup>

El filósofo enfatizó los tópicos cristianos, el Génesis, la cualidad divina de la Luz Una o Causa Prima, la “rama del árbol” de la cual emerge el hombre y el sentido jerárquico de la composición, la ascensión en la escala espiritual de los mortales Eva y Adán, a través de las musas, virtudes y seres angélicos.

Claude Fell,<sup>108</sup> Maricarmen Ramírez,<sup>109</sup> Raquel Tibol,<sup>110</sup> Julieta Ortiz, Dina Comisarenco y Susana Pliego observaron la cercanía de la composición de Rivera con los intereses filosóficos del rector, con el monismo estético, el pitagorismo y Alicia Azuela<sup>111</sup> lo vinculó con la raza cósmica. Asimismo, en el ordenamiento jerárquico de escala de purificación, en la división en lo masculino y lo femenino, es posible encontrar un simbolismo esotérico, como han propuesto Fausto Ramírez<sup>112</sup> y Renato González Mello<sup>113</sup> en las imágenes de Diego Rivera, para la ENP y la SEP para el patio del trabajo, en donde el pintor retomó parcialmente esta composición en el segundo piso. Dina Comisarenco exploró el carácter esotérico de *La Creación*, y consideró que

---

<sup>107</sup> José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista*. 1935, (Monterrey: Senado de la República, 2002), 216.

<sup>108</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. (México: IIH-UNAM, 2009, 1ª ed. 1989), 407.

<sup>109</sup> Mari-Carmen Ramírez-García, “The ideology and politics of the mexican mural movement: 1920-1925.” (Tesis de doctorado, The University of Chicago, 1989), 181-199.

<sup>110</sup> Raquel Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*. (Barcelona : Lumen, 2007), 167-172.

<sup>111</sup> Alicia Azuela, “Los murales de San Ildefonso, La educación y el arte, un proyecto de cultura nacional” en Laura D. B. de Laviada (ed.), *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. (México: UNAM, CONACULTA, 2008.), 114-115.

<sup>112</sup> Fausto Ramírez, “Aristas e iniciados en la obra mural de Orozco”, en *Orozco, una relectura*. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983): 61-102.

<sup>113</sup> Renato González Mello, *La máquina de pintar*. (México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008).

las reacciones negativas de la crítica se debieron al tema misterioso que poca gente pudo entender, permeadas por la visión del cosmos de Vasconcelos, su interés en la teosofía y pitagorismo, y las distintas tradiciones, que permiten el conocimiento no solo de uno mismo, sino del cosmos y lo divino.<sup>114</sup> Sin embargo, esto no se verifica en la crítica, en la que tuvo más peso la forma de la representación, que el contenido; probablemente sea el propio Rivera y otros artistas quienes a la postre hayan encontrado oscuro el simbolismo de esta imagen, cuando se desarrolló el muralismo con temáticas exotéricas vinculadas a temas revolucionarios.

Ya Julieta Ortiz había señalado la cercanía de estos temas con la obra de José Vasconcelos. Señaló que se puede entender a las musas como las creaciones de la fuerza espiritual del hombre en las distintas artes, situadas en orden jerárquico, un arte que genera conocimiento a través de la emoción y no por el razonamiento. La experiencia estética relacionada con la música y sus manifestaciones producen goce espiritual y emoción, una especie de “revelación iluminada”, una experiencia “reveladora, catártica, mueve a la contemplación y a la reflexión, y tiende un puente entre el ser humano y la esfera de lo absoluto.”<sup>115</sup> De manera que el tema del mural es la creación, en abstracto, que puede interpretarse tanto como el tema bíblico, la creación del mundo y del hombre, a partir de las figuras de Adán y Eva, y a la vez se trata de la creación artística, por la presencia de las musas. No parece existir un dictado preciso del desarrollo de la temática,<sup>116</sup> sino una sintonía con las ideas estéticas que circulaban en el medio intelectual mexicano, como lo indicó Fausto Ramírez en su

---

<sup>114</sup> Dina Comisarenco Mirkin, "La Creación by Diego Rivera", en *Aurora, The Journal of the History of Art*, vol. 7, (2006); 35-61.

<sup>115</sup> Julieta Ortiz Gaitán, *El pensamiento vasconcelista en el mural La creación en Memoria Congreso internacional del muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999), 91-105.

<sup>116</sup> Sobre esto insistieron tanto Vasconcelos como Rivera, y en realidad no parece haber existido ninguna forma de dictado preciso, aunque si podría pensarse que se estableció un diálogo, no sólo con Rivera, sino con varios de los pintores, que recurrieron a temas similares, como Roberto Montenegro en el *Árbol de la vida*, y los murales del despacho del secretario en la SEP, aún en los temas elegidos por Gerardo Murillo, Dr. Atl, o David Alfaro Siqueiros en su primera campaña. No parece haber ocurrido esa cercanía con Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal, que eligieron tópicos de otra índole.

seminal ensayo sobre el contenido esotérico de los murales de José Clemente Orozco.<sup>117</sup>

Debido a la complejidad y el carácter abstracto de la composición, se ha esbozado una interpretación global de *La Creación*, los diversos estudios que existen sobre el mural se han dedicado a trazar sus vínculos con el proyecto cultural posrevolucionario, y particularmente con la filosofía de Vasconcelos, me refiero a los estudios ya citados de Julieta Ortiz, Alicia Azuela, Claude Fell, Mari-Carmen Ramírez. Todos estos autores vinculan el tema con los escritos de José Vasconcelos, Alicia Azuela vincula con los conceptos vertidos en *La raza cósmica*, Claude Fell con *El monismo estético*, Maricarmen Ramírez y Susana Pliego, al igual de Julieta Ortiz con *Pitágoras una teoría del ritmo*.<sup>118</sup> Asimismo, varios autores han señalado el carácter simbolista, abstracto y filosófico de los primeros murales, no únicamente en el caso de Rivera, sino también de aquellos realizados por Montenegro, Siqueiros, Orozco, y el Dr. Atl. Es indudable que fue Vasconcelos quién orientó a los pintores para la elección de temas filosóficos, que constituyen un programa simbólico cósmico, nacionalista y a la vez universal, como se explora en el siguiente apartado. Retomaré esa discusión, añadiendo una perspectiva general sobre la intervención de Vasconcelos en varios de los proyectos murales o escultóricos de la SEP, así como puntualizando, de que manera Rivera pudo reinterpretar o discutir con el comitente el programa pictórico del anfiteatro.

### **Cosmos, creación y raza en el programa simbólico de Vasconcelos**

Vasconcelos siempre negó cualquier injerencia en los temas y formas de los murales, en sus extensas memorias apenas los mencionó, les restó importancia frente a su vasto programa educativo; los murales aparecen más como escenarios de su vida intelectual,

---

<sup>117</sup> Fausto Ramírez, "Artistas e iniciados en la obra de Orozco." en *Orozco: Una relectura*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), p. 61-102.

<sup>118</sup> Susana Pliego Quijano, *Los murales de Diego Rivera en Chapingo: Naturaleza fecunda*, (México: IIE, UNAM).



política y sentimental, que cómo un tópico trascendente.<sup>119</sup> Mientras aún era Secretario de Educación, declaró que no tenía ninguna preferencia en pintura ni escultura, pues juzgaba la pintura como arte servil, cuando no caricaturesco. En la misma entrevista vertió su dictado sobre el encargo de los murales a través de la bien conocida frase “velocidad y superficie”, que reduce su estética pictórica a la rapidez: que pinten pronto y que llenen muchos muros.<sup>120</sup>

Por su parte, los artistas que decoraron los corredores y la escalera de San Ildefonso, coinciden en señalar que no recibieron mayor indicación que elegir su muro, como lo refieren los testimonios de Jean Charlot,<sup>121</sup> Ramón Alva de la Canal,<sup>122</sup> y Fernando Leal.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> En *El desastre* (1938), las memorias que abarcan el periodo en cuestión, Vasconcelos apenas hace referencias salpicadas por aquí y por allá sobre la ejecución de los murales. Ocupó un poco más espacio una exposición irónica sobre el sindicato de pintores, donde repite la frase de que lo único que solicitaba era velocidad y superficie y la manera en que los frenó diciéndoles que retiraría el apoyo si no aceptaban sus condiciones. Relata por otra parte, que todas las mañanas iba a ver las obras y se subía a los andamios, que casi no visitaba San Ildefonso, porque Orozco le hacía malas caras, que cuando vio los panfletos de los estudiantes rebeldes de la Preparatoria se encontraba con Atl hablando de olas y panoramas a la japonesa en el Anexo. A Rivera lo menciona siempre con inquina y reproche, en las ruinas de Uxmal haciendo retumbar el carruaje con su peso, sus ataques en *El Machete* y su decepción ante el grosero retrato que le dedicó sobre los muros que él mismo mandó construir. Dedicó más páginas al hallazgo de una pequeña escultura de Minerva que Carlos Pellicer encontró con un anticuario, y que decoraba su escritorio. José Vasconcelos, *El desastre*. (México: Trillas, 2014), 129, 166-167, 263-264.]

<sup>120</sup> Febronio Ortega, “José Vasconcelos por Ortega” en *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923, p.35, 88-99.

<sup>121</sup> Jean Charlot, en tono de reconocimiento, consideró que la causa de dotarlos de tal libertad fue la filosofía del secretario: “Este caballero nada pintoresco, es el *deus ex machina* del renacimiento mexicano. El movimiento muralista se inició durante su mandato como Secretario de Educación del Gobierno de Obregón (1921-1924). Personalmente, él obtuvo los muros, el dinero para los materiales, los sueldos de los artistas, y, lo más importante, la libertad estilística; todos los ingredientes indispensables que, de hecho, fueron corolarios de su propia filosofía aplicada al sistema social” Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 106.

<sup>122</sup> De acuerdo con las memorias de Alva de la Canal, firmaron un contrato con Vicente Lombardo Toledano que tenía una duración de dos años, pero posteriormente se les solicitó terminar con mucha más premura. Sobre los temas dijo: “No se nos había dado ningún tema para que lo desarrolláramos.” Ramón Alva de la Canal, “Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal”, en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 209.

<sup>123</sup> “Cuando lo vi [a Vasconcelos] en su despacho, me dijo que escogiera yo mismo las paredes que quisiera del edificio de la Preparatoria, dejándome en libertad en cuanto al tema y a la técnica” , Fernando Leal, “Reminiscencias de Fernando Leal”, en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 199.

Sin embargo, todo parece indicar que Vasconcelos tenía mayor intervención en algunas obras, que consideraba significativas por su emplazamiento y discutía los temas con los pintores y escultores. Parece lógico que el secretario solicitara al menos un plan, ya fuera en dibujo, un proyecto escrito, o ambos, cuando se trataba de las decoraciones oficiales de espacios que servirían para ceremonias, o que se encontraban en lugares prominentes, como las fachadas de la SEP, la biblioteca Hispanoamericana, la Sala de Discusiones Libres, y el Anfiteatro Simón Bolívar. Debe notarse que todos esos espacios fueron inaugurados con gran formalidad, y si era necesario, fueron reinagurados cada vez que se concluía alguna parte del edificio o de la decoración, lo que no ocurrió con los murales de los pasillos y escaleras de la Preparatoria. Es el caso de la Sala de Discusiones Libres, en la que se inauguró primero el vitral, después la escultura de Dante que donó la embajada italiana, y por último la decoración mural.<sup>124</sup> El edificio de la SEP fue inaugurado primero con una parte de los relieves de los patios, después, una segunda entrega del programa escultórico y por último la Biblioteca Iberoamericana con sus murales y la Sala de Banderas con los bustos.<sup>125</sup> También el Anfiteatro fue inaugurado con discursos de Antonio Caso, Manuel Maples Arce, Vasconcelos, y un concierto de Julia Alonso.

---

<sup>124</sup> Primero se inauguraron los vitrales con diseños de Montenegro de una china poblana y un charro bailando el jarabe tapatío frente a edificios coloniales, nos dice Charlot que el 8 de septiembre de 1921; “desafiando el polvo de yeso levantado por los albañiles que terminaban bóvedas y paredes, abriéndose camino entre una selva de andamios, Vasconcelos y un pequeño grupo de amigos se reunieron para admirar el vitral *in situ*”. Después añade que el 14 de septiembre del mismo año, “como cualquier pretexto era válido, se puede comprender, cómo en el mismo edificio, la nave desnuda plantada con andamios fue inaugurada apenas una semana después de uno de sus vitrales”, ese día también descubrió la estatua de Dante, regalo de la colonia italiana. El mural *El árbol de la vida con la danza de las horas* se concluyó en octubre de 1922, y el edificio en conjunto con el Anexo fue reinagurado en agosto de 1923. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo*, 124-125, 132. Véase también: Omar Flores Tavera, *El árbol de la vida. Roberto Montenegro. Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética*. Tesis de licenciatura en historia (México: UNAM, FFyL, 2017).

<sup>125</sup> El edificio se inauguró el 1º de septiembre de 1922, con los relieves de Platón, Buda, Las Casas y Quetzalcóatl. La segunda parte del programa fue inaugurado el La biblioteca Iberoamericana fue inaugurada el 25 de abril de 1924. Los murales de Rivera no llegaron a inaugurarse debido a que su conclusión tomó varios años, y probablemente también porque fueron cambiando de temáticas, por decisión unilateral de Rivera. Véase: Luis Vargas Santiago, “El evangelio según Diego. La invención de Zapata como símbolo oficial” en *Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México*. (México: SEP, 2018), 191-230.

Son varios los indicios donde es posible inferir que algunos proyectos artísticos se comisionaban y se ajustaban a partir de la opinión de Vasconcelos. Por ejemplo, en sus memorias sobre la creación de la SEP, comentó que Rivera obtuvo la comisión para pintar los muros de la secretaría, puesto que fue el primero que presentó los cartones,<sup>126</sup> y así debió haber sido, pues en el discurso inaugural del edificio, en donde aún no se comenzaba la campaña mural, el secretario declaró “para la decoración de los lienzos del corredor, nuestro gran artista Diego Rivera tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada estado de la República, y para la escalera ha ideado un friso ascendente”.<sup>127</sup>

En los discursos pronunciados entre 1922 y 1923 también puede encontrarse que Vasconcelos enunció con claridad su papel como articulador de los programas iconográficos y el profundo sentido renovador que debían presentar los espacios principales:

No aceptamos los servicios de un solo operario extranjero quisimos que esta casa fuese, a semejanza de la obra espiritual que ella debe abrigar, una empresa genuinamente nacional en el sentido más amplio del término ¡nacional no porque pretende encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana! *Algo de esto quise expresar en las figuras que decoran los tableros del patio nuevo.* En ellas, Grecia, madre ilustre de la civilización europea de la que somos vástagos, está representada por una joven que danza y por el nombre de Platón, que encierra toda su alba. España aparece en la carabela que unió este continente con el resto del mundo, la cruz de su misión cristiana y el nombre de Las Casas, el civilizador. La figura azteca recuerda el arte refinado de los indígenas y el mito de Quetzalcóatl, el primer educador de esta zona del mundo. Finalmente, en el cuarto tablero aparece Buda envuelto en su flor de loto, como una sugestión de que en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el Oriente y el Occidente, el Norte

---

<sup>126</sup> “Obtuvo la obra, porque presentó los primeros cartones, Diego Rivera. Abandonando la técnica usada en el paraninfo, pintó al fresco según el viejo método italiano. [...]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.” José Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista*. 1ª ed. 1935 (Monterrey: Senado de la República, 2002), 217.

<sup>127</sup> José Vasconcelos, “Discurso pronunciado en el acto de inauguración del nuevo edificio de la secretaría”, en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, tomo 1, núm.2, 1 de septiembre de 1922, 5-9, publicado en José Vasconcelos, *Discursos (1920-1950)*. (México: Trillas, 2009), 40.

y el Sur, no para chocar y destruirse, sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética.<sup>128</sup>

Vasconcelos declaró en primera persona y explícitamente afirmó que se trata de un programa nacionalista de su invención, en dicho programa reunió las raíces que consideraba importantes para la nueva cultura: la griega, la hispana, la indígena y la oriental. En otro discurso, emitido también con relación al proyecto decorativo de la SEP, volvió a destacar su participación en la elección de los temas y símbolos que decorarían el nuevo edificio.

La obra de escultura de la Secretaría de Educación *obedece a un plan que completa las ideas que han servido de norma para construir el edificio*, y aún para la organización de sus dependencias. En el asiento oficial de la cultura de un *pueblo no debían dejarse al azar las cosas*, puesto que precisamente cultura es integración, ordenamiento y armonía de conocimientos. [...] Únicamente los necios creen que la cultura es algo que se improvisa. Nosotros hemos querido inventar y hemos querido crear, pero sólo tiene derecho a su invención y a su creación el que conoce todo su pasado y sabe coordinarlo con el presente para forjar el porvenir. Algo de todo esto se ha querido expresar en este Ministerio con el simbolismo de las estatuas. Comenzamos por poner el ático una alegoría que recuerda la tragedia griega y los conflictos internos de la naturaleza humana. De un lado está Apolo, que significa belleza pura, la belleza como imagen y todo lo que tiende a hacerse ensueño, y del otro está Dionisios, el dios de la pasión y la fuerza arrolladora que quiere que la vida sea embriaguez profunda del corazón y de los sentidos. En el centro Minerva, la diosa de la Sabiduría, se levanta conciliadora y luminosa como la conciencia de que ha logrado solucionar un profundo conflicto.<sup>129</sup>

El secretario contaba con un plan rector de las obras escultóricas, una serie de ideas sobre la nueva cultura que no dejó al azar, y que buscó imprimir en el programa simbólico del grupo que decora el frontispicio: Apolo, Dionisio y Minerva, figuras alegóricas que revelan tanto su interés por la cultura clásica, filtrada a través de

---

<sup>128</sup> José Vasconcelos, "Discurso pronunciado en el acto de inauguración del nuevo edificio de la secretaría", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, tomo 1, núm.2, 1 de septiembre de 1922, 5-9, publicado en José Vasconcelos, *Discursos (1920-1950)*. (México: Trillas, 2009), 39.

<sup>129</sup> Las cursivas son mías. José Vasconcelos, "Escultura y pintura" [discurso sin fecha, ca. 1922-23] en José Vasconcelos, *Discursos (1920-1950)*. (México: Trillas, 2009), 79.

Friederich Nietzsche, en la noción de lo apolíneo y lo dionisiaco,<sup>130</sup> así como el sentido de la creación que movió la obra constructiva durante su mandato. El discurso continúa describiendo algunas fallas que encuentra en secciones del programa, que se ejecutaron durante su ausencia, Vasconcelos se constituye en quien verifica el proyecto, quien debate con los artistas, y en este caso no queda duda que sugirió el tema al escultor Ignacio Asúnsolo. De hecho en otro momento del discurso relata que no se han elaborado aún las esculturas de las cuatro “razas”<sup>131</sup>, del mundo (blanca, negra, amarilla y roja) puesto que tuvo discusiones con el artista sobre el tamaño de las piezas; finalmente, el conjunto no se realizó.<sup>132</sup> Vasconcelos en sus memorias, también se atribuye estos programas, y recuerda que en ese momento comenzó a elaborar el concepto de la raza cósmica o raza definitiva total.<sup>133</sup> La descripción del edificio de la Secretaría de Educación Pública aparece a manera de conclusión o cierre del capítulo que desarrolla el concepto de mestizaje en *La raza cósmica* (1925), donde

---

<sup>130</sup> “Y le encomendé a Asúnsolo el grupo que hoy está en el remate de la fachada del Ministerio de Educación. Una Minerva cuyas proporciones pusieron en aprietos al ingeniero, que tuvo que reforzar sus cimientos, y de un lado un Apolo, del otro Dionisos, que debían representar, según el sentido nietzscheano, que después he adoptado en mi Estética: el arte apolíneo y el arte dionisiaco. En el centro, Minerva, la Sabiduría antigua, significaba para nosotros la aspiración hacia el Espíritu, el anhelo que más tarde vino a colmar el cristianismo. Es claro que poner detrás y más alta una cruz hubiera sido lo indicado y lo obvio; pero la jacobinería hubiese echado abajo el edificio antes de que quedase terminado.” José Vasconcelos, *El desastre*, 81.

<sup>131</sup> Usaré con mucha distancia el concepto de raza, pues su empleo como herramienta de categorización biológica actualmente se encuentra en desuso. Véase Michael Yudell, Dorothy Roberts, Rob DeSalle, Sarah Tishkoff, “Taking race out of human genetics”, *Science*, Vol. 351, Issue 6273, (05 Feb 2016): 564-565, DOI: 10.1126/science.aac4951 En esta sección lo utilizo con el sentido que tuvo para Vasconcelos, y como la manera que se usaba para describir las diferencias físicas aparentes a inicios del siglo XX, y más adelante, en el siguiente apartado, explico la necesaria distancia que es pertinente tomar de este concepto y el de mestizaje, como lo proponen varios autores.

<sup>132</sup> Vasconcelos afirmó con cierto enfado que “...pensaba poner un águila y un cóndor, las dos aves simbólicas de la Sierra Madre y de los Andes, en el sitio que hoy ocupan dos alegorías banales que fueron colocadas allí durante mi ausencia”, más adelante dijo, sobre el grupo de esculturas que simbolizarán las razas: “se verá terminado este proyecto cuando alguna vez se pueda realizar el plan que ha quedado suspenso por discusiones pueriles con los artistas acerca de la tal tamaño de las estatuas.”, sin embargo, jamás se colocaron, véase la nota anterior. José Vasconcelos, “Escultura y pintura” [discurso sin fecha, ca. 1922-23] en José Vasconcelos, *Discursos (1920-1950)*. (México: Trillas, 2009), 80.

<sup>133</sup> “En los extremos o esquinas de la fachada debieron ir estatuas de la aviación que no se concluyeron, como no se concluyó el edificio por causa de mi separación de la tarea. En el antepatio debió ir una escalera monumental, y en las esquinas del primer patio, cuatro estatuas dedicadas a cada una de las razas que han contribuido a la formación del Nuevo Mundo o deben contribuir a ella: la blanca, la india, la negra y la amarilla, reunidas todas en un ideal de síntesis que comencé a titular: de la raza cósmica o raza definitiva total.” Vasconcelos, *El desastre*, 81-82.

Vasconcelos dice haber procurado “darle signos” al concepto que estaba desarrollando.<sup>134</sup>

Parece pertinente situar *La Creación* dentro de ese plan general de Vasconcelos, del que forman parte también otros murales de ese momento, con los que comparte rasgos iconográficos. Es probable que los temas hayan surgido de un diálogo cercano entre los artistas y el comitente, diálogo establecido a través de bocetos y programas iconográficos por escrito que intentaban dar forma al pensamiento filosófico que había desarrollado Vasconcelos, y que constituían el eje rector de sus acciones, el conjunto de ideas que autores como Claude Fell denominan la estética vasconcelista.<sup>135</sup> José Joaquín Blanco consideró que el monismo estético fue el primer impulso del muralismo, pensado como parte de la función redentora de la estética para modificar éticamente a la humanidad: el arte empleado como pedagogía cósmica.<sup>136</sup> Sin duda, la discusión precisa de un programa ocurrió en ciertas obras murales, no en todas, pues es claro que en algunos casos los artistas desarrollaron sus propios programas en el estilo que consideraron conveniente. Entre los murales que considero que entraron en diálogo con las ideas de Vasconcelos están: *La Creación* de Diego Rivera, *El árbol de la vida*, *La sabiduría (Rito budista)* y *La poesía (Rito cristiano)* e *Iberoamérica*, de Roberto Montenegro. También en un primer momento, como lo mencionó Vasconcelos, Rivera expuso un plan general para los murales de la SEP, pero es evidente que dicho plan se fue alterando paulatinamente hacia dónde el pintor así lo quiso, y es poco probable que los últimos paneles que pintó siguieran el primer programa.<sup>137</sup> También los primeros murales de José Clemente Orozco y David Alfaro

---

<sup>134</sup> Prácticamente repite la descripción citada en la nota anterior. La primera edición se publicó en Europa: José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del sur*, (Madrid : Agencia Mundial de Librería, 1925). Para este trabajo se consultó la edición: José Vasconcelos, *La raza cósmica*. (México: Porrúa, 2017), 35.

<sup>135</sup> Así denomina Fell a varios de estos primeros programas murales. Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, 366-368.

<sup>136</sup> José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 71.

<sup>137</sup> Renato González Mello también subraya la coincidencia de sentido de las grisallas con la obra de Vasconcelos, *El monismo estético y Pitágoras una teoría del ritmo*, y la visión un tanto romántica de Charlot sobre la poca injerencia del filósofo en la producción mural. González Mello, *La máquina de pintar*, 89.

Siqueiros parecen inspirarse en nociones cercanas a las preocupaciones vasconcelistas, me refiero a *Los elementos*, de Siqueiros, y la primera versión de los murales de Orozco en el patio de la ENP.<sup>138</sup>

El germen de la estética vasconcelista se desarrolló en los libros que el filósofo había escrito durante su exilio en el Perú y los Estados Unidos de Norteamérica: *Pitágoras o una teoría del ritmo* (1916), *El monismo estético* (1918), y *Estudios indostánicos* (1921).<sup>139</sup> La estética que planteó en las primeras dos obras parte de las ideas metafísicas sobre el número y el ritmo de filósofos presocráticos, y en la tercera elaboró las ideas sobre una cultura original y vitalista, fascinado por formas de conocimiento anticientífico, como las enseñanzas metafísicas, alegóricas, mágicas y esotéricas de la tradición hinduista, que, por comparación con el caso mexicano le llevaron al concepto de la raza cósmica.

El pensamiento filosófico de Vasconcelos está inspirado en una reacción contra el intelectualismo, su intención fue poner en práctica la intuición, entendida desde el punto de vista de Henri Bergson, para fundar un sistema metafísico, el monismo estético. Monismo, puesto que se basa en una noción de una sola energía que compone al mundo, esa energía tendría el papel que tuvo la substancia en filósofos presocráticos, como Plotino. La intención sería transformar la energía cósmica en belleza, el estado supremo de la energía primitiva.

Se trata de un programa filosófico permeado por un impulso lírico, que busca la afinidad por medio de la emoción, inspirado en las formas musicales, el estilo de

---

<sup>138</sup> Véase al respecto: González Mello, *La máquina de pintar*, 97-115.

<sup>139</sup> Para este estudio he decidido estudiar únicamente los textos de Vasconcelos que son previos o contemporáneos a *La Creación*, y por supuesto, las memorias de ese momento. Como se ha dicho hasta el cansancio, a pesar de mantener su estilo lírico y el impulso bergsoniano, Vasconcelos cambiará de ideas e irá rigidizando conceptos que en un principio eran muy flexibles, y desde mi punto de vista esotéricos, aunque otros autores como Domínguez Michael difieren de esta apreciación. Cierro mi arco exactamente en *La raza cósmica*, puesto que ahí retoma algunas ideas esbozadas en sus años en la SEP. Las publicaciones originales son: José Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo*. (La Habana: El Siglo XX, 1916), y en la versión mexicana aumentada, José Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo*. (México: Cultura, 1921); José Vasconcelos, *El monismo estético*. (México: Murguía, 1918); José Vasconcelos, *Estudios indostánicos*, (México: Murguía, 1920). Para este trabajo se consultaron ediciones más recientes: José Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. (México: Trillas, 2014); José Vasconcelos, *El monismo estético. Ensayos*. (México, Trillas, 2009) y José Vasconcelos, *Estudios indostánicos*, (México: México Moderno, 1920).

escritura que eligió el filósofo aspiraba a lograr la estructura de una sinfonía. Vasconcelos veía en la cultura una capacidad de solución creativa para el desarrollo humano y especialmente en esos años, fue modelando la idea de la cultura como resistencia, partió de su potencial emancipador que opuso al colonialismo y el imperialismo norteamericano.<sup>140</sup> A través de sus lecturas de Nietzsche y Rabindranath Tagore había llegado a la conclusión de que las razas bárbaras habían creado culturas espirituales que habían permitido el desarrollo espiritual del mundo, como los griegos, los arios, los indostánicos y los egipcios. Por ello decidió regresar a los presocráticos, a Pitágoras, en quién encontró las raíces para desarrollar una teoría estética, partiendo de la sección oculta y oscura de su doctrina que estaba descrita en términos simbólicos para ocultar su significado, consideraba que se trataba de un filósofo dionisiaco, dado que su obra perdida llevaba por título *Las Bacantes*.<sup>141</sup> A través de Pitágoras, empleó el concepto de número, que se encuentra en el seno de todos los fenómenos, para comprenderlo como ritmo, sustancia de lo real: “cada objeto y cada ser contienen un orden interno propio, esto constituye su ritmo”, “el pintor, el músico, el poeta, adivinan ese ritmo y lo conectan con el sujeto activo”.<sup>142</sup>

Las ideas de Vasconcelos se constituyen a partir de una lectura un tanto general de algunos descubrimientos científicos, por ejemplo recurre a las teorías geológicas de la traslación de los continentes de Alfred Wegener (1912), lo que le permite pensar que las razas atlánticas que Platón había descrito en el *Timeo*, eran el origen de las civilizaciones americanas, y que durante el estado de la Pangea se habían trasladado para formar las civilizaciones egipcia, griega y aria.<sup>143</sup> También usó las leyes de Mendel

---

<sup>140</sup> Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, 41.

<sup>141</sup> Vasconcelos, *Pitágoras*, 34. Como lo describe Domínguez Michael, Vasconcelos eligió a uno de los filósofos cuyos textos menos se conservaron, y así lo declara claramente al inicio de su libro, es un filósofo arcaico “cuya obra escrita no podrá ser fijada nunca”, lo que le permitió muchas libertades, de “filósofo aficionado”. Christopher Domínguez Michael, “Estudio preliminar” en *Los retornos de Ulises*. Una antología de José Vasconcelos (México: SEP, FCE, 2010), 16- 17.

<sup>142</sup> Vasconcelos, *Pitágoras*, 69. También podría ponerse en paralelo la noción de ritmo, con el concepto de la duración de Bergson. Vasconcelos fue sumamente bergsonianos en la amplitud de sus intereses, aunque nietzscheano formalmente. Domínguez Michael, “Estudio preliminar”, 23.

<sup>143</sup> Sus lecturas son, cómo dice Domínguez Michael, aficionadas y desdeñosas de la historia, pues no tomaban en cuenta que en la propuesta de la Pangea de Alfred Wegener, el momento geológico en que todas las tierras estaban unidas, no existían homínidos. Vasconcelos asumió que para entonces ya



sobre la dominancia y recesión de características fenotípicas para pensar su “eugenesia estética”, la fusión de las razas en la raza cósmica.<sup>144</sup>

De la misma manera, las nociones científicas sobre el átomo y las teorías ondulatorias de la luz y el sonido, le permitieron modelar su concepto del ritmo en Pitágoras. Vasconcelos desplegó sus ideas sobre la energía en diagramas centrífugos y centrípetos, la presencia de la fuerza divina es una espiral inversa que parte del infinito hacia la individualidad, a la manera en que se representaban las interacciones energéticas entre átomos, también usó líneas ondulantes como las que se emplean para describir las ondas electromagnéticas para expresar la acción de la fuerza divina sobre la conciencia. **(FIG. 15 )** Vasconcelos reconoció el origen de sus modelos en representaciones científicas del átomo. Probablemente conocía el atómico de Rutherford (1911), quién descubrió el núcleo pero consideraba únicamente partículas positivas en él, de manera que los electrones se movían alrededor en un solo orbital que formaba una espiral, así lo representaba la física clásica y fue superado gracias a Niels Bohr (1913), quién desarrollo el modelo llamado planetario por estar formado por círculos concéntricos de electrones que giran alrededor de un núcleo con partículas positivas y negativas.<sup>145</sup> **(FIG. 16)** También podría haber visto las múltiples

---

podría haberse desarrollado la civilización atlántica, dejado las ruinas mayas, y trasladarse a Egipto. Por otra parte, las leyes de Mendel pueblan las páginas sobre la herencia, las páginas más racistas del alegato de Vasconcelos, donde consideraba que los tipos bajos “serán absorbidos por el tipo superior, las estirpes feas serán suplantadas por las hermosas”, en una “eugenesia estética”. A su favor debe decirse, que al menos en ese momento, no consideraba a ninguna raza “modelo acabado”, el mestizo, el indio y aun el negro dentro de su esquema, superan al blanco en capacidades espirituales, describía su propuesta como “mendelismo espiritual benéfico”, que se lograría por la combinación de elementos contrarios. Vasconcelos, *La raza cósmica*, 27-28, 35.

<sup>144</sup> Las leyes de Gregor Mendel pueblan las páginas sobre la herencia, las páginas más racistas del alegato de Vasconcelos, donde consideraba que los tipos bajos “serán absorbidos por el tipo superior, las estirpes feas serán suplantadas por las hermosas”, en una “eugenesia estética”. A su favor debe decirse, que al menos en ese momento, no consideraba a ninguna raza “modelo acabado”, el mestizo, el indio y aun el negro dentro de su esquema, superan al blanco en capacidades espirituales, describía su propuesta como “mendelismo espiritual benéfico”, que se lograría por la combinación de elementos contrarios. Vasconcelos, *La raza cósmica*, 27-28, 35

<sup>145</sup> El físico británico Ernst Rutherford 1911 estableció el modelo del átomo basado en experimentos de dispersión, pero daba neutralidad eléctrica al átomo, y no podía explicarlo como un todo, pues pensaba que el núcleo estaba cargado positivamente y los electrones cargados negativamente, cuyas interacciones electromagnéticas sólo se podían explicar por medio de la física clásica en forma de un orbital espiral. Poco después, en 1913 Niels Bohr uso la teoría cuántica de Planck combinado con los espectros lineales visible, ultravioleta e infrarrojo del hidrógeno para postular el modelo circular del

representaciones espirales de la tabla periódica que se realizaron entre 1870 y 1920, modelos planos y helicoidales.<sup>146</sup> **(FIG. 17y 18)**

No cuesta mucho trabajo encontrar en esos esquemas espirales y ondulantes de Vasconcelos o en los modelos atómicos y elementales, vínculos formales con las imágenes de los símbolos esenciales del método de dibujo de Adolfo Best Maugard quién también consideraban la espiral como un símbolo esencial y paradigmático de los pueblos primitivos en México. **(FIG. 19 y 20)** Best propuso siete motivos a partir de la simplificación de elementos lineales que definían las cualidades primordiales de expresión nacional, pero que explicaba cómo la síntesis de emociones universales. Los siete motivos eran “la representación gráfica de la sensibilidad humana, eran una herencia cultural común a todas las civilizaciones, presentes en el arte de casi todos los pueblos”; el artista atribuía sensaciones a cada uno de esos símbolos, la línea ondulada era el bienestar, los círculos aportaban alegría, la espiral era el símbolo de la euforia.<sup>147</sup> Mireida Velázquez encontró que para Best las variantes de la espiral eran la forma arquetípica que sintetizaba el orden del universo y la forma de comportamiento de la naturaleza. Asimismo, esta autora hizo notar la raíz teosófica del método de Best, debido a la confluencia de intereses y el diálogo con Claude Bragdon, teósofo y dibujante, quién escribió una obra sobre la cuarta dimensión y el ornamento; en sus escritos teosóficos la espiral tenía un papel fundamental como arquetipo del cosmos, patrón de todo lo que es ha sido y será, y medio por el que se

---

átomo. Si los electrones negativos estaban orbitando en un núcleo cargado positivamente, la física clásica requería que formaran una espiral en el núcleo. Bohr postuló que los electrones sólo podían tener ciertas energías discretas, y por lo tanto ocupar ciertos orbitales circulares y nunca estar en valores intermedios. Arthur Greenberg, *From Alchemy to Chemistry in Picture and Story*, John Wiley & Sons, 2006, p. 556.

<sup>146</sup> Muchos científicos trataron de organizar los elementos de acuerdo con sus diferencias en pesos atómicos en sistemas espirales y helicoidales, planos y tridimensionales, antes de que se llegara a la convención de la tabla periódica como la conocemos hoy. Esos modelos, al igual que los diagramas de Vasconcelos y Best Maugard probablemente abrevaban de representaciones esotéricas cosmológicas. Véase: G. N. Quam, y Mary Battell Quam, “Types of graphic classifications of the elements. III. Spiral, helical, and miscellaneous charts”, en *Journal of Chemical Education*, 1934, 11 (5), 288. DOI: 10.1021/ed011

<sup>147</sup> Adolfo Best Maugard, “Teoría del proceso energía-existencia: su transición,” (México, texto mecanoscrito, 1963), 110 *passim*. Mireida Velázquez Torres, *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Adolfo Best Maugard (1910-1923)*. Tesis de licenciatura en historia. (México: FFyL, UNAM, 2002),41.

revelaban las leyes de la existencia.<sup>148</sup>

Es posible que este sentido cósmico y atómico de las curvas permee el acusado dibujo circular de *La Creación* y lo que parecería una explicación energética del sentido de la composición, que se explora a través de los bocetos en el capítulo 3. **(FIGS.185-187)** La curva para Vasconcelos era la manera en que formalmente se podía expresar la dispersión de la energía, esta noción probablemente proviene de lecturas científicas, pues describía tanto las interacciones con el sonido,<sup>149</sup> que efectivamente se dispersan en ondas concéntricas, como con el color,<sup>150</sup> que también es resultado de ondas luminosas electromagnéticas que se representan mediante líneas ondulantes. Para crear sus propias leyes estéticas Vasconcelos eligió el modelo de vibraciones ondulantes para representar las vibraciones y los ritmos universales.

Otro concepto central en Vasconcelos es la síntesis, tanto desde el punto de vista estético y cultural, como racial. Su monismo estético articula el cristianismo con las filosofías orientales, Cristo con Buda y con Grecia antigua. La estética era para este filósofo una síntesis de la energía y su sublimación la liberaba y encauzaba rumbo a una superación espiritual, era una especie de termómetro, una escala que partía de lo inerte en forma creciente hacia lo existente: de las cosas, a lo vivo, plantas y animales, a lo humano, a lo angélico y finalmente a lo absoluto. Para el filósofo la estética era una especie de escalera de redención, que modificaba éticamente al hombre en un

---

<sup>148</sup> Algunos de los títulos publicados por Claude Bragdon sobre la cuarta dimensión, la teosofía y el diseño son: *A primer of higher space*, *Projective ornament*, entre otros. Mireida Velázquez también vincula el sentido que tuvo la espiral en las obras de José Vasconcelos. Véase: Velázquez Torres, *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Adolfo Best Maugard (1910-1923)*, 63-64.

<sup>149</sup> "Pongo a vibrar mi diapasón. Suena la nota repetida idéntica, constante, los brazos metálicos dibujan cada vez las mismas líneas curvas de gracia como las de la humana belleza, el aire ambiente vibra y se conmueve simpáticamente hasta que el sonido lega a mi oído y provoca vibración de grado semejante en mis nervios auditivos..." Vasconcelos, *Pitágoras*, 56.

<sup>150</sup> Vasconcelos se explicaba todos los fenómenos sensibles a través de vibraciones, lo que permitía, describirlos en sus términos de ritmo: "Tan sólo para lograr claridad en la exposición hemos elegido un ejemplo auditivo, pero lo mismo es un caso visual dónde los colores, los tonos del paisaje se ordenan conforma una ley que no es más que estética. Las tonalidades luminosas de un paisaje pueden reducirse a número, el color azul equivale a tantas vibraciones luminosas por segundo, el rojo a tantas más, etc, pero lo que establece afinidad entre los diversos tonos de acuerdo con nuestro gusto es un proceso estético, y no matemático. [...] La ley de tal proceso depende de nuestra constitución rítmica característica." Vasconcelos, *Pitágoras*, 65.

movimiento ascendente.<sup>151</sup>

Estas ideas de un ascenso escalonado de la energía humana hacia lo divino, fundamentan la idea general de *La Creación*, una nueva manera de comprender tanto la creación del mundo como las creaciones del hombre, precisamente una idea síntesis del concepto de creación. De manera consciente o inconsciente Rivera tomó de su amplio bagaje visual el esquema que mejor se adaptaba a esta noción jerarquizada del conocimiento cósmico, el modelo de Rafael, o los modelos teológicos neoplatónicos, que actualizó a través de sus experiencias con la vanguardia parisina y su visión del arte italiano. También incorporó su propio platonismo y pitagorismo abrevado en los años parisinos, su investigación sobre los sistemas geométricos de la sección áurea y la armonía del color.

Poco tiempo después de separarse de su puesto como secretario, pero a partir de sus experiencias en la instauración de una cultura de masas, Vasconcelos escribió *La raza cósmica*. A través de su filosofía nacida en el seno de una cultura bárbara y pobre en tecnología, pero rica en recursos naturales, Vasconcelos aspiraba a producir un decurso de la historia colonial e instaurar una nueva cultura hispanoamericana, nacional y universal a la vez; en suma, su propuesta aspiraba a alterar el orden mundial. El filósofo concibió el desarrollo de las razas en una solución mesiánica que también se basaba en la síntesis: la raza cósmica sería la raza síntesis de todas las otras, producto del mestizaje, la quinta raza, pues aunque tendría lugar en Hispanoamérica, su impacto tendría un carácter universal. Desde *El monismo estético* había iniciado su llamado a los artistas americanos para ser creadores de una tradición, una escuela donde el arte abrevaría de “elementos de todas las edades” para producir la primera cultura verdaderamente universal.<sup>152</sup> Visualizaba ese momento como un amanecer,

---

<sup>151</sup> Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*, 71.

<sup>152</sup> Sobre el carácter universal de estas creaciones Vasconcelos decía: “...el nuevo periodo no será un Renacimiento, sino el primer caso en la historia del mundo de una cultura verdaderamente universal, no de eruditos, sino de grandes creadores que construyan con elementos de todas las edades”. Asimismo llamaba a la creación de una escuela: “En América se trata de crear una escuela, los maestros americanos están llamados a ser iniciadores de una tradición”. Visualizaba ese momento como una nueva aurora “Complicado es el pathos estético de estos pueblos que son nuevos, pero con primitivismo, que se sienten aptos para vibrar con el lirismo impetuoso de los amaneceres, pero reclaman asimismo, la perfección, el refinamiento, la luz mediana de la madurez”. Vasconcelos, *El*

una nueva aurora, y no parece casual que el mural de Rivera retrate precisamente ese momento del día, una aurora en la que emerge un nuevo hombre, un nuevo Cristo, un hombre síntesis.

Vasconcelos pensó el mestizaje como la puesta en práctica del monismo estético, como esa nueva cultura, que seleccionaría los mejores elementos de todas las razas para crear una raza más potente y bella, por medio de la selección natural del gusto. La síntesis como operación activa era un método de selección y de unión de elementos diversos, lo mismo para la estética, que para la raza, y para la nueva cultura; se trataba de ensamblar los elementos o los rasgos útiles y bellos de todas las tradiciones. Rivera produjo también su propia síntesis artística, ensamblando en su composición todos los supuestos elementos raciales de México y empleando los símbolos de diversas tradiciones y momentos históricos, reuniendo tradición y vanguardia. En ocasiones, los críticos se referían a ese mural como la síntesis de todos los estilos y todas las épocas, o un resumen de la historia del arte occidental. Mientras aún se pintaba, José Juan Tablada comentó con gran tino: “Actualmente, Rivera pinta una serie de decoraciones murales para la Preparatoria de México, una síntesis verdaderamente clásica de temas potentes, de carácter mexicano, pero que merecen universalidad por sus esencias plásticas.”<sup>153</sup> Era exactamente lo que deseaba lograr Rivera, una síntesis clásica, universal y mexicana, como lo prescribía Vasconcelos en sus textos filosóficos.

Muchos años después, en conversaciones sostenidas con la escritora cubana Loló de la Torriente con el fin de elaborar su autobiografía, Rivera dijo al respecto del tema y la elección de estilos:

[...] él quería introducir desde un principio, en su trabajo, todo el coeficiente posible de realidad histórica que aquí era, por lo que concernía a los modelos, más que nada realidad etnográfica. Así, estéticamente, pondría vino nuevo, proporcionado por lo contemporáneo mexicano, en las odres viejas del estilo que quería dar a la primera parte

---

*monismo estético*, 92, 43.

<sup>153</sup> José Juan Tablada, “Mexican Painting of Today” en *International Studio*, 76.308 (enero de 1923): 267-276, publicado en José Juan Tablada, *Obras completas. VI. Arte y artistas*. Adriana Sandoval (ed.), (México: UNAM, 2000), 300.

de su composición, pitagorismo y humanismo y que juzgaba, entonces, que debía estar de acuerdo con el asunto y contenido por forma y estilo. Ahora piensa que esto, probablemente, no era por una parte sino la persistencia de su línea de acción durante los años de trabajo fuera de México, la cual seguía planteándola de esta forma “para conseguir una expresión propia no hay que rechazar sino experimentar todas las influencias para, conociendo por propia experiencia el lenguaje de los demás, conseguir eliminar, por bien conocido, todo aquello que no es nuestro, dejando en nuestra expresión aquello que es nacido de lo más profundo de nosotros mismos en conexión con nuestro medio telúrico y geográfico y la sociedad de nuestro tiempo.”<sup>154</sup>

Vino nuevo en viejas odres, tipos raciales mexicanos en formas cubistas, sumadas a pitagorismo y platonismo, reunión de todos los estilos desde Bizancio hasta el cubismo, un nuevo clasicismo que deseaba arribar a lo mexicano. En estos párrafos me parece que Rivera con cierto sarcasmo resume la innovación y dificultad de su empresa, experimentar todos los estilos, hacerlos estallar unos contra otros, en un malabarismo que después atribuiría a la religiosidad popular, más que al diálogo estético que indudablemente estableció con su comitente.

En síntesis, el programa pictórico de *La Creación* se originó en una colaboración entre Vasconcelos y Rivera, en un momento en que compartían ciertas ideas sobre la creación artística. El pintor pudo dar forma a los complicados conceptos estéticos a través de su imaginación, su amplísima cultura visual y su puesta en práctica de las últimas tendencias del retorno al orden, el resultado es un esfuerzo contradictorio, un oxímoron, que realmente parece vino viejo en odres nuevas, un plato de sabor agridulce: filosofías antiguas, esquemas renacentistas y elementos bizantinos encarnadas en experimentos formales vanguardistas. Todo el conjunto reúne elementos distintos en una especie de collage formal, pero también en un collage simbólico, sentidos que se superponen y que por lo tanto son verdaderamente modernos en su intención de amalgamar ideas estéticas con tipos populares, lo alto y lo bajo, lo antiguo y lo nuevo, a pesar de que parezcan simbolistas. Podría decirse también que es un programa esotérico, lo es, pero es un tipo de esoterismo que

---

<sup>154</sup> De la Torriente, *Memoria y razón*, 167.

paradójicamente es completamente explícito.

La reconstrucción de esa colaboración hubiera sido menos fatigosa si la relación entre el pintor y el filósofo no se hubiera cortado de tajo y para siempre. Es bien sabido que la historia entre Vasconcelos y Rivera terminó muy mal, especialmente cuando el pintor tuvo a bien caricaturizar soezmente al filósofo en los murales de la SEP, quien quedó inscrito para siempre en una burla sobre los muros del templo educativo que tanto había soñado. En las memorias de ambos no quedó nada más que sorna y desprecio recíproco. Rivera elaboró una complicada y egocéntrica novela de aventuras en la que él dialogaba directamente con Obregón, para después girarle órdenes al secretario.<sup>155</sup> Vasconcelos evitó el tema y retrató a Rivera como un alumno disciplinado, un tanto obeso, pero dispensable para su recuento de la gesta educativa.

### **Las razas y los retratos**

Las ideas de Vasconcelos sobre el mestizaje y el papel de la cultura en la formación de la identidad nacional no eran nuevas, posiblemente su alegato era el más osado, el más encendido y el más ambicioso, pero tenía antecedentes importantes. Después de la Revolución, hacia la década de 1920, varios intelectuales habían señalado la diversidad poblacional como un problema central en la construcción de la identidad nacional, era de alguna manera como si existieran naciones irreconciliables sobre un mismo territorio, las naciones indias aisladas en sus costumbres e idiomas y la nación criolla, mirando siempre hacia Europa, ligadas por un grupo intermedio. Los indígenas eran considerados como sectores atrasados evolutiva y culturalmente, como pequeñas naciones independientes y primitivas, secciones de la población que impedían la integración de todo el territorio en una nación moderna.

---

<sup>155</sup> Es uno de esos pasajes donde Rivera da rienda suelta a toda su borboteante imaginación y elabora una ficción muy divertida, Rivera tenía un programa de trenes de propaganda cultural popular (como los soviéticos) financiados directamente por Obregón, proyecto que supuestamente Vasconcelos sabotó; el pintor desayunaba con el presidente, mientras el presidente se “pasaba una película” en la mente del país, así cerraba los ojos y veía “la cinta en su cerebro”. De la Torriente, *Memoria y razón*, 155-162.

Entonces se creó el concepto de mestizaje, la mezcla de poblaciones indígenas y europeas se ofrecía como la solución idónea para conseguir una nación más homogénea, una manera de escapar a la heterogeneidad poblacional y alcanzar el ansiado desarrollo a través de un proceso de unificación o nivelación. Era una nivelación hacia lo hispánico, se trataba de que los indígenas se integraran a las costumbres, idioma, y cultura modernos, jamás se planteó en sentido contrario. El mestizaje fue un concepto flotante, aplicable a distintas situaciones con distintos significados, que nació bajo el paradigma de la raza, y que dominaba ese discurso sobre la identidad nacional.

La raza como concepto clasificatorio se usó para estudiar lo que entonces se consideraban los imperativos biológicos de ciertas poblaciones, que por una parte brindaban las características físicas, color de piel, ojos, cabello, estatura, etc., pero que también se asociaban a consideraciones morales, capacidades intelectuales o físicas y particularmente, a estados de desarrollo civilizatorio, entendidos dentro de un marco evolucionista.<sup>156</sup> Actualmente se ha desechado ese concepto de raza como categoría científica clasificatoria válida, por su carencia de sustento científico, ha sido demostrado genéticamente que el ser humano constituye una sola especie, y la idea de asociar características intelectuales o morales a partir de la ancestría está completamente descartada.<sup>157</sup> El mestizaje mexicano, a pesar de su ímpetu descolonizador, se tejió sobre presupuestos morales raciales, a veces muy contradictorios, sobre las supuestas cualidades y defectos del mestizo.

La raza hoy se entiende como un concepto biopolítico, que nació a la par de la modernidad, el colonialismo y el imperialismo, en medio de categorías conceptuales que oponían naturaleza y civilización, y que fue modelado en gran medida como un

---

<sup>156</sup> Julio Arias y Eduardo Restrepo, "Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas", en *Crítica y emancipación*, Año II, Núm. 3 (junio de 2010), 45-64, consultado en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/167>

<sup>157</sup> Existe un 99.9% de coincidencia genética entre todos los humanos, sin embargo, en el 1% restante se concentra la diversidad de la apariencia física, algunos grupos genetistas al intentar mapear esa diversidad sobre los territorios revitalizan de alguna manera la idea, aunque no el término, especialmente cuando se intenta vincular la genética a la nación a través de características biológicas. Carlos López Beltrán, Peter Wade, Eduardo Restrepo, Ricardo Ventura Santos (eds.) *Genómica mestiza. Raza, nación y ciencia en Latinoamérica*. (México Fondo de Cultura Económica, 2017), 26-35.



instrumento que tenía la intención de controlar los comportamientos de la población, o justificar la dominación.<sup>158</sup> El mestizaje mexicano como una propuesta emancipadora fue elaborado a inicios del siglo XX desde la reflexión histórica, política y social, pero fue aprovechado políticamente e integrado en la consolidación del Estado-nación de manera que permitió a la larga encubrir las diferencias, la discriminación y la represión de las culturas indígenas.<sup>159</sup>

Varios autores antes que Vasconcelos, pusieron énfasis en la necesidad de homogeneizar a la población y encontraron la respuesta a la mexicanidad y a los problemas nacionales en el mestizaje. Desde el campo de la antropología Manuel Gamio, al abreviar del relativismo cultural de Franz Boas,<sup>160</sup> consideró que la única vía para la modernización de México surgiría de la “convergencia y fusión de manifestaciones culturales”, de la “unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales.”<sup>161</sup> Anteriormente, intelectuales como Justo Sierra o Andrés Molina Enríquez habían llegado por medios distintos a una conclusión similar, en su diagnóstico nacional, que incluía un análisis antropológico, histórico, social, legal y político del país, y consideraba al mestizo como el tipo mexicano más fuerte, el más patriótico y el más adaptado producto de la colonia.<sup>162</sup> El propio Molina Enríquez desde 1909 llamaba a la unificación del tipo morfológico del mexicano, a la predominancia del mestizo frente a los distintos tipos, pero consciente de la dificultad

---

<sup>158</sup> Varios autores, como Peter Wade, Marisol de la Cadena, y otros, consideran que una de las nociones más claras para comprender el racismo es la biopolítica, categoría elaborada por Michel Foucault en su estudio sobre la genealogía del racismo, una manera de concebir al mundo natural como una entidad que puede ser no sólo conocida sino intervenida a través de herramientas científicas y tecnológicas, con intenciones de dominación y control de las poblaciones. Arias y Restrepo, “Historizando raza...”, 59-60.

<sup>159</sup> El historiador Federico Navarrete, en un libro reciente, elaborado a manera de alegato que incita a la acción, advierte sobre la perpetuación involuntaria de la leyenda del mestizaje, una creación del siglo XX mexicano que piensa la nación mestiza, la gran patria racialmente unificada, en la que subyace la idea de una labor cósmica de trascendencia universal, basada en el carácter excepcional del país y su historia, un caso inimitable de integración entre conquistadores y conquistados. Federico Navarrete, *México racista*, una denuncia. (México: Grijalbo, 2016), 101.

<sup>160</sup> Franz Boas, *The Mind of the Primitive Man*. (New York : Macmillan, 1911).

<sup>161</sup> Manuel Gamio, *La Población del Valle de Teotihuacán*. (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1922), 324.

<sup>162</sup> Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*. (México: Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1909).

de inducir esta empresa, en su propuesta, incitaba a los artistas a representar a los mestizos para que éstos adquirieran visibilidad, y de alguna manera se normalizara su representación en el arte, en detrimento de los tipos europeos y exóticos:

[...]bueno será, sin embargo, que siempre que sea necesario, por razones utilitarias o estéticas, reproducir las formas humanas en nuestro país, se imponga la obligación de elegir las de nuestra raza dominante, en cuanto ésta sea posible o, cuando menos, que se fije la orientación de las ideas en ese sentido. Es claro que cuanto más se acerquen las formas ideales a las de los mestizos, más comprendidas serán por el numeroso grupos de éstos, y mayor número de admiradores tendrán. Si nuestros pintores, en lugar de pintar tipos exóticos como grisetas parisienses, manolas sevillanas u odaliscas turcas, indudablemente mal observadas, si lo son efectivamente, o evidentemente mal interpretadas, si son vistas desde aquí, para que sólo interesen a los pocos que pueden haberlas visto o saber bien cómo son, pintaran nuestros tipos propios como Ramos Martínez lo hacía antes de su desdichado viaje a Europa, es seguro que alcanzarían mayor originalidad, que lograrían mayores provechos y que contribuirían a fijar bien los rasgos hermosos de nuestro tipo general.<sup>163</sup>

La expresión plástica de ese mestizaje, así como la representación artística de los indígenas y mestizos con la intención de desplazar el marco de referencia sobre la belleza física, fue un tema importante para el arte mexicano desde el final del siglo XIX. Como lo advierte Fausto Ramírez, varios artistas habían comenzado a incluir temas indígenas desde el siglo XIX con un claro sentido nacionalista, primero a través de la pintura narrativa de personajes heroicos, especialmente en episodios de la

---

<sup>163</sup> “La cuestión de la unificación del tipo morfológico parece tener poca importancia; pero no es así en realidad. El tipo es, indudablemente, una de las causas que más obran para mantener las diferencias que separan los grupos sociales, porque es de las más fácilmente perceptibles; pero su modificación tiene que ser más obra de la naturaleza que de los propósitos humanos. Por lo mismo, no es necesario tomar medida alguna especial y efectiva para borrar las diferencias que se notan entre los distintos tipos que presentan los grupos sociales que componen nuestra población, con el fin de acomodar todos esos tipos al mestizo; bastará con que el elemento mestizo predomine como grupo político y como grupo social, y conquie eleve su número hasta anegar a los otros, para que todos se confundan en él, como ha pasado en los Estados Unidos” Andrés Molina Enriquez, *Los grandes problemas nacionales*. (México: versión digital, Centro Lombardo Toledano), 408-409, consultado en <https://www.centrolombardo.edu.mx/wp-content/uploads/2016/07/los-grandes-problemas-de-mexico-molina.pdf>

conquista que apelaban a la historia y a la épica. Al final del porfiriato, la generación de Diego Rivera emprendía el indigenismo desde una vivencia más personal, con trazas de costumbrismo y épica simbolista. Sin embargo, fue después de la guerra revolucionaria que se hizo posible el descubrimiento artístico del “alma nacional”, que encontró asiento en la interpretación simbólica y subjetiva de tipos indígenas y mestizos en la obra de Saturnino Herrán y Orozco. Herrán había iniciado su investigación plástica para expresar el mestizaje en el tríptico en proceso para el Teatro Nacional, pero desafortunadamente murió antes de concluirlo.<sup>164</sup> La discusión sobre la representación del mestizaje cobró vigor al momento en que Vasconcelos comisionó los primeros murales para las dependencias oficiales.

El mural de Rivera intentó abordar el mestizaje desde la imagen, aunque en lugar de presentar únicamente al mestizo o la “raza síntesis”, eligió reconstruir detalladamente la diversidad cromática nacional a través de las figuras de musas y virtudes, en las que quiso describir pictóricamente una especie de gama tonal, un arcoíris que va del claro al oscuro, del “tipo ario” hasta el indio “purísimo”.<sup>165</sup> El despliegue de diversos tipos físicos en *La Creación* fue sintetizado por Rivera como una “alusión directa a nuestra raza por medio de elementos representativos escogidos y su colocación y jerarquía dentro de la composición”, se refirió a las razas o tipos como un elemento significante, que abarcaba “desde el tipo autóctono puro hasta el castellano, pasando por los mestizos.”<sup>166</sup> **(FIG. 21)** En la écfrasis más temprana del mural Rivera caracterizó a las figuras de acuerdo a su raza, como se entendía entonces, es decir, al origen expresado en características físicas aparentes, color de piel, cabellos

---

<sup>164</sup> Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. (México: IIE, UNAM, 2008), 49-66. Herrán de alguna manera abrió algunos de temas que después fueron retomados por el muralismo, la representación de costumbres y rituales indígenas, la épica del trabajo manual y artesanal, y también, al igual que Rivera, realizó retratos de su esposa en traje de tehuana, enfatizando su carácter mestizo. Sobre el tema del trabajo en Herrán y la prefiguración del interés pos revolucionario del arte popular, véase: Deborah Dorotinsky Alperstein, “Elogio de las ollas”, en *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, (julio-diciembre, 2015) Consultado en <http://www.dezenovevinte.net/uah2/dda.htm>

<sup>165</sup> Este tema se aborda en tanto su materialidad y respecto al resto de la composición en el capítulo 6.

<sup>166</sup> Rivera, “Las pinturas decorativas,” 39.

y ojos, y a su procedencia etnográfica, a su origen geográfico o cultural.<sup>167</sup> El pintor manifestó su intención de reunir un conjunto de rasgos que componen a la nación:

[...] La Mujer, desnudo sedente, con modelado recio de senos, brazos y piernas, pelo negro que cae rizado, rostro de perfil mirando hacia el centro luminoso superior; a su derecha [...] los brazos levantados, la túnica blanca con pliegues que sugieren una envolvente lenta, intención que acompaña el movimiento del cabello en oro La Danza: frente chica, grandes ojos oscuros, boca carnosa, pómulos fuertes, *piel blanca, criolla de Michoacán* junto al borde izquierdo; cabellos negros rizados como extremos de minas de vid, *carne ocre amarillo, tipo faunesco*, vestida de una piel sopla La Música, en doble flauta y sentada a su lado La Canción, *criolla jalisciense, alta de talle, trigueña, ojos claros* de mirada perdida, [...] coronando el grupo [...] peinada de dos trenzas, manos menudas, sonrío La Comedia, del más afinado *tipo criollo del centro de la mesa central*. En la jerarquía inmediata superior [...], las tres virtudes teologales, del borde al centro: La Caridad, vestida solo de sus *cabellos rojizos*, ceñida de silicio, la *carnación verdosa*, [...] junto a ella La Esperanza, [...] *su cabello rubio en trenzas, tipo castellano, azulado*; La Fe, *india purísima de las serranías que cierran el valle de México del lado del Sur*, sus manos enclavijadas sobre el pecho en actitud de orar[...] En equivalente colocación a la ciencia, de este lado une el agrupamiento el foco central de la composición La Sapiencia, túnica azul de cobalto, manto amarillo claro, figura recia de *india suriana*, mira hacia abajo y muestra, hecho de sus dos manos, el gesto que significa Microcosmos y Macrocosmos e Infinito.<sup>168</sup>

Para presentar esta variedad de atributos físicos Rivera empleó un recurso que se tornó una constante de su obra, el uso del retrato alegórico, el retrato como estrategia

---

<sup>167</sup> Aquí estoy siguiendo la explicación de Peter Wade estos dos conceptos como construcciones sociales históricas, pues son términos que no pueden ser considerados referentes fijos, ni neutrales, ni se vinculan con ninguna realidad transparente, aparecen siempre en discursos académicos, populares y políticos, como parte de prácticas y relaciones sociales de un contexto histórico. La raza es producto de la modernidad y el colonialismo, una herramienta conceptual que biologiza las cualidades morales y físicas de grupos humanos, categorizando y jerarquizando evolutivamente su racionalidad o belleza. Categorías que permitieron sustentar el colonialismo, la esclavitud o la eugenesia, bajo supuestos científicos. Si la apariencia física es más importante para la raza, la procedencia y la cultura es más significativa para la etnicidad. Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando fueron evidentes las consecuencias del concepto de raza, se empleó en su lugar la etnicidad, pero aunque parece menos cargada que el concepto de raza, también se ha usado con el mismo sentido, para describir a minorías en estados nación, como término políticamente correcto, pero de la misma manera apela a la identificación de la diferencia, asociada a un lugar geográfico y aunque pone mayor énfasis en rasgos culturales, en ocasiones encubre categorías racializantes. Peter Wade, *Race and Ethnicity in Latin America*, (Nueva York: Pluto Press, 2010), 4-23.

<sup>168</sup> Las cursivas son mías. De la Torriente, *Memoria y razón*, 364.

vanguardista. Lynda Klich problematizó el género del retrato –tanto el literario como el visual– entre los artistas estridentistas, como una estrategia vanguardista que sirvió en la construcción de la identidad como modo de provocación y sin duda, los retratos de *La Creación*, se inscriben dentro de ese concepto.<sup>169</sup>

Era un género que le había interesado tempranamente, en su experiencia parisina Rivera había trabajado insistentemente sobre el retrato, es notoria su preferencia por este género en su producción europea. Cuando participó de la vanguardia parisina, a pesar de que produjo una serie importante de naturalezas muertas, género cubista por excelencia, y algunos paisajes a la par, paulatinamente se especializó en el retrato. La serie de retratos parisinos inició con el retrato simultaneísta de Adolfo Best Maugard, que fue seguido desde la primavera de 1914 por una larga serie, ya completamente inmersa en los cánones cubistas, en ella tomó del natural a sus parejas, amigos, colegas, artistas e intelectuales. Rivera inventó entonces una serie de estrategias, como la “cifra facial personal”, el número de rasgos indispensables para lograr parecido con el modelo que resolvía con volúmenes y planos reducidos, y la separación de los colores y los volúmenes en formas múltiples, con lo que conseguía la presentación simultánea de perfiles y superficies frontales, para crear la experiencia de la cuarta dimensión en una pintura bidimensional.<sup>170</sup>

En su último periodo parisino, cuando retornó a la figuración, Rivera realizó dos series de retratos, la primera, seguía las enseñanzas de Cézanne: aplicaba el análisis constructivo de los volúmenes, y fueron pintados con una paleta apagada de tonos pardos y grisáceos. La segunda serie, eran retratos casi académicos, trazados delicadamente a lápiz, aspiraban a la pureza del contorno a la manera de Ingres. Este tipo de dibujos, que retornaban a la figuración de la forma mediante la emulación del estilo de un artista puramente francés, fue una práctica que inició Picasso, y que se extendió en toda la vanguardia durante el periodo de la primera guerra mundial,

---

<sup>169</sup> Linda Klich, “Estridentismo and the Visual Arts, 1921-27”, Tesis de doctorado, Nueva York: Institute of Fine Arts, New York University, 2008), 131-133.

<sup>170</sup> Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*. (Arizona / México, Phoenix Museum of Art / Museo Nacional de Arte, 1984), 107-114.

cuando la cultura francesa se inundo del nacionalismo.<sup>171</sup> Finalmente, en México Rivera creó la serie de retratos de las mujeres que sirvieron como modelos para personificar a las musas y virtudes en *La Creación*, estos cartones o bocetos son la conclusión de esa investigación vanguardista sobre el retrato. Reúnen la delicadeza del dibujo ingrista y el análisis constructivo de los volúmenes de sus retratos parisinos del último periodo.<sup>172</sup>

También la selección de las personas que sirvieron de modelo a las figuras alegóricas tuvo un significado, todos son retratos del círculo de artistas y amigos de Rivera. Para elegirlos tomó en cuenta tanto la profesión o la actividad a la que se dedicaban las modelos, así como sus rasgos físicos, el color de la piel o el cabello, características que, para el pintor, evidenciaban su pertenencia a una región o a un grupo étnico.

A su retorno a México, Rivera participó activamente en la vida cultural, fue recibido con gran admiración por su trayectoria europea y paulatinamente se fue convirtiendo en una personalidad de la sociedad posrevolucionaria, plena de esperanzas utópicas en el arte y la cultura. Se integró inmediatamente a la bohemia que eligió la antojería Los Monotes como cuartel vanguardista. El recién llegado impartía conferencias en la academia, daba entrevistas, asistía a las funciones del Teatro Lírico, visitaba el Museo Nacional y las pulquerías, acompañaba a José Vasconcelos a eventos culturales y a las giras por el país, asistía a las reuniones del Congreso y prontamente se comenzó a involucrar en la política.

Al conseguir el encargo del mural del anfiteatro, Rivera apenas había instalado su taller en los altos del antiguo colegio de San Pedro y San Pablo, después acapararía el propio anfiteatro como taller. Esos espacios se transformaron en centro de reunión de la vanguardia, muchos artistas e intelectuales recuerdan haberlo visitado y

---

<sup>171</sup> En su espléndido estudio del arte en Francia durante la Primera Guerra Mundial, Kenneth Silver señala que Picasso y la vanguardia parisina usaron este estilo ingrista como una respuesta a la guerra, a la necesidad de retornar o resurgir de la forma francesa, la plástica de la raza gala. Fue un tópico del creciente nacionalismo francés, emular a Ingres, a partir de la purificación de las líneas, era una supuesta manera de retornar a Grecia, pues en Ingres las razas se revelaban en su helenismo. Kenneth E. Silver, *Espirit de Corps*. (Princeton: Princeton Univeristy Press, 1989), 71, 246-247.

<sup>172</sup> Las estrategias formales de ese periodo se abordan con mayor profundidad en los capítulos 3 y 4.

admirado mientras dibujaba o pintaba, pues Rivera tenía la habilidad para conversar mientras seguía trabajando, y sus historias fabulosas atraían a la atención de todos. Así lo recuerda José Guadalupe Zuno:

Aquí lo sedujo el arte antiguo y sus visitas al museo eran frecuentísimas. Estaba conmovido por la Coatlicue, por el Caballero Azteca, el caso de pico de Águila, que según el escritor Rodin era una de las obras mejores de la escultura mundial de todos los tiempos. Otra cuestión le encantaba: los letreros, antiguos y de esos días, que los pintores de brocha gorda ponían en las pulquerías y estanquillos, casi siempre con figuras alusivas al establecimiento. Por lo que se refiere a las ideas revolucionarias era radical y siguió siéndolo. Había sido amigo, allá en París, de los promotores de la Revolución Comunista Rusa, de los bolcheviques, pero principalmente de Lenin, de Trotsky, de Lunatcharsky, de Máximo Gorki, estando muy enterado de sus doctrinas, de sus deseos, de su arte. Iba con mucha frecuencia al Congreso de la Unión a enterarse del movimiento político y luego a un restaurante de una señora Barbosa, tapatía, en donde comíamos con José Vasconcelos, con Atl, con Montenegro, con Xavier Guerrero, con Manuel Martínez Valadez, con Ramón Córdova. Ahí se charlaba, se discutía principalmente sobre temas revolucionarios y de arte, madurando poco a poco los propósitos de los partidarios del muralismo, hasta que la idea llegó a su culminación. Diego era un conversador infatigable. Charlaba, charlaba, sin acabar nunca. Sus descripciones eran ricas y veraces, de donde salieron esos innumerables pasajes, antiguos y modernos, que han enriquecido los edificios nacionales.<sup>173</sup>

Rivera retornó a una sociedad vibrante, esperanzada, activa, politizada, y ansiosa por reinventar el pasado, por transformar el presente, una sociedad contradictoria que emergía de la Revolución. El pintor integró rápidamente su voz a esa conversación pública y formó durante los primeros tiempos el papel de cabeza de la vanguardia, tomó el rol de *chef d'école*, un polo alrededor del cual orbitaron varios circuitos, artísticos, intelectuales y políticos.

Dentro de esos círculos eligió a las modelos que se transformaron en musas y en ejemplos de virtud en el mural, mujeres cuyo papel en la sociedad del momento añadió una capa de significado a la imagen. Como lo expresó tardíamente Rivera, se

---

<sup>173</sup> José Guadalupe Zuno, *Historia de las artes plásticas en la revolución mexicana*. Tomo 1. (México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Talleres Gráficos de la Nación, 1963), 184-185.

trataba de mujeres de distintas clases y roles sociales, a quienes conoció a través de sus amigos y colegas, la voz del pintor es elocuente sobre el sentido de esa colaboración:

Para los dibujos de manos y cabezas empleó como modelos, mujeres provenientes de diferentes estratos sociales y con actividades profesionales de las más diversas, escogiéndolas de acuerdo con lo que la figura, para la cual posaban, simbolizaba en la composición y teniendo, cada una, un carácter etnográfico de acuerdo también a lo que la figura representaba. Consiguió los modelos entre las amigas que se prestaron gentilmente y con entusiasmo a esta colaboración. Trabajó amistad, con ellas, como ya relató; con María Dolores Asúnsolo, por medio de Ignacio, el escultor; con Julieta Crespo de la Serna, por su esposo Jorge Juan, y a través de Pedro Henríquez Ureña; con la admirable Lupe Rivas Cacho, en el Lírico; con Luz Jiménez, bella india de Milpa Alta, espíritu fino y aristocrático, descendiente directa de aristócratas de Tenochtitlán, en la “Casa del Artista”, en Coyoacán, donde hacía modelo ocasional; con Nahui Ollin, venía la amistad de diez años atrás cuando ella tenía catorce y era alumna interna del “Sagrado Corazón” dónde hacía extraordinarios versos en francés, gustaba de escaparse de noche para pasear por lugares donde de costumbre sólo andaban mujeres adultas con hombres recios, tan sin escrúpulos morales como yo [...].<sup>174</sup>

Entre el conjunto de mujeres que sirvieron como modelos para los retratos alegóricos, Rivera eligió intelectuales o artistas en activo, algunas declaradamente feministas y otras vinculadas a movimientos políticos como el anarquismo, pero casi todas eran mujeres emancipadas dentro de los estándares sociales de la época. En el pasaje citado Rivera describe a cuatro de las modelos: a Nahui Ollin (Carmen Mondragón, 1893-1978), personificó a la Poesía Erótica (**FIG. 22 y 23**), a la cantante Lupe Rivas Cacho (1899-1975) como la Comedia, y Luz Jiménez (Julia Jiménez González, 1897-1965), modelo indígena del Valle que posaba en la escuela al aire libre de Coyoacán. Luz personifica a la Sabiduría, también a la Fe, del lado izquierdo y a la Tradición, en el derecho.

---

<sup>174</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón*, Tomo 2, 175-176.



Rivera también dijo haber dibujado a María Dolores Asúnsolo (1905-1983) antes de convertirse en la famosa actriz de cine Dolores del Río, la entonces bailarina confirmó que había sido retratada por Rivera. **(FIG.24)** Era una joven de la llamada alta sociedad, prima del escultor Ignacio Asúnsolo, a través de quién conoció al pintor. Después de un breve pero exitoso desempeño como bailarina, Asúnsolo contrajo matrimonio con el aristocrático empresario, guionista Jaime Martínez del Río y Vinent en 1921. Asúnsolo y Martínez del Río se conocieron durante las funciones de danza en beneficio de un hospicio, realizadas por la alta sociedad mexicana en el Teatro Esperanza Iris en 1921, en donde el aristócrata era el director, la joven participó como bailarina y Best Maugard fue escenógrafo. Cuando Rivera la pintó, a inicios de 1922, acababa de regresar de una larga luna de miel en Europa, dónde había bailado frente a la reina de España. La familia de Dolores no asistió a la inauguración del mural pues consideraban una verdadera insensatez que la joven recién casada hubiera posado para un mural en el que aparecían mujeres como Nahui Ollin, cuya conducta social era considerada desafiante y escandalosa, y de las que se rumoraba que eran todas amantes de Rivera,<sup>175</sup> rumor que el pintor ayudaba a difundir, pues a su llegada a México, precedido por su fama como colaborador de Picasso y sus historias fabulosas consiguió un éxito con las mujeres que no había experimentado antes, se transformó en un obsesivo mujeriego, suceso que inició justamente cuando realizaba los retratos de las modelos para el anfiteatro.<sup>176</sup>

No es seguro a cuál de las musas o virtudes encarnó Dolores del Río, se le ha asociado con la Justicia, pero esto parece poco probable, pues se trata de una mujer con rasgos indígenas mayas: rostro redondo, ojos pequeños rasgados, nariz ancha y boca carnosa. Además, Rivera añadió canas en sus cabellos y arrugas en sus manos, para indicar que se trataba de una anciana, de hecho, es la mujer de mayor edad en

---

<sup>175</sup> Linda B. Hall, *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*. (Stanford: Stanford University Press, 2013), 38.

<sup>176</sup> Tanto en las memorias dictadas a Loló de la Torriente, como a Gladys March, Rivera insinúa amoríos con Lupe Rivas Cacho, Nahui Ollin, Palma Guillén (con quién su madre quería que se casara) y otras “damas” cuyo nombre no menciona, pero que se iniciaron en el taller de los altos del Colegio de San Pedro y San Pablo.

el conjunto. Al comparar fotografías de la época de María Asúnsolo con las figuras del mural, me parece que Dolores del Río debió haber posado para la Música, con la que guarda gran parecido, se trata de una mujer de delicadas facciones, pómulos prominentes, nariz muy fina y afilada, ojos grandes, labios pequeños de comisuras bien definidas, de tez morena, como la actriz. **(FIGS. 25-26)** Como se aborda más adelante, esta figura representa a una ménade, que también estaría asociada a la danza. Asimismo, el retrato de la Música es muy similar al retrato que hizo Rivera de Dolores del Río en 1938, con ojos almendrados extremadamente grandes, rasgos muy finos y tez morena, en un contraste tan abrupto que la hacen parecer un venado. **(FIG. 27)**

Rivera identificó a cinco mujeres que sirvieron de modelos para nueve de las veinte figuras que aparecen en *La Creación*, tomando en cuenta los retratos repetitivos. Por otra parte, Jean Charlot comentó que Amado de la Cueva posó desnudo para la figura del Hombre, “el único fragmento que Diego pintó directamente del natural”,<sup>177</sup> Siqueiros también aseguró haber posado desnudo para la misma figura. Rivera asienta que también Lupe Marín posó desnuda en el anfiteatro, aunque posiblemente no lo hizo frente al resto de ayudantes. Más adelante intentaré identificar a otras mujeres que posaron para el resto de las musas y virtudes de *La Creación*, siguiendo la pista de otros testigos de la elaboración del mural.

## La mujer salvaje y el caníbal

Mención aparte mereció Guadalupe Marín Preciado (1895-1983) en las memorias de Rivera. Al igual que Luz Jiménez, la tapatía prestó sus rasgos para tres figuras: la Mujer, el Canto, y la Fortaleza, además de que sus robustas y expresivas manos fueron usadas para los bocetos de varias figuras.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo en México*, 172.

<sup>178</sup> Rafael Coronel relata que Lupe Marín afirmaba haber posado para todas las manos, Fabienne Bradú cita textualmente a Lupe cuando decía que “seis de las figuras tienen mis manos en todas las posiciones”. Juan Rafael Coronel Rivera, “Una historia esencial del hombre,” en Diego Rivera, *Obra mural completa* (Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (coords.) Köln: Taschen, 2007), 9-33.

Las modelos de rasgos mestizos o indígenas como Lupe Marín y Luz Jiménez posaron para varias figuras, los mismos rasgos aparecen de manera repetitiva y de cierta manera dan un carácter simultaneísta, de aparente desdoblamiento del yo, un ritmo inquietante a la imagen. También es probable que Julia Alonso haya servido para dos figuras, la Danza y la Caridad. Rivera reutilizó el mismo boceto para dos retratos repetitivos de Luz Jiménez: la Sapiencia y la Tradición, tienen exactamente la misma pose, casi frontal, en los que parece una joven mofletuda y lozana. **(FIG.28)** En un tercer retrato, el de la Fe, el pintor exageró a tal grado los rasgos de Luz, que parecería una anciana ajada por los años.<sup>179</sup> En contraste, es interesante notar que Rivera produjo cierta diferencia en la fisonomía de cada uno de los tres retratos de Lupe Marín al variar las proporciones del rostro, por efecto de deformaciones causadas por el punto de vista desde el cual tomó el apunte. En la Fortaleza, el rostro de Lupe parece más afilado, por efecto del ceño fruncido, pero también debido a que el escorzo fue tomado desde un punto de vista más bajo, de manera que la mandíbula se ensancha y la frente se estrecha. En el caso del Canto, Lupe está con la boca abierta cantando, en perfil de tres cuartos, pero parecería una mujer más robusta, pues Rivera usó un punto de vista perpendicular a la modelo, deformando e incrementando la proporción de los ojos y el volumen de las mejillas. En la Mujer o Eva, Rivera retrató a Marín completamente de perfil, con los labios entreabiertos, haciendo énfasis en la talla de sus ojos, su sobresaliente nariz y su “boca olmeca”, tantas veces descrita como felina u olmeca. **(FIG. 29)** Allí, la modelo lleva los cabellos sueltos en actitud salvaje, si bien, usaba los mechones al frente cortos, como hacían muchas jóvenes para estar a la moda y parecer pelonas cuando recogían su caballera en la nuca, pero no adoptaban completamente la moda radical. Años después el fotógrafo Edward Weston retrataría el mismo perfil asombroso del rostro de Lupe Marín, también con los cabellos en desorden, su quijada prominente, como parte de la serie de los retratos heroicos, posiblemente inspirado por esta imagen. **(FIG. 30)** Al parecer Weston encontró un incentivo formal en *La*

---

Fabienne Bradú, *Damas de corazón*. 1ª ed. Electrónica (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 211.

<sup>179</sup> Se profundiza en este tema en el capítulo 6.

Creación pues también usó una posición similar a la del mural para el famoso retrato frontal con los ojos llorosos de Nahui Ollin. **(FIG. 23)**

Rivera y Marín se conocieron a principios de 1922, de acuerdo con la versión novelada del pintor, a través de la compositora, prominente feminista y comunista Concha Michel.<sup>180</sup> En su propia versión, Lupe se atribuyó toda la agencia, la joven tapatía escuchó que el famoso pintor estaba de vuelta en México y decidió ir a conocerlo, decidida a casarse.<sup>181</sup> Guadalupe Marín Preciado era una mujer liberal de alrededor de 27 años cuando conoció a Rivera, originaria de Jalisco, radicaba en Guadalajara, proveniente de las clases medias tapatías, la familia Preciado tenía talleres de rebocería y torcido de cigarrillos.<sup>182</sup> Rivera reconoció inmediatamente en Marín la belleza primitiva perfecta para su mural, con su gran habilidad evocativa el pintor realizó una écfrasis de esa mujer, como si se hubiera tratado del avistamiento de un animal salvaje:

Pero conceptúa a Lupe Marín la más *extraña* de sus modelos. Entonces de una belleza extraordinaria y mexicanísima [...]...apareció, encuadrándose en el marco de la puerta, una mujer alta, bien plantada, que mantenía las dos manos hacia adelante como las mantienen los canguros o como las mantendría una mula parada de patas, manos magníficas y fuertes, más parecidas, tal vez, a las garras de una ave de presa que a las

---

<sup>180</sup> “La conoció en curiosas circunstancias a causa de otra amiga a la que habría de pintar, años más tarde, en Chapingo, y que era una camarada del pintor: Concepción Michel, cantante popular, compositora de gran carácter y militancia incansable, feroz y valiente como una tigresa y, al mismo tiempo, receptáculo inagotable de ternura, bronca y pura. Concha combatía en todas partes, y en plan de feminista de acción directa, las sinvergüenzadas de los hombres. Mexicanista ardiente...” Aquí continúa con una historia novelada y larga, sobre como flitreaba con Concha Michel, y que por ello le presentó a Lupe. De la Torriente, *Memoria y razón*, tomo 1, 176

<sup>181</sup> De acuerdo con Bradú, la tapatía realizó el viaje con la intención expresa de casarse con el pintor. Bradú, *Damas de corazón*, 218. Guadalupe Rivera cita a la propia Lupe Rivera, quien señaló que después de que en el círculo bohemio se comentó la llegada y la obra de Rivera, decidió ir a conocerlo, y fue José Guadalupe Zuno quien le prestó dinero para el pasaje de tren. Guadalupe Rivera Marín, *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera (1886-1929)*. (México: Ink, 2012), 204-205.

<sup>182</sup> Se sabe poco de la vida de Lupe antes de conocer a Rivera, formó parte del Círculo Bohemio, donde se distinguía por su actitud liberal, aunque nunca se comenta si participaba en las reuniones con algún tipo de producción artística; toleraba el lenguaje masculino y tuvo una relación con José Guadalupe Zuno que no era aprobada por su familia. Un incidente famoso es que el poeta Ramón del Valle Inclán quedó prendado de ella cuando visitó Guadalajara. Véase: Guadalupe Rivera Marín, *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera (1886-1929)*. (México: Ink, 2012) y Bradú, *Damas de corazón*, 211-260.

de un felino carnicero. Brazos nervudos terminando en un torso pequeño en relación a los muslos largos, como los de un animal saltador, terminando en piernas tremendas, magníficas, como de yegua de la más fina sangre y tras de un tobillo pura raza, como pezuñas, de una belleza extraña y extrahumana cuya sensación colindaba con el horror...Y, sobre todo esto, bajo un mechero suelto de crines negras, maravillosas, dos ojos verdes cuya pupila, de tan zarca, se fundía con la córnea y daba la impresión de ceguera. Ojos de jade azulverde, tan claro que parecía más bien cuarzo en las cavidades de la más extraordinaria bella máscara olmeca-zapoteca que haya producido en la plástica, nacida, natural o creada de hombre, en toda Anáhuac.<sup>183</sup> “

Rivera encontró en ella una belleza extraña, mexicana, animal, olmeca, extrahumana, que le causaba horror y fascinación. Alejada de todo prototipo de la feminidad tradicional, despeinada, impredecible e insaciable, siempre aparece en las memorias y la imaginación del artista exaltada, engullendo fruta como un chango, gritando, respondiendo, o arrebatada en encolerizadas luchas a golpes que terminaban en encuentros eróticos. Describió su boca como una “boca olmeca que no se sabía si iba a romper a llorar o a volverse loca de risa”, su cuerpo era la suma de elementos contradictorios. La mujer perfecta para el bárbaro y caníbal, el personaje que Rivera se había construido en París, en gran medida para subvertir el racismo de las élites intelectuales parisinas al apropiarse de su salvajismo como arma artística.<sup>184</sup> Tres meses después de conocerla y pintar su rostro y sus manos, Lupe posaba desnuda en el Anfiteatro para la rotunda figura de Eva, y poco tiempo después Rivera se casó por la iglesia con ella,<sup>185</sup> casi al mismo tiempo que se integraba al Partido Comunista.

Rivera no fue el único que animalizó a Lupe Marín, Siqueiros también se refirió a ella en términos de belleza zoológica:

---

<sup>183</sup> De la Torriente, *Memoria y razón*, tomo 1, 180.

<sup>184</sup> Como ejemplo infame es necesario recordar el profundo racismo que exhibió Pierre Reverdy cuando describió a Rivera en su prosa poética que describe el famoso *affaire* Rivera o *affaire* Reverdy en medio de la discusión sobre el cubismo, como un mono balbuceante, de decadente raza india, un antropoide vergonzoso sin fuerza viril, que ni siquiera hablaba o entendía bien el francés, y mucho menos las matemáticas o la geometría. Pierre Reverdy, “Une nuit dans la plaine”, *Nord-Sud*, Vol 1, núm. 3, (15 mayo 1917), 27.

<sup>185</sup> “Posando ella comenzó él los dibujos para La fuerza y El canto del muro del anfiteatro. Unos tres meses después Lupe le posaba desnuda, en el anfiteatro mismo, para pintar, la figura de la mujer.” De la Torriente, *Memoria y razón*, tomo 1, 182

Contrajeron matrimonio religioso el 20 de julio de 1922 muy poco tiempo después de que Lupe posara para La Creación, a petición de los padres de la tapatía.

Lupe [...] salió después, ya lavada de la cara y mostrando toda su extraordinaria hermosura de entonces. Con aquel color moreno aceitunado como de gitana, pero de gitana anahuatlada, y en medio de todo aquello sus arbitrariamente incrustados ojos verdes, verdes amarillos, de un amarillo que solamente he visto en algunos perros, pues el verde de los europeos tira al verde esmeralda y por ahí al azul. Pero los ojos verdes mexicanos en los mestizos son como los de la canción: “Verdes son, del color de la palma...”. A quienes veníamos de Europa, la belleza tan particular de Guadalupe nos sobrecogía. Era una belleza tan original, no obstante lo desgarrado de su cuerpo, casi siempre cubierto de ese amarillo verde del color de sus ojos de perro. Y aquellas manotas largas y desganzadas que colgaban como cosa extraña, de una escultura que hubiera sido revestida de trapos.<sup>186</sup>

En la imaginación masculina de los vanguardistas mexicanos Guadalupe Marín encarnaba el ideal mestizo, en su contradictoria combinación de cabellos negros y tez oscura con ojos traslúcidos, en su presencia alta y robusta, era la síntesis de la mezcla racial, hechizante para los recién llegados de Europa. Lupe era lo opuesto de Angelina Beloff, la primera esposa de Rivera, que parecía tan europea, tan pálida y educada, racional y sensible, silenciosa y dulce, siempre cordial, vestida siempre de azul, el pájaro azul la llamaba Ramón Gómez de la Serna.<sup>187</sup>

En otra descripción de Rivera, Lupe es casi una esfinge, una mujer hecha de pedazos de animales, el pintor no puede dejar de dibujarla, ni siquiera puede alejarse de ella :

Una extraña criatura de aspecto maravilloso, casi de seis pies de estatura [...] Era de pelo negro, pero su pelo parecía más el de una yegua castaña que el de una mujer. Sus ojos

---

<sup>186</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*. (México: Biografías Ganesa, 1977), 177.

<sup>187</sup> “Angelina Beloff, incógnita, silenciosa, bajo un delicado velo casi siempre —un velo que iba muy bien a su espíritu—; Angelina Beloff era la delicadeza trabajando la materia más dura y viril, en contraste con la labor de acuarelistas de casi todas las pintoras. Ante ella se hace necesario fijar bien este contraste de su obra con su ser dulce y débil, de voz delicada —a la que da un tono herido el que la emanación de los ácidos que trabajan las planchas del aguafuerte le ha atacado la garganta—, de ojos azules, de perfil fino y suavemente aguileño, toda ella delgada y vestida de azul —jersey azul en la casa, y en la calle traje azul de líneas resueltas—, tan azul todo en ella, tan envolventemente azul que por eso, además de por su perfil, se la podría llamar el Pájaro azul.” Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*. (Buenos Aires: Poseidon, 1943), 346.

verdes eran tan transparentes que parecía ciega. Su cara indígena, con la boca de labios llenos, poderosos, abierta, caídas las comisuras como las de una tigresa. Los dientes chispeantes y regulares: dientes animales montados en coral como el que se ve en viejos ídolos. Puestas sobre el pecho, sus manos extraordinarias tenían la belleza de raíces de árbol o de garras de águila. Era de hombros redondos, aunque delgada, fuerte ondulante; de fuertes, musculadas piernas, que me hicieron pensar en las piernas de una potranca salvaje. [...] Comencé su primer retrato, y el segundo y el tercero. Hice después cuatro o cinco cabezas de estudio para el auditorio, además de unas veinte manos. Después de ese día, estuvimos juntos tanto tiempo que se volvió tormento estar separados. Por mutuo consentimiento nos hicimos amantes.<sup>188</sup>

Para Rivera, Lupe era un ser con garras de águila, crin de yegua, patas de potranca, dientes afilados, boca felina, ojos ciegos, un ser grotesco, fuerte y salvaje. Así la representó en el mural, con piernas fuertes y gruesas, manos que cuelgan a manera de garras, una cabellera descende por su espalda como pelambre, senos erguidos y quijada felina, su cuerpo se resume en curvas ascendentes y descendentes.

Renato González Mello ha planteado que esa manera de animalizar a la mujer proviene también de un simbolismo subyacente, el tópico de la *femme fatale* que emergió en la estética de las vanguardias simbolistas y expresionistas. **(FIG. 31)** González estudió el retrato en el que Lupe tiene esa mirada de aparente ceguera, como una metáfora de autocontención, con las manos vueltas hacia ella misma a manera de garras, en un gesto de autosuficiencia, es una especie de vampiresa mística indígena, que hace explícitas ideas sobre la cercanía de la mujer con la naturaleza, y el peligro del deseo para el hombre civilizado, enmarcadas en una clase de misticismo esotérico.<sup>189</sup>

Lupe Marín actuaba como una mujer bárbara, infantil, instintiva, irracional, en una palabra, primitiva. Rivera encontró en Marín una fuente única de la mexicanidad, la expresividad directa de lo primitivo, la apariencia de los instintos alejados de la razón, una mujer regida por la naturaleza salvaje en oposición a la cultura. Como lo

---

<sup>188</sup> Gladys March, *Diego Rivera. Mi arte, mi vida*. (México: Herrero, 1960), 99-100.

<sup>189</sup> Renato González Mello, "Diego Rivera's Portraits" en Elizabeth P. Benson, et al., *Retratos. 2,000 Years of Latin American Portraits*, (San Antonio: San Antonio Museum of Art, 2004), 220-229.

ha expuesto Patricia Leighton, esta fue una idea fundamental para la apropiación de lo primitivo en las raíces del cubismo, en artistas afines al anarquismo, se trataba de la imaginación posible sobre la otredad, que inefablemente estaba atravesada por el colonialismo.<sup>190</sup> Artistas como Picasso trataron de conectarse con los instintos más primarios, con lo salvaje y lo grotesco, y en esa elección expresaron teorías sobre la creatividad y las esencias raciales. No intentaban alcanzar el primitivismo únicamente a través de su producción artística, cruzada por la simplificación de las formas en el arte africano, la espontaneidad del arte de infantil y el Aduanero Rosseau. Se trataba de seguir a Cézanne, el primer modernista al que se le añadió el adjetivo de primitivo, pues en su pretendida (y estudiada) torpeza se cifraba su (supuesta) sinceridad. Rivera, como Picasso, afirmó, mientras pintaba *La Creación*, su interés por despertar sus instintos infantiles, le dijo en entrevista a José Frías:

Explíqueme eso, porqué, según su teoría, los dibujos de los muchachos serían los más perfectos.

-Pues lo son. ¿No ve usted que es el instinto libre, primitivo, sincero, el que ponen en sus dibujos titubeantes?...

-¿Entonces para que estudian, los niños como ustedes?

-Para echar a perder el instinto, creador de obras maestras. Después de que le han enseñado a uno todo en las academias, hay que olvidar lo aprendido a costa de esfuerzos constantes: hay que volver a mirar como un niño, volverse un niño al pintar...Así Giotto, y el mismo Miguel Ángel, aunque nadie lo crea...Por eso elegí yo para esta decoración [*La Creación*] un asunto banal.<sup>191</sup>

Como lo expone Rivera en este fragmento, el primitivismo era también una búsqueda interior, una manera de auto identificarse, de encontrar la fuente de la creatividad en las propias fuerzas instintivas para liberarse de la cultura, era una expresión lúdica del yo infantil. Por ello Lupe fue la modelo idónea para representar a

---

<sup>190</sup> Patricia Leighton, *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 86-93.

<sup>191</sup> Juan del Sena [José Frías], "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria.", en *El Universal Ilustrado*, 5, no.257 (abril 1922): 26.



Eva, una fuerza de la naturaleza, más próxima a su cuerpo, a la animalidad, reposando encorvada y telúrica sobre sus anchas piernas, con la boca abierta y la cabellera revuelta. Esta auto identificación como primitivos fue un juego lúdico que llevaron hasta sus últimas consecuencias como pareja. En una carta escrita desde Guadalajara, posiblemente a inicios de 1923, Marín instaba a Rivera a seguir el camino primitivista que el pintor había elegido para el centro de *La Creación*. Le decía:

Amado [de la Cueva] me trajo la foto con el centro ya pintado. En mi opinión es incomparablemente mejor que la porción exterior... ¡Qué sencillez...! (es una hermosa planta como esas de las que hay tantas en el Istmo). ¡Qué vida tiene! Parece una que hemos visto; no hay nada del exceso de refinamiento y de la tensión de la porción anterior...posee una vitalidad increíble. Creo que mi presencia te perjudica: probablemente se agota tu imaginación y, conmigo presente, pierdes fuerza. Fuerza que aquí posees de manera absoluta y que has revelado en la parte central...<sup>192</sup>

El hecho de que Lupe lo instigue a seguir el camino de la sencillez y la vitalidad que encuentra en la sección selvática central del mural en contraposición al “exceso de refinamiento” y la tensión de la composición bizantina, parece indicar que ambos compartieron y alentaron en el otro la búsqueda por lo primitivo, en el arte y en la vida.<sup>193</sup>

### **Místicas y anarquistas**

A la par de reunir mujeres emancipadas, todo parece indicar que Rivera hizo posar para el mural a otras mujeres relacionadas con el anarcosindicalismo, una desde su papel de compositora, música y esposa de un místico solidarista y otra, una famosa lideresa anarquista y feminista al inicio de la década de 1920.

---

<sup>192</sup> Lupe Marín, carta a Diego Rivera publicada en Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, (México: Diana, 1972), 158.

<sup>193</sup> La carta debe de ser de alrededor de febrero de 1923, cuando Rivera estaba concluyendo el mural, pues Marín le dice que aún falta un mes para que llegue. El pintor viajó a Guadalajara a la toma de posesión de José Guadalupe Zuno como gobernador, que tuvo lugar el primero de marzo, En la sección de avisos del diario se notifica que el “conocido y prestigiado pintor” Diego Rivera llegó a Guadalajara por el “tren rápido” el 1 de marzo, y se fue el 4. “De México” 1 de marzo de 1923, *El Informador*, “A México” 4 de marzo de 1923, *El Informador*.

Es muy probable que la radical anarquista y feminista María Luisa Marín de Proal lideresa del movimiento inquilinario de la ciudad de Veracruz y esposa de Herón Proal haya sido la modelo para la figura de la Esperanza. El boceto de la cabeza de la Esperanza lleva una inscripción al lado de la firma del pintor, está dedicado a “Mme. [Madame] Proal”, los periódicos se referían a ella como la “compañera Proal”.<sup>194</sup> **(FIG. 32 y 33)** En las pocas fotografías en las que aparece identificada es posible observar que se peinaba con dos gruesas trenzas, al igual que la figura de la Esperanza.<sup>195</sup> **(FIG. 34-35)**

Marín y Proal fueron protagonistas del movimiento inquilinario del Puerto de Veracruz, un movimiento que había iniciado en febrero de 1922 en los barrios portuarios de prostitutas de esa ciudad, y que prontamente involucró a más de la mitad de la población veracruzana, para continuar extendiéndose como reguero de pólvora por todo el país. El movimiento inquilinario creció insospechadamente en la ciudad de México organizado por el Partido Comunista, contó con alrededor de doce mil afiliados; a partir de marzo de 1922, cuando Rivera pintaba *La Creación*, se organizaron numerosos mítines y huelgas. Fue probablemente la protesta más importante de esos años debido a la naturaleza incendiaria e imaginativa de los líderes, pero dio cauce a una legítima demanda social a causa de la carestía de la vivienda: reinaba la pobreza y faltaban espacios debido a la enorme migración de la población hacia las ciudades a causa de la lucha revolucionaria.

El movimiento se inició debido al alza de impuestos que impactó las rentas, arrancó en los patios de prostitutas del Puerto de Veracruz, que gracias a Proal y escandalizando a las clases altas y medias, serían consideradas el núcleo heroico del movimiento. Al encarecimiento de las rentas se sumaron las condiciones de

---

<sup>194</sup> Andrew Grant Wood, *Pionera post revolucionaria: la anarquista María Luisa Marín y el movimiento de inquilinos de Veracruz*. (México, Edición digital de Hormiga Libertaria: 2006) <https://archive.org/details/LaAnarquistaMariaLuisaMarin>, versión inglesa Andrew Grant Wood, “Postrevolutionary Pioneer: Anarchist María Luisa Marín and the Veracruz Renters’s Movement”, *A contracorriente*. Revista de historia social y literatura de América Latina, Vol. 2 No. 3 Primavera del 2005, consultado en:

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/83>

<sup>195</sup> Andrew Grant Wood, *Pionera post revolucionaria*, 4.

hacinamiento, la escasez y falta de higiene; también influyó la noticia de la Ley Inquilinaria yucateca, que fijaba la renta en seis por ciento anual del valor de la propiedad, prontamente, se formó un Sindicato Inquilinario que impuso inmediatamente la huelga general.<sup>196</sup>

La pieza clave del rápido ascenso del movimiento fue el sastre Herón Proal (1881-1959), un orador persuasivo y bien documentado sobre estrategias radicales de lucha anarquista, quién ideó prontamente la estrategia sindical y la huelga de pago de rentas. Proal era un líder singular, un anarquista autodidacta que se había nutrido de escritos tanto de Bakunin como de Lenin, y de la abundante proliferación de revistas rojas nacionales e internacionales, a partir de las cuales fue modelando un pensamiento solidario propio, pues tanto defendía el comunismo, la revolución soviética como ideas anarquistas clásicas (ni Dios, ni amo, ni rey).<sup>197</sup> La prensa lo llamaba “el Lenin mexicano”, y los especialistas hablan de proalismo pues es difícil encasillarlo; tiempo después intentó formar una colonia comunista utópica alejada de la ciudad, en la que pondría en práctica el ideario del naturismo y sembrarían para autoconsumo.<sup>198</sup> Formó parte del grupo que fundó el grupo anarquista Antorcha Libertaria y también de la Confederación General de Trabajadores en 1921, asociación nacional que reunía comunistas y anarquistas.

De María Luisa Marín se tienen pocas noticias, originaria de la ciudad de México, formaba parte del movimiento anarcosindicalista, llegó a Veracruz con sus hermanos a inicios de 1922 con el fin de organizar a los trabajadores y hacia marzo de ese mismo

---

<sup>196</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Bolcheviques. Una historia narrativa del origen del comunismo en México*. (México: Ediciones B, 2008), 271.

<sup>197</sup> Originario de Tulancingo, Hidalgo, radicaba en Veracruz, había sido marinero en buques de guerra durante la Revolución, en ese tiempo quedó tuerto, conoció además de los puertos mexicanos, Nueva York y la Habana. Paco Ignacio Taibo II, *Herón Proal, los comunistas y la huelga inquilinaria de Veracruz de 1922*, (México: Brigada Cultural, 2017), 3-4, consultado en: <http://brigadaparaleerenlibertad.com/programas/heron-proal/> y Ricardo Luqueño Romero, “Herón Proal y la rebelión inquilinaria de 1922”, en *Coloquio Reflexiones en torno a la celebración de los Centenarios. Estudios críticos sobre Identidad Nacional*, CEFIME, 12 y 13 de mayo de 2010, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 3, consultado en: <https://filosofiamexicana.org/2010/11/18/reflexiones-centenarios/>

<sup>198</sup> Finalmente fue expulsado del estado de Veracruz por Calles y pudo regresar hasta 1929. Taibo II, *Herón Proal* y Luqueño Romero, “Herón Proal y la rebelión inquilinaria de 1922”, 6-9.

año se convirtió en pareja o esposa de Herón Proal, destacó especialmente entre 1922 y 1923, cuando el líder estuvo encarcelado pues se quedó a cargo de la dirección del movimiento, mostrando ser aún más radical que su pareja.<sup>199</sup> Marín sobresalió prontamente en la protesta inquilinaria como agitadora radical, oradora y organizadora, fue propulsora de la línea de acción directa y reunió a varias mujeres en la Federación de Mujeres Libertarias, un grupo de acción que estableció un pacto con los inquilinos para acudir en su defensa en caso de desalojo. Las mujeres de la FML armadas con silbatos de policía, desafiaban a los administradores y la policía para impedir los desalojos. María Luisa Marín era muy activa, también organizaba interesantes rebeliones en los mercados, allí alentaba a las trabajadoras domésticas para que se organizaran en un sindicato con la intención de exigir aumentos salariales, y organizó una huelga en la venta de carne.<sup>200</sup> Llama la atención que años después Guadalupe Marín, cuando escribió su novela autobiográfica insertara como piezas literarias sus arengas en los mercados sobre la alimentación, posiblemente recordara este singular tipo de acción directa de la anarquista en Veracruz.<sup>201</sup> En un discurso publicado en *El Frente Único*, Marín arengaba a las mujeres en términos feministas, considera a la mujer la verdadera dueña del mundo en la nueva era de libertad y emancipación, pues las mujeres no subyugan a nadie, sino que dispersan su influencia a través del afecto y la generosidad, también incitaba a las mujeres a la educación racionalista, como ella dice haberla recibido, en el sindicato organizado por Proal.<sup>202</sup> No encontré ningún indicio que documente que la lideresa haya viajado a la ciudad de México durante los primeros meses de 1922, cuando Rivera realizó los retratos,

---

<sup>199</sup> Taibo II, *Herón Proal*, 30, 46. y Andrew Grant Wood, *Pionera post revolucionaria*, 4-12.

<sup>200</sup> Andrew Grant Wood, *Pionera post revolucionaria*, 11.

<sup>201</sup> Guadalupe Marín, *La única*,

<sup>202</sup> María Luisa Marín, "Yo, mujer en el ideal" publicado en *El Frente Único*, 5 de marzo de 1923, extracto publicado en Andrew Grant Wood, "The Proletarian Women Will Make the Social Revolution" Female Participation in the Veracruz Rent Strike, 1922-1927," en Stephanie Mitchell y Patience A. Schell *The Women's Revolution in Mexico, 1910-1953* (Maryland: Rowman Littlefield, 2007), 157.

pero sin duda alguna el movimiento inquilinario de Veracruz y el de la ciudad de México fueron los más nutridos del país, y no sería difícil que así hubiera ocurrido.<sup>203</sup>

Otra interesante mujer, ligada a ideas naturistas y anarquistas, y valiosa por su talento artístico, posó para *La Creación*, la compositora y organista Julia Alonso de Dreffes (1889-1977), así lo relató Graciela Amador, entonces esposa de Siqueiros.<sup>204</sup> Al analizar los rasgos en una fotografía de época, **(FIG. 36)** es posible afirmar que la pianista sirvió de modelo para dos figuras, la Danza y la Caridad, en ambos casos se trata de una mujer de pómulos pronunciados, ojos de perfil redondeado y cejas arqueadas, nariz ligeramente ancha y boca carnosa. **(FIGS. 37 y 34)**. En la fotografía, Alonso aparece en una postura similar al mural, está realizando un paso de danza, con las puntas de los pies orientadas de manera divergente, eleva ambos brazos hacia el frente, a la altura de su rostro, viste una amplia túnica blanca y el cabello suelto, con rizos alrededor de la frente, una manera peculiar de vestir y peinar en la década de 1920.<sup>205</sup> La enigmática compositora tenía esa manera de ataviarse, así lo hizo cuando participó en la inauguración del mural, como lo recordaba Jean Charlot:

Julia Alonso siempre llevaba sus negros cabellos sueltos sobre una amplia túnica blanca. Su difunto esposo había fundado un nuevo culto. Ella cargaba, en su bolsa, una fotografía que lo mostraba barbado, desnudo y crucificado –una imagen que marcaba su creatividad mística como algo derivativa. Ese día tocó magníficamente una excelente selección de música del siglo XVI.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Tampoco me fue posible encontrar una fotografía de mejor calidad para comparar los rasgos de la modelo, pero me parece bastante interesante que la Esperanza lleve el mismo peinado que la lideresa, lo que llama mi atención es que Rivera la haya retratado rubia, aunque en alguna crónica periodística se la califica como mestiza. Andrew Grant Wood, *Pionera post revolucionaria*, 3.

<sup>204</sup> Gachita Amador, esposa de Siqueiros menciona que Rivera plasmó a la compositora y organista: "Cuando Diego quitó los andamios de aquel su primer mural, la Secretaría de Educación Pública lo celebró con una ceremonia en la que el inolvidable Antonio Caso hizo un estudio sobre la obra de Diego, y la organista Julia Alonso, cuya efigie quedó en ese mural, ejecutó unos preludios de Bach." Graciela Amador, "Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor en forma apasionante (Tercera parte)," *Hoy*, núm. 577, (marzo de 1948), 48-50, 82.

<sup>205</sup> Se abunda en el análisis de los bocetos en el capítulo 6.

<sup>206</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, p.177.

Era ese nuevo culto místico al que hace referencia a Charlot, el motivo de su singular vestimenta. Julia Alonso era una prestigiosa compositora e intérprete, pianista y organista originaria de Oaxaca,<sup>207</sup> tempranamente destacó como alumna en el Conservatorio Nacional de Música; en la prensa aparecen artículos sobre su desempeño desde 1907, cómo ganadora de concursos musicales e intérprete en distintos eventos. Aún siendo alumna, un artículo de 1912 la destaca como mujer moderna de “ideas avanzadas” pues siendo muy joven dirigió a la par la Orquesta del Conservatorio Nacional y la banda de Artillería, mientras se preparaba para escribir una ópera llamada *Tonantzin*.<sup>208</sup> Alonso interactuaba con grandes personalidades del país. Al exitoso concierto de orquesta y banda de artillería, que fue ofrecido en el Teatro Arbeu, asistió el Presidente Francisco I. Madero. También ofreció otros recitales en los que se combinaban conferencias y piezas musicales, llaman la atención dos, uno que tuvo lugar en el Museo Nacional, en 1912, donde el Profesor Jesús Galindo dio una conferencia sobre el arte de los antiguos mexicanos,<sup>209</sup> y otro, en el que Antonio Caso impartió la conferencia “El arte como desinterés”, en la Casa Alemana de la Música.<sup>210</sup> En las imágenes que acompañaban esos artículos, Julia Alonso se

---

<sup>207</sup> Julia Alonso de Dreffes, (1889-1977) nació en Oaxaca, era organista y pianista, creció en la ciudad de México, estudió piano con Elorduy, Meneses y Gregorio Orige, órgano con Velázquez, Barrios y Morales, composición con Carrillo, y dirección con Meneses en el Conservatorio Nacional de Música. Fue directora de la Orquesta del Conservatorio, de la Banda de Artillería y del Orfeón Popular. En 1914 fue profesora de solfeo en la Escuela Normal para Maestras, en 1914 profesora de composición, 1915 de órgano y en 1917 de piano en el Conservatorio Nacional de Música, en 1924 era la organista del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Compuso una ópera titulada *Tonantzin*, dos sinfonías y dos cuartetos para cuerdas. Consultado en *Composers of classical music*, <http://composers-classical-music.com/a/AlonsoJulia.htm>

<sup>208</sup> “Julia Alonso, Mexican Girl Who Is Composing an Opera” en *The Mexican Herald*, (México, 10 enero de 1912); 1.

<sup>209</sup> El programa anunciaba que contaría con la colaboración de “la inteligente pianista” Julia Alonso, aprovechada alumna del Conservatorio Nacional de Música. El programa era el siguiente: 1) Pieza de canto por Antonio Carrillo. 2) Conferencia del Profesor Jesús Galindo, “ilustrada con proyecciones luminosas”, “El arte entre los antiguos mexicanos”. 3) El III Estudio de Chopin y III Estudio de Rubinstein. “Conferencia en el Museo Nacional” en *El Diario*, (16 de noviembre de 1912); 5.

<sup>210</sup> Tuvo lugar en la Sala de conciertos de la Casa Alemana de la Música S.A., el programa fue: 1) Amanecer, eslava, por el orfeón de militarización. 2) Stacatto Rubinstein, Muerte de Amor de Isolda, Wagner, Litz, al piano. 3) Aria de ópera Thais, Massenet, canto, Elvira González Peña, acompañada al piano por Julia Alonso. 4) conferencia “El arte como desinterés” conferencia del Lic. Antonio Caso. 5) Coro de los Peregrinos, de la ópera Tannhauser, Wagner, por el mismo orfeón. Se anuncia que las localidades están agotadas. “Interesante conferencia del Licenciado Caso” en *El Pueblo*, (22 de noviembre de 1916); 6.

vestía y peinaba como cualquier joven de clase media, a la moda de entre siglos. **(FIG. 38)**

La razón por la que Alonso cambió sus costumbres, y comenzó a usar túnicas blancas holgadas y los cabellos sueltos, fue el culto solidarista de Emilio Dreffes. Hacia 1919, la pianista se casó con Dreffes, un músico<sup>211</sup> e iluminado que había llegado a México caminando desde Nueva York a Querétaro, en 1910, para transmitir su mensaje filosófico.<sup>212</sup> Dreffes estaba en contra de cualquier religión pero combinaba toda suerte de ideas provenientes de disciplinas espirituales, filosóficas, e iluministas, en una especie de teosofía mezclada con doctrinas anarquistas e ideas racionalistas, promovía prácticas ascéticas y de disciplina del cuerpo similares a las orientales, que parecen provenir del hinduismo, el aryurveda, o el sijismo. Su intención era transformar la conciencia del pueblo obrero productor, retornar a la naturaleza, promover el solidarismo, el vegetarianismo, la educación y combatir todas las religiones.<sup>213</sup> **(FIG. 39)** Una fotografía muestra su particular atavío, nunca cortaba sus

---

<sup>211</sup> Un diario de Pittsburgh anunciaba el concierto de “Luis Abita” (debe ser Luis Abitia) en el Carnegie Hall, el 29 de noviembre de 1919. El singular cantante acababa de llegar de Veracruz, en su primera parada alrededor del mundo en su búsqueda de la perfecta afinidad y longevidad. Esperaba vivir 400 años, y predecía cambios radicales entre la gente civilizada en los próximos tres años. Su receta para la longevidad era no comer nada más que vegetales crudos, miel y aceite de oliva, nunca rasurarse ni cortarse el pelo, pues ello debilita el espíritu. El diario señalaba que los efectos alcanzados por estos cantantes solo pueden ser asegurados con este particular tipo de entrenamiento, y estaban causando gran sensación. “Theatrical & Photoplay section” *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvania, (30 de noviembre de 1919), 68.

<sup>212</sup> Rosendo Salazar, *Las pugnas de la gleba*. Tomo I. (México: Partido Revolucionario Institucional, 1972), 207-208.

<sup>213</sup> No es muy claro el programa de Dreffes, únicamente se basa en la singularidad de la raza americana, al igual que Vasconcelos, se basaba en la idea de la raza de bronce tiene la misma raíz que la hindú y la egipcia, y que se separaron con los continentes. Se trataba de un racionalismo iluminista, “Basta con que vuestro instinto asimile, espontáneamente, las verdades inmutables, elementalísimas y simples con que nos hablan los fenómenos universales, las cuales verdades palpitan en cada punto de la infinita matriz de la naturaleza, como sintetización de la polimorfía, policromía y polifonía, cuyo conjunto se manifiesta en el cerebro humano por medio de esa facultad sublime que se llama razón”. El pensador citaba la biblia, Galileo, Colón, Sócrates, Proudhon, Goethe, Tolstoi, a la par de los libros del espiritista americano Andrew Jackson Davis *The Great Harmonia* (1850–1861) y *The Philosophy of Special Providences* (1850), y la novela distópica *Lord of the world* (1907) de Robert Hugh Benson, novela de ciencia ficción que avizora un apocalipsis ateo y globalizado, en el que gobierna un anticristo. También mencionaba la obra pantoteísta *La Armonía del Universo* del mexicano Juan Nepomuceno Adorno, considerada una de los primeros intentos de filosofía mexicana y que fue publicada primero en inglés. Decía que se veía “como en un espejo” en: *Fausto*, de Goethe; *Lord of the World*, y algunos pasajes de la Biblia; por esa razón adoptó en 1920 el nombre de Faustus Felsbuig Esfefridhe. Salazar, *Las pugnas de la gleba*, 210-216. A manera de síntesis, Salazar presentaba dos características que la hacían la

cabellos ni barba, vestía completamente de blanco, su indumentaria era descrita cómo simbólica: “zapatillas de cáñamo, con suela y tacón, de caucho; medias de seda; pantalón corto y saco cruzado, ambos también de seda”, “una banda hecha de multitud de hilillos de colores ceñía su cuerpo” que mostraba el carácter “transracial” del maestro. Su doctrina iba acompañada de hábitos vitales ascéticos: se levantaba al alba, practicaba la respiración científica, la gimnasia sueca y se alimentaba únicamente de vegetales crudos, aceite de oliva y miel.<sup>214</sup> La relación entre vegetarianismo, naturismo, nudismo y anarquismo fue muy común a inicios de siglo, se basaba en filosofías teosóficas e ideas científicas racionalistas, que propugnaban por un retorno a la naturaleza, en el origen de la cual era evidente que la solidaridad era parte de la naturaleza humana.

La boda de la pianista fue recibida con desconcierto en la sociedad mexicana, que relegó e impidió al iluminado exhibirse en la calle pues su apariencia causaba conmoción, fue detenido por la policía por no ir vestido adecuadamente. Dreffes se convirtió en una especie de gurú para músicos y anarquistas, una parte de su doctrina estaba centrada en la música, pues consideraba que esas prácticas del cuerpo eran benéficas para la producción musical basada en la improvisación.

Más allá del anecdotario, sorprende la importancia que el líder anarquista Rosendo Salazar otorga a la doctrina solidarista de Dreffes dentro del movimiento anarcosindicalista mexicano, al parecer intentó promoverla en la Confederación General del Trabajo, y en reuniones organizadas por el Centro Radical Femenino, la Escuela Iconoclasta, la Casa del Obrero Mundial y las logias del Rito Universal en Guadalajara.<sup>215</sup> Dreffes predicaba ideas mesiánicas que tienen muchos puntos de

---

doctrina social perfecta, pero que no son nada esclarecedoras, y parecen tomadas de idearios rosacruces o teosóficos. Rosendo Salazar, *México en pensamiento y acción*. (México: Avante, 1926), 117-118.

<sup>214</sup> Rosendo Salazar, *Las pugnas de la gleba*. Tomo I. (México: Partido Revolucionario Institucional, 1972), 207-208.

<sup>215</sup> La incorporación de un gran número de elementos de diferente signo a la doctrina anarquista, ha sido ya demostrado en el caso de los anarquistas del siglo pasado. El panteísmo, el evangelismo, el milenarismo, el orientalismo, etc., que son presencia constante en la ideología de Rhoda-Kanaty, son también rasgos distintivos del anarquismo de principios de este siglo. Baste mencionar la extraña descripción que Salazar y Escobedo, nos dan del llamado maestro Emilio Dreffes, cuya doctrina solidarista era una mezcla complicada de doctrinas orientales, anarquismo, iluminismo, etc. El anarquismo mexicano siempre estuvo impregnado de una serie de influencias que no vienen de los



contacto con las que José Vasconcelos elaboró en *El monismo estético* y años después en *La raza cósmica*, aunque Dreffes se distingue por su acendrado ateísmo.<sup>216</sup> El líder espiritual coincidía con los anarquistas y con Vasconcelos en que su principal aspiración era la educación y la higiene (recordemos que el secretario de educación también practicaba técnicas de respiración, meditación e insistía sobre la alimentación), también coincidían en concebir un próxima revolución universal del pensamiento que surgiría a partir de la raza mexicana. Un diagrama dibujado por Lauro Carrillo mostraba un resumen gráfico del pensamiento de Dreffes, la “simbólica síntesis solidarista,” una imagen que exponía su “orden constructivo de ideas”. Consistía en una especie de templo redondo para alojar “la escuela del pueblo obrero productor”, una torre con diez departamentos, en cada piso en movimiento ascendente se alojaban: horticultura, mecánica, higiene, profesorado, música, pintura, arte escénico, poesía, profecía o calculo de probabilidades y en el piso más alto, filosofía. Una inscripción resumía la doctrina: “La integridad constitucional como un efecto del equilibrio de la completa salud física es el funcionamiento de toda excelencia conocida o imaginable. Ella es la base matemáticamente delicada sobre que debe establecerse, eternamente incambiable, el propio armónico templo de la

---

clásicos anarquistas europeos, y cuyo origen no ha sido explicado cabalmente. Jorge González Sierra. “Anarquismo y el movimiento sindicalista en México, 1843-1910” en *Primer Anuario* (Veracruz: Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades en la Universidad Veracruzana), 154

<sup>216</sup> El tipógrafo anarquista dice: “Dreffes, como todos los hombres de saber, tenía la convicción de que en México, y también el Perú, donde el inca bravío supo establecer formas de vida social sumamente adelantadas y peculiares, que tuvieron su apogeo en Huayna Capac, floreció una civilización puramente propia, pues tenía arquitectos, escultores, músicos, cómicos, poetas, videntes, en fin, artífices de todos los oficios, que lo llevaron a un grado extraordinario de progreso, por su profunda sentido de las cosas[...], y que tal civilización, con el citado Perú en Sudamérica; China, en el valle de Huanho; la llanura del bajo Éufrates y del Tigris, entre los babilonios, y Egipto, en el bajo valle del Nilo, integraba el quinto punto de arranque de la vieja guardia de razas raíces, individualizadoras de los destinos humanos; razas raíces hoy humilladas, o envilecidas, en virtud de opresiones vergonzosas. Hablando sobre cual sería en lo porvenir la raza directora, decía, con la seguridad que le daba el conocimiento de los asuntos históricos de la Tierra y el Hombre, que tales pueblos, gota a gota y fibra a fibra transvasados en la mezcla de unos con otros por virtud de corrientes migratorias beneficiosas, que demuestran la excelencia de la Solidaridad natural, después de transformar sus defectuosas constituciones sociales de hoy, declarándose en pro de la Nueva era sociosolidarista, y obtener otras purificaciones, serían esa raza directora.” En otro lado afirma: “En ella viene a identificarse, a encontrar una analogía verdaderamente plausible, aquel pregón del ilustre mexicano José Vasconcelos, maestro de las juventudes de América, relacionado con la raza cósmica.” Salazar, *México en pensamiento y acción*, 114-117.

verdad.”, y otra decía “Los nuevos cielos en la nueva tierra”. **(FIG. 40)** De alguna manera todos estaban impregnados del mismo clima de ideas, los anarcosindicalistas de la Casa del Obrero Mundial, al igual que el dirigente de la SEP habían identificado el analfabetismo y la falta de educación como el principal problema a resolver. La doctrina de la escuela moderna del español Francisco Ferrer Guardia había penetrado profundamente el ideario anarcosindicalista mexicano, así como las teorías solidaristas de Dreffes y al igual que Vasconcelos, consideraban su ideal como un gran monumento dedicado a la raza, la educación y la higiene.

### **Otras modelos, las mujeres sabias**

Entre las mujeres que han sido vinculadas como modelos del mural se encuentra Julieta Iglesias, la esposa cubana del crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna, quien relataba a su familia que había posado para la figura de la Prudencia.<sup>217</sup> Al contrastar sus suaves facciones en una imagen de época, su rostro perfilado, la delicada nariz y boca con las del mural se constata que indudablemente Rivera la pintó en *La Creación*. **(FIG.41-42)** Crespo vivió algunos años en la Habana, trabajó como traductor y columnista de la revista *Social*, y en esa ciudad conoció a Julieta Iglesias. En 1922, ya casados y con dos hijos, regresaron a México y formaron parte prontamente del círculo de intelectuales y artistas en el que participaba Diego Rivera. Crespo y su esposa habían militado en el Partido Comunista en Cuba, y también se integraron al de México.

Julio Torri describió un almuerzo del grupo en una carta dirigida a Rafael Cabrera, destaca que se trata de varias de las mujeres emancipadas de la ciudad de

---

<sup>217</sup> Agradezco esta información a la clavecinista Luisa Durón, nieta de Jorge Juan Crespo de la Serna y Julieta Iglesias, la fotografía me la proporcionó la restauradora Natalia Barberá Durón, quien es su bisnieta. También a Norma Pérez, que en la búsqueda de información sobre Julia Alonso, me ayudó en la identificación. Esta información también había sido cotejada por la investigadora Alma Lilia Roura. Alma Lilia Roura Fuentes, *Olor a tierra en los muros*, (México, CONACULTA, INBA, 2021), 151.

México, y es notorio que muchas aparecen en el mural, el relato no tiene desperdicio y las retrata de pies a cabeza, así como la nueva actitud vital femenina:

Me han sucedido cosas divertidas. Figúrate que convidé a almorzar en Churubusco a las señoras Crespo -unas deliciosas cubanas, gentilísimas, distinguidísimas e inteligentísimas-; mi amigo Jorge Juan Crespo (marido de una de ellas); Jorge Enciso; Diego Rivera, una muchacha de Guadalajara -Lupe Marín que tuvo un breve idilio con Valle-Inclán (sé discreto, por favor)-, Lupe Rivas Cacho y el esposo o lo que sea de ella: un amable músico, Manuel Castro Padilla. Pues bien, Lupe Marín escandalizó a la Rivas Cacho. Ésta me dijo ayer o antier: “Licenciado, su amiga tiene ideas muy libres”. Figúrate lo divertido que estaré. La tiple más libre de México -México el país más libre de América del Norte, la América del Norte, etcétera- escandalizada con las maneras de una señorita jalisciense. Guadalajara, Guadalajara, que de crímenes se cometen en tu nombre. ¿Has probado los desaires amargos de una tiple melindrosa? ¿ No, Rafael? Pues bien, que Zeus misericordioso, padre de los dioses y de los hombres, te libre siempre a ti y a los tuyos de cosa tan terrible, tan terrible y tan ridícula.<sup>218</sup>

Se pensaban como un grupo de mujeres de ideas muy libres, en un país revolucionario, el país más libre de América, mujeres inteligentes y decididas. Rivera en ese momento iniciaba los bocetos para su mural, y es evidente que fue invitando poco a poco a aquellas musas que le parecieron idóneas para representar cierto aspecto. Julieta Iglesias, una mujer de rostro delicado, que era sumamente culta y buena conversadora le pareció la mujer indicada para representar a la Prudencia, su iconografía es similar a la verdad, sostiene un peplo griego que está a punto de caer, como si se tratara de develarse, al mismo tiempo se encuentra en conversación con la Justicia. Jean Charlot inventó ese diálogo en un poema en prosa que escribió apenas terminado el mural, pero que nunca publicó, dedicó un fragmento a cada una de las figuras en el mural, ahí puso en conversación a estas dos virtudes: la Prudencia se dice más sabia y detiene a la Justicia, es más buena también y su gesto es de expectación,

---

<sup>218</sup> Julio Torri, “Carta a Rafael Cabrera (París), México 21 de diciembre de 1921”, en Julio Torri, *Epistolarios*. Serge I. Zitzéff (ed.), (México: UNAM, 1995), 357

ella sostiene la roca en el aire, hasta el día de la certitud, conteniendo la ira de la dura Justicia.<sup>219</sup>

Varios autores señalan a la universitaria Palma Guillén (1893-1975) como una de las modelos de *La Creación*. Era amiga de Rivera, a quién conocía desde sus años de preparatoriano y del Ateneo de la Juventud.<sup>220</sup> Guillén estudió en la Escuela Normal para Maestros, en donde se recibió en 1914 como maestra, fue una de las primeras mujeres en obtener un doctorado en 1918, en la Escuela Nacional de Altos Estudios, antecedente de la Facultad de Filosofía y Letras.<sup>221</sup> Acreditó cursos de psicología, lógica, ética y estética, filosofía y latín, e hizo amistad con el círculo intelectual conformado por Clemencia Batalla, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Manuel Gómez

---

<sup>219</sup> "J: Le bien est le bien. Le mal, le mal. Ô sœur Prudence pourquoi vérifier les poids quand je pèse.

Ne sais- tu pas que l'assassin sera châtié,  
le luxurieux et l'impie.

P: Justice, ma sœur, tu affirmes et le couteau de ta balance tranche comme un glaive.

Moi, mon geste est d'expectation...

et le principe même du poids, quel est-il?

Laisse croître l'herbe, bonne ou mauvaise  
nous faucherons au dernier jour.

J: Je ne m'appuie pourtant sur la loi écrite  
mais comme la roche déplacée écrase l'imprudent  
d'implacable loi mécanique.

P: Moi, je soutiens la roche en l'air  
jusqu'au jour de la certitude.

J: Je suis bonne et la colère de l'être bon est terrible.

P: Je suis savante; quel scalpel  
dans la chair vive tissée de bien et de mal  
tranchera sans tuer.

J: Ma sœur Prudence est plus cointe que moi.

elle me lie les mains et j'obéis.

mais quel réveil sera le mien  
quand, son règne temporel expiré  
au seuil de l'absolu

je décernerai la foudre et le baume !"

Jean Charlot, *XX Proses suivant la psychoplastie du D.M. Rivera, à l'usage des aveugles et des gens du monde. México A l'enseigne de la sainte pauvreté*, 1923. Consultado en:

<https://jeancharlot.org/poetry/1923%20Psychoplastie.html>

<sup>220</sup> Guadalupe Rivera Marín comenta que doña María Barrientos, madre de Rivera, esperaba que el pintor se casara con la inteligente pedagoga. Rivera Marín, *Un río, dos riveras*, 210-211.

<sup>221</sup> Aurora Sánchez Rebollo, "Palma Guillén", *Diccionario de escritores mexicanos : siglo XX*, (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 2017), consultado en *Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/129410>

Morín, Vicente Lombardo Toledano y Antonio Castro Leal.<sup>222</sup> En 1922 fue profesora en la ENP, y poco después ayudó a José Vasconcelos a implementar el proyecto educativo en la SEP. El secretario le encomendó la tarea de recibir y guiar a Gabriela Mistral, poetisa y maestra rural, por un recorrido por todas las escuelas rurales del país, a partir de entonces, ambas maestras trabaron una fuerte amistad que duraría hasta la muerte de la chilena.<sup>223</sup>

Se ha considerado que Palma Guillén fue la modelo para la alegoría de la Ciencia en *La Creación*,<sup>224</sup> en gran medida debido a su trayectoria académica y su relación cercana con Diego Rivera, sin embargo, realmente los rasgos de ambas son muy distintos. Guillén era una mujer delgada de rostro ovalado, ojos redondos, labios delgados, mentón estrecho, nariz ancha y respingada. **(FIG. 43)** La Ciencia es una mujer corpulenta, tiene un rostro rollizo y redondo, papada, nariz ligeramente recta con la punta hacia abajo, frente muy amplia y plana, labios carnosos y cejas separadas. **(FIG. 45)** También se ha relacionado a la alegoría de la Ciencia con un dibujo en el que la modelo está en una posición similar, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada, pero en lugar de a la izquierda como en el mural, en el dibujo la mujer se recuesta hacia la derecha. **(FIG. 48)** Sin duda Rivera pudo inspirarse en ese dibujo para la postura, pero se trata de un retrato de Vera Östrosk realizado por Rivera durante su viaje a Italia, como lo indica la inscripción "a Mlle. [Mademoiselle] Vera 1921". Es imposible que lo haya usado para el mural pues el dibujo perteneció a Östrosk y permaneció en la colección de sus descendientes en Suecia hasta el 2013, cuando fue subastado en Nueva York.<sup>225</sup>

El pintor dibujó varias veces a la joven sueca durmiendo, pues viajaron y durmieron en trenes italianos durante varios meses, sus rasgos son distintos a la

---

<sup>222</sup> Ángel Gilberto Adame, *De armas tomar, Feministas y luchadoras sociales de la Revolución Mexicana*. (México: Aguilar, 2017), 103-104.

<sup>223</sup> Palma Guillén "Gabriel Mistral (1922-1924)" en Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres*. México: Editorial Porrúa, 1988 (7o ed). (1ª edición SEP, Departamento Editorial, 1923)

<sup>224</sup> Comisarenko Mirkin, *La Creación*, 54, 57; Roura Fuentes, *Olor a tierra en los muros*, 152.

<sup>225</sup> El retrato de Vera Östrosk se subastó en 22, 500 USD con el código NO9044, el título *Cabeza (estudio para la Ciencia, mural La Creación)*, se registró su procedencia como "descendiente de Vera Östrosk, Suecia", en: *Sotheby's, Latin American Art*, Nueva York, 21 noviembre de 2013. Lote 75. Para mayor información sobre el viaje de Rivera por Italia y los dibujos de Vera, véase el capítulo 3.

Ciencia, Vera Östrom tiene un rostro ovalado, con nariz prominente y respingada, labios muy carnosos y boca pequeña, cejas elevadas y afiladas, en el dibujo sus ojos están completamente cerrados, en pleno sueño, pero es visible que son almendrados, como se observa en otros retratos. También debe notarse que el dibujo de Vera es de dimensiones mucho más pequeñas que el resto de los bocetos, que tienen proporción 1:1 con las cabezas y manos, pues fueron usados como cartones para trasladar el diseño al mural.<sup>226</sup> En una fotografía de época es posible constatar que existió un cartón de esas características para la cabeza de la Ciencia, aunque hoy no se conozca su paradero. **(FIG. 49)**

Por otra parte, considero que es muy posible que Rivera haya retratado a Palma Guillén, con quién en 1922 tenía una relación cercana. El pintor relató a Loló de la Torriente su encuentro con ella:

En la rotonda que hacía el vestíbulo al despacho del rector encontraron [Carlos Pellicer y Diego Rivera] a dos mujeres. Una menudita, de puro y fino tipo indígena, con ojos muy negros entrecerrados de miopía, manos finísimas como de sacerdotisa prehispánica y pie pequeño de perfecto dibujo. La otra, de mayor estatura, blanca, erguida, de cuerpo firme y rostro de belleza sobria, y algo agresiva. Una típica italiana del norte. Se llama María Apendini. La otra acababa de regresar de Europa a colaborar con Vasconcelos. Era Palma Guillén. Una amistad amorosa, a lo Stendhal –dice Diego– “habría de ligarme a las dos, afecto que me dio mucho y bueno durante los primeros años de mi nueva vida en México.”<sup>227</sup>

Palma Guillén acababa de regresar de Europa, dónde estuvo comisionada por la SEP para estudiar los modelos educativos; como lo describe el pintor era una mujer de “puro y fino tipo indígena”, delgada, por lo que no debió encarnar a la Ciencia a la que Rivera describió como “tipo ario” y que es visiblemente robusta. Considero que por sus rasgos en fotografías de época es más probable que Palma Guillén haya posado para la figura del Conocimiento, una mujer de tez morena, de rostro ovalado, frente

---

<sup>226</sup> El retrato de Vera Östrom es una sanguina sobre papel, mide 35.6 x 25 cm, el resto de los retratos son casi el doble de grandes, oscilan alrededor de 61.6 x 47.63 cm, medidas del boceto para la Música, que hoy se encuentra en el San Francisco Museum of Art. Véase capítulo 3.

<sup>227</sup> De la Torriente, *Memoria y razón*, 137-138

estrecha, una mujer moderna, con el cabello corto, peinada a la moda de la década de 1920, con nariz ancha pero respingada, ojos pardos y brillantes, y un mentón muy fino. **(FIG.43 y 44)** Llama la atención también la compleja postura de sus manos, que parecen coincidir con la descripción de Rivera de las de Palma como finísimas “de sacerdotisa prehispánica”. Sería lógico que la alegoría del conocimiento fuera una mujer que había conseguido un doctorado estudiando filosofía, interesada en Nietzsche, pero también en latín, psicología, literatura y que en ese momento dedicaba sus esfuerzos a elaborar planes educativos, y guiar a la poeta más reconocida de Hispanoamérica por las escuelas rurales del país.

Por lo que se refiere a la Ciencia, me parece que su fisonomía recuerda en gran medida a la poetisa Gabriela Mistral, quien era una mujer alta y robusta, de tez muy blanca y cabello castaño, tenía un rostro redondo, frente ancha y plana, con cejas separadas y una nariz ligeramente aguileña. **(FIGS. 45, 46, 47)** Un rasgo particular de la poeta eran sus párpados caídos y su mirada profunda, como la figura de la Ciencia. Palma Guillén describió así su primer contacto con la chilena:

A mí, que era una muchacha presumida, me pareció mal vestida, mal fajada, con sus faldas demasiado largas, sus zapatos bajos y sus cabellos recogidos en un nudo bajo. Veo los ojos temerosos de Gabriela. Aquellos ojos, casi siempre cubiertos por los párpados caídos, tenían dos modos de mirada: una mirada rápida y relampagueante en la que podía estar el encantamiento, la sorpresa, la cólera o el temor -muy frecuentemente el temor- y una mirada serena, sostenida, que era como un agua encantada, como una agua verde con mucha luz adentro: la mirada de la confianza, de la comprensión, del reposo; pero, la mayor parte del tiempo, sus ojos eran como pájaros asustados.<sup>228</sup>

La alegoría de la Ciencia lleva un “nudo bajo”, el pelo dividido al centro y recogido en la nuca, el crecimiento del cabello sobre la frente está muy retraído, un peinado que le da ese aire de austeridad o rigidez semejante a Mistral. Si Rivera hubiera usado a la poeta chilena para representar la Ciencia, podría deberse a una interpretación interesante, lúdica o mística, del papel de la ciencia como poesía, algo

---

<sup>228</sup> Guillén, *Gabriela Mistral*, 1.

que desde el punto de vista de la generación del Ateneo de la Juventud, que había combatido el positivismo, podría significar una solución artística. Además, la posición de sus manos parece declamatoria, lo que refuerza su papel poético. No sería la única vez que la figura de Gabriela Mistral fue retratada en un sitio prominente y en el papel de mujer sabia dentro de los edificios decorados durante el periodo vasconcelista, por esos años también encarnó a una figura alegórica en el mural *Rito cristiano*, ca.1923, pintado por Roberto Montenegro nada menos que para el despacho del Secretario de Educación, este sería el muro que miraba el secretario mientras trabajaba. **(FIG. 50)**

Es notoria la similitud de *Rito cristiano* con *La Creación* en su sentido filosófico y esotérico: un círculo cósmico domina el centro de la composición, tiene una cruz con una estrella de David sobrepuesta, el centro emana energía radiante como un sol, una serie de círculos concéntricos en forma de arcoíris y orbitales estelares se desprenden del astro luminoso, debajo, un macizo rocoso una representación de la tierra como una plataforma escarpada sostiene un árbol circular. **(FIGS. 51-52)** El árbol, posiblemente el árbol del conocimiento, contiene dos figuras femeninas ataviadas con sencillas túnicas azules, la imagen de Gabriela Mistral, con los brazos reunidos en un círculo parece manipular alguna especie de energía vital entre sus manos. A su derecha, una mujer con un manto, con facciones de virgen renacentista se encuentra en la posición meditativa de la melancolía. En ambos extremos, macizos rocosos sostienen dos figuras femeninas más, a la izquierda, una mujer en cuclillas observa el sol resplandeciente al centro, mientras sostiene una esfera vítrea, del lado derecho, Bertha Singerman, viste una túnica o peplo, como una musa de la antigüedad, con la mano derecha sostiene un papel y con la izquierda hace un gesto de declamar un poema. El fondo del mural es el espacio oscuro, estrellado, sobre el que se despliegan orbitales concéntricos con estrellas. Al igual que Rivera en *La Creación*, Montenegro parece dar vida a una serie de alegorías que intentan representar pictóricamente las ideas de José Vasconcelos sobre la experiencia estética, la transmisión de las vibraciones sonoras y lumínicas expresadas en círculos concéntricos, la irradiación de energía de la divinidad como un sol, y que son empleadas por distintas artes y ciencias. Aquí es aún más directa la traducción de las ideas del secretario a un programa



pictórico. Como en el caso de *La Creación*, se trata asimismo de la escena de un amanecer, más aquí es evidente su dimensión cósmica. Con sus actitudes las mujeres parecen indagar el conocimiento del cosmos, la producción poética, la meditación filosófica y la declamación. Así como para los neoplatónicos, el conocimiento se sostiene por las fuerzas cósmicas que son expresión de la energía divina.

Finalmente, es posible sugerir que otra mujer sabia del círculo más próximo a José Vasconcelos, todas ellas piezas claves en el diseño e implementación del ambicioso proyecto educativo, haya sido retratada en el mural del Anfiteatro. Se trata de la abogada, periodista y profesora Esperanza Velázquez Bringas (1899-1980) que podría haber encarnado la figura de La Justicia. No tengo ninguna prueba o indicio documental, sustento esta propuesta únicamente a partir de su fisonomía, y su papel dentro del proyecto de Vasconcelos. ( **FIGS. 53, 54,55**) Las fotografías muestran que Esperanza Velázquez Bringas era de tez morena, rostro redondo, ojos rasgados, nariz recta y ancha, boca amplia. Tenía rasgos indígenas del sur de México, era originaria de Orizaba, Veracruz, pero estudió en Mérida,<sup>229</sup> y ocasionalmente usaba los vestidos típicos de mestiza yucateca.

Velázquez Bringas era abogada y tendría sentido relacionarla con la Justicia, aunque llama la atención que Rivera la representó como una anciana. Dos años después, Rivera retrató a la abogada y maestra en los murales de la SEP, como la maestra que reparte libros en el panel de la Alfabetización, en el segundo piso del Patio de las Fiestas, como parte del Corrido Revolucionario. ( **FIG. 56** ) Allí también enfatizó sus rasgos indígenas, sus ojos rasgados, comunes entre la población del sureste mexicano y llevaba el cabello extremadamente corto. En ese entonces se había convertido en funcionaria, era Jefa del Departamento de Bibliotecas de la SEP. En ese sentido, Vasconcelos dio un papel importante a las mujeres con formación universitaria en su programa educativo y cultural. Las tres mujeres que he señalado, Esperanza Velázquez Bringas, Palma Guillén y Gabriela Mistral ocuparon puestos

---

<sup>229</sup> Elina Hernández Carballido “Esperanza Velázquez Bringas”, *Diccionario de escritores mexicanos : siglo XX*, (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 2017), consultado en *Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/117920>

claves y contribuyeron con sus conocimientos a la formación de la empresa alfabetizadora. Al parecer, Rivera también reconoció sus aportaciones dándoles un sitio dentro de su composición, a la poeta, como la Ciencia, a la abogada como la virtud de la Justicia, y a la filósofa como la musa del Conocimiento. Palma Guillén relató el clima de ese momento utópico y la manera en que el anfiteatro se convirtió, una vez terminado el mural, en un centro de reunión y celebración del grupo de intelectuales:

El José Vasconcelos de aquel tiempo era un hombre no sé si muy joven, tal vez no tanto - debería andar por los 40-, pero tenía una alma más joven, más fuerte, más alegre y optimista [...] Lo estoy viendo reír, sentado delante de su escritorio en el despacho del segundo piso de la Secretaría de Educación, con aquella risa joven y dichosa que le ensanchaba la cara y que a todos nos hacía entrar en un clima de confianza y de alegría. Diego estaba, en esos momentos, pintando los admirables frescos del primer patio de la Secretaría. Que se pintara, que se hiciera poesía, que se hiciera música, que se hiciera teatro, que se leyera, que se bailara, que se hiciera todo lo que no se había hecho: todo se podía hacer ahora que había un gobierno revolucionario, que se había triunfado de la dictadura porfirista y del ejército sojuzgador y que Obregón era Presidente. Vasconcelos quería ver vivir a la gente en libertad y que los jóvenes, todos los jóvenes, dieran su fruto. Todo era necesario para el país después de 12 años de guerra. (La guerra no había acabado todavía: pero ya no era la guerra civil, era la última lucha, el rebote, la resaca de la Revolución que algunas facciones armadas hacían aún oír allá, en el Norte.) En la Capital, la Secretaría de Educación editaba los clásicos griegos, Plotino, los Evangelios y la Divina Comedia y en el Anfiteatro de la Preparatoria, decorado por Diego Rivera, y lleno de bote en bote, oíamos las Sinfonías de Beethoven. Ahora había que rehacer, que sembrar, que instaurar el orden de la justicia y de la cultura y, como los campesinos van al campo con sus sacos de semillas, así nos enviaba Vasconcelos a todas partes -a cada quien a hacer lo que sabía, o a ensayarse en lo que soñaba, o a aprender, que, al cabo, todo era necesario para el pueblo hambriento de pan y de cultura.<sup>230</sup>

Como lo relata Guillén, después de la Revolución, las mujeres adquirieron un nuevo papel dentro de la sociedad mexicana, la guerra civil duró alrededor de diez

---

<sup>230</sup> Palma Guillén, "Gabriela Mistral", 1.

años, y ocasionó la movilización y el ascenso de los sectores medios y populares, y la sustitución de las élites porfirianas por nuevos actores políticos. El saldo de la contienda en términos demográficos fue de aproximadamente un millón de personas, numerosas mujeres quedaron viudas o sin familia, se vieron forzadas a emigrar, hacerse cargo de sí mismas o de sus familias, e ingresar a las fuerzas laborales.<sup>231</sup> El saldo positivo del estado de excepción fueron cambios radicales en las normas sociales, algo que fue especialmente notorio en la participación de las mujeres en la esfera pública. Las mexicanas estuvieron activas masivamente en las fuerzas revolucionarias, como combatientes, enfermeras, acompañantes, cocineras y propagandistas, en todos los bandos, las hubo villistas, zapatistas y en el ejército constitucional, y en todas las clases sociales, desde mujeres de los estratos más altos como Elena Arizmendi o Carmen Serdán, hasta las coronelas y las anónimas adelitas, marietas y valentinas.<sup>232</sup>

La subversión de las relaciones sociales provocada por la revolución y la industrialización trastocó las relaciones de género, que venían siendo cuestionadas por algunos grupos feministas no muy numerosos, pero sí significativos, desde el final del siglo XIX y que ya desde entonces demandaban igualdad jurídica, y libertad para estudiar.<sup>233</sup> La constitución de 1917 consideró algunas de estas demandas impulsadas por grupos consolidados de mujeres que tuvieron participación activa en la revolución, y se incluyeron algunas cláusulas sobre el divorcio, pero al final el peso

---

<sup>231</sup> Javier Garciadiego y Sandra Kuntz Ficker, "La Revolución Mexicana" en Erick Velázquez *et al.*, *Nueva Historia General de México*. (México: El Colegio de México, 2010), 577-579.

<sup>232</sup> Al respecto véase la introducción de Carlos Monsiváis, y los estudios que revelan la importancia de la participación femenina en la revolución mexicana desde distintos frentes, en Mary Kay Vaughan, Gabriela Cano, Jocelyn H. Olcott (eds.) *Sex in revolution. Gender, politics and power in modern Mexico*. (Durham y Londres: Duke University Press, 2006).

<sup>233</sup> Fueron muy importantes las publicaciones de Genaro García *La desigualdad de la mujer y La condición de la mujer*, 1891 que retomaban las ideas de John Stuart Mill sobre la necesidad de igualdad jurídica y libre acceso a las profesiones para las mujeres. Asimismo, la prensa se pobló de discusiones de feministas, y surgieron las primeras revistas, todas llevadas por mujeres *La siempreviva* (1870), *Las hijas del Anáhuac* (1873, 1887), *El álbum de la mujer* (1889-1889) y *Violetas del Anáhuac* (1888). En 1905 se crearon las primeras organizaciones feministas: Sociedad Protectora de la Mujer 1905, la Sociedad Internacional Feminista Cosmos, entre otras. Véase: Julia Tuñón, "Ochenta años de feminismo, líneas generales del progreso", en Julia Tuñón, *Voces a las mujeres. Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*. (México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011) 34-36.

de la sociedad patriarcal impidió que se ofreciera verdadera igualdad jurídica, y se negó el reconocimiento y pensión a las combatientes.<sup>234</sup>

Para la década de 1920, en medio de una intensa vida política y artística, las mujeres destacaban como profesionistas, maestras, revolucionarias, periodistas, escritoras y artistas, o simplemente como mujeres emancipadas. En ese sentido el proyecto cultural y educativo de Vasconcelos fue pionero, pues visualizó a las mujeres como la fuerza que permitiría alcanzar la alfabetización, las mujeres se integraron a la docencia, profesión que era vista como la más natural por su proximidad con la crianza, pero también promovió su acceso a la universidad. En ese sentido es revelador el papel simbólico que tuvo la figura de Gabriela Mistral, maestra rural y poeta, en el programa cultural de Vasconcelos.

La incursión de la mujer en la esfera pública fue también un fenómeno mundial. A través del cine y la moda, se elevaba la figura de la Nueva Mujer, la mujer moderna consumista, deportiva, activa y frívola, las flappers o pelonas, que era celebrada con una retórica de modernización y feminismo en el discurso público y en la prensa, pero que en la realidad involucraba relaciones de género, clase y raza, pues se consideraba adecuada para mujeres jóvenes de las élites, pero no tanto para las mujeres de clases medias de la “raza mexicana” que perderían su identidad.<sup>235</sup>

Como hemos visto, Rivera formó parte de esta nueva corriente de grupos liberales que deseaban revolucionar no únicamente el arte, sino también la manera de vivir, las relaciones de género y la política. En el campo artístico se celebraba a la

---

<sup>234</sup> En 1916 se realizaron dos congresos feministas en Mérida, Yucatán, se comenzaron a abordar temas como la sexualidad, el trabajo y el matrimonio, así como el derecho a la educación y al voto. Hermila Galindo presentó ante el Congreso una iniciativa para reformar los artículos sobre el voto, pero no obtuvo el respaldo. Se comenzaron a publicar revistas como *La mujer moderna* (1915-1919) y a organizar grupos de más claro sentido feminista. Tuñón, “Ochenta años de feminismo”, 37-41 y Mary Kay Vaughan, Gabriela Cano, Jocelyn H. Olcott (eds.) *Sex in revolution. Gender, politics and power in modern Mexico*. (Durham y Londres: Duke University Press, 2006).

<sup>235</sup> Rubenstein sitúa el uso del cabello corto, las pelonas, como un fenómeno que se inició alrededor de 1920, que contemplaba dos tipos de mujeres, las mujeres de élite, blancas, jóvenes y ricas, y otras, revolucionarias, pobres, y morenas. Anne Rubenstein, “The war on las pelonas: modern women and their enemies, Mexico City, 1924”, en Mary Kay Vaughan, Gabriela Cano, Jocelyn H. Olcott (eds.) *Sex in revolution. Gender, politics and power in modern Mexico*. (Durham y Londres: Duke University Press, 2006), 57-80.

nueva Eva, en las creaciones de los estridentistas, por ejemplo, como una Eva mecánica, en la *Señorita Etcétera* (1921) de Arqueles Vela, pero aun pervivía un cierto desconcierto hacia la agencia femenina, y se prefería el papel de musa que el de creadora, y por ello muchas mujeres creadoras tomaron el performance público (teatro, poesía, declamación, canción, danza, oración, el alarde de ingenio o el autorretrato) como vía de acceso al mundo artístico.<sup>236</sup> Vicky Unruh señala que el autorretrato, desde la literatura o desde el performance público, fue el género más socorrido por las mujeres para participar en las vanguardias y negociar su identidad pública; usado por las artistas como una herramienta analítica para proponer nuevos modelos de mujer, con gran conciencia de su poder epistemológico, lo señala como un modo de construcción subjetiva donde la autora se inventa sutilmente a través del acto recíproco de ver y ser visto, entre el mostrarse y el ocultarse, engendrando una feminidad hiperbólica y la estilización de la pose.<sup>237</sup>

Sin duda alguna, la poeta y artista plástica Nahui Ollin, que encarnó a la Poesía Erótica en *La Creación* fue la mayor representante de ese género de auto representación en la década de 1920. Pero, como hemos visto a lo largo de este capítulo, muchas de las mujeres retratadas en el mural usaron con imaginación sus palabras, sus voces y sus cuerpos de manera performativa para acceder a la esfera pública y a los circuitos artísticos e intelectuales, a través de la danza (Dolores Asúnsolo), la poesía y la declamación (Gabriela Mistral, Nahui Ollin), el teatro y el canto (Lupe Rivas Cacho, Lupe Marín), la música (Julia Alonso), la oratoria (María Luisa Marín), y la docencia (Esperanza Velázquez Bringas, Palma Guillén y Gabriela Mistral). Otras más, se constituyeron en musas, recreadas en el acto mismo de ser vistas, como Lupe Marín y Luz Jiménez.

La decisión de representar a este grupo de mujeres y transformarlas en encarnaciones de los valores de la nueva cultura posrevolucionaria, aspiraba a integrar un nuevo modelo de mujer, pues el pintor caracterizó a mujeres que destacaban por

---

<sup>236</sup> Vicky Unruh, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America. Intervening Acts*. (University of Texas Press, 2006), 1-4.

<sup>237</sup> Unruh, *Performing women*, 3-9.

sus aportaciones a la vida cultural posrevolucionaria, por su actitud liberal, o su ascendencia étnica. Posiblemente su visión estuvo informada por idearios anarquistas, como se abordará más adelante Rivera en 1922 hizo referencia a *La mujer civilizadora*, un texto del etnógrafo anarquista Élie Reclus.<sup>238</sup> El etnógrafo planteaba que la mujer era la cuidadora del fuego de Prometeo, la creadora de la agricultura, quién había creado la primera choza, y cuidado a los niños, en suma, la creadora y transmisora de la cultura.<sup>239</sup> Reclus fue un activo anarquista, participó en la Comuna de París, y parte del ideario era cuestionar los estereotipos y reestablecer relaciones naturales entre los hombres y con el entorno, y desde el campo etnológico el pensador daba un papel protagónico a la mujer en la historia de la civilización

Rivera manifiesta pictóricamente una postura liberal ante el cambio de roles de las mujeres, al reunir tipos femeninos alterativos, en actitudes vitales y plenas de fortaleza. Así como se ha abordado la modernización como una purificación de lo masculino, el alumbramiento de un Nuevo Hombre, como un fenómeno mundial, también corría en paralelo la transformación de los estereotipos femeninos, el desarrollo de la figura de la Nueva Mujer.<sup>240</sup>

Las mujeres de Rivera no son musas lánguidas, son escultóricas y rotundas, estereotipos de mujeres corpulentas, algunas armadas, otras, como creadoras, figuras femeninas con agencia. Estas robustas mujeres reivindican la fuerza femenina, el cuerpo como fuente de vitalidad, a la manera de las sibilas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, que también fueron masculinizadas para representar su agencia, mujeres visionarias, sólidas, inteligentes. Un rasgo llamativo en el mural de Rivera es

---

<sup>238</sup> Como se analiza más adelante. Rivera citó *La mujer civilizadora* de Reclus en: Diego Rivera "Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana". *Azulejos*, Núm.5. México, enero de 1922, p. 22-26. Publicado en Xavier Moyssen, *Diego Rivera. Obras. Textos de Arte*. Tomo I. (México: El Colegio Nacional, 1996), 31-35.

<sup>239</sup> Reclus basaba sus estudios en idearios anarquistas, francmasones y la etnología comparada, en donde analizaba las civilizaciones "primitivas", como los inuits, los apaches, los nayar de la India o los mongoles. Véase: Élie Reclus, *Les primitifs. Etudes d'ethnologie comparée*. (París: Chamerot, 1885).

<sup>240</sup> En estos párrafos sigo de cerca las reflexiones sobre la cultura visual de las primeras décadas del siglo realizada por Deborah Dorotinsky. Véase: Deborah Dorotinsky Alperstein, "Nuevas mujeres; cultura visual, utopías sociales y género en la primera mitad del siglo XX", en *El arte en tiempos de cambio*, eds. Fausto Ramírez, Louise Noelle et al. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 417-453.

la proporción de las manos, que parecen exageradamente grandes, tal vez para indicar que se trata de mujeres creadoras; habitan cuerpos sanos como las nuevas mujeres, que hacían ejercicio o danza, pues no debemos olvidar el fuerte papel de la danza y el cuidado del cuerpo y la meditación en el programa de Vasconcelos. La mayor parte de ellas están en posturas meditativas, discursivas, rezando, dialogando, bailando, cantando o actuando; probablemente las figuras más estáticas sean la Tradición y la Continencia, pues aún Eva o la poesía Erótica parecen estar mirando activamente, la primera a la divinidad, y la segunda, al espectador.

Rivera creó una nueva iconografía para las musas y virtudes que tiene pocos lazos con las representaciones de la tratadística clásica sobre el tema, dónde únicamente encontré algún vago eco en la postura de la Esperanza, que mira hacia el cielo para indicar su expectación y apela a la divinidad.<sup>241</sup> Realicé también el ejercicio de vincular el grupo helénico de Musas con los nombres que les dio Rivera, así como las posibles identificaciones de los modelos. (Véase tabla 1). Si fuese correcta la identificación de Gabriela Mistral, Esperanza Velázquez Bringas y Palma Guillén, el grupo de mujeres que contribuyeron con el proyecto educativo de Vasconcelos, será preciso reconocer que tienen un lugar importante dentro de la jerarquía cósmica de la imagen, especialmente Mistral, en el papel de la Ciencia.

Deborah Dorotinsky propuso que, en las representaciones de mujeres de la década de 1920, hubo una mutación de los estereotipos de la mujer decimonónica, entre las cuales, apareció la mujer de ideas, como artistas, creadoras, pensadoras y militantes, que comúnmente fueron masculinizadas en la cultura visual de la época, las mujeres que encarnan los nuevos valores revolucionarios en *La Creación*.<sup>242</sup> Al respecto, es notorio que Rivera masculinizó a algunas de estas mujeres, un efecto producido por el estereotipo de la mujer de ideas, el pintor las retrató con el cabello

---

<sup>241</sup> Revisé los siguientes tratados clásicos de iconología : Charles-Étienne Gaucher, *Iconologie, ou Traité de la science des allégories*. 2 vols.[ Charles-Nicolas Cochin y Gravelot (ils.) ] (París: Latrre, 1796); Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione dell'imagini universali cavate dall' antichita et da altri luoghi , da,... Opera non meno utile che necessaria à poeti, pittori et scultori per rappresentare le vitii, virtù, affetti et passioni humane* (Roma: G. Gigliotti, 1593).

<sup>242</sup> Dorotinsky, "Nuevas mujeres, cultura visual, utopías sociales y género...", 430.

corto, con el nuevo tipo andrógino que comenzaba a inundar el imaginario femenino de la modernidad. Pero indudablemente, en *La Creación* aún se percibe la tensión entre esas mujeres pelonas y las que exhiben largas cabelleras o trenzas como sinónimo de feminidad, que también se puede leer como una tensión entre modernidad y tradición.

En suma, la reunión de todas estas mujeres, de distintas profesiones, etnicidades, repartidas ecuménicamente en la jerarquía celeste de *La Creación*, podría manifestar la intención de Rivera de crear un nuevo modelo de nación femenina, a partir del papel de la mujer como civilizadora.



Tabla 1. Musas y virtudes, posibles modelos

Regiones	Identificación de alegorías de Diego Rivera	Posible musa	Posible modelo	Caracterización etnográfica de Diego Rivera
Figuras angélicas celestes	Sapiencia		Luz Jiménez (modelo, informante indígena náhuatl)	figura recia de india suriana
	Ciencia		Gabriela Mistral (poeta, maestra rural)	tipo ario
Virtudes teologales lado femenino	Fe		Luz Jiménez	india purísima de las serranías del Valle de México
	Esperanza		María Marín de Proal* (activista anarquista)	cabello rubio, tipo castellano azulado
	Caridad		Julia Alonso (organista y compositora)	carnación verdosa, cabellos rojizos
Virtudes cardinales lado masculino	Continencia		Rostro oculto	
	Fortaleza		Lupe Marín (modelo, escritora, diseñadora de ropa)	
	Justicia		Esperanza Velázquez Bringas (abogada, escritora, maestra)	tipo indio cutis pardo sombrío
	Prudencia		Julieta Iglesias de Crespo de la Serna	
Musas lado femenino	Comedia	Talía	Lupe Rivas Cacho (cantante, tiple, actriz)	
	Música	Euterpe	Dolores del Río (bailarina, actriz)	carne ocre amarillo tipo faunESCO
	Canto	Calíope	Lupe Marín	
	Danza	Terpsícore	Julia Alonso	criolla de Michoacán
Musas del lado masculino	Tragedia	Melpómene	Rostro oculto Graciela Garbalosa* (escritora, poeta)	
	Tradición	Clío	Luz Jiménez	obrero india
	Poesía Erótica	Erato	Nahui Ollin (poeta, pintora)	
	Conocimiento	Urania	Palma Guillén (maestra, doctora en literatura y filosofía escritora, diplomática)	rostro sutil moreno marcado
	Fábula	Polimnia		pardo verdoso
Figuras terrestres	Pantócrator Andrógino		Diego Rivera (pintor)	
	Mujer	Eva	Lupe Marín	
	Hombre	Adán	Amado de la Cueva/ David Alfaro Siqueiros (pintores)	

## Capítulo 2 La ornamentación y la arquitectura

### La primera propuesta de pintura mural para el Anfiteatro

Rivera puso mucho énfasis en la manera en que *La Creación* dialogaba con la arquitectura, por ello, en este capítulo abordaré la construcción arquitectónica, la relevancia del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria como propuesta artística nacionalista del arquitecto Samuel Chávez, y su preeminencia simbólica como lugar de la inauguración de la Universidad Nacional. También me remito a las primeras propuestas murales en México, pensadas ya como comisiones estatales de enorme importancia, propuestas anteriores al estallido de la revolución y que son, sin duda alguna el antecedente directo del muralismo que se cocinó a fuego lento durante los años de la contienda civil.<sup>243</sup>

Asimismo, se debe contemplar que antes de *La Creación*, tras la inauguración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria se consideró complementar la ornamentación del importante espacio con pinturas murales. No formaba parte del programa arquitectónico de Samuel Chávez, quién había dado preeminencia a lo escultórico, en colaboración con el escultor Martín M. Chávez. En su *Informe*, menciona la posibilidad, mas no oculta sus dudas sobre la alteración que podría hacer del espacio una pintura mural no adecuada. Escuchemos la voz del arquitecto:

Falta aún terminar en el anfiteatro la fachada del órgano, cuya ornamentación ha sido ejecutada por el hábil escultor ornamentista mexicano D. Martín M. Chávez, el cual se ha encargado también de la ejecución de la ornamentación de la obra en general, y cuya colaboración ha sido muy eficaz. Asimismo se está ejecutando un monumento adecuado para el caso de conmemoraciones, y por último, falta hacer el mobiliario y tapicería que

---

<sup>243</sup> Es contundente la opinión de José Clemente Orozco, el muralismo encontró “la mesa puesta”, tal vez aludía a *La Creación* de Diego Rivera, pues este espacio había sido elegido por los pintores para iniciar la obra mural, desde 1910.

corresponde al estrado de la presidencia y a la plataforma del profesor en las reuniones normalmente concurridas, y la decoración pictórica de la sala, la que si bien es muy interesante, es altamente delicada, dado que de no hacerse como es debido, sujeta del todo al plan arquitectónico, sería preferible no hacerla, pues perdería en belleza la sala en vez de ganar.<sup>244</sup>

Chávez implícitamente expresó que la pintura mural no se encontraba dentro del programa arquitectónico, sugería complementar el espacio con tapicerías y subraya la presencia del órgano labrado, que cubría completamente la concha acústica, como el centro ornamental del anfiteatro.

La inauguración del anfiteatro ocurrió el 22 de septiembre de 1910, a las 10 de la mañana, como parte de las fiestas del centenario de la Independencia. **(FIG. 57)** En la amplia plataforma, decorada sólo por un órgano que en altura rebasaba las dimensiones del nicho y que estaba concebido como un artefacto en estilo neo churrigüesco, estructurado por pilastras estípites y remates o copetes mixtilíneos. Se colocó una alfombra oriental y sillas donde se sentaron miembros selectos del cuerpo diplomático, del poder ejecutivo, y los delegados universitarios. La galería fue ocupada por invitados, profesores y alumnos de las escuelas universitarias. La crónica describe la arquitectura y la iluminación como las piezas fundamentales para los fastos, el plafón del auditorio se encontraba cubierto, iluminado por las luminarias eléctricas que Chávez dispuso sobre los arcos de la cubierta, no se colocó ninguna especie de adorno y “lucía en todo su esplendor la severa y grandiosa arquitectura que le caracteriza.” El programa se inició con la orquesta de la Preparatoria Nacional interpretando el himno nacional seguido por el discurso de Justo Sierra, Secretario del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes. Ocurrió entonces el pronunciamiento solemne de inauguración de la Universidad realizado por el presidente Porfirio Díaz, y tras los aplausos “se descubrieron las cortinas que cubrían el gran tragaluz del

---

<sup>244</sup> Samuel Chávez, *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*. (México: Tipografía y Litografía de Müller Hermanos. Esq. Dres. Casimiro Liceaga y Carmona y Valle. 1911), 16.

anfiteatro, entrando de lleno la luz del día al severo local.”<sup>245</sup> El programa dentro del anfiteatro cerró con un acto dónde se confirieron grados de doctorado *honoris causa* de la Universidad Nacional de México a profesores y otras personalidades, entre ellos José Ives Limantour y Samuel Chávez. Posteriormente se realizó la procesión universitaria que transitó desde el anfiteatro hacia el antiguo edificio de la Escuela Normal de Maestros, dónde se instalaron las oficinas de la Universidad Nacional, y su máxima autoridad, el Consejo Universitario. La procesión estaba encabezada por los recién nombrados doctores ex-oficio de la Universidad Nacional, los Miembros del consejo Universitario, ataviados con togas y birretes, seguidos de los delegados de las instituciones educativas extranjeras, el presidente de la república y su gabinete, estudiantes y abanderados portando los pendones de las diversas escuelas, facultades e institutos de investigación. La comitiva se instaló en el Salón de Sesiones del Consejo Universitario, el acto concluyó a la una de la tarde cuando el presidente recibió la protesta de ley del primer rector, Lic. Joaquín Eguía Lis.<sup>246</sup>

Al inaugurarse la universidad, en el momento en que la cortina del plafón se recorrió ante la mirada de una selecta parte de la sociedad mexicana y los invitados internacionales, la obra de Chávez cobró su sentido simbólico. La arquitectura desnuda debió producir un relámpago de esplendor al derramarse la luz solar a través de los vidrios coloridos del plafón, la luz cómo metáfora del conocimiento, la luz en todo su potencial simbólico, desatada de manera efectista, revelando los volúmenes arquitectónicos del amplio espacio. **(FIG. 58)** Ese debió ser un instante que no escapaba a las intenciones del autor del edificio y que era punto clave del programa simbólico del espacio, especialmente diseñado con motivo inauguración de la Universidad Nacional, proyecto encabezado por Ezequiel Chávez, hermano del arquitecto. Llama la atención que Chávez tomó la decisión de dejar el concreto aparente y habla de la combinación del concreto con la piedra volcánica tallada y la

---

<sup>245</sup> “Crónica de la Fiesta de Inauguración de la Universidad Nacional de México” en *La Universidad Nacional de México, 1910*. (México: UNAM, 1985), 101-104.

<sup>246</sup> “Crónica de la Fiesta de Inauguración de la Universidad Nacional de México”, 101-104.

madera labrada como el efecto buscado, al parecer no consideró jamás cubrir los muros con pintura.

Seguramente el arquitecto mexicano había leído con atención el libro de Sylvester Baxter<sup>247</sup> dónde corrían largos párrafos, algunos de franco carácter modernista y exotista, que describían a detalle los escalofriantes efectos de la luz derramada sobre la arquitectura churrigueresca, especialmente durante las noches de luna llena, como uno de los espectáculos más interesantes que podía experimentar el viajero que recorría ese México antiguo, cubierto de bóvedas. Entreverados en los complicados relieves, Baxter descubría mexicanísimos bosques tropicales, arrebatos místicos y perfumes exóticos, únicos en el mundo.

Unhappily the extraordinary enthusiasm for the Churrigueresque, —appealing, as it did, so strongly to the native temperament in the riotous luxuriance of its imaginative quality— akin to the entangled profusion of a tropical forest where the interlaced vegetation is starred with vivid blossomings, fantastically adorned with clinging orchids, and the air is heavy with rich perfumes— was followed early in the present century by what seems to have been almost a fanatical rage for its extermination.<sup>248</sup>

Y más adelante agregaba su experiencia el observar las portadas más características del denominado estilo churrigueresco bajo la luz de luna, al alba y al crepúsculo:

The remarks of Señor Revilla concerning the loss of effect suffered by Churrigueresque exterior work under the full light of day suggest to the writer to point to the charm of such work under certain conditions; as at dawn or dusk, or under the rays of the moon. Many a visitor to Mexico can recall few spectacles to compare with the effect of the richly elaborated façades of the Sagrario in the national capital when bathed in a silvery flood of

---

<sup>247</sup> Chávez expresó con claridad la importancia de la mirada internacional sobre su proyecto, y el reconocimiento que había adquirido la arquitectura novohispana en otras latitudes: “Todas las partes de la obra de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria son de estilo colonial y están hechas, como queda dicho, siguiendo los procedimientos constructivos del siglo XX, con lo que *se puede demostrar que nuestro estilo, el estilo colonial, que tanto mérito tiene á los ojos de los extranjeros, lo podemos llevar á cabo en estos tiempos por nosotros mismos y con elementos nuestros, y podremos alcanzar con él un éxito muy grande que contribuirá á manifestar y desarrollar nuestro carácter nacional y por consiguiente nuestra nacionalidad*, pudiendo tener motivos especiales por lo que seremos apreciados por los demás. Sólo se necesita para prosperar en este propósito, tomarlo como un motivo principal, desplegando gran fuerza de voluntad y gran perseverancia para realizarlo. Samuel Chávez, *Informe*, p.19.

<sup>248</sup> Sylvester Baxter, *Spanish Colonial Architecture in Mexico*. (Boston: Art Library Publishing Company J.B. Millet, 1902.), 31.

tropical moonlight, the ornament revealing itself in a soft clearness with a sort of spiritual distinction and mystical splendor out of the vague depths of mysteriously intense obscurity.<sup>249</sup>

Baxter citaba extensamente páginas de Manuel G. Revilla, importante catedrático de historia del arte de la ENBA, quién con mayor mesura indicaba la importancia de la luz en la valoración de la arquitectura churrigueresca. Revilla discutía la excepcional sobriedad de las portadas de piedra labrada, palpable en la elección de los materiales monocromos, pero estimaba que la luz del día impedía su correcta apreciación, a diferencia de la luz cenital controlada en los interiores que entraba y permitía disfrutar la volumetría de los retablos churriguerescos:

Adquiere más propiedad y mayor importancia en las portadas de las iglesias; porque en ellas caben perfectamente, por una parte, la magnificencia y la pompa, y por otra, el empleo de la escultura para la representación de los santos; mas sucede que vistas de lejos y á plena luz esas prodigiosas portadas churriguerescas, admirablemente labradas en piedra, la intensidad y difusión de aquélla y la uniforme coloración de ésta, hacen que se confundan las formas de los menudos ornatos y aun las de pilares, frontones y cornisas, perdiéndose no poca parte del efecto; inconveniente de que están exentos los retablos del mismo género vistos á la templada luz del interior de los templos.

En ellos es donde propiamente debe estudiarse el churriguera, por estar en los mismos desplegados todos los recursos del estilo. Estos retablos de altares, tallados en madera, ofrecen mayor riqueza de formas y más finura que las que consienten las portadas de piedra del exterior de las iglesias; finura y riqueza que pueden ser bien apreciadas por la proximidad en que se coloca el espectador con relación á los altares.<sup>250</sup>

Es muy probable que este haya sido el efecto que el arquitecto buscó retomar con materiales y proporciones modernas, al emplazar las gigantescas columnas recubiertas

---

<sup>249</sup> "Las consideraciones del Señor Revilla, respecto a la pérdida del efecto sufrido por las obras exteriores Churriguerescas bajo la luz intensa del día son sugerentes para el escritor al punto de encantarse con tales obras bajo ciertas condiciones; al alba o al crepúsculo, o bajo los rayos de luna. Muchos visitantes de México pueden recordar pocos espectáculos que se comparen con el efecto de las fachadas ricamente elaboradas del Sagrario en la capital nacional cuando es bañada en un flujo plateado de luz de luna tropical, el ornamento revelándose a si mismo con una suave claridad con una suerte de distinción espiritual y esplendor místico fuera de las difusas profundidades de una oscuridad intensamente misteriosa." La traducción es mía, Sylvester Baxter, *op. cit.*, p.35-36.

<sup>250</sup> Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. (México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893), p.37.

de relieves en piedra que sostienen la bóveda iluminada del auditorio. De alguna manera, el estilo churrigüesco había adquirido el mismo estatuto que tuvo el arte medieval para teóricos como Eugene Emmanuelle Viollet-le-Duc, John Ruskin, o William Morris. Se trataba de un arte que había tenido su apogeo en momentos de decadencia, pero se consideraba un estilo que surgía de un profundo misticismo católico, enraizado cultural y geográficamente en la nación mexicana, distinguiéndose de las corrientes europeas. Por ello no parecen banales las asociaciones con los bosques tropicales. Pero en el proyecto no había cabida para la pintura mural, fue en realidad una decisión de Justo Sierra, instigado por un grupo de pintores que tenían clara de idea de obtener comisiones estatales como una forma de integrar, a la par de las construcciones arquitectónicas, a las artes plásticas para contribuir al proyecto de nación, y a la preocupación polémica sobre la creación de un arte nacional, como se verá a continuación.

Después de la inauguración del Anfiteatro el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Justo Sierra accedió a comisionar la decoración mural a la Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos, encabezados por Gerardo Murillo, el Dr. Atl. En parte esto se debió a las sonadas discusiones sobre las pocas comisiones estatales en las que habían participado los artistas mexicanos.<sup>251</sup> Recordemos una vez más, por poner un ejemplo de una importante comisión estatal que consideraba además la ornamentación interior, el Palacio de Comunicaciones y Transportes que también fue proyectado e inaugurado durante los mismos años y que estuvo a cargo de Silvio Contri en la parte arquitectónica y a una serie de artistas empresarios italianos, los hermanos Coppedé, en la decoración interior.

---

<sup>251</sup> El Dr. Atl había liderado al grupo de jóvenes artistas también para realizar una exposición de pintura de autores mexicanos, que tuvo gran éxito. Era también una respuesta a la organización de la muestra de pintura española organizada por el estado para celebrar el centenario, una manera de los artistas mexicanos de hacerse presentes. Por ello, no es extraño que se haya tratado de realizar una intervención en la arquitectura que había cumplido con este deseo de creación “nacional” en el contexto de los fastos.

La primera noticia sobre el mural, sugería que se realizaría un concurso público para artistas mexicanos con el tema de la evolución humana. La nota insistía en que se trataría de la contratación de artistas mexicanos:

El señor ministro de Instrucción Pública y Bellas artes licenciado don Justo Sierra, acaba de acordar que los artistas que forman la agrupación de Pintores y Escultores Mexicanos, decoren los muros del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.

No es esto un premio acordado por el Ministerio para alentar a los artistas mexicanos, aunque así lo pareciera, sino la declaración de que el gobierno contará de hoy en adelante para sus trabajos con los mexicanos que cultivan las artes pictóricas y esculturales.

El tiempo, es, pues, muy grande, y los artistas mexicanos estarán satisfechos de él, pues les proporcionará un modo honesto de vida, y a la vez, seguir luchando por la conquista de laureles en su ideal artístico. Para que los artistas mexicanos decoren el hermoso anfiteatro, que quizá es el más bello de los salones de actos con que cuentan las escuelas nacionales y las particulares, se abrirá un gran concurso. El tema es una de las manifestaciones de la evolución humana. Cada uno de los concurrentes podrá presentar los bocetos que quiera, pero que vayan todos sujetos en su desarrollo a este tema amplísimo. Se nombrará un jurado lo más idóneo posible, que garantice en absoluto el fallo para que los artistas puedan emprender la obra, se les suministrará el dinero suficiente y la Secretaría de Instrucción Pública comprará los bocetos que el jurado acepte. Como son varios los muros, serán varios los artistas premiados. Terminado este concurso, se hará otro no menos interesante, y que tendrá por tema: símbolo de la evolución humana desde un punto de vista más complejo que los trabajos anteriores. El premio para este boceto será muy valioso, para que corresponda al mérito que exige el jurado en este concurso<sup>252</sup>

Sierra aprobó la realización del mural después del éxito de la Gran Exposición de Artistas Mexicanos en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 19 de septiembre de 1910, organizada por Gerardo Murillo, Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos. Sin embargo, en lugar de realizar el concurso, para el mes siguiente, la asociación de pintores liderada por Murillo optó por realizar un proyecto colectivo que sería presentado a la Secretaría de Instrucción.

---

<sup>252</sup> “Los artistas mexicanos decoraran el anfiteatro de la Escuela Preparatoria”, *El Imparcial*, México, 15 de octubre de 1910.



Gerardo Murillo va a exponer en una reunión sus ideas sobre el tema propuesto por la Secretaría para su desarrollo: la evolución humana.

De acuerdo todos los asociados han decidido que no será puesto a concurso el desarrollo del trabajo, sino que todos hagan un proyecto para presentarlo a la Secretaría, y en caso de que sea aceptado, pintarlo.

Cuando el ministerio haya resuelto sobre dicho proyecto, se empezarán las obras que dado el número de aristas que las tendrán a su cargo serán concluidas en brevísimo tiempo.<sup>253</sup>

Orozco, con su característica ironía, relata que ya se habían colocado los andamios y se encontraban dispuestos a pintar cuando se desató la Revolución. Ciertamente en noviembre de 1910 los eventos políticos impidieron la realización del mural.

La inauguración del Anfiteatro fue uno de los principales eventos culturales del régimen. Rivera no debió estar presente durante la inauguración del Anfiteatro, pues ocurrió el 22 de septiembre y el pintor arribó de París casi un mes después,<sup>254</sup> mas debió estar al tanto de los eventos y no sería descabellado pensar, dada su cercanía con Gerardo Murillo, y la buena fortuna crítica con la que fueron recibidas sus exhibiciones, que se hubiera interesado en participar en los bocetos murales.

En las memorias que dictó a Loló de la Torriente muchos años después Rivera rememoraba una visión que tuvo cuando regresó a México, en 1910. Supuestamente al mirar los espacios vacíos sobre los paramentos limpios de importantes edificaciones estatales, vislumbró las pinturas murales que realizaría. Relató que un día, cuando entró al Palacio Nacional buscando a Alberto Pani tuvo la siguiente visión:

[Rivera] Fue a ver a Pani, pero al salir de Palacio se detuvo, muy largo rato, en las escaleras contemplando los muros del cubo de ella. Allí mismo dónde lo había sorprendido, en contemplación semejante, Don Félix Parra en 1910.. Esos muros de la escalera de Palacio, siempre desde niño, lo habían intrigado extrañamente y recordó el anfiteatro de la Preparatoria respecto de cuya decoración los pintores habían hablado y debatido también, desde 1910, alrededor del Dr. Atl, proyecto interrumpido provisionalmente por la toma de ciudad Juárez, por

---

<sup>253</sup> *El Imparcial*, 17 de noviembre 1910, *passim*. Clementina Díaz de Ovando, *La Escuela Nacional Preparatoria Los Añes Y Los Días 1867-191*. (México: UNAM 2006), 346.

<sup>254</sup> Llegó a México el 7 de octubre de 1910, la prensa le dedicó un “amplio espacio a su arribo” (en Favela, *El joven e inquieto...*p. 127) *passim*. “Llegó a México el pintor Sr. Diego Rivera” *El Imparcial*, México DF, 8 de octubre de 1910, p.11.

Madero, y la huida de don Porfirio...Recordó que durante sus últimos años en Europa había llevado consigo las copias azules de los planos del anfiteatro y que sobre su cuaderno de notas, de Italia, había un croquis, hecho en Ravena, para la pintura mural del fondo del anfiteatro.<sup>255</sup>

La historia puede ser una fabulación, mas los dibujos sobre la composición del Anfiteatro que Rivera menciona haber realizado en Europa existen y fueron parte de la colección del pintor hasta su muerte. Uno, sobre las copias azules, los *blueprint* o la heliográfica del plano del Anfiteatro, dónde la composición se restringe al muro con el arco pues contempla al centro aún el órgano de 1910, de mayor tamaño, y el otro dibujo, “un croquis” más simple, supuestamente realizado en Ravena, pero en el cual ya se propone una integración de la concha acústica a la composición.<sup>256</sup> Entre el momento en que Rivera menciona haber tenido la visión mural, en 1910 y la realización del mural, en 1920, media una década. Cuesta trabajo creer que Rivera, tras tantos años y búsquedas artísticas de diversa índole hubiera encontrado la misma solución compositiva, después de ser seguidor de Eduardo Chicharro, del puntillismo, del cubismo, y por último, propulsor del retorno al orden. No parece posible. La composición es indudablemente producto de la década de 1920, aunque es posible que haya esbozado una primera idea en Europa, a partir de su memoria de los primeros días del Anfiteatro, sobre los planos que le facilitó algún funcionario, o que se llevó desde 1910. Pero si fuese así, debió hacerlo hacia 1921.

Al igual que otros pintores mexicanos Rivera había considerado hacer decoraciones murales auspiciado por el gobierno mexicano desde 1909. Así consta en la misiva dirigida a su amigo Aniceto Castellanos, en la que explica que, en conjunto con Ángel Zárraga y Roberto Montenegro propondrían al gobierno decoraciones murales para el Teatro Nacional y para otros edificios públicos, posiblemente al Ministro Justo Sierra quién era aún al grupo ateneísta.<sup>257</sup> No se sabe si llegaron a

---

<sup>255</sup> Lolo de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*. Tomo II. (México: Renacimiento, 1959), 160.

<sup>256</sup> Ambos forman hoy parte de la colección del Museo Anahuacalli y del Museo Frida Kahlo Casa Azul y se abordarán más adelante.

<sup>257</sup> La carta de Rivera dirigida a Aniceto Castellanos está fechada en Madrid, 7 de marzo de 1909, y forma parte de una colección mexicana privada. Véase: Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María*

entablar conversaciones con algún funcionario y si llegaron a realizar las propuestas. Años después Rivera tenía aún contemplado realizar algún encargo para el gobierno mexicano, pues viviendo en París, en abril de 1916, al firmar su primer contrato de exclusividad sobre su producción artística con el marchante francés Léonce Rosenberg, tuvo cuidado de fijar una cláusula que le permitía realizar comisiones para el gobierno mexicano, siempre y cuando no retrasaran aquellos que tenía comprometidos con la galería L'Effort Moderne.<sup>258</sup>

Sin embargo, como lo sugiere Ramón Favela, es muy probable que las composiciones de Rivera, Zárraga y Montenegro hubieran propuesto en 1909, dados sus intereses pictóricos, tendrían un cariz muy decorativo, y se aproximarían al tipo de alegorías clasicistas, a la manera de Puvis de Chavannes, Henri Martin o Armand Point; Favela también considera que las primeras pinturas murales que realizaron en la década de 1920, tanto aquellas de Montenegro como de Rivera, estuvieron teñidas por esta idea decorativa, y se podrían considerar “alegorías míticas”.<sup>259</sup> Sin duda

---

Rivera (1907-1910). (México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Editorial Secuencia, 1991), 69 y nota 6, 150.

<sup>258</sup> El contrato con Rosenberg exigía una exclusividad casi absoluta a cambio de una renta mensual. El marchante tenía derecho a toda la producción artística de Rivera, el monopolio de la venta, el derecho de exposición y reproducción, aunque al final esto se manifestaba en el derecho a ver antes que nadie su producción artística, sobre la cual elegía las obras que le interesaban, y adquiría. Sin embargo, la segunda cláusula abría la excepción ante la posibilidad de un encargo del gobierno mexicano; tal vez Rivera a través del Dr. Atl y su participación con el gobierno de Venustiano Carranza vio el escenario de una comisión estatal como algo posible. Los dos primeros artículos del contrato afirmaban: “Article 1: Mr. Diego M. Rivera cède à Mr. Léonce A. Rosenberg qui accepte : 1° la propriété pure et simple, entière, définitive et exclusive, sans réserve ni restriction aucune de toute sa production artistique, à savoir peintures, dessins, gravures s etc....; 2° le monopole exclusif de la vente de toute sa production artistique qui ne serait pas acquise ferme par Mr. Léonce Rosenberg. Article 2: Mr. Diego M. Rivera s’interdit le droit d’exposer ses œuvres sans le consentement exprès et par écrit de Mr. Léonce Rosenberg. Mr. Diego M. Rivera s’interdit également le droit de reproduction de ses œuvres par la photographie ou par tout autre moyen ainsi que le droit de faire des travaux d’art pour le compte de tiers *sauf exception en ce qui concerne les travaux destinés pour les Gouvernements du Mexique, pays d’origine de Mr. Diego Rivera*, à condition toutefois que ces travaux ne retardent pas la livraison de ceux entrepris pour le compte de Mr. Léonce Rosenberg. Mr. Léonce Rosenberg aura le droit de reproduire les œuvres de Mr. Diego M. Rivera notamment par la photographie; de publier ces œuvres par procédé photographique et de vendre les photos. Mr. Léonce Rosenberg aura seul le droit d’exposition des œuvres de Mr. Diego M. Rivera.” En : “Contrat signé entre Léonce Rosenberg et Diego Rivera” (3f), 18 de abril de 1916, [LROS 15 RIVERA 10622.1268] Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, Galerie L'Effort Moderne, París. Las cursivas son mías.

<sup>259</sup> (Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*. (México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Editorial Secuencia, 1991), 69.

alguna se trata de alegorías de origen mítico, tanto en el caso de *El árbol de la vida* de Montenegro, como en *La Creación* de Rivera; parecería que el impulso ornamental está presente con mayor fuerza en el mural de Montenegro y que Rivera se distanció de ese objetivo, como se analizará más adelante. La obra de Rivera en el Anfiteatro juega con las superficies y con el color, con la línea y esencialmente con la arquitectura de una manera que la decoración de Montenegro no lo hace. Y es probable que en ese diálogo, encontró el camino a un nuevo lenguaje más a tono con el ideal de modernidad.

### **Arquitectura colonial e identidad nacional**

La Preparatoria Nacional fue semillero de intelectuales, lugar de encuentro entre generaciones, sitio dónde se ponían en práctica ideas novedosas que paulatinamente fueron formando a la sociedad mexicana antes y después de la revolución. La intervención de restauración y reestructuración del antiguo colegio de San Ildefonso realizada por el arquitecto Samuel Chávez entre 1902 y 1910 fue fundamental para el rumbo que tomaría la arquitectura en los años posteriores. El Anfiteatro y la integración del edificio anexo al antiguo Colegio constituyeron una innovadora propuesta tanto en sus soluciones formales como en sus materiales y tecnología. Se trató de la solución a un problema teórico que profesores como Samuel Chávez y Nicolás Mariscal debatían en el seno de la Academia, sobre en cual tradición debería asentarse la arquitectura mexicana.

El Anfiteatro, en conjunto con un grupo de edificios comisionados por el régimen de Porfirio Díaz a algunos arquitectos mexicanos, sentaron las bases y prefiguraron la corriente arquitectónica que se denominó estilo neocolonial. Esta arquitectura destilaba de las obras tardías de la colonia los valores para crear edificaciones cargadas con nociones sobre la identidad de la nueva nación. Ante el eclecticismo, la mirada sobre el pasado local se consideró como la resolución del conflicto poscolonial respecto a la arquitectura europea. Un grupo de arquitectos se nutrieron de la apreciación e investigación de la arquitectura colonial, colocándola en

el sitio que tuvo el gótico para los franceses o los ingleses, a partir de los estudios y propuestas de Eugène Viollet-le-duc (1814-1879) y John Ruskin (1819-1900). La arquitectura neocolonial consolidó la idea de creación constructiva del México posrevolucionario, fue el estilo predilecto de José Vasconcelos, que resolvía importantes dilemas sobre el anclaje geopolítico de la nueva cultura a través del rescate de lo hispánico,<sup>260</sup> lo colonial, especialmente lo barroco, como la raíz fundacional, que aún en sus excesos, integraba tradiciones indígenas y europeas. En un sentido novedoso del término clásico, como lo apuntó Nicolás Mariscal, se optó por aquellos monumentos que permanecían, sin tiempo y sin escuela, monumentos reconocidos, analizados y aclamados sin contradicción por ingenios de todas las naciones, por expresar “el histórico y racional concepto de lo bello”.<sup>261</sup>

Al concluir el anexo, cuando redactó su *Informe*, Samuel Chávez concluyó expresando con claridad la importancia de esta construcción como ejemplo de las posibilidades de la arquitectura nacional:

Todas las partes de la obra de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria son de estilo colonial y están hechas, como queda dicho, siguiendo los procedimientos constructo-vos del siglo XX, con lo que se puede demostrar que nuestro estilo, el estilo colonial, que tanto mérito tiene á los ojos de los extranjeros, lo podemos llevar á cabo en estos tiempos por nosotros mismos y con elementos nuestros, y podremos alcanzar con él un éxito muy grande que contribuirá á manifestar y desarrollar nuestro carácter nacional y por consiguiente nuestra nacionalidad, pudiendo tener motivos especiales por lo que seremos apreciados por los demás. Sólo se necesita para prosperar en este propósito, tomarlo como un motivo principal, desplegando gran fuerza de voluntad y gran perseverancia para realizarlo.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Martín Luis Guzmán muchos años después, en la década de 1950, al referirse a la lengua española, describirá dos hispanismos en contradicción, uno que retoma las aportaciones locales de las regiones colonizadas, y otro, que desea abolir las diferencias e imponer el modelo español. Atribuye este segundo a José Vasconcelos, debido a una diatriba y un discurso realizado con motivo de la invitación al Primer Congreso de Academias de la América Española rechazada por la Academia de la Lengua Española. Martín Luis Guzmán, “El verdadero concepto de hispanidad” en Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, tomo II. (México: Fondo de Cultura Económica, 2013).

<sup>261</sup> Nicolás Mariscal, “Los ideales artísticos del ateneo mexicano” en *El arte y la ciencia*, vol. IV, núm. 2, México, (mayo de 1902), 17-23.

<sup>262</sup> Samuel Chávez, *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*, 19.

Se percibe que Chávez esperaba que este fuera un modelo a seguir, un ejemplo de la manera en que se podría retomar motivos de la arquitectura novohispana, acoplados a las nuevas necesidades y técnicas de la modernidad.

Rafael Fierro Gossman ha intentado aglutinar en el concepto de arquitectura neocolonial diversos momentos en los que se retomó la etapa colonial como modelo nacional.<sup>263</sup> Este autor consideró tres fenómenos, el primero, dentro del cual se encuentra el Anfiteatro de la ENP, para Fierro Gossman se “origina en el eclecticismo del porfiriato” y fue retomado por los gobiernos posrevolucionarios, quienes lo consideraron un impulso modernizador. Una segunda oleada de arquitectura fincada en las características formales del pasado colonial, tuvo su origen en Estados Unidos, y se conoció como el *Spanish colonial revival*, con fuerte presencia en California, y que de acuerdo con el relato de Fierro Gossman “se dispersó” en México a partir de la década de 1920. Un tercer fenómeno, al que denomina neobarroco, se vincula con la corriente norteamericana pero modifica sus características formales y la distribución de espacios para retomar el barroco. Sin embargo, me parece que es difícil distinguir conceptualmente e históricamente estos tres fenómenos que se encuentran entremezclados, y forman parte del mismo interés por el pasado colonial, que cruzó fronteras de una manera más orgánica y al menos en México, parecería tener una sólida continuidad. Dentro de este panorama, podemos situar la ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria como un edificio de primera importancia por su propuesta neocolonial, resultado de las discusiones teóricas en el seno de la academia y la resolución del afianzamiento de una identidad nacionalista, un ejemplo de los resultados que se podrían obtener con materiales y problemas modernos, que

---

<sup>263</sup> Ciertamente es que Fierro Gossman ha sido el primer autor que vinculó estos fenómenos, que aún en estudios recientes se estudian aisladamente por haber ocurrido durante dos periodos históricos, revolución y porfiriato, que se entienden como antitéticos, a pesar de que es posible trazar algunas continuidades. Véase: Rafael Fierro Gossman, *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*. (México, Universidad Iberoamericana, 1998), 15-21.

retomaban de manera creativa técnicas, proporciones y ornamentación del pasado colonial.<sup>264</sup>

No es posible comprender la propuesta de ampliación de la ENP de Samuel Chávez sin recordar que el arquitecto contribuía como profesor de estilos de ornamentación en la ENBA y formaba parte de una notable familia de Aguascalientes.<sup>265</sup> Asimismo, fue propulsor de un novedoso plan de estudios realizado en colaboración con Nicolás Mariscal.<sup>266</sup> Al revisitar las discusiones en las que Chávez participó activamente sobre la arquitectura a principios del siglo XX, especialmente su propuesta de modificar el programa académico para asir fuertemente el componente artístico de la profesión, parecería que el impulso de reconocer la aportación hispánica enraizada en América surgió justamente de un deseo de tomar distancia del eclecticismo y detener el trasplante de tradiciones europeas desvinculadas geográfica y culturalmente con México. Se percibe la necesidad poscolonial de definición de las artes respecto a Europa, una intensa competencia y discusión en la academia sobre la

---

<sup>264</sup> No se trató de un fenómeno aislado y exclusivo de México, fue un tema que preocupó a los arquitectos en todo el continente americano. Cfr. Aracy Amaral (coord.) *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. (Sao Paulo: Fondo de Cultura Económica, 1994).

<sup>265</sup> Chávez provenía de una familia notable en Aguascalientes, su padre fue gobernador del estado, y destaca, por su labor educativa, su hermano Ezequiel Chávez (1868-1946), autor de la implementación de la Secretaría de Instrucción Pública como subsecretario con Justo Sierra, y de la legislación que permitió la instauración de la Universidad Nacional, ocupó cargos distinguidos más tarde, como director de la ENP (1920-21) y rector de la Universidad Nacional en dos ocasiones. La nota biográfica que aparece en las hojas de servicios de profesores de la ENBA, de 1905, describe de la siguiente manera la carrera de Samuel Chávez: “Nació en la ciudad de Aguascalientes el 26 de septiembre de 1867. Estudió en la ENBA y se recibió de arquitecto en 1895. En colaboración con Nicolás Mariscal publicó un estudio sobre la antigua organización de la enseñanza de la Arquitectura en la Escuela de Bellas Artes. Profesor de Estilos de ornamentación. Profesor de la Escuela de Artes y oficios para hombres. Nombrado arquitecto encargado para la reparación y conservación de la Penitenciaría de México. Hizo un proyecto para la ampliación al oriente de la ciudad de Aguascalientes.” Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, vol. II. (México: IIE, UNAM, 1993, p. 839). Desde 1889 Chávez aparece como profesor de ornamentación, pero también fue profesor de Cimentación de Edificios en 1903, *Ibidem*, p.575 y 698. Entre 1904 y 1905 pidió una comisión para dedicarse al proyecto de la ENP, *Ibidem*, p.819 y 834.

<sup>266</sup> El plan se presentó en varias ocasiones, se presentó primero impreso y se entregó al personal académico El núm. 7 vol. IV, México, octubre e 1902, de *El Arte y la ciencia, revista de bellas artes e ingeniería*, dirigida por Nicolás Mariscal, describe la reforma al plan de estudios, como se emitieron 20 ejemplares, que se distribuyeron entre los profesores para que emitieran su opinión, y que “por acuerdo de a Subsecretaría de Instrucción Pública, hay reuniones de los profesores y los autores del proyecto de reforma, presididas por Justo Sierra y Ezequiel A. Chávez. Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, “Proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México”, *Anales de Ingeniería*. (enero 1, 1903).

naturaleza del arte que podía producirse en México. Si las grandes obras se encontraban en Europa ¿cómo formar el capital visual de los arquitectos y los artistas? ¿cómo construir un arte nacional? ¿eran los viajes y los traslados de los modelos las herramientas para implementar un arte, que de igual manera se fincaría sobre el arte europeo? ¿a qué parte del pasado se podría recurrir, a qué parte del presente?

El plan de estudios es muy claro en su esencia, intenta nivelar la componente matemática, que se debía reducir a favor de nociones más sólidas sobre el aspecto artístico, la resolución práctica de problemas y la ornamentación, así como promover la historia del arte, y el conocimiento por medio del dibujo, los esquemas y las maquetas de monumentos importantes, en México y en el extranjero. Se trataba de crear un balance entre la visión del arquitecto como artista, como filósofo y como hombre civil, mezclando “raciocinio, sentimiento y actividad realizadora”, apoyados en conocimientos artísticos, científicos y gráficos.<sup>267</sup> El nuevo plan de estudios tenía la intención de remediar el positivismo que había llevado a la academia al dar el “extravagante título mixto de Ingeniero Arquitecto” que data de 1869, aunque suprimido en 1877, pero que había creado la confusión de que la arquitectura era una rama de la ingeniería y daba mayor peso a los estudios matemáticos.<sup>268</sup> El plan de 1857 de arquitecto ingeniero había sido creado por Javier Cavallari, se había terminado en 1867 y años después hubo un segundo intento por integrar ambas

---

<sup>267</sup> Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, “Proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México”, *Anales de Ingeniería*, (enero 1, 1903): 96-97

<sup>268</sup> No se rebelaban contra el aprendizaje científico, sino que proponían que se tratara de un conocimiento más aplicado y circunscrito a la práctica de la arquitectura. Mariscal describe con precisión el alcance científico necesario para la enseñanza, considerando que en materia constructiva la ciencia es de índole matemática, física, y físico-matemática, pero también que para la idea que informa la materia constructiva se requieren nociones de índole “estética, ideológica, psicológica y fisiológica” pero que deberán evitarse todo cuanto “no conduzca a fines prácticos”. Véase Nicolás Mariscal, *Conferencia del Señor don Nicolás Mariscal, arquitecto. Conferencia pronunciada en el VI Congreso Internacional de Arquitectos, Madrid, 1904*. (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1904); Ana Lorenia García, “Introducción”, en Nicolás Mariscal, *Arquitectura, arte y ciencia, Cuadernos de Arquitectura*, núm. 8. México: CONACULTA, INBA, 2003, p.XV, y Carmen María Mariscal Servitje, “Nicolás Mariscal: el arquitecto como catedrático y difusor de arte. Antología de cinco textos (1899-1903). Tesis de licenciatura en historia del arte. México: Universidad Iberoamericana, 1993.



carreras.<sup>269</sup> Mariscal y Chávez sustentaban su programa en las teorías arquitectónicas de Louis-Auguste Boileau (1812-1896) y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), en gran medida, se trataba de la práctica arquitectónica a partir del análisis de monumentos del pasado y la integración de nociones sobre la importancia de la tradición de un pueblo, de su ambiente cultural y geográfico así como la función en la resolución material de un edificio.<sup>270</sup>

Se deseaba incitar a la creación de programas arquitectónicos originales y reducir el uso recurrente del tratado de Vignola como catálogo de estilos que creaban un pastiche eclectista, en lugar de ello se proponían estudiar monumentos del pasado nacional e internacional. Al respecto, se buscaba incrementar los conocimientos artísticos considerados más propios del ramo, y dejar para la ingeniería la excesiva carga matemática. Los proponentes consideraban que el sistema matemático “desnaturaliza el arte” y el sistema arqueológico “trae consigo el embarazo y la confusión, la mezcla más abigarrada de estilos, modos, épocas y medios: proscribire la originalidad, y persiguiendo la variedad conduce a la monotonía. Así el arquitecto no compone sino que compila”.<sup>271</sup>

En ese sentido, consideraban una de las habilidades claves de los arquitectos la creación de programas arquitectónicos de naturaleza racionalista, “preparar a los alumnos para la composición arquitectónica o sea para la resolución de un problema que consiste en proveer a un conjunto de múltiples condiciones”. Distinguen dos elementos dentro de los programas arquitectónicos, el fondo que “expresa necesidades comunes a todos los hombres civilizados” y la forma que es variable, “impuesta por las circunstancias del momento; esto es, por el clima, por las tradiciones, por las costumbres y por los gustos especiales del lugar” Para resolver el programa

---

<sup>269</sup> Véase : Manuel Francisco Álvarez, “El Doctor Cavallari y la carrera de Ingeniero Civil en México, en *El Arte y la Ciencia*, Año X, núms.1 y 2, ( julio y agosto de 1908), 1-11; 5-37.

<sup>270</sup> Citan específicamente dos fuentes: Louis-Auguste Boileau, *Les Préludes de l'architecture du XXe siècle, et l'Exposition du centenaire, étude appliquée au projet du monument des Tuileries A. Boileau. Suivi d'un mémoire de M. Gaston Chaumelin sur l'avènement de l'âge du fer, d'après l'"Histoire critique de l'invention en architecture de M. Boileau*, Paris : Baudry, 1889. y Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) *Entretiens sur l'architecture* : 2 vol. Paris : A. Morel, 1863-1872.

<sup>271</sup> Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, “Proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México”, 1903, enero 1, *Anales de Ingeniería*, p.98.

arquitectónico se deberían definir estas circunstancias en la composición , de manera que el propio edificio “revele el objeto a que se destina y ostente las formas peculiares del material con que ha tenido que construirse”.<sup>272</sup> El famoso principio de honestidad de los materiales y las técnicas. Les interesaba crear además un museo de materiales mexicanos y daban gran importancia a la ornamentación y advertían sobre el uso impropio o exagerado que llevaba a la decadencia.

Suponían fundamental que el programa arquitectónico se basara en la teoría estética, que se resolvía en cuatro puntos: “a. problema arquitectónico, investigación y subordinación de los datos; b. ponderación de los órganos del edificio; c. forma en relación con el material, la luz y las leyes de la armonía y el equilibrio; d. método para la resolución del problema y que sólo ha de servir de guía al artista; e. comprobación de la teoría estética en el análisis de los monumentos.” Me interesa el concepto del programa arquitectónico, el establecimiento de la composición en relación con la funcionalidad, el material, la luz y la armonía en el contexto del estudio de monumentos, como lo proponían las teorías de Viollet-le-Duc, pues parecería que siguiendo estos preceptos Samuel Chávez concibió el Anfiteatro, como la realización material de sus propuestas didácticas. Chávez realizó una investigación cuidadosa del Antiguo Colegio y las necesidades funcionales para diseñar el programa arquitectónico de la ampliación. A partir del estudio de la ornamentación, pero atendiendo a las nuevas funciones, dio especial centralidad a la iluminación y la funcionalidad del edificio, resolviendo complejos problemas, como la bóveda corrida al centro del auditorio, utilizando modernas tecnologías de cimentación y construcción.

Esa nueva generación de arquitectos, Samuel Chávez como Nicolás Mariscal y Jesús T. Acevedo, cercanos al círculo del Ateneo de la Juventud, impulsaron la renovación arquitectónica respaldados por la tradición de la arquitectura colonial, asumida como el resultado histórico de la imbricación de la cultura indígena original y la tradición hispánica, la resolución al problema de identidad a la que era pertinente visitar para lograr una arquitectura dotada de la fuerza de la geografía y cultura

---

<sup>272</sup> Nicolás Mariscal y Samuel Chávez, “Proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México”, *Anales de Ingeniería* (enero 1, 1903): 98-112.

nacional.<sup>273</sup> Se trata de una generación revolucionaria que llegó a la madurez activa durante la primera década del siglo XX, que encabezarían los movimientos de renovación cultural y artística desde la literatura, la arquitectura y las artes plásticas.<sup>274</sup> El más enfático de los tres en la utilización del pasado colonial como principal fuente para la creación de una nueva y moderna arquitectura nacional fue sin lugar a dudas Jesús T. Acevedo.<sup>275</sup>

También se preocuparon por estudiar y conservar monumentos. Posiblemente el estudio cuidadoso del patrimonio arquitectónico colonial también impactó en las decisiones estéticas de esa generación, durante el siglo XIX e inicios del XX se publicaron algunos estudios importantes que ponían en relieve la originalidad de la arquitectura novohispana en general y la barroca, la denominada churrigueresca en particular, estudios en los que sobresalía la fábrica de San Ildefonso, el uso de bóvedas bien iluminadas como característica de la arquitectura virreinal, de la ornamentación y la participación indígena en la talla en piedra.<sup>276</sup> Samuel Chávez amén de participar

---

<sup>273</sup> Nicolás Mariscal fue también precursor del nacionalismo, no se creía en la existencia de una arquitectura mexicana que pudiera llamarse propia Mariscal proponía el estudio de los modelos de la arquitectura novohispana para la formación de un arte nacional y la importancia de incluir en la enseñanza de la arquitectura el arte mexicano. En *El arte, factor en la educación* hace una apología del arte en general y del arte virreinal en particular, proyecto de restauración de la fuente de Salto del Agua, Nicolás Mariscal, "El arte, factor en la educación," (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento 1902), 11-13.

<sup>274</sup> Diego Rivera, así como Orozco y Saturnino Herrán pertenecían también a esta generación nacida entre 1875 y 1890. Cómo lo señala Fausto Ramírez, son la generación que protagonizó las luchas revolucionarias en contra del antiguo régimen, y en ocasiones contra si misma. Durante el gobierno de Álvaro Obregón fueron los agentes de la renovación, pero pronto debieron compartir el poder con siguiente generación, la de 1915. Véase: Fausto Ramírez "Itinerario estilístico de Saturnino Herrán" en Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008), 327-387; Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990), Luis González, *La ronda de las generaciones*. (México: SEP, 1984), 66-80.

<sup>275</sup> Jesús T. Acevedo presentó una propuesta doctrinaria para que fuese la arquitectura colonial no sólo la fuente sino el referente directo para moldear la idea de un arquitectura nacional y moderna. Véase: Jesús T. Acevedo, "Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica" en *El Arte y la Ciencia*, volumen IX, número 2, (1907), p. 33.

<sup>276</sup> En particular fue Manuel G. Revilla quién visitó con una mirada fresca el denominado estilo churrigueresco al que da una enorme importancia dentro del arte en México debido a su singularidad, profundo misticismo católico, así como a sus libertades formales. Por otra parte, el estudio de Silvester Baxter que retoma a Revilla, debió tener un impacto notable. Éste autor ponderaba en particular la monumentalidad de la arquitectura barroca novohispana y su ornamentación. Muy a la manera de la justificación de Viollet-le-Duc, resaltaba su capacidad de adaptación al medio ambiente, las ideas religiosas y políticas. Algunas nociones que trascendieron posiblemente a otros estudios y en la

como promotor de una nueva enseñanza de la arquitectura e integrar estas nociones sobre la herencia novohispana, se interesó por la defensa y conservación de monumentos coloniales organizada desde la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. En conjunto con los arquitectos Nicolás Mariscal y Guillermo Heredia, en 1906 formó parte de una comisión encargada de “examinar que construcciones merecen perdurar, así como llevar a cabo las reparaciones convenientes”.<sup>277</sup> La comisión analizaba el patrimonio monumental y en particular las edificaciones coloniales “deseando conservarlas cual reliquias históricas” dictaron como comisión “algunas disposiciones a fin de evitar que se destruyan”; se refieren a “verdaderas obras monumentales” por ejemplo, decretaron la conservación del Templo de la Enseñanza, pero la nota describe que su rango de actuación se ampliaba también a los estados. En este panorama, las soluciones arquitectónicas presentadas por Chávez para el anexo de la ENP emergen como un precedente fundamental de la llamada arquitectura neocolonial que sería adoptada por el naciente estado revolucionario en sus programas constructivos oficiales. En los años subsecuentes, el neocolonial fue tan aceptado y prolífico durante las primeras décadas del siglo XX, que hacia la década de 1930 reconfiguró la plaza mayor de la ciudad de México y varios de los nuevos desarrollos residenciales.<sup>278</sup> Paradójicamente, a pesar de la importante cantidad de intervenciones de monumentos antiguos y la creación de nuevos edificios, ha sido

---

valoración del patrimonio virreinal, fue la participación de la mano indígena, el carácter artesanal indígena en los relieves arquitectónicos labrados en piedra, en lo que el denominaba su imperfección. Baxter puso gran énfasis en el uso de espléndidas bóvedas en todo el territorio, consideraba no había en tal cantidad y esplendor en “ninguna otra nación del mundo”, así como los acabados arquitectónicos singulares como los recubrimientos de tezontle y mosaico. Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. (México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893), 28-37; Sylvester Baxter, *Spanish Colonial Architecture in Mexico*. (Boston: Art Library Publishing Company J.B. Millet, 1902.)

<sup>277</sup> “Conservación de Edificios y Monumentos de la Época Colonial” en Sección cablegráfica *La Voz de México* (1906, marzo 25): 2.

<sup>278</sup> El edificio de Cabildos, remodelado por Manuel Gozorpe entre 1906 y 1909, el Palacio Nacional remozado por Augusto Petriccioli, terminado en 1925, el Departamento del Distrito Federal de Federico Mariscal y Fernando Beltrán y Puga en 1935; al poniente, los portales del Hotel de la Ciudad de México, originalmente el Centro Mercantil, y el Hotel Majestic, de Rafael Goyeneche, de 1925, y el edificio del Monte de Piedad, con vestigios virreinales remozados en el siglo XX. Rafael Fierro Gossman, *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*. (México: Universidad Iberoamericana, 1998), 29-30.

poco estudiado por su carácter conservador y su fuerte componente ornamental, que tanto lo aparta del camino de la vanguardia.<sup>279</sup> También debido a que desde la mitad de la década de 1920 en adelante recibió fuertes críticas, esgrimiendo su carencia de modernidad, una, muy incisiva del propio Diego Rivera.<sup>280</sup>

### **La arquitectura: el Anfiteatro, su diseño y construcción**

Es imprescindible regresar a la concepción del Anfiteatro, para estimar la manera en que el mural de Rivera se integró y alteró el espacio arquitectónico. En este apartado abordaré puntualmente la construcción del anfiteatro como parte del proyecto del anexo de Samuel Chávez, mas atenderé a las condiciones establecidas para el recinto y los ideales a los que apelaba, que, al parecer, fueron tomados en cuenta por el pintor una década después, para resolver la composición pictórica.

En 1902 surgió la primera idea de realizar un proyecto de remodelación para la Escuela Nacional Preparatoria debido a las necesidades didácticas. La intención era crear espacios para comedores y cocinas para el internado , un gimnasio, baños y oficinas; también los programas didácticos requerían desarrollar novedosos laboratorios de química y física. Desde ese primer proyecto el arquitecto Samuel

---

<sup>279</sup> Al respecto, Silvia Teresa González Calderón considera que fueron justamente Diego Rivera y José Villagrán quienes caracterizaron a la arquitectura neocolonial como un estilo decorativo, como “arquitectura de pastel”. Ésta autora hace también notorio el vacío en la investigación entre la arquitectura ecléctica academicista de fines del siglo XIX y la arquitectura moderna de 1925, y analiza, como se cita más adelante, las preocupaciones en el seno de la academia y entre los ateneístas. Véase: Silvia Teresa González Calderón Por una arquitectura propia. El estilo Neocolonial en el proyecto educativo de la Secretaría de Educación Pública. 1921-1924. Tesis de Doctorado. (Universitat Politècnica de Catalunya, 2016).

<sup>280</sup> Rafael López Rangel ha estudiado los cuantiosos textos de Diego Rivera sobre la arquitectura, este autor cita como la primera intervención de Rivera la polémica sugerencia de modificaciones a la escalera principal de la SEP, que desató una serie de artículos en *Excelsior*, *El Universal* y el *Boletín de la SEP* en 1924. Señala que Rivera sustentó su respuesta en la integración de la arquitectura dentro de la plástica y en una revisión crítica del proceso de la arquitectura desde una perspectiva histórica que partía del periodo novohispano. El arquitecto debía reunir en si las dotes de pintor y escultor, pues la arquitectura trabaja con formas y color en volumen. Polémica del momento, crítica al neocolonial, pues consideraba que la arquitectura novohispana era una expresión auténtica pero sus versiones modernas como copias “envilecidas”. Rivera criticaba el hispanoamericanismo de Vasconcelos, la preeminencia que dio a la arquitectura neocolonial y que por ello se estableció como el “primer estilo edilicio de la posrevolución”. Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. (México: SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986), p.5.

Chávez consideró la iluminación como un tema fundamental para los propósitos didácticos modernos: insistía sobre el mejoramiento de la disposición para promover la iluminación de los espacios, la modernización y la apertura de vanos, al mismo tiempo que deseaba respetar e integrar los valores plásticos de la arquitectura original.<sup>281</sup>

Se realizó un concurso entre los arquitectos, Manuel Torres Torrija y Samuel Chávez, ambos profesores de arquitectura en la ENBA, que fue decidido por la Secretaría de Hacienda, y que mantuvo a ambos profesionistas trabajando en una tensa colaboración, desde 1902 hasta 1906. A partir de esa fecha, Chávez tomó las riendas del proyecto. A principios de 1904 José Yves Limantour, secretario de Hacienda y probablemente el hombre más poderoso después de Porfirio Díaz, impulsó la realización de un plan general para edificar además de la remodelación una ampliación. La secretaría se propuso adquirir las casas de la calle de Montealegre, hoy Justo Sierra, para que “allí se construyera un anfiteatro para conferencias”.<sup>282</sup>

En 1905, se anunciaba la próxima inauguración de la remodelación de la planta baja del antiguo edificio. Una nota en *El Imparcial* reportaba que era necesario “adaptar la vieja construcción al hospedaje de las ciencias modernas”, se hacía notar que los departamentos originales del colegio, a pesar de su “solidez y duración”, carecían de belleza, comodidad e iluminación adecuada, por ello, la obra se concentró en la planta baja, la más oscura.<sup>283</sup> La nota reportaba también la adecuación de un moderno laboratorio de física, pero señalaba que se proyectaba una obra “de mayor importancia”: el anfiteatro “cuya fachada elegante y original” diseñada por

---

<sup>281</sup> Hubo al respecto una serie de noticias en la prensa: “Proyecto de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria”, *El Imparcial*, 21 de diciembre de 1902, p.1 . Véase: Mónica Silva Contreras, *Concreto armado, modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. (México: Universidad Iberoamericana, 2016), 207.

<sup>282</sup> Samuel Chávez, *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*. (México, Tipografía y Litografía de Müller Hermanos, 1911), 3.

<sup>283</sup> En esos departamentos y para respetar los espacios antiguos, se instalaron los comedores y la cocina, así como el departamento anexo al gimnasio para vestidor y baño de los alumnos, y se integró un moderno “motor” para subir agua a tinacos para que pudieran bañarse entre 80 y 100 alumnos. Véase: “Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación.” *El imparcial*, 19 de abril, 1905, p. 3.

Samuel Chávez, daría a la calle de Montealegre, hoy Justo Sierra. Se indicaba también que los proyectos y dibujos de la intervención del antiguo edificio eran de Samuel Chávez, pero estaban siendo realizados por Manuel Torres Torrija.

Chávez, años más tarde, en su *Informe acerca de las obras de ampliación*, una vez más resaltó como la principal necesidad de la remodelación, dotar de luz a los espacios antiguos, con la consigna de no alterar sus valores arquitectónicos:

Desde entonces, al pensar en la manera de dar luz a esos departamentos, consideré que era indispensable resolver el problema de adaptación de los edificios que nos han legado nuestros antepasados a las necesidades modernas, dando toda preferencia al problema de la iluminación; para esto, en la Escuela Nacional Preparatoria era forzoso abrir grandes claros, de los que carecían los edificios antiguos: juzgué también desde entonces que había que procurar fundamentalmente que esos edificios no perdieran el carácter arquitectónico que les hubieron dado sus constructores. Aparte de esto, fue necesario estudiar de un modo detenido múltiples problemas de distribución y de adaptación.<sup>284</sup>

Es importante contextualizar la intervención de la ENP. Chávez formaba parte, junto con Nicolás Mariscal, de un grupo de profesores que buscaban la renovación de la enseñanza de la arquitectura. Samuel Chávez en particular, era un seguidor del teórico de la arquitectura Eugène Viollet-le-Duc, se conserva un grupo importante de libros de ese autor que le pertenecieron,<sup>285</sup> y en la propuesta de renovación del programa de la arquitectura realizado en colaboración con Nicolás Mariscal, hacen también claras

---

<sup>284</sup> Samuel Chávez, *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*, p.3.

<sup>285</sup> De particular interés resulta la copia del libro sobre ornamentación de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *De la décoration appliquée aux édifices*. (Paris: Librairie de l'Art, G. Pierson, 1893). Otros libros en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México que aparecen identificados como procedentes de la biblioteca del arquitecto Samuel Chávez son: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. (Paris : B. Bance, Éditeur, 1854-1869).; Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Histoire d'une maison*. (Paris : J. Hetzel, [1873?] ); Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc , *Histoire de l'habitation humaine : depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (Paris : J. Hetzel, 1875). Estos libros forman parte del Fondo Academia de San Carlos, algunos de ellos tienen sellos en tinta de la Biblioteca de la Academia Nacional de Bellas Artes ene 24 1913, ene 31 1913, de Francisco M. Rodríguez. Ingeniero Arquitecto 23 feb 01?, de la Biblioteca de Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad Nacional de México, también el sello con la leyenda "Legado de Dwight W. Morrow; sello de procedencia con los siguientes datos: clasif. 729.4; adquis. B-7569; fecha Fbro 1945; proced. Bibl. del Arq. Samuel Chávez; sello de la Biblioteca de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de México" en <http://catalogo.iib.unam.mx/>

referencias al teórico francés. Como veremos, no son menores las decisiones que tomó Chávez para adecuar su diseño de ampliación a los órdenes constructivos del primer edificio, y la manera en que su propio diseño integró nociones racionalistas y de modernidad, como iluminación, funcionabilidad, ligereza, técnicas de cimentación y técnicas constructivas innovadoras, a la par que intentó incorporar la tradición local, al promover técnicas artesanales para los detalles ornamentales, como la talla en piedra, la portada de madera labrada del órgano o las dovelas de vidrio ejecutadas específicamente para el plafón, siguiendo propuestas de Viollet-le-Duc sobre el uso apropiado de los materiales y la obediencia a las necesidades funcionales.

Por su parte, el ingeniero arquitecto Manuel Torres Torija,<sup>286</sup> defendía ideas arquitectónicas distintas, ponía mayor énfasis en la enseñanza matemática, en el cariz científico de la arquitectura. Esos primeros años de colaboración no parecen haber sido afables, y se detecta una queja soterrada de Chávez debido a la imposición de trabajar con otro arquitecto,<sup>287</sup> decisión que parecería deberse a la vinculación cercana de Torres Torija con Manuel Flores, último director positivista de la Preparatoria, continuador del legado de Gabino Barreda.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Manuel Torres Torija Mendoza (1872-1921) obtuvo el título de ingeniero de caminos, puertos y canales en 1896. Fue profesor de Matemáticas y Dibujo en la Escuela Nacional Preparatoria, y de Mecánica General y Estática Gráfica en la de Bellas Artes. Contaba con un despacho particular desde 1906 y fue importante consultor de proyectos públicos y privados. Probablemente en parte debido a sus méritos pero también debido a la injerencia de su padre, Antonio Torres Torija Sánchez Valverde (1840-1922) profesor de la ENBA y director de Obras Públicas durante el porfiriato, participó en gran cantidad de obras y cargos públicos. María Estela Eguiarte rastreó sus intereses a partir de su tesis de grado, donde expresaba su interés en teorías arquitectónicas que seguían la línea de confort derivada de John Ruskin, y las escuelas de Hankar y Horta que defendían la ostentación de los materiales. Un desacuerdo expresado por Chávez en su *Informe* se debe a que en la remodelación del antiguo Colegio de San Ildefonso, Torres Torija dejó aparentes las viguerías de hierro utilizadas para intervenir los corredores. Véase: María Estela Eguiarte, "La arquitectura pensada: un proyecto finisecular de hacienda modelo", en *Historias 22*, (abril-septiembre, 1989): 109-119.

<sup>287</sup> También Nicolás Mariscal, años más tarde recordaría este evento como un desacuerdo importante, relata: "Desgraciadamente, la rivalidad profesional hizo que alguna parte de las obras las ejecutara otro arquitecto y por eso vemos reemplazados los techos de vigas de madera, ya ruinosos entonces, por los actuales de viguetas de fierro y lamina acanalada aparente, de feo aspecto y en desacuerdo con el resto de la fábrica" Federico Mariscal, "El arquitecto D. Samuel Chávez" en *Revista de la Universidad* No. 18, (julio, 1937), 17

<sup>288</sup> Clementina Díaz de Ovando, *La Escuela Nacional Preparatoria Los Añanos Y Los Dias 1867-1911*. (México: UNAM 2006), 342.



## Modernidad en la tradición: el sistema Hennebique

Para la realización del edificio anexo, y para la resolución del programa arquitectónico tomando en cuenta los requerimientos de monumentalidad, iluminación y espacialidad del anfiteatro, Chávez desarrolló un proyecto con la casa Hennebique, líder mundial de una patente de concreto armado y sistemas de cimentación. La aplicación de las novedosas técnicas constructivas y la creación de espacios abovedados permitió a Chávez integrar dos niveles de vanos amplios, para alojar sobre el anfiteatro salones de dibujo para 300 alumnos.<sup>289</sup>

Aunque no lo menciona puntualmente en su informe de la ampliación, se conoce bien la estrecha colaboración que Samuel Chávez estableció con el ingeniero naval militar Miguel Rebolledo (1868-1962), quien era el agente en México de la Casa Hennebique de París.<sup>290</sup> Se trató de un contrato en el que la casa francesa y su

---

<sup>289</sup> El dibujo industrial había tomado un papel central en la educación preparatoria, el sistema Pillet, implantado, no sin grandes controversias, tanto en la ENBA, durante la gestión de Antonio Rivas Mercado en el plan de estudios de febrero de 1903, y también se impartía en la ENP. Véase, Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. (México: UNAM, 1996), 33. Sobre la importancia que Samuel Chávez concedía a este método, nos relata el arquitecto Nicolás Mariscal, colega cercano en intereses que realizó un artículo sobre él, a manera de obituario: "Tomó Samuel Chávez especial empeño en la modificación de las enseñanzas del dibujo en la Academia de Bellas Artes, unido al arquitecto don Carlos Lazo, instalando como nunca las clases, a fin de implantar el sistema Pillet, especialmente ideado para obreros, y transformando lo que eran piezas húmedas y oscuras en salones con graderías o grupos de bancos alrededor de porta modelos especiales y con magnífica instalación de luz eléctrica. De esta manera se logró una serie perfecta y bien graduada, desde los rudimentos del dibujo hasta el dibujo de desnudo, llenando de entusiasmo a un grupo de profesores y logrando que los cursos nocturnos de la Academia adquirieran asistencia numerosísima de todas las clases sociales, especialmente las mas humildes. De igual manera colaboró en la transformación del plan de estudios de la carrera de arquitecto. "Federico Mariscal, "El arquitecto D. Samuel Chávez" en *Revista de la Universidad*, No. 18, (julio, 1937): 15.

<sup>290</sup> El ingeniero naval militar Miguel Rebolledo y el marino militar Ángel Ortiz Monasterio (1849-1922), iniciaron la colaboración con la casa francesa *Betón arme* fundada por François Hennebique (1842-1921) al finalizar la Guerra de castas, cuando debieron encontrar una solución técnica para construir el canal de acceso a la bahía de Chetumal, en el entonces disputado territorio, del actual estado de Quintana Roo. Desde 1901 los mexicanos obtuvieron los derechos exclusivos para la explotación de la patente del sistema Hennebique en México, por privilegio de veinte años. Mónica Silva Contreras ha analizado el impacto de la casa Hennebique en la arquitectura pública y privada en México, a partir del estudio de fuentes documentales. De acuerdo con éste estudio, se cedía el uso de la patente por el 10% del total del contrato y ello incluía asesoría puntual, así como asegurar la buena ejecución de los trabajos, tanto en el concepto como en los materiales empleados. Se trataba de una red mundial de concesionarios que funcionaban casi como una estructura militarizada. Mónica Silva Contreras, *Concreto armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. (México: Universidad Iberoamericana, 2016).

concesionario en México aportaron estudios y la tecnología para resolver algunos problemas específicos del proyecto; se conocen los planos y preguntas que enviaron a París.

El *betón armé*, betón, hormigón o concreto armado, como se denominaba debido a la transliteración del francés, fue la unión de dos materiales para remediar sus debilidades, el acero tiene poca resistencia a la compresión y el cemento a la tracción, al unirlos se obtenía un sistema monolítico, resistente a incendios y a terremotos, como lo anunciaba su publicidad, que lo hacía preferible a las construcciones metálicas que se deformaban durante los incendios. Entre 1880 y 1990 se sucedieron numerosas patentes de concreto armado, pero la mejora específica de Hennebique fue integrar entre la viga y la losa refuerzos de acero, denominados estribos, que unían las barras empotradas en los muros y en las losas del techo, formando montantes y resolviendo la trama estructural en edificios monolíticos.<sup>291</sup>

**(FIG.59-60)**

Chávez ajustó el proyecto original en varias ocasiones,<sup>292</sup> el proyecto debía tener tres partes: dos laterales (el anfiteatro y el gimnasio), y una central, con dependencias diversas, para alojar oficinas, los vestíbulos, las escaleras y el patio que se comunicaría con el antiguo edificio. El anfiteatro y el gimnasio tendrían la altura de dos primeros cuerpos del edificio antiguo, en su propuesta empleó una coordinación de las alturas para aportar variedad al conjunto. Un primer proyecto contemplaba

---

<sup>291</sup> De acuerdo con la casa Hennebique, sólo debía llamarse *betón armé* a la construcción en la cual el concreto trabaja a la compresión y el metal lo hiciera a la tensión; de manera que la viga de concreto armado debía ser absolutamente homogénea, monolítica y la parte comprimida debía estar conectada a dicha parte tensada, por medio de una fijación rígida; se utilizaban barras de acero de pequeño calibre para evitar grandes masas metálicas. El procedimiento simplificaba la construcción, además podía echar mano de materiales en diversas latitudes y no requería la enorme cantidad de técnicos especializados que por otra parte se necesitaban con la arquitectura de hierro. Sólo hacía falta un capataz, carpinteros encargados de preparar encofrados, que consistía en la parte más artesanal y “nativos mezcladores de morteros”. Véase: Mónica Silva Contreras, *Concreto armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. (México: Universidad Iberoamericana, 2016), 31-37, 44-50.

<sup>292</sup> Fue necesario hacer una extensión sobre la calle de Montealegre, también modificó el proyecto de fachada que no fue del gusto del Secretario de Hacienda, José Yves Limantour. Un segundo diseño y sus proyectos fueron presentados al Consejo Consultivo de Edificios Públicos, que le indicaron modificaciones y los aceptaron, en un dictamen del 31 de agosto de 1905, Samuel Chávez, *Informe*, 4-6.

arquitectura de hierro, pero en el curso de la ejecución la construcción se simplificó con “el empleo del sistema constructivo de cemento armado” con el cual era posible suprimir los postes del gimnasio, pero era necesario reforzar los cimientos “después de un estudio prolijo”, que realizó con tales fines y “ las condiciones y dificultades especiales de la ejecución del programa”.<sup>293</sup>

Samuel Chávez señaló como los principales problemas de su programa el estudio de la ornamentación, en su informe señala el cuidadoso estudio de los sistemas constructivos del edificio colonial y de sus “detalles arquitectónicos” para conservar el estilo de la construcción antigua, y armonizar la nueva a partir de la continuación de las formas. Por ello consideró que la principal dificultad del diseño arquitectónico fue “conciliar las formas de la construcción colonial con los sistemas constructivos del cemento armado, predominantes en el siglo XX”. Este punto es uno de los principales temas que se debatieron en la época y en los años posteriores, ¿cómo dar continuidad a los aspectos formales con técnicas constructivas modernas?, Chávez se encontraba en una disyuntiva pues contempló como principio arquitectónico que “solo es forma buena la que deriva del sistema constructivo”.<sup>294</sup>

Dentro del proyecto el anfiteatro tuvo un lugar preeminente, fue el “motivo principal” del edificio, para crear un gran espacio para conferencias “a las que puedan concurrir los alumnos de la propia Escuela y público extraño a ella”; por ello, se abrió un acceso especial por la calle de Montealegre. A la par de la impartición de conferencias, abiertas al público, consideró que podría utilizarse para clases, audiciones, conmemoraciones y otros eventos públicos. Sin duda se buscaba un espacio de grandes magnitudes y solemnidad, que debía servir “para estimular la solidaridad y los sentimientos elevados, desarrollando la cultura de los concurrentes”.

---

<sup>293</sup> En el primer diseño, contempló grandes arcos de hierro para sostener el gimnasio, especialmente diseñado para la práctica de la gimnasia sueca. El Consejo Consultivo de Edificios Públicos resolvió que empleara “postes ligeros para recibir los techos, que suprimiera los grandes arcos y simplificara con ello el sistema constructivo y fundamentalmente la ejecución de los cimientos. También por indicaciones del consejo modificó el proyecto sustituyendo el sistema constructivo colonial de gruesos muros de 1.20 de anchura, por el sistema constructivo del siglo XX, con muros de 0.20 cms de espesor. Chávez, *Informe*, 7-8.

<sup>294</sup> Chávez, *Informe*, 8.

Es probable que desde la gestación del proyecto se hubiese contemplado la creación de la Universidad Nacional, lo que tendría lugar en el importante acto internacional vinculado a las fiestas del centenario cuando se inauguró. Fue un importante proyecto gubernamental, Chávez atribuye a José Yves Limantour la idea de crear un espacio que funcionara a la manera de un templo laico, “con el carácter monumental y de riqueza que un templo requiere”.<sup>295</sup> Este sentido monumental, con la imbricación paradójica de lo sagrado con lo laico, también es patente en el diseño de Diego Rivera.

Las primeras comunicaciones con la casa Hennebique son de inicios de 1907, pero Chávez celebró dos contratos específicos con Miguel Rebolledo en 1908, esto quiere decir que el arquitecto se encargó del diseño y la casa Hennebique, aportó la tecnología para resolver partes específicas del edificio, los cálculos y soluciones técnicas, que se aplicaron a “los muros, escaleras y columnas que después se especificarán” en el primer contrato, y “continuar hasta la altura del segundo piso, la obra de cemento armado” en el segundo.<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> Chávez, *Informe*, 8.

<sup>296</sup> El primer contrato se reducía a las obras menos problemáticas que Rebolledo realizaría mientras recibía los cálculos de París para las secciones más complejas, se limitaba a los muros de cemento armado de 10, 15 y 20 centímetros en los planos de Chávez, hasta una altura de cuatro metros, la escalera central hasta el primer piso, o sea 41 escalones de dos metros 25 cm de anchura y sus descansos correspondientes. “Minuta del contrato celebrado entre el Sr. Arquitecto D. Manuel (sic) Chávez por una parte, y el Sr. Ingeniero D. Miguel Rebolledo por la otra, para construir en cemento armado sistema Hennebique patentado, los muros, escaleras y columnas que después se especificaran, de la obra de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria, por la calle de Montealegre” (15 de agosto, 1908). El segundo contrato contenía acuerdos para la realización de la cubierta del anfiteatro “incluyendo los machones y muros hasta esa altura, sus arcos y bóvedas y el piso del salón de dibujo. La cimbra de esa sección no forma parte del contrato. La parte del gimnasio a partir de 4 metros hasta la altura del segundo piso del edificio, son sus columnas, medias muestras, muros, pista o corredor volado interior y techo del gimnasio. Asimismo, incluía el patio y entrada principal, comprendida desde la altura e 4 metros hasta la del segundo piso, incluyendo sus muros, columnas, medias muestras y techos del peri y segundo piso. “Minuta del contrato celebrado entre el Señor Arquitecto Don Samuel Chávez por una parte y el Señor Ingeniero Don Miguel Rebolledo por la otra, para continuar hasta la altura del segundo piso, la obra de cemento armado, sistema Hennebique patentado en la ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria por la calle de Montealegre “ (15 de septiembre, 1908), *Fonds Bétons armés Hennebique*, 076IFA 1256-15, *passim*, Mónica Silva Contreras, *Concreto armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. (México: Universidad Iberoamericana, 2016), 67. “Minuta de contrato celebrado entre el S. Arquitecto Manuel (sic) Chávez, por una parte y el Sr. Ingeniero Miguel Rebolledo, ” (15 agosto ,1908), *Fonds Bétons armés Hennebique*, 076 iFA 1256-15, Mónica Silva Conteras, *Modernidad y arquitectura*, 211.

Rebolledo y Chávez emplearon materiales importados para la realización de ésta importante obra. En los contratos se precisa que se usaría “piedra menuda de mina o gravilla de río, de no más de 2 centímetros y arena de mina o de río limpia de arcilla” y se describe el uso de cemento Portland “de fabricación artificial y fraguado lento, y de una marca extranjera y bien reputada que se elegirá de acuerdo con el Sr. Arquitecto Chávez”, posiblemente de la marca Hemmor cemento alemán tipo Portland. El acero probablemente fue norteamericano de la Corrugated Bar Company de Nueva York, en el contrato se menciona que emplearán “ varillas redondas de hierro, de longitud suficiente para asegurar el empotramiento en los pisos y que “se pagará al sr. Rebolledo, a razón de 20 centavos el kilo, y esta misma cantidad se descontará del presupuesta que se haga por el resto de la obra”.<sup>297</sup>

### **Ornamentación: piedras labradas como encofrados**

Samuel Chávez era profesor de ornamentación, y este aspecto no quedó fuera de su proyecto. La ornamentación quedó integrada al sistema constructivo, pues Chávez utilizó los sillares de cantera tallada con relieves, inspiradas en las pilastras estípites del Antiguo Colegio, pero cubiertas de ornamentación de acantos y rocallas, como el principal elemento ornamental. Al respecto afirmó:

Se ha arreglado su combinación de manera que no quede en ningún caso colocado un elemento sobre otro en la forma de chapeo y, en cuanto ha sido posible, la piedra que forma los arcos, chambranas, pies derechos, etc. ha servido de molde para vaciar sobre ella el cemento que continua en los entropaños y demás porciones de la construcción. La dificultad ha constituido entonces en hacer esa parte de piedra cortada, desarrollándola ampliamente según el estilo, buscando formas y proporciones características adecuadas, pero a condición de armonizar esas formas de la piedra con las superficies remetidas y los cortos espesores de los muy delgados muros de cemento.<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> En ambos contratos indicaban la constitución de la mezcla en los siguientes términos: “I. Cemento: 300 kilogramos; II. Piedra: 900 litros; III. Arena: 450 litros”. *Passim*. Mónica Silva Conteras, *Modernidad y arquitectura*, 67 y 74.

<sup>298</sup> Samuel Chávez, *Informe*, 13.

De acuerdo con las teorías de Viollet-le-Duc, la ornamentación era una parte esencial de la arquitectura, pero era también el resultado de las técnicas constructivas. Por ello Chávez insistía en que había realizado primero el estudio arquitectónico con técnicas coloniales y después había adaptado su proyecto a la novedosa tecnología del concreto armado. Chávez colaboró con un escultor Martín M. Chávez, sobre el cual se sabe extremadamente poco<sup>299</sup> En su informe Chávez hacía notar que él se había encargado de la “ejecución de la ornamentación de la obra en general” y que estaban en curso de realizar un monumento “para conmemoraciones”, el mobiliario y la tapicería.<sup>300</sup>

El arquitecto estudió las portadas del Antiguo Colegio, pero realizó su propia propuesta de pilastras estípites que son mucho más decoradas, en un nivel menor que las del Sagrario Metropolitano, pero mayor que las San Ildefonso. **(FIG. 61, 62 y 63)** Estas columnas estípites, diseñadas en distintos niveles en la fachada, fueron el principal elemento ornamental. Chávez estaba tan satisfecho que fueron usadas para decorar las invitaciones de la inauguración en 1910, y están también presentes en la decoración del órgano.<sup>301</sup> **(FIG. 64, 65)** El diseño de la portada de Chávez tenía mayor inspiración en la portada del Colegio Chico de San Ildefonso, pero con variaciones importantes en la ornamentación, mas jugando con la combinación de distintos tipos de pilastras, y molduras mixtilíneas, un elemento que también utilizó para las ventanas de su edificación. **(FIG. 66 y 67)** El dibujo de Chávez de la portada que daba acceso al Anfiteatro de la ENP se empleó como una especie de logotipo de la Escuela Nacional

---

<sup>299</sup> Sobre Martín M. Chávez sólo se tienen dos noticias, que solicitó una pensión en enero 26 de 1890 para escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y que fue Señor Martín M. Chávez, profesor de la Academia Nocturna de Arte Industrial para obreros. Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. (México: IIE, UNAM, 1996), 74 y *Boletín de instrucción pública*, vol. 21, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, (1913): 196.

<sup>300</sup> Aquí hace falta la discusión sobre la definición de lo decorativo y lo ornamental, definir su carácter a partir del libro de Viollet-le-Duc y de Gottfried Boehm.

<sup>301</sup> Para un estudio de la manera en que los motivos coloniales como asunto de los impresos e ilustraciones tuvieron un auge durante el centenario entre los profesores académicos. Véase: María José Esparza Liberal “La retórica del pasado en la producción gráfica de los profesores académicos con motivo del Centenario” en Hugo Arciniega Ávila, Louise Noelle y Fausto Ramírez, *El arte en tiempos de cambio, 1810, 1910, 2010*. (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012), 198-231.

de Altos Estudios, indicando la importancia del espacio para la institución de éste espacio. Al interior del anfiteatro, Chávez requirió generar cinco pares de grandes columnas que sustentan la bóveda, sobre las arcadas desplegó casetonados con decoraciones florales de los que emergía la iluminación eléctrica incandescente, un signo de modernidad. Las gruesas pilastras de planta cuadrangular, recibieron también sillares labrados con formas de estípites, decoradas con racimos de acantos. **(FIG. 68)** En otras áreas de la edificación Chávez fue menos sobrio, usó complejos casetonados para los techos, pilastras con estípites que además integran mascarones, racimos de uvas, rocallas. Incluyó ventanales mixtilíneos para abrir vanos de luz, que decoró gran cantidad de vitrales de colores (posiblemente elaborados también en la fábrica de vidrio de Lauro Arrizcoreta en Zoquipa). **(FIG. 69)**

Los sillares labrados se usaron como encofrados, es decir, se construían las columnas con el sistema Hennebique y se recubrían con los sillares, para posteriormente verter el concreto, entre un y otro sistema, como se puede apreciar en la imagen que el arquitecto integró del patio del segundo nivel de la ENP. **(FIG. 70)** Chávez también consideró importante la integración de la superficie gris del concreto con el gris de la piedra volcánica usada en la talla, esta monocromía aportaba sobriedad y visibilidad al diseño arquitectónico.

### **La pieza principal: la bóveda del anfiteatro**

La bóveda del anfiteatro fue motivo de consultas de ida y vuelta entre Chávez, Rebolledo y la casa matriz en París desde abril de 1907, y es posiblemente una de las soluciones arquitectónicas más innovadoras de los primeros años del siglo XX, que expresa la resolución al problema artístico de generar un moderno espacio luminoso con condiciones excepcionales de visibilidad, inspirado en las renombradas bóvedas virreinales, que a su vez extrapoló al máximo las posibilidades del sistema del concreto armado. En el acervo parisino de Hennebique se conserva el primer boceto bajo el sencillo título “autre chose” **(FIG.71)** enviados por Manuel Rebolledo en los que se realiza un primer estimado, muy conservador de las dimensiones que tendría la

bóveda.<sup>302</sup> Cómo lo analiza Mónica Silva Contreras, el primer boceto ilustraba un plafón de dimensiones más humildes y menos audaz que el resultado, que terminó logrando un amplio espacio de 21 m de ancho.<sup>303</sup> En julio de 1908 Miguel Rebolledo envió a París una maqueta de madera para explicar la estructura junto con los dibujos arquitectónicos, diciendo que ya había construido los cimientos e iba a comenzar muros y columnas a excepción del anfiteatro, para lo que esperaba los estudios de París.<sup>304</sup> La respuesta llegó prontamente, con la propuesta de Chávez y Rebolledo debidamente ajustada y calculada, se cambió la cimentación por el sistema Compresol, también de la casa Hennebique, y el diseño contempló anchas columnas de hormigón armado que permitían resistir el amplio salón destinado a la enseñanza de dibujo técnico que ocupaba el siguiente nivel, sobre el Anfiteatro. **(FIG. 72)** Es patente la importancia que dio Chávez a construir un espacio con dos niveles de iluminación, y la importancia que tuvo para su proyecto el salón de dibujo, dado que él mismo había sido profesor en el ENP de esa asignatura. La bóveda resultante, aunada

---

<sup>302</sup> “Se trata de una salón de 16m de ancho cuyo techo en arco descansaría sobre pilares espaciados de 4.80 de eje en eje. Detrás de las grandes arcadas tendrían otras de 1.90 de alcance apoyadas en pilastras adosadas contra el muro como se observa en la figura. La sobrecarga en el piso superior de esta sala será de 400 kilos p. m<sup>2</sup>. también tendrá que cargar la terraza dónde la sobrecarga es de 500 k p.m. En el boceto vemos el poste de la terraza. Los pilares en el gran salón tienen 1.30XY, 30 serán huecos, en hormigón armado y estarán cubiertos de piedra labrada. Los arcos serán huecos también formados debajo por una losa de 5 c / m<sup>2</sup>. y en la parte superior por el piso de la sala superior. La altura en el eje será de 10 m. Los costados se unirán por los muros en B.A. de 22 c / m. Creo que estas informaciones serán suficientes para hacer los cálculos y los detalles. Rebolledo (rúbrica)” [“Il s’agit d’un salon de 16m de largeur dont le plafond on arc reposerait sur des piliers écartés de 4,80 d’axe en axe Derrière les grandes arcades en aurait d’autres de 1,90 de portée s’appuyant sur des pilastres adossés au mur comme on voit sur la figure. La surcharge sur le plancher haut de cette salle sera de 400 kilos p. mq. il devra en outre porter la terrasse dont la surcharge est de 500 k.p.mq. Dans le croquis on voit les poteaux de la terrasse. Les piliers dans la grande salle ont 1,30XY, 30 ils seront creux, en béton armé et seront recouverts en pierre de taille. Les arcs seront creux également formés en bas par un hourdis de 5 c/m et en haut par le plancher de la sale supérieur. La hauteur dans l’axe sera de 10 m. Les côtes seront fond par des murs en B.A. de 22 c/m. Je pense que ces données seront suffisants pour faire les calculs et les détails. Rebolledo ] El boceto enviado por Rebolledo y el proyecto para un “Salon à Mexico” en respuesta desde París en *Fonds Betóns armés Hennebique*, 076 IFA 1248-2. Mónica Silva Contreras, *Modernidad y arquitectura*, 280.

<sup>303</sup> La propuesta de México planteaba 16m libres entre apoyos, que recibió una respuesta parisina de 17.30m y posteriormente una armadura superior que permitía un ancho total de 23m, y se apoyaba sobre columnas separadas a 1.85m de los muros. Mónica Silva Contreras, *Modernidad y arquitectura*, 208.

<sup>304</sup> Al adecuar el espacio fue necesario cambiar el sistema de cimentación Compresol, conformado por vigas y macizos de cemento armado bajo las secciones ya construidas del edificio. Fue necesaria una obra subterránea. Mónica Silva Contreras, *Modernidad y arquitectura*, 209-211.



a la solución de dovelas de vidrio resultó en un espacio excepcional e innovador, dentro de sus elecciones ornamentales, que fue reseñado como el de primera importancia en la revista emitida por la casa Hennebique, en dónde se resaltaba la posibilidad de construir “edificios grandiosos” y monumentales sobre terrenos inestables, como el de la ciudad de México proclive a hundimientos. Asimismo señalaban que el “inmenso anfiteatro” medía 28 metros de longitud por 21 metros de ancho cubiertos por una bóveda “arriesgada” sin apoyos intermedios, también resaltaban el lujo de sus acabados, sus recubrimientos de piedra tallada, uniendo la resistencia del concreto a la riqueza de la piedra.<sup>305</sup> (FIG. 73 y 74)

### **Visibilidad e iluminación, temas higienistas y racionalistas**

Cómo hemos comentado, Chávez estudió cuidadosamente a Viollet-le-duc, así como las modernas teorías de la arquitectura higienista. Ideó los espacios a partir del estudio cuidadoso de la arquitectura colonial, pero integró como aspecto fundamental del proyecto la funcionalidad y la visibilidad. Su proyecto racionalista e higienista dio prioridad a la iluminación, la circulación, la ventilación y la visibilidad. En los estudios del arquitecto francés analizó la importancia de la luz y los vitrales para la arquitectura gótica, a la que dedicó un lugar especial en sus investigaciones y proyectos de restauración. Para Viollet-le-duc la recuperación del gótico también consistió en enraizar la arquitectura en la tradición local para recuperar las técnicas, materiales, y la artesanía comprendida como un todo con la arquitectura, que propiciaba la puesta en funcionamiento de toda la sociedad a partir de los proyectos de restauración. En

---

<sup>305</sup> “La casa Hennebique, encargada del estudio de concreto armado, recurrió a una solera de hormigón indispensable para repartir tales cargas sobre una superficie suficiente para llevar a 0 k.500 kg por centímetro cuadrado y comprender los propios pesos que absorbe ya una buen tercio de la resistencia disponible. Los puntos de apoyo separados a 22 metros en un sentido, soportan en otro un piso y una terraza, es decir que las vigas formidables en concreto armado podían prever. Estas vigas de 30 x 60 de corte a escuadra, a pesar de su aproximación a 1.60 m, deben soportar en efecto, un momento de 200,000 kilográmetros, ellas están entirantadas o enriostradas por la parte superior por una horadación de 8 centímetros que sirve de suelo al anfiteatro de manera que forma una caja monolítica de naturaleza para resistir las reacciones del suelo. “Le Betón Armé au Mexique” en *Le Béton Armé*, año 15, núm. 169, (junio, 1912), 83-93.

sus proyectos logró desarrollar una industria a partir de la obra arquitectónica, como en el caso de Carcasson, tuvo la misma visión cuando abordó la creación arquitectónica contemporánea, si consideramos su trabajo en el castillo de Pierrefonds. Este fue el modelo de arquitectura que parece haber seguido Chávez, primero el estudio cuidadoso de los sistemas constructivos,<sup>306</sup> seguido de un diseño basado en la funcionalidad, la forma y las necesidades de iluminación y ventilación, para además desarrollar las artes localmente. Imitará los *briques a verre*, bloques de vidrio patentados por Gustave Falconnier en Nyon, Suiza y Mark en Chicago, **(FIG.75, 76y 77)** para el plafón, implementando una pequeña industria con la intención de recuperar social y ecológicamente una región de Zoquipa a través del trabajo.<sup>307</sup> Asimismo, integró a un escultor mexicano para la talla del órgano y probablemente también para las tallas decorativas a diferencia de otras comisiones del estado que integraron equipos de pintores, escultores y decoradores italianos.

Debemos poner en contraste estas nociones, en el proyecto, la obra material, en su realización y en sus aspiraciones tecnológicas y formales, donde se revela un fuerte cariz nacionalista, en contraste con otro edificio realizado a la par de éste, el Palacio de la Secretaría de Comunicaciones, proyectado y elaborado por expertos internacionales, con muebles, decoraciones, pinturas y materiales importados.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> De acuerdo con Nicolás Mariscal, Chávez tenía una colección de modelos arquitectónicos a partir de sus investigaciones. Nicolás Mariscal, *Revista de la Universidad*, 1937.

<sup>307</sup> Zoquipa era un tiradero al sudeste de la capital, y al oriente del canal de la Viga, dónde Lauro Arizcorreta tenía la Quinta Modelo, que era un proyecto de asilo de niños y ancianos, a los que proveía alimentación, educación e instrucción. Es probable que se dedicara a pequeñas industrias y el cultivo. Un artículo en la prensa relataba: "En aquella tierra y gracias a su cuidado, han crecido árboles frutales y se alzan erguidos y majestuosos otros muchos, diseminados aquí y allá en orden y perfecto arreglo. El edificio de la Quinta de Zoquipa, es de construcción sólida y estilo elegante y a la vez sencillo; tiene departamentos que servirán para la cría de animales domésticos y viveros, la fuente de cantera de Guanajuato, que es de positivo mérito, porque humildes obreros dirigidos por el Sr. Arizcorreta la han hecho con habilidad, auguran para el mañana que ahí habrá vida, movimiento y actividad, luz y armonía. El Sr. Arizcorreta convirtió durante veinte años de luchas y contrariedades el antiguo inmundito pantano en un vergel... las siembras prosperan ahora en aquel recinto que fuera un muladar infecto... nos admiramos ante la lozanía de las milpas, las palmas de dátil, los hermosos sabinos y los olivos, y con detención paseamos en una canoa a lo largo del bello canal, contemplando el maravilloso espectáculo del valle...¡Y aquello había sido el tiradero de las inmundicias de la Ciudad!. Heriberto Frías y Samuel G. Ávila, "Infecto pantano convertido en vergel después de veinte años", *La Patria*, Año XXVII, núm. 8030, México, D. F., (6 de septiembre, 1903), 2.

<sup>308</sup> Juana Gutiérrez Haces, *El Palacio de Comunicaciones*. (México: Azabache, 1991).

El racionalismo del programa arquitectónico es patente en la manera en que se distribuyeron los espacios, Chávez diseñó espacios que podían ser adaptados de acuerdo al evento, para proporcionar, además de la monumentalidad y sacralidad antes mencionadas, características de visibilidad y acústica. El anfiteatro tenía un área dedicada al vestíbulo del conferencista, un espacio especial al centro, para quienes formen la presidencia de las reuniones. También contemplaba instalaciones modernas para realizar proyecciones.

Chávez describe el escenario como una gran plataforma que tendrá como principal motivo “decorativo y simbólico” la fachada del órgano, lo que será modificado sustantivamente con el proyecto mural de Rivera. **(FIG. 78, 79, 80)** Esta plataforma fue pensada para servir al conferencista o profesor para dirigirse al público y el uso de dispositivos de proyección “para las demostraciones por medio de aparatos o modelos o por medio de trazos en el encerado”. Una función esencial del espacio era la realización de conciertos, Chávez contempló espacios “para que se sitúen los ejecutantes en las audiciones debiéndose marcar la posición que ocupen el director de la orquesta y el conferencista o profesores”. También consideró la disposición de una pantalla para las proyecciones de una manera conveniente con respecto a la fachada del órgano y la posición del encerado”.<sup>309</sup>

Llama la atención que se le haya denominado “anfiteatro” debido a que no tiene la forma semicircular o elíptica que tienen los modelos clásicos de dichos espacios,<sup>310</sup> podría también considerarse un paraninfo<sup>311</sup> o simplemente un auditorio,

---

<sup>309</sup> No fue posible determinar a que se refiere con “encerado” pero al parecer era un método de proyección de imágenes o películas, en fotografías de época, y aún en las de la década de 1920 hay ranuras en el piso de la plataforma, que originalmente era también de concreto armado. También podría tratarse de un pizarrón para dibujar o escribir.

<sup>310</sup> La entrada de la palabra anfiteatro en el diccionario de la lengua española describe bien el modelo: “Del lat. *amphitheātrum*, y este del gr. ἀμφιθέατρον *amphithéatron*. 1. m. Construcción de forma ovalada, elíptica y en ocasiones circular, rodeada de graderío, en la que se celebraban espectáculos públicos, como combates de gladiadores o de fieras. 2. m. Aula semicircular con asientos en filas escalonadas destinada a actividades docentes y culturales. 3. m. En un teatro o en un cine, piso alto con asientos en filas escalonadas.”, *Real Academia Española*, <http://www.rae.es/>

<sup>311</sup> Cómo se denominaban los espacios dedicados a conferencias en las universidades, como lo indica la entrada en la Real Academia Española, palabra que proviene de : “Del lat. *tardío paranymphus* 'padrino de bodas', y este del gr. παράνυμφος *paránymphos*. 1. m. En algunas universidades, salón de

sin embargo, al denominarlo anfiteatro al parecer Chávez quiso subrayar la importancia que tuvo la isóptica, el diseño arquitectónico promovió la visibilidad desde cualquier punto de la gradería. **(FIG. 80)** Apenas hacía una década que el Ayuntamiento de la ciudad de México había expedido un reglamento para la construcción de teatros<sup>312</sup> que consideraba aspectos como la circulación de personas con el uso de varias salidas, reglamentación que atiende el proyecto del anfiteatro, pues tiene seis salidas, algunas destinadas para las autoridades en caso de cupo máximo. Asimismo, se adoptó una gradería con declive, innovación aplicada recientemente en algunas construcciones teatrales, como el Teatro Renacimiento que fue uno de los primeros que adoptó un piso en diferentes planos con fuerte declive que permitía ver el escenario desde cualquier punto.<sup>313</sup>

Para Chávez, el auditorio tenía como principal función la docencia, su “carácter fundamental” era “sala de conferencias, de clases de carácter elevado, y no ceremonias o espectáculos públicos” estaba acondicionado para “servir en algunas ceremonias públicas, pero solo accidentalmente”, sin embargo, el programa da preeminencia al acceso por la calle. Dentro de la gradería el espacio estaba ideado para dar cabida a varios tipos de reuniones y para modificarse de acuerdo a la jerarquía de los concurrentes, había un estrado para situar dentro del público “en un lugar decoroso, elevado y dominante,” un vestíbulo para la presidencia.<sup>314</sup> La gradería fue ideada a partir de la visibilidad, y el flujo ordenado de las multitudes. **(FIG.81-82)** La

---

actos.2. m. En las universidades, persona que anunciaba la entrada del curso, estimulando al estudio con una oración retórica.”, *Real Academia Española*, <http://www.rae.es/>

<sup>312</sup> Se expidió en diciembre de 1894, establecía el número de espectadores y normativa de seguridad que permitiera el desalojo expedito, medidas de circulación, distancia entre butacas y materiales a evitar por sus cualidades inflamables. Véase Ramón Vargas Salguero, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, vol. III, tomo II. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. (México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 1998), 434-437.

<sup>313</sup> Ramón Vargas Salguero, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, 437-438.

<sup>314</sup> “Para el caso de reuniones de concurrencia reducida, en las cuales, si la presidencia se colocara en las condiciones antes dichas, quedaría aislada del escaso público que ocuparía los sitios inmediatos al profesor, debería haber una plataforma colocada en firme entre los sitios del público, pero próxima a la cátedra del profesor y de manera que pudiera disponerse violentamente, cuando el caso lo requiera, el pequeño estrado accidental destinado a la presidencia de estas reuniones reducidas, dispuesto no obstante de tal modo que no dominara grandemente ni quitara un gran espacio al público en general.” Samuel Chávez, *Informe*, 10.

forma orgánica en que se distribuyen los asientos sobre plataformas escalonadas de perfiles ondulantes permitía integrar asientos “cómodos” para los alumnos “desde los cuales puedan ver sin obstáculo todo lo que se encuentre en la plataforma del profesor” en ellos deberían haber brazos “que sirva de mesa para poder tomar notas”.

315

Pero el aspecto más significativo, además de la preponderancia de las funciones y la ornamentación, fue la iluminación. Vale la pena citar en extenso las ideas que Samuel Chávez expone en su informe sobre la construcción del anfiteatro:

Debiendo estar iluminado el salón del anfiteatro a voluntad con la luz de día o con luz artificial, dado lo exiguo del local y el deseo manifestado por la Superioridad, de aprovechar lo mejor posible el terreno, me fue preciso construir otro piso sobre el anfiteatro para establecer en ese piso las clases de dibujo; a este efecto le di al recinto del anfiteatro una forma rectangular, y lo cubrí con bóveda de cañón, pues era indispensable abovedarlo para conservar el estilo colonial. Al hacer mi proyecto resolví hacer la parte central de las bóvedas transparente, sin tener para esto que construir un tragaluz con armazón de fierro, pues con ello no se habría respetado el estilo, ni se habría seguido el sistema racionalmente consagrado para la construcción de las bóvedas de cañón. La única

---

<sup>315</sup> Samuel Chávez, *Informe*, 10. La visibilidad era también condición para el Gimnasio, en el que diseñó un corredor alto o *podium*, que además de servir para que el público observara los ejercicios gimnásticos, servía también para colgar aparatos de gimnasia sueca. De igual manera que en la creación del anfiteatro, el arquitecto consideró importante dar doble altura al área deportiva, medía 18 x 19 metros y tendría 10.70 metros de altura. Fue proyectado para 800 alumnos, tomando en cuenta que en 1907 había 610 alumnos inscritos. Para diseñar este espacio específico el arquitecto mexicano contempló modernos edificios escolares en otras latitudes diseñados *ad-hoc*, menciona la Stuyvesant High School de Nueva York, así como las escuelas Suizas de Reinach en Argovia, Am Rheim, la Gottholfplatz en Basel, Jernsstrasse en Zurich, que “son muy modernas y tienen gimnasio enteramente ad-hoc”. Samuel Chávez, *Informe*, 11-12. Al parecer el interés de Samuel Chávez por la gimnasia y la danza trascendió este proyecto. Más tarde, sensibilizado ante la importancia de las actividades físicas, se tornó un entusiasta sobre el concepto de ritmo y aún aprendió los ejercicios fundamentales de la danza, y lo hizo con tal empeño que “tenía que ocultarse pues lo tacharon de extravagante”. Raquel Tibol afirma que este interés surgió a partir del debut en 1917 de la bailarina española Antonia Mercé “La Argentina”, aunque me parece que ya es patente en el desarrollo de este proyecto, para el cual tuvo oportunidad de visitar varias escuelas en Suiza. Posteriormente, para conocer mejor los métodos de la gimnasia rítmica, viajó a Dresde, Alemania para estudiarla en el Instituto Hellerau según el método de Jacques Dalcroze. Intentó implantar el método en las escuelas mexicanas, como aparece en *El Maestro*, enero-febrero de 1922. Raquel Tibol, “Samuel Chávez y Carlos Mérida, precursores de la danza moderna en México.” *Proceso*, (18 de diciembre, 1984). Consultado en enero de 2018 <http://www.proceso.com.mx/140239/samuel-chavez-y-carlos-merida-precursores-de-la-danza-moderna-en-mexico>

solución consistía, pues, en encontrar bloques transparentes de vidrio que se pudieran emplear como dovelas, en la forma en que se hacían las bóvedas antiguas con bloques de piedra común. Imaginé que podrían hacerse esos bloques de vidrio y supuse que quizá ya se habrían fabricado en alguna parte, aunque no hubiera sido con el objeto de formar bóvedas de cañón. En efecto, averigüé que en Francia y en Alemania se habían hecho bloques tales como yo los necesitaba, averigüé también que estaban patentados en Europa; pero deseoso como lo he estado siempre de que en México se desarrolle la industria nacional, y en este caso especialmente tratándose de una obra de estilo colonial, es decir, de estilo mexicano, que he hecho todo lo posible porque se ejecute con materiales mexicanos y con obreros mexicanos, combatiendo así la falsa opinión de que en México no se puede hacer nada bueno en estos tiempos por los mexicanos en materia de arte arquitectónico, me dirigí a la Oficina de Patentes y pedí información para saber si en México estaban patentados los bloques de vidrio que yo necesitaba, y habiéndome contestado negativamente, procedí a hacer los dibujos de los bloques del tamaño requerido y modelos de yeso. En la Fundición Artística se fundió el molde para vaciar vidrios, se le entregó al Sr. D. Lauro Arizcorreta, y éste en su fábrica de Zoquipa vació el vidrio, dándole después de múltiples ensayos los colores y la tonalidad que elegí.

Sobre la parte transparente de la bóveda quedó establecido un patio cubierto que conduce la luz de la parte alta a las referidas bóvedas transparentes, y que servirá también para iluminar las clases de dibujo que lateralmente se encuentra con respecto a él: entre las bóvedas del anfiteatro y el piso superior hay un espacio donde están alojadas grandes puertas que corren sobre la bóveda transparente para poder oscurecer el salón. dichas puertas se moverán con un mecanismo eléctrico que aún no se establece.

La colocación de focos de luz eléctrica en el interior del salón fue motivo de prolijas meditaciones, dado que no era posible establecer lámparas colgadas, pues habrían sido intolerables para los asistentes, puesto que los asientos de éstos están colocados sobre una gradería que cubre casi hasta el techo; fue necesario, por tanto, establecer los focos dentro de los casetones de piedra de los arcos que sostienen las bóvedas, y que al efecto estudié una ornamentación especial en relación con esos focos.

De manera que la intención de Chávez se vio posibilitada por la creación de una bóveda de cañón corrido que se sustentaba en el sistema Hennebique y que fue altamente valorada por la compañía francesa, así como en la solución de desarrollar específicamente dovelas de vidrio de la manera en que se realizaban en otros países, pero con materiales y obreros mexicanos.

## Capítulo 3 Del cubismo al constructivismo riveriano

*La creación* de Diego Rivera emergió como un punto nodal, como una imagen donde se concentra la resolución puntual de propuestas plásticas de sus experiencias vanguardistas en Europa y que fue también un punto de partida para los jóvenes artistas en México. En ese proyecto y en esa imagen se condensaban experimentos formales que propiamente se podían denominar vanguardistas, a pesar de que su temática parezca provocadoramente tradicional. Como se abordó en el primer capítulo, esta mezcla de “vino nuevo en viejas odres” o viceversa, la elección de temas filosóficos y modelos de la tradición expresados formas vanguardistas opera como un oxímoron, una tensión entre lo viejo y lo nuevo.

Hay muchas pautas en el diseño de *La Creación* que la encuadran con facilidad dentro del retorno al orden, la insistencia sobre la solidez, la vaguedad del espacio pictórico, el uso de curvas para definir los trazos, como una respuesta a las búsquedas de Rivera en el cubismo y su distanciamiento del mismo, hacia el clasicismo y cézannismo imperante en el círculo parisino donde recaló después del affaire Reverdy.

En las entrevistas, críticas o textos publicados por Rivera al momento de su arribo a México, el pintor continuó debates en los que había participado en París en los años precedentes. Probablemente pocas personas podían establecer un diálogo sobre estos temas con él en ese momento, eran preocupaciones de otro lugar. Rivera exaltó el cézannismo y el clasicismo, discutió problemas del cubismo que nadie conocía, a la par de condenar el simbolismo prevaleciente aún en la plástica mexicana, ese sí, muy presente en esta latitud.

Los libros de Ramón Favela<sup>316</sup> y Olivier Debroise<sup>317</sup> inauguraron una larga lista de investigaciones sobre el periodo cubista de Rivera,<sup>318</sup> que construyeron el relato del tránsito del pintor mexicano por la vanguardia parisina. Recogeré algunos episodios esenciales a partir de estudios posteriores y la relectura de algunas fuentes primarias que nos permiten estimar las decisiones estéticas de Rivera.<sup>319</sup> Me concentraré en particular entre los años de 1917 y 1921, que no fueron abordados con tanta precisión en las investigaciones señeras de Favela y Debroise.

Analizaré el distanciamiento de Rivera del cubismo en 1917 como un evento programado, que no fue el resultado de un malentendido, sino una toma de posición estética consistente, un cambio de dirección intencional, en medio de discusiones sobre la creación artística y el rumbo del arte que tenían ocupados a los principales críticos, artistas e intelectuales de París entre 1917 y 1921. También apuntaré que el rompimiento de Rivera con el círculo alrededor de Léonce Rosenberg y Pierre Reverdy fue una consecuencia lógica de las investigaciones pictóricas que realizó como cubista, y que le llevaron al retorno a la figuración y, que posteriormente, lo guiaron a la elaboración de la figuración constructivista, impregnada de la relectura de Cézanne y del nuevo clasicismo, tan presente en sus primeros trabajos en México.<sup>320</sup>

---

<sup>316</sup> Ramon Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*. (Arizona, México: Phoenix Museum of Art, Museo Nacional de Arte, 1984). Favela realizó sobre este tema su tesis doctoral.

<sup>317</sup> Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*. (México: FCE, 1979).

<sup>318</sup> Por ejemplo, Sylvia Navarrete et al. *Diego Rivera: the cubist portraits 1913-1917*. (Dallas y Londres: Meadows Museum, Philip Wilson Publishers, 2009) ; Luis-Martín Lozano, Laura González Matute, et al. *Diego Rivera y el cubismo : memoria y vanguardia*. (México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004); Margarita de Orellana, *Diego Rivera. Trazos del mito*. (México: Artes de México, 2015); Diana Magaloni y Michael Govan, *Picasso y Rivera, conversaciones a través del tiempo*. (Ciudad de México, Los Ángeles, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, LACMA, 2016); Christopher Green, Neil Cox, *Cubismo y guerra. El cristal en la llama*. (Barcelona : Ediciones Polígrafa, Fundació Museu Picasso de Barcelona, 2016). En este último Green ha estudiado de cerca el affaire Rivera Reverdy entre muchas otras investigaciones generales sobre el cubismo que tocan algún aspecto particular, realizadas en México, Argentina, Estados Unidos, Francia e Italia.

<sup>319</sup> Para abarcar por completo el último periodo de Rivera en París, entre 1917 y 1921, se requiere aún un estudio completo de las fuentes primarias y el análisis de las obras producidas que se encuentran dispersas por el mundo. Además, debemos contemplar que Rivera dejó pocos documentos sobre estos cinco años. Me fue posible consultar algunas fuentes primarias, gracias al Programa de Apoyos de Posgrado de la UNAM, pero es apenas una primera aproximación, se requiere una investigación más profunda.

<sup>320</sup> Discutiré más adelante los problemas de la palabra clasicismo, pero aquí lo entiendo como se ha elaborado en dos obras fundamentales: Kenneth E. Silver, *Espirit de Corps*. (Princeton: Princeton



Seguiré algunas ideas sobre la teoría y las prácticas de los círculos cubistas y post-cubistas durante el periodo de la guerra, cuando el pintor mexicano encontró sitio entre los jóvenes artistas extranjeros, cuando con mayor intensidad experimentó, exploró y desbordó algunos postulados cubistas. Mi hipótesis es que fue ese rebalse el que causó su sonada ruptura, y su adhesión al campo contrario. Esto ocurrió como un affaire, un asunto espinoso, un evento aludido en los diarios y en la correspondencia de los círculos parisinos, que mereció varios artículos periodísticos, algunos extrañados y otros enconados, algunos directos otros insinuados.

Este episodio marcó un antes y un después para el círculo cubista, y ha sido abordado de manera lateral, al analizar el periodo por varios investigadores además de Favela y Debroise. Linda Dalrymple Henderson rastreó ideas y experimentos sobre las matemáticas n-dimensionales y la noción de la cuarta dimensión en teorías y prácticas cubistas, y en un capítulo aborda el círculo de Gino Severini y Rivera, pero el impacto del distanciamiento del cubismo de Rivera en los circuitos parisinos ha sido ampliamente estudiado por Christopher Green en su argumentación sobre el giro del arte en París hacia el clasicismo, la abstracción y el surrealismo durante y después de la guerra, y por Kenneth Silver, en su estudio fundamental sobre la cultura que provocó el retorno al orden en la cultura francesa durante la conflagración, también por Eugenio Carmona quien se replantea la manera en que se ha abordado el problema así como la variedad de artistas y ramas asociados al cubismo o post-cubismo que no han tenido la debida atención por no haber formado parte de la primera horneada cubista.<sup>321</sup>

---

Univeristy Press, 1989) y Kenneth Silver, *Chaos and Clasicism*. (New York, Guggenheim Museum, 2010).

<sup>321</sup> Eugenio Carmona, "Experiencias y narraciones de lo moderno", en *Colección cubista de Telefónica*. (Madrid: Fundación Telefónica, 2012), 17-77.; Eugenio Carmona, "Las vidas del cubismo y las narraciones de lo moderno 1914-1918" en *Angel Zárraga, El sentido de la creación*. (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, 2014) y Eugenio Carmona, *André Lhote*. (Madrid: MAPFRE, 2006).

## Los fundamentos

Rivera arribó al cubismo después de la experimentación sobre el color, de manera similar a la de otros artistas de su generación. La búsqueda del color que lo llevó de Seurat a Delacroix, de Delacroix a Cézanne y al Greco. En este sentido será importante sopesar su formación con José María Velasco y Gerardo Murillo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, su inclinación por el estudio del paisaje del natural, del color luz y el color materia, la geometría y la perspectiva, y su inclinación hacia ponerse a preparar sus lienzos, a moler pigmentos y probar técnicas.

Como se verá a lo largo de este capítulo, las investigaciones sobre la geometría, la teoría del color y las mezclas ópticas pudieron ser una entrada más natural a la vanguardia para un pintor como Rivera, que había estudiado perspectiva con José María Velasco y que había participado en los experimentos de la creación de colores de Gerardo Murillo el futuro Dr. Atl, también seguidor del divisionismo, y que le permitieron establecer una continuación de prácticas pictóricas de observación y reflexión sobre la naturaleza y la luz, y las posibilidades del color luz y el color materia.

La sólida formación académica de Rivera fue fundamental para su participación en la vanguardia parisina, Rivera reconocía que Velasco le había aportado las bases de la trigonometría y geometría del espacio necesarias para el desarrollo de la perspectiva, conocimientos que aplicaría más tarde en sus investigaciones sobre la cuarta dimensión, pero en gran medida, el estudio del paisaje le abrió el camino para investigar las relaciones entre color y espacio pictórico. El testimonio de Rivera es elocuente:

[...] más allá de la rutina académica y la convención monocular de la perspectiva italiana, era la puerta por donde entraba el conocimiento de las formas en el espacio, a la posibilidad de concebir y entender sus cualidades y relaciones entre sí. Es decir, por ahí se penetraba directamente al conocimiento [...] El material de conocimiento que me ofreció don José María Velasco daba inmediatamente en la trigonometría y geometría del espacio, pero no en la pura especulación, sino en la objetivación inmediata de la construcción plástica trasponiendo los valores de tres o más dimensiones sobre superficies no únicamente planas, sino cóncavas, convexas, polifacéticas. Todo lo que puede ofrecer la arquitectura como superficie pintable y esa transformación de los volúmenes sobre ella se hacía siempre con

seguridad matemática [...] Velasco es el más pintor de todos los pintores porque es el único que logró crear, por medio del color, el espacio. Un espacio plástico tan exacto que la gente cree que refleja el espacio físico con el cual, en realidad, nada tiene que ver. Empleó el tono en lugar del valor. Sólo él pudo construir cuadros donde el primer tono tangible es lo más sutil de valor mientras que la lejanía, a muchos kilómetros de distancia, es lo más oscuro y, sin embargo, asilando cada tono de esa lejanía permanece allí donde lo colocó el pintor, en el espacio plástico, Velasco.<sup>322</sup>

Rivera acierta al señalar el cuidadoso manejo del color de José María Velasco como un desarrollo muy propio que le permitió explorar las posibilidades de expresar el espacio en amplios paisajes, en sus obras los primeros planos tienden a estar iluminados, mas al intercalar sombras de nubes o elevaciones montañosas, oscurecía las regiones alejadas, para dar una verdadera sensación topográfica. Los estudios materiales han mostrado que lograba este efecto mediante un uso del color muy asertivo, esto es, usaba pigmentos específicos de colores brillantes para guiar la mirada sobre el espacio pictórico bidimensional y aportar una vívida sensación tridimensional.<sup>323</sup> Por supuesto, el manejo del color se sumaba al dominio de la geometría y la perspectiva para describir amplias regiones topográficas desde diversas alturas y generar sensaciones de profundidad efectivas. Rivera tomó clases con Velasco tanto de dibujo de paisaje, como de pintura de paisaje, aunque las composiciones finales implicaban una síntesis de motivos, gran parte del trabajo se realizaba mediante la observación del natural. De hecho, Rivera antes de partir hacia Europa, obtuvo las mejores calificaciones en ese género, y pintó una serie de óleos que despliegan su aprendizaje con Velasco; también realizó algunos paisajes al pastel que documentan

---

<sup>322</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón*, Tomo I, 194-195.

<sup>323</sup> Desafortunadamente ese estudio incluyó pocas obras de la época en que Rivera estudió con Velasco, pero en el grupo estudiado es tangible observar que Velasco consiguió elaborar un método propio que basa la construcción del espacio en el uso del color. Esto fue especialmente evidente al comparar la obra de Velasco con la de Eugenio Landesio, su profesor, quien empleaba justamente la lógica inversa, colocaba usualmente fondos claros para alejarlos y los primeros planos estaban oscurecidos por el uso de barnicetas y múltiples capas de color. Véase: Tatiana Falcón y Sandra Zetina, "La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos" y Fausto Ramírez, "La materia del arte: visión y color en los paisajes de Landesio y Velasco" en Tatiana Falcón, et al., *La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos*, (México: Museo Nacional de Arte, INBA, 2004), 19-54, 55-70.

su experimentación con la división del tono, e incorporan las inquietudes de Gerardo Murillo.<sup>324</sup>

La técnica del pastel con la que Rivera realizó paisajes antes de partir a Europa permitía trabajar con escalas de variaciones de tonos de un mismo color, es decir, series de crayones que tenían pigmento de un color que se iba aclarando mediante gradaciones con blanco.<sup>325</sup> Cuando Gerardo Murillo regresó a México de Europa en 1904 estaba interesado en el divisionismo y comenzó a hacer experimentos para crear sus propias escalas de crayones de color, que después denominó atcolors, y que elaboraba con lo que llamó encáustica en barra, es decir una mezcla de cera, resina, y pigmentos mezclados con blanco de zinc.<sup>326</sup>

Las series de atcolors eran crayones con escalas tonales de cada color, Atl mezcló pigmentos puros que fue modulando paulatinamente hacia tonos más claros

---

<sup>324</sup> Susana Pliego describe puntualmente la trayectoria de Rivera en la ENBA, y señala que en los últimos años el pintor se alejó un poco de la academia, al mismo tiempo se aproximó al círculo que produjo la revista *Savia Moderna*, y a la realización de pintura de paisaje. Rivera debió viajar y realizar estudios de paisaje en Querétaro, pero también en Veracruz y el valle de Puebla, aproximándose a Gerardo Murillo, como se describe más adelante. Susana Pliego Quijano, "Diego Rivera, nacimiento de un pintor", en Gaitan Rojo, Carmen y Pliego Quijano, Susana, *Diego Rivera Nacimiento de un pintor*, Museo Mural Diego Rivera, 2007, p.70-119.

<sup>325</sup> En México, el pastel se comenzó a emplear tardíamente, hacia finales del siglo XIX, pero realmente fue durante las primeras dos décadas del siglo XX que tuvo un auge, en parte debido a Gerardo Murillo, pero también a Alfredo Ramos Martínez, quien se convertiría en experto en la técnica. En 1900 Murillo ofrece obras al pastel durante su estancia en Murillo pensionado en Roma pone a disposición del ministro de Justicia e Instrucción Pública dos pequeños cuadros pintados al pastel. Pide que antes de enviarlos a México le permitan exhibirlos en la Exposición de París. 28 de febrero de 1900, caja 7/ exp. 55/4 fs. Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996) 96. En Guadalajara Félix Bernardelli ofrecía la enseñanza de las novedosas técnicas de la acuarela y el pastel, creó talleres a la manera de las academias libres de Roma y París dónde impartía dibujo, clases de pintura al óleo, a la acuarela y técnicas de gouache y pastel, así como: "enseñanza de la pintura recreativa sobre seda, porcelana, marfil y terracota, con todos los procedimientos modernos [...]. Retratos del natural al óleo, acuarela, y lecciones a domicilio a precios convencionales." Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas. Calle del Carmen núm. 54", en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara, 21 de marzo de 1897, p. 1, *passim*. Laura González Matute, Félix Bernardelli (1862-1908). Un artista moderno en el Museo Nacional de San Carlos, Discurso visual, julio diciembre 2008, consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb11/agora/agolaura.htm>

<sup>326</sup> Rebeca Barquera y Sandra Zetina, "Atcolor crayons and their relation with the encaustic tradition," en Margherita D'Ayala Valva y Matia Patti, FUTURAHMA Conference: Materials and Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922). Research, Analysis, New Perspectives. Ayala Valva, M (ed.)Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa (2007, en prensa). Véase también: Rebeca Barquera Guzmán, *La energía cósmica de la materia. La tecnología del atcolor en La sombra del Popocatépetl*. Tesis de maestría en historia del arte, (México: UNAM, 2016).

al añadir blanco de zinc. El pintor buscaba desarrollar una técnica más sencilla para realizar las llamadas mezclas ópticas propuestas por los pintores divisionistas o cromoluminaristas, pues su principal interés era la pintura de paisaje. A través de la reproducción experimental, basada en documentos históricos, hemos podido constatar que Atl agregaba una gran proporción de pigmentos aglutinados con poco medio, de manera que los crayones eran muy suaves, pero secos, los colores se podían sobreponer sobre casi cualquier material sin mezclarse. También los usó sobre superficies pictóricas de cuadros de caballete, a la manera del pintor Ferdinand Hodler.

Rivera afirmó haber participado entre 1904 y 1907, junto con Murillo y Francisco de la Torre, en la fabricación de los atlcolors y rememoraba ese momento como la base para su posterior experimentación con encáustica,<sup>327</sup> la investigación realizada en ese momento en cuanto a técnicas y materiales, pero también la exploración de la teoría del color aplicada al paisaje sería definitiva de su posterior trayectoria como vanguardista.

Rivera reconoció la enorme deuda de su generación con Gerardo Murillo como el principal instigador a la rebeldía durante sus últimos años de formación en México. Nunca fue su profesor formalmente, pero en 1904, aquejado por una enfermedad en los ojos, Murillo orbitaba alrededor de la ENBA con diversas tareas,<sup>328</sup> a la par azuzaba a los estudiantes descontentos con el academicismo de Antonio Fabrés, escribiendo artículos bajo el pseudónimo del Dr. Orage, arremetiendo contra el simbolismo imperante, organizando exposiciones e instando a las nuevas generaciones a la investigación sobre el color, los avances en la pintura en Europa y mostrando su interés por la pintura mural italiana:

---

<sup>327</sup> Diego Rivera y Juan O'Gorman Sobre la encáustica y el fresco. (México: El Colegio Nacional, 1993), 11-12.

<sup>328</sup> Olga Sáenz documenta que Gerardo Murillo asistió de manera irregular a la ENBA a partir de 1904, pero hasta 1905 se registraron sus tareas como perito valuador docente, autor de inventarios y catálogos de la galería de pintura de la academia y de la colección de Alejandro Luis Olavarrieta y organizador de eventos culturales, también como pintor pues decoró los muros de las salas Olavarrieta en 1908. Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. (México, El Colegio Nacional, 2012), 86.

Murillo echó fuego al sentimiento insurreccional de los jóvenes. Propugnaba el divisionismo por encima de todas las cosas. Estaba como la casi totalidad de los pintores italianos jóvenes de entonces, fascinado por el italo-suizo Segantini quién había italogermanizado el maravilloso postimpresionismo francés, de Seurat y sus compañeros, para llevarlo a un plano panorámico wagneriano tipo Europa Central. [...] No habían visto, en México, pintar a Murillo. Tampoco pinturas hechas por él. Sin embargo, se le consideraba un genio renovador. En todo caso era el mejor animador, infatigable y entusiasta, conversador brillante y amigo que sabía ayudar a quien tenía necesidad. [...] Mientras no pudo pintar, hizo pintar a los demás. Desarrolló la gran sensibilidad y el magnífico talento de Clausell. Les enseñó a todos. Escribió artículos de combate en favor de los jóvenes y contra Fabrés. Aquel bohemio era, en realidad, un excelente realizador. Encontró locales gratis donde armó exposiciones, llevando a ellas, al remolque, a clientes y críticos empezando a hacer vivir a los jóvenes tanto mental como económicamente del oficio.<sup>329</sup>

Además, Rivera reconoció el apoyo puntual que obtuvo de Murillo para trasladarse a Europa, le ayudó a realizar una exposición para vender la serie de paisajes realizados al pastel, inspirados en investigaciones sobre color:

Cuando Diego decidió que tenía que ir a Europa a todo precio, y el gobernador de Veracruz, don Teodoro Dehesa, le ofreció una pensión por cinco años con tal de que se procurara la manera de salir de México por sus propios medios, pagando su viaje y sus primeros meses en Europa, lo que probaría a Dehesa su capacidad de trabajo y posibilidades profesionales, Murillo armó una exposición con una colección de pinturas, sobre todo al pastel, que Diego había hecho en Xalapa, Orizaba, Veracruz, Valle de México, Amecameca y Valle de Puebla. [...] Consiguió dinero para marcos y vidrios. Local para montar la exposición y, sobre todo, consiguió clientes haciéndole vender absolutamente todas las pinturas expuestas con cuyo producto pudo realizar el viaje. Era indudablemente un hombre generoso y un excelente camarada. Un día se hará el balance de su ayuda a la generación de Diego. Es indudable que la columna del *debe* a favor de Murillo será considerable.<sup>330</sup>

También Siqueiros y Orozco consideraron al Dr. Atl como el iniciador del movimiento de renovación de la pintura en México, no solamente debido a que despertó en ellos inquietudes sobre la pintura mural y la experimentación sobre el color, las técnicas de la pintura, sino como precursor teórico y político, el catalizador de una actitud rebelde contra el academicismo, las normas imperantes y la situación política. Atl partía de su proximidad con el anarquismo individualista, el artista militante que se expresaba a través de una “terminante posición pública”, actuaba con audacia a través de todos los medios posibles para empujar la revolución formal al mismo tiempo que

---

<sup>329</sup> Loló de la Torre, *Memoria y razón*, Tomo I, 253.

<sup>330</sup> Loló de la Torre, *Memoria y razón*, Tomo I, 254.

participaba activamente en la política a través de la prensa y la acción directa,<sup>331</sup> el artista como agitador social.<sup>332</sup> Verdaderamente Atl instigó una nueva actitud vital en la joven generación, una nueva sensibilidad que daría forma al artista mural, pero que tuvo su origen en las nuevas ideas sobre el color, los materiales, la rebelión al academicismo y la participación en los movimientos sociales.

Años después, en la búsqueda de su propio estilo Rivera daría continuidad a las investigaciones sobre el paisaje y el color que había realizado en México cuando se puso a estudiar la manera de poner en práctica los problemas planteados por el libro de Signac sobre Seurat, libro que se centraba en el principio de la división del color.<sup>333</sup> Beloff hace muchas referencias al mexicano armado de lienzos y paciencia, practicando virtuosamente la pintura del natural en varias situaciones, bajo el frío, la lluvia y la nieve, en las montañas de Montserrat, Cataluña, pero también antes, con sus melancólicos paisajes simbolistas en las calles de Brujas, Bélgica, o después en sus paisajes cubistas en Toledo, o cézarianos en las playas de Mallorca, en bosques en las afueras de París, en Gironde, Archacon, o Piquey. Como se verá más adelante este es un aspecto esencial de la manera y del tipo de cubismo que desarrolló.

### **Investigaciones divisionistas y teorías de color**

En Madrid, Rivera practicó el costumbrismo y el simbolismo al lado de su primer maestro Eduardo Chicharro, su primera práctica vanguardista fueron las pinturas realizadas en Cataluña con métodos divisionistas en 1912. Como lo señala Favela, durante su estancia madrileña sus gustos fueron bastante conservadores y el divisionismo fue la única corriente propiamente moderna que llamó su atención, se

---

<sup>331</sup> Véase: David Alfaro Siqueiros, "Atl, el precursor teórico y político", publicado en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*.

<sup>332</sup> Cuauhtémoc Medina, "El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista", en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea (eds.) *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000) p. 77.

<sup>333</sup> Paul Signac, *D'Eugene Delacroix au Néo-impressionnisme*, nouvelle édition. (París: H. Floury, 1911).

interés por ejemplo por la pintura *Il sole nascente* (1904) de Giuseppe Pellizza da Volpedo.<sup>334</sup>

En 1911, el mismo año en que Paul Signac reimprimió el libro *D'Eugene Delacroix au Néo-impressionnisme*,<sup>335</sup> Diego Rivera, como Gino Severini, Robert Delaunay, Jean Metzinger y otros artistas de la generación nacida en la década de 1880, lo leyó con gran atención, estudió la exposición sobre las teorías del color de Chevreul y Charles Blanc y los experimentos de contraste simultáneo, mezclas ópticas y otras prácticas de Georges Seurat, que le llevaron a ponderar a Delacroix dentro de su genealogía artística.<sup>336</sup>

Angelina Beloff recuerda que se encontraban en Montrisol de Montserrat, un pueblo en la montaña, situado entre el convento de Montserrat y Barcelona. Rivera estaba “entusiasmado con la pintura que plasmaba los colores con pequeñas pinceladas y que daba la impresión más pura del color y de la luz (puntillismo)” dice también que “Signac y Seurat eran sus guías”, compró el libro y “salía a pintar grandes lienzos de las montañas, los árboles y los viñedos de los alrededores del pueblo.”<sup>337</sup> En Cataluña Rivera investigó a través de la práctica pictórica los problemas del contraste simultáneo y las mezclas ópticas.

Rivera produjo al menos tres paisajes divisionistas en Cataluña de gran formato, por ejemplo, *Paisaje de Montserrat*, de 1911, óleo sobre tela, (125.1 x 145.4 cm), **(FIG. 83)** que formó parte de la exposición en la Modern Gallery de Nueva York y que hoy está en la colección de la National Gallery de Washington. Expuso sus

---

<sup>334</sup> Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera: (1907-1910)*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Editorial Secuencia, 1991.)

<sup>335</sup> Paul Signac, *D'Eugene Delacroix au Néo-impressionnisme*, nouvelle édition. (París: H. Floury, 1911).

<sup>336</sup> En particular es interesante notar que Rivera siguió un camino similar a varios artistas de su generación italianos como Gino Severini (1883-1966) y Umberto Boccioni (1882-1916), o franceses, como Robert Delaunay (1885-1971) y Jean Metzinger entre otros, que experimentaron con el color y el divisionismo antes de realizar obras cubistas, futuristas o simultaneistas que abordaban problemas sobre el tiempo y el espacio .

<sup>337</sup> Angelina Beloff, *Memorias*. (México: Coordinación Nacional de Difusión Cultura, Dirección de Literatura, UNAM, SEP, 1986), 37.



grandes paisajes divisionistas en el Salon des Indépendants de 1912 y al parecer, uno de ellos fue adquirido por Henri Matisse posteriormente.<sup>338</sup>

Angelina Beloff, describió en sus memorias que fue durante el verano de 1911 que pasaron dos meses en Cataluña, después de su matrimonio, el mexicano se puso a pintar a la manera de Seurat. Ante ese paisaje en Montrisol de Montserrat, Rivera, inspirado por la lectura de Signac comenzó a experimentar seriamente con el color.<sup>339</sup>

Paseábamos un poco por los alrededores del convento y después de una semana bajamos a un pueblo, en la montaña, situado entre el convento y Barcelona. Este pueblo se llamaba Monistrol de Montserrat y allí pasamos dos meses. En aquel entonces Diego estaba entusiasmado con la pintura que plasmaba los colores con pequeñas pinceladas y que daba la impresión más pura del color y de la luz (puntillismo). Signac y Seurat eran sus guías. Compró el libro *De Delacroix a Signac* y salía a pintar grandes lienzos de las montañas, los árboles y los viñedos de los alrededores del pueblo. [...] Mientras Diego pintaba sus paisajes puntillistas y otros bocetos, yo hacía dibujos del pueblo a mi modo, con los cuales de vuelta en París hice grabados en metal. Algunos años mas tarde, Matisse, a quien acabábamos de conocer, le compró a Diego uno de sus enormes paisajes. [...] <sup>340</sup>

Rivera describió a Loló de la Torriente cómo hizo esta pintura con siete colores divididos en siete tonos, *a posteriori* comparó el divisionismo con el efecto de los mosaicos de piedra de Grecia y con los mosaicos de plumas prehispánicos mexicanos:

En Cataluña trabajó de nuevo con todo rigor. [...] Puso en su paleta siete colores, los más aproximados a la gama espectral: amarillo cadmio claro, cadmio anaranjado, rojo de cadmio, laca de granza, azul cobalto, índigo ultramar, verde esmeralda oscuro. Con el blanco solo había que mezclar los colores vecinos, sin opuestos, en una gama de oscuro y claro. Las mezclas debían ser mezclas ópticas. Tenía siete juegos de pinceles para trabajar con pureza los siete tonos. En suma, entraba con furor a la concepción y práctica del neoimpresionismo del gran Seurat, aquella que público y crítica llamaron puntillismo,

---

<sup>338</sup> Angelina Beloff comenta que “unos años más tarde” de la estancia en Montserrat, cuando acababan de conocer a Matisse le compró uno de sus “enormes paisajes” Es probable que hayan conocido a Matisse alrededor de 1916-17, cuando visitaban las tertulias dominicales, como lo recordaba André Lhote con Jakovsky. Sobre la venta de los paisajes puntillistas, *Ibidem*, p. 37 y el comentario de Lhote, Anatole Jakovsky, *André Lothe*. París: Librairie Floury, 1947, en Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, 114, Christopher Green, *Cubismo y guerra. El cristal en la llama*.

<sup>339</sup> Angelina Beloff, *Memorias*, 36-37.

<sup>340</sup> Angelina Beloff, *Memorias*, 42.

principio fundamental de toda pintura que realmente lo sea, así se trata de mosaicos, de piedra o de vidrio en Grecia y Roma, o mosaico de pluma de pájaros en Anáhuac.<sup>341</sup>

En Montserrat, Rivera, pintor estudioso y aplicado, siguió los preceptos descritos por Signac para el puntillismo, usó una paleta prismática de siete colores, un amarillo, un naranja, dos rojos, dos azules y un verde, colocados en orden espectral, que mezcló, por proximidad, y con negro y blanco para obtener una gama de oscuro al claro, con lo que debió obtener alrededor de cuarenta y nueve tonos. Rivera investigó las mezclas ópticas del color con una paleta espectral, desterrando los pigmentos terrosos de su paleta, aplicó los colores al óleo, mezclados con blanco o con negro en pequeños toques de color “apastelados”, directamente sobre el delgado lienzo de lino, que se entrevé en la composición.<sup>342</sup> Angelina menciona que ellos mismos preparaban sus colores al óleo y tensaban sus telas.<sup>343</sup>

Rivera describe que aplicaba el color en estas obras divisionistas usando varios pinceles para evitar la contaminación de los colores. Este método, fue seguido también por otros autores como Umberto Boccioni, quien se autorretrató en estilo divisionista, portando siete pinceles manchados con los colores espectrales mezclados con blanco. **(FIG.84)** También es posible ver esta práctica, que caracteriza a Angelina Beloff como divisionista, en el retrato que le hizo Ángel Zárraga en 1916, hoy en la colección de María y Manuel Reyero. La pintora, de pie frente a su caballete, sostiene una paleta y porta cinco pinceles, cuatro de ellos manchados con los colores primarios, rojo en el

---

<sup>341</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, tomo II, 7.

<sup>342</sup> La conservadora Joanne Klaar Walker describe que se trata de toques de óleo aplicados con pincel pequeño con la consistencia de una pasta, en tonos pastel brillantes. El medio pictórico es óleo, fue caracterizado por Suzanne Lomax por medio de FTIR y CGEM en la National Gallery of Art en Washington, donde se encuentra la obra. Se trata de un lienzo de lino sin preparación, que queda expuesto en ocasiones, para mostrar el contraste de la pintura y la textura del lino. Joanne Klaar Walker “Textural techniques in Diego Rivera’s cubist paintings” en Sylvia Navarrete, Serge Fauchereau Anna Indych López, Joanne Klaar Walker, *Diego Rivera: The cubist portraits, 1913-1917*. (Dallas: Meadows Museum Philip Wilson Publishers, 2009), 123, 134.

<sup>343</sup> “Durante ese verano, Diego pinto paisajes e hizo cuadros de los ancianos del asilo de toledo, todavía a la manera española. Yo me atrevía a pintar telas grandes. Comprábamos tela de lino y nosotros mismo la preparábamos; es más, esa tarea me correspondía a mí: preparaba las telas y mezclaba los colores con aceite de linaza que adelgazábamos en la azotea de la casa que habitábamos.” Angelina Beloff, *Memorias*, 43.

pincel con el que pinta, y sostiene otros tres pinceles más en la mano izquierda: uno limpio, posiblemente usado para el solvente, y otros dos embebidos en amarillo y azul.

**(FIG.85)**

Esa insistencia sobre los siete colores, y los siete tonos tiene raíces en los importantes avances de la ciencia y la teoría del color, que impactaron las prácticas pictóricas. Newton al estudiar la descomposición de la luz solar en rayos de colores primarios, asignó siete colores al espectro luminoso: rojo, naranja, amarillo, verde, azul índigo y violeta. Usó el número de siete, en parte por motivos científicos y en parte por razones estéticas, pues comparó la escala musical con la escala tonal; esta relación entre sonido y color será una preocupación constante en la estética moderna.<sup>344</sup>

Múltiples autores aplicaron los conceptos de Newton y desarrollaron teorías del color, que, a su vez, fueron estudiadas por los artistas, en muchas ocasiones, a través de lecturas muy creativas en obras de divulgación. En la tradición francesa, y en particular para el caso del divisionismo, es fundamental la ley del contraste simultáneo, obra del químico Michel-Eugène Chevreul (1786–1889) director de Tintes en la Fábrica Nacional de Gobelinos (*Manufacture Nationale des Gobelins*) en Francia.<sup>345</sup> El químico investigó científicamente la influencia de un color sobre otro, y sistematizó estos conocimientos con la intención de mejorar la producción de tapices. Su principal aportación fue la ley de los contrastes simultáneos, basada en la teoría de Newton y la observación sistemática de la yuxtaposición de colores. Chevreul notó que los colores complementarios se intensificaban cuando se yuxtaponían, un efecto que no recomendó aplicar a la pintura, sino que los pintores vieron como una oportunidad para obtener mayor luminosidad y saturación, una interpretación creativa

---

<sup>344</sup> Kemp, *La ciencia del arte*, 303-304.

<sup>345</sup> Michel Eugene Chevreul, *De la loi du contraste simultanée des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. París: Gauthier-Villars et fils, 1889.

de un estudio científico, y su aplicación artística, con otra intencionalidad completamente distinta.<sup>346</sup>

Hermann von Helmholtz (1821-1894) en su manual de óptica fisiológica aplicado a bellas artes, diferenció las mezclas aditivas y sustractivas de colores primarios, observó que al mezclar los colores luz se creaba el blanco, a lo que denominó mezclas sustractivas, y al mezclar colores materia o pigmentos, se creaba el negro o un tono grisáceo.<sup>347</sup>

El crítico Charles Blanc (1813-1882) a través de su *Grammaire des arts du dessin*<sup>348</sup> fue quién divulgó los descubrimientos de Chevreul en un lenguaje comprensible para los artistas, su libro tuvo un éxito inusitado. A partir del estudio de Delacroix, Blanc creó el concepto de las mezclas ópticas, un efecto producido cuando los colores se mezclan en la retina del espectador, que ocurre cuando se yuxtaponen regiones de colores distintos y se miran a la distancia, produciendo un nuevo color que no está presente en la pintura. La intención de hacer conscientes a los artistas de las mezclas ópticas era sobreponerse a la inestabilidad de los colores locales, lo que se suponía ocurría cuando un objeto era observado bajo luz blanca pero su tono se alteraba de distintas maneras por la iluminación del sol, las lámparas de gas o de aceite.<sup>349</sup>

Seurat tomó creativamente el concepto de mezcla óptica de Blanc, para sintetizarlo en lo que consideraba un color permanente, es decir, la suma del color local, el color como atributo del objeto representado, y su iluminación accidental, su intención era reunir lo definitivo y lo transitorio. Seurat ponía pinceladas del color local (el color del objeto bajo luz blanca) y a ello agregaba pinceladas que corresponden a la luz coloreada que se refleja sin cambio en la superficie, normalmente un naranja solar, basado en la idea de que las sombras bajo el sol eran

---

<sup>346</sup> Roque, *Art et science de la couleur*, 57-153.

<sup>347</sup> Martin Kemp, *La ciencia del arte*, 333.

<sup>348</sup> Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure, eau-forte, camaïeu, lithographie*. (Troisième éd, París: Librairie Renouard, H. Loones successeur, 1876).

<sup>349</sup> Georges Roque, "Seurat and Color Theory," P. Smith (ed.), *Seurat Re-Viewed*. (Pennsylvania: University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2009);47.

azules y por lo tanto, la luz debía producir el color complementario, el naranja. La idea de aplicar las mezclas ópticas a la pintura tenía la intención de lograr colores con pigmentos que adquirieran la luminosidad de la luz, es decir lograr color luz a partir de color materia. El pintor neoimpresionista pensaba que si se yuxtaponían pequeñas áreas de colores puros, los pigmentos, colores materia, se mezclarían en la retina del espectador de manera análoga como lo hacían los colores luz. Así se evitaban las mezclas en paleta que tendían al gris, y se buscaba mezclar el color como se mezclaba la luz. Seurat identificaba la pureza de la mezcla óptica con la pureza de los colores usados directos desde el tubo, buscaban la pureza de los colores espectrales y por ello arreglaba los colores en la paleta de acuerdo a su longitud de onda, como aparecen en el espectro, y los usaba puros, sin mezclarlos en paleta. Este concepto elaborado por Blanc y aplicado por Seurat creó confusión, pues la mezcla en la retina no suma las energías de los colores individuales, sino que los promedia, y no es posible crear mezclas sustractivas con color materia.<sup>350</sup>

Signac estaba interesado en usar las mezclas ópticas de color para obtener el máximo de luminosidad, coloración y armonía en la obra concluida. En su libro, Signac sugería que el método neoimpresionista era heredero de los descubrimientos sobre el color de la pintura de Delacroix, el pintor romántico que fue considerado el fundador de una genealogía de precursores que contribuyeron a una aproximación no tradicional u ordinaria al color.

En los paisajes de Montserrat es posible ver que Rivera había estudiado bien la lección de Seurat a través del libro de Signac. En ellos mezcló los colores locales de los objetos con los reflejos propios de su iluminación incidental, a la manera divisionista. Las áreas de sombras son las más interesantes puesto que usó azules, que están teñidas por el naranja solar, como lo hacía Seurat. Este efecto, que tanto apreciaron los neoimpresionistas en Delacroix, además de su paleta espectral, y que denominaban *liaison*, un término que puede ser traducido como enlace o unión, indicaba su capacidad de vincular luz y sombra, y partía de la observación de los

---

<sup>350</sup> Georges Roque, "Seurat and Color Theory," 44-50.

reflejos mutuos de los colores de un objeto a otro.<sup>351</sup> Seurat aprovechó este efecto de claridad sobre las zonas oscuras y oscuridad en las zonas claras, produciendo el contraste de claridad (*contraste de clareté*), especialmente sensible en las regiones de contacto, donde acentuaba las modificaciones del contraste simultáneo en los bordes, lo que le permitió una comprensión topológica.<sup>352</sup> El intenso aprendizaje de Rivera en Cataluña y sus experimentos con el color le aportaron una profunda comprensión de los efectos de la iluminación, este fenómeno óptico de *liasion* o *contraste de clareté*, la iluminación con colores contrastantes en las zonas oscuras lo aplicó más tarde en *La Creación*, y fue un recurso que continuó usando en obras posteriores.

### **Iniciación simultaneísta**

Rivera se integró a la bohemia parisina a partir de 1911, a su retorno de México, cuando se mudó al número 26 de la rue du Départ, en el edificio de estudios para artistas, ésta se volvió dirección permanente de Rivera durante diez años, hasta 1921. En esos años Montparnasse se transformó de ser un barrio de tintes campiranos y barato, para artistas *pompier*s que asistían a la École de Beaux Arts,<sup>353</sup> en la pequeña aldea cubista sobre la rivera izquierda del Sena,<sup>354</sup> que se reunía en las abarrotadas *soirées* de los martes en la Closerie des Lilas, que podía congrega entre ciento cincuenta y doscientos variopintos artistas, intelectuales, literatos, anarquistas,

---

<sup>351</sup> Martin Kemp, *La ciencia del arte*. (Madrid: Akal 2000), 314.

<sup>352</sup> Georges Roque, *Art et science de la couleur Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. (París: Gallimard, 2009), 351-352.

<sup>353</sup> Ramón Favela subraya que la bohemia del distrito catorceavo de Montparnasse apenas se iniciaba en 1910, su auge fue entre 1910 y 1914, antes los cuarteles artísticos eran el distrito decimoctavo de Montmartre, el barrio latino y el Luxemburgo. Hacia 1910 aún se consideraba Montparnasse como un *faubourg campagnard*. Para entonces ya existía La Closerie de Lilas y el Dôme, pero el famoso café La Rotonde se inauguró hasta 1911. Apollinaire consideraba que Montparnasse sólo superó a Montmartre hasta 1917. Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera*, 100.

<sup>354</sup> Christopher Green en la última exposición que realizó para el Museo Picasso de Barcelona, comenta esta manera de referirse al círculo de artistas que se distribuían en París. Christopher Green, *Cubismo y guerra. El cristal en la llama*. (Barcelona: Polígrafa, 2016), 13.

simbolistas y cubistas alrededor del escritor Paul Fort y a la que eran asiduos, además de los Rivera, el Dr. Atl, y por supuesto Gino Severini, entre muchos otros.<sup>355</sup>

Rivera inició sus experimentos formales más radicales durante su estancia en el verano de 1912 en España, con Enrique Freymann y Ángel Zárraga, sobre obras de gran formato, bastante *sui generis*, inspiradas por el Greco que mezclaban prácticas experimentales afines al simultaneísmo o al orfismo. Produjo pinturas que enfatizan la estructura geométrica de las figuras y el espacio, elaborados facetados cubistas y juegos espacio temporales, con investigaciones sobre la luz, el color y el movimiento, con temas un tanto extraños a los cubismos de galería y de salón. Abordó el paisaje, la cotidianeidad y la espiritualidad campesina española, un poco resabios de su última etapa costumbrista y simbolista.

Llama la atención que Rivera eligiera la encáustica como medio para pintar la *Adoración de la virgen y el niño* (1912-13), su obra más arriesgada hasta entonces, una tela de gran formato. Fue la obra que le ganó la entrada a la vanguardia parisina. Se exhibió como "*Composition (peinture á la cire)*" en el Salón de Otoño de 1913.<sup>356</sup> **(FIG. 86)** Llama también la atención la paleta puramente espectral de la obra, tan distanciada de la atenuada paleta cubista.<sup>357</sup>

*Adoración...* tiene una paleta de intensos colores muy distante de la atenuada paleta cubista. Es probablemente una obra realizada después de estudiar obras y lecturas vanguardistas,<sup>358</sup> aplica procedimientos de análisis formal próximos al

---

<sup>355</sup> Dorine Gorter, *Reverdy entre poésie et peinture. Cubisme et paragone dans les écrits sur l'art (1912-1926) de Pierre Reverdy*. (Tesis de doctorado en literatura comparada, Vrije Universiteit Amsterdam, Ridderprint, Ridderkerk, 2016), 20.

<sup>356</sup> Así aparecen referidas en el catálogo, *XIe Exposition du Salon d'Automne* (1913): "Rivera (Diego), né au Mexique. Mexicain. - 26, rue du Départ. núm. 1788 - Composition (peinture á la cire). núm. 1789 - Le jaune file aux artichauts. núm. 1790 - La jeune file a l'éventail."

<sup>357</sup> El análisis más profuso de esta obra, en su experimentación espacial se aborda en el capítulo 3.

<sup>358</sup> Por los comentarios de Rivera se puede inferir que estaba siguiendo atentamente la crítica en la prensa, como describe una carta a su México quejándose de la poca respuesta de sus piezas, era un estudiante atento y trabajador, también que estaba muy al tanto de las exposiciones internacionales, a su retorno a París, Angelina Beloff lo esperaba impaciente para el matrimonio, pero él se desvió a la Exposición Internacional de Arte de Barcelona de 1911. Ramón Favela nota con razón que su primera reacción a la sala de la Section D'Or fue ignorarla, al menos en su correspondencia con México, pero es muy probable que se pusiera al día, en ese año aparecieron varios de los principales textos cubistas, ver nota siguiente.

cubismo, los facetados que someten a las figuras y al paisaje a sus estructuras geométricas, y transforma en un continuo, un tapiz, una sola superficie rocas, cielo y figuras. Sin embargo, es aún más experimental la fragmentación del espacio, la manera en que las figuras se expanden giratoriamente: la representación del tiempo y del movimiento a través del uso del color y la doble repetición de contornos. Rivera aún utilizó algunos puntos de fuga para generar una visión que se despliega del centro hacia fuera, más similar a la serie de “pinturas destructivas” de *Champs de Mars*, realizada entre 1910 y 1911 que retratan la Torre Eiffel de Robert Delaunay. **(FIG.89)**

La aproximación al paisaje y al color de la *Adoración de la Virgen* podrían haber abrevado de este autor, en la manera en que se desestructuran las diversas vistas del paisaje fragmentario alrededor de la visión central, que aún preserva solidez, como la torre Eiffel. En ese año, Delaunay había tenido muy buena recepción, Rivera podría haber visto la exposición que realizó en conjunto con Marie Laurencin en la Galerie de Barbazanges en febrero de 1912,<sup>359</sup> Guillaume Apollinaire señaló con interés sus obras, y en ese mismo año, publicaron juntos *Realtà, peinture pure*, en diciembre de 1912,<sup>360</sup> y era un pintor que también estaba realizando estudios de paisaje sobre el Greco. **(FIG. 90 y 91)** Seguidor de Georges Seurat, se interesaba por representar fenómenos lumínicos y continuar las investigaciones sobre los contrastes simultáneos de color del artista desaparecido prematuramente, en sus textos hacia mucho énfasis en el anclaje del estudio de la naturaleza y sostenía que la pintura debía tener un tema, posturas que debieron ser compartidas por Rivera.

La *Adoración de la Virgen* presenta el momento de la aparición de la virgen a dos pastores, es el instante en que la presencia divina ocurre como fenómeno luminoso, un evento que el pintor expresó a través de un círculo de color rojo, un halo radiante con destellos a manera de aspas, que circunda a la virgen. **(FIG. 87 )** La intensidad del color y los facetados presentan la repetición de los perfiles para indicar

---

<sup>359</sup> Catálogo de la exposición: Maurice Princet y Fernand Fleuret, *Robert Delaunay et Marie Laurencin, Galerie de Barbazanges à Faubourg St. Honore*. (Paris: Imp. A. Hulin, 28 de febrero al 13 de marzo, 1912).

<sup>360</sup> El original se publicó en *Der Sturm*, en alemán en diciembre de 1912, la versión en francés se publicó en *Les Soirées* de París.



probablemente la fulguración sobrenatural, como si se tratara de un rayo que produce una imagen retiniana en movimiento, un destello divino. El paisaje se pliega, la tierra literalmente se ondula en visiones simultáneas.

Podría tratarse de una imagen que evoca la aparición de la Virgen de la Cabeza, una devoción muy importante en Toledo, la virgen apareció a un pastor a través de una intensa luz sobre la montaña, es una devoción muy arraigada en esa ciudad, una virgen morena que aún tiene un intenso culto, con cofradías que celebran romerías populares. Rivera realizó en 1908 un verdadero retrato de la escultura en culto, *La Virgen de la Cabeza*, aún próximo al costumbrismo de Chicharro.<sup>361</sup> **(FIG. 88)** Retrató la escultura de la virgen con una joven morena orando frente a ella, su cuidadoso estudio de la luz opone los tonos rojizos del contraluz del fanal de vidrio, la refulgencia sobre las ricas vestimentas de la imagen que contrastan con la austeridad de la mantilla y el atuendo de la joven, con la oscuridad en que se sume. Está dedicada al Ing. Jesús T. Acevedo, amigo de Rivera con el que coincidió en Madrid, muy cercano también a Alfonso Reyes.<sup>362</sup> Se trata de un tema un tanto improbable para las obras de la vanguardia, pero sin duda partió del cuidadoso y apasionado análisis del Greco, que compartió con Ángel Zárraga. Favela señala que Zárraga había realizado en esos años también una serie de pinturas religiosas, hoy de paradero desconocido, que incluía dos *Virgenes prudentes* y una *Anunciación azul*.<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> La imagen forma parte de la Colección María y Manuel Reyero, a quienes agradezco que me permitieran verla en 2017, así como a la Dra. Rita Eder por la invitación a la visita.

<sup>362</sup> Tanto Reyes como Acevedo fueron miembros del ateneo de la juventud, el arquitecto fue defensor de los diseños neocoloniales para construir una arquitectura nacional, esto es, del grupo que, como Vasconcelos, consideraban la raíz hispánica de la tradición mexicana como la que debía recuperarse. Véase: Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, (México: México moderno, 1920).

<sup>363</sup> También consideré que se tratara de la Virgen de Sonsoles de Ávila, son dos advocaciones que se encuentran en ermitas elevadas casi una frente a otra, con Talavera al este. Ambas vírgenes aparecieron a pastores sobre la cumbre de una montaña precedidas de un fenómeno radiante, en el caso de la Virgen de Sonsoles, su nombre viene del carácter lumínico del evento, pues los niños exclamaban que sus ojos “¡son soles!”, pero al estudiar el paisaje de la pintura de Rivera es claro que se trata del río Tajo, el puente de San Martín y Toledo. Ramón Favela, en la versión en inglés de la exposición sobre la época cubista de Rivera ya había llegado a varias de estas conclusiones: la visión del tajo, la advocación de la Virgen de la Cabeza, y en particular, el trabajo simultáneo de Ángel Zárraga sobre imágenes religiosas de alta experimentación formal, vinculadas a Cézanne y el Greco, que inexplicablemente excluyó de la versión en español y de otros textos que ha publicado después sobre estas pinturas. Véase: Ramón Favela. *The cubist years*. (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1984), 53-56.

Además de presentar la radiante aparición sobrenatural de una imagen religiosa de devoción popular, Rivera añadió a la *Adoración de la Virgen* (que debería llevar por nombre *Aparición de la Virgen de la Cabeza*) elementos de la región: el pastor porta un pan candeal o pan sobado, un pan tradicional hecho con trigo candeal, sobre una cerámica que tiene la decoración en forma de mariposa, usual desde el siglo XVI en la producción de Talavera de la Reina. **(FIG. 92)**

Es probable que Rivera y Zárraga ya conocieran y estudiaran a Cézanne, así lo recuerda Angelina Beloff; mas sin duda, estaban más empapados de seguidores del maestro, no tenían el grado de análisis que practicó Rivera hacia el final de la década. André Derain, pintor fauve considerado el precursor del cubismo por Apollinaire puesto que había iniciado el estudio de Cézanne y la escultura africana en sus *Baigneuses* de 1906, también estaba en esos años estudiando al Greco.<sup>364</sup> Cuando André Salmón elogió la *Adoración de la Virgen* señaló esas "telas cezannianas de Diego Rivera, que no desconoce a Derain".<sup>365</sup>

Rivera, artista aplicado y trabajador, hizo numerosos estudios antes de llegar a la composición de *Adoración de la Virgen*. Analizó el paisaje desde la ermita, un punto elevado en la orografía al sureste, desde el cual se vislumbra el Puente de San Martín que cruza el río Tajo para acceder a la ciudad de Toledo **(FIG. 93)**. En el lado izquierdo de la *Adoración de la virgen* retrató el puente de San Martín y el Tajo. **(FIG. 94)** A la manera de su maestro José María Velasco, hizo varias vistas de esta región desde distintos puntos de vista y a diversas alturas. **(FIG. 95-97)** Incluso fue incrementando el nivel de experimentación, buscó elevar la visión, y se ven algunos ensayos en los cuales utilizó azul para oscurecer los colores, evitando el negro, un rasgo que denota su experimentación con teorías procedentes del divisionismo de Seurat. **(FIG. 95)** También hizo una vista completamente cubista del puente. **(FIG. 97)** En otra obra, analizó la anatomía y el movimiento de la pastora toledana que porta la canasta con naranjas en el costado izquierdo de *Adoración*, su elegante *contra posto*,

---

<sup>364</sup> John Golding, *El cubismo. Una historia y un análisis*, 135-137.

<sup>365</sup> André Salmon, "Le Salon d'Automne, 1913," *Montjoie!*, núms. 11-12, (noviembre-diciembre, 1913): 6.

con la marcada perspectiva en picada fue trabajado previamente en los estudios de movimiento, *En la fuente cerca de Toledo*, (FIG. 98) la tercera figura, también vestida de verde, se encuentra en la misma posición. Sin duda, estos estudios de la misma figura girando dieron lugar a la más radical experimentación sobre el movimiento y el color de todas las piezas toledanas: *La mujer del pozo*.

Estas piezas muestran ya una búsqueda muy particular, una investigación artística personal, que parece ser la puesta en práctica de teorías artísticas sobre la luz, el color, el tiempo, el espacio y el movimiento. Seguramente los jóvenes pintores mexicanos ávidos de novedades se aproximaron a los abundantes escritos teóricos fundadores del cubismo que se publicaron y comentaron ese año, decisivo para la constitución y divulgación del cubismo. En 1911 y 1912 se presentó la sala de la *Section D'Or* en el Salón de los Independientes, entre febrero y marzo Robert Delaunay presentó una exposición con Marie Laurencin, y hacia el final del año aconteció el gran escándalo de la exposición futurista.<sup>366</sup> Sin embargo, Rivera aplicó estas innovadoras nociones sobre un tópico sumamente tradicional, con una fuerte conciencia e interés en lo popular, que perviviría en sus intereses artísticos.

### **Experimentación cubista sobre el espacio**

Aquí es necesario abrir un paréntesis, para situar la contribución de Rivera en el cubismo en particular y en la vanguardia parisina en general, para poner en contexto los problemas artísticos que le interesaron y que continuó desarrollando al retornar a México. Es necesario considerar que entre 1914 y 1921 la vanguardia osciló entre dos polos, cubismo y clasicismo, entendidos como nociones que intentan producir un lenguaje poético y plástico, que paradójicamente en ocasiones fue construido por los

---

<sup>366</sup> En 1912 fue la estruendosa primera exposición futurista en la Galerie Berhneim & Jeune, Maurice Raynal publicó "Conception et vision" en *Gil Blas*, en octubre Jean Metzinger y Albert Gleizes publicaron *Du Cubisme*; André Salmon presentó las ideas de Robert Delaunay bajo el apelativo de cubismo en "Réalité, peinture pure" que se publicó primero en alemán en *Der Sturm*, y después en francés en *Les Soirées de Paris*. Será hasta marzo de 1913 que Apollinaire publicará *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Véase John Golding, *El cubismo. Una historia y un análisis*, 1993.

mismos actores sobre postulados que reutilizan nociones semejantes, pero que dieron origen a propuestas artísticas radicalmente distintas. Los significados se tornaron nebulosos: el estudio de Kenneth Silver que permitió mirar dentro de la caja de Pandora de las pesadillas de la guerra, hoy nos obliga a mirar el periodo, y la manera como se ha entendido, bajo la lupa de los nacionalismos y la búsqueda de estabilidad.<sup>367</sup> Es un periodo en el que reinó la confusión, y no era para menos; el advenimiento de la primera guerra mundial cimbró todas las posibilidades y las intenciones de la creación artística; una contienda tan larga y tan cruda, alteró bruscamente lo que se podía decir, lo que se podía representar, y desplazó las teorías, las prácticas y las técnicas hacia la figuración.

Al estudiar la producción cubista de Rivera, las investigaciones de Ramón Favela y Olivier Debroise, ponderaron sus aportaciones al movimiento y reblandecieron las lecturas canónicas sobre el cubismo, al menos en sus márgenes. La tesis de Favela fue que Rivera llegó a su madurez artística en 1914 y que sus aportaciones impactaron a creadores de la talla de Picasso. Favela observó como un rasgo distintivo la narratividad poética y política en piezas como *Paisaje zapatista*, subrayó el uso de los colores intensos y de una iconografía personal, altamente significativa, cargada de elementos mexicanos, opuesta a los motivos intencionalmente neutros usados por sus cualidades formales en la pintura cubista. Probablemente hoy sea cuestionable considerar neutrales y únicamente formales la elección de los elementos que constituyen las obras cubistas, como lo muestran las investigaciones sobre el potencial significativo de los collages y los *papier collée* de Picasso en su dimensión icónica y política.<sup>368</sup> Sin embargo, en los estudios sobre Rivera, la reunión de las obras cubistas y su relectura permitió tomar distancia de las propias palabras del pintor, que, como muchos de su generación, padeció el síndrome del vanguardista

---

<sup>367</sup> Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps*, y, Kenneth Silver, *Chaos and Classicism*. (New York, Guggenheim Museum, 2010).

<sup>368</sup> Rosalind E. Krauss, *Picasso Papers*. (Nueva York: Farrar Straus and Giroux, 1998) y su versión española Rosalind E. Krauss, *Los papeles de Picasso* Gedisa. (Barcelona: Gedisa, 1999) y Patricia Leighten, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton University Press, 1989.

arrepentido de sus inicios juveniles y arriesgados.<sup>369</sup> Síndrome que se hizo más agudo ante la demanda de “realismo” después de la segunda guerra mundial y la carga política que adquirió la llamada escuela de París en México.

Algunos autores han estimado la contribución de actores de otras latitudes al cubismo y manifiestan una inquietud sobre la historiografía, considerando que se trató de un movimiento básicamente cosmopolita que se nutrió de la creación colectiva, y que intentó colectivizarse durante la guerra, cuando fue retomado por quienes pudieron permanecer alejados del frente, entre quienes se encontraban muchos extranjeros.<sup>370</sup>

Se ha considerado la posibilidad de utilizar el término en un sentido más abierto como corriente o sensibilidad cubista, en lugar de pensarlo como movimiento, justamente para atender a su complejidad y considerar los ecos en otras latitudes y la dispersión de lo que se ha llamado la segunda época del cubismo, el post-cubismo, o el cubismo de cristal segundo periodo, en el que se integran todo el resto de creadores como el de los seguidores, concluyendo que el cubismo tuvo lugar entre 1907 y 1914.<sup>371</sup> En general, se asocia al cubismo más temprano, al cubismo de galería con la rivera derecha, con el barrio parisino de Montmartre, y a los cubistas de salón con el barrio de Montparnasse, con la rivera izquierda, pero también con la villa de Puteaux, donde vivía Jaques Villon y se reunían artistas, críticos y aún el matemático Maurice Princet. Los movimientos del cubismo fueron muy complejos, se integraron nuevos miembros, y todos los que participaron del cubismo se aproximaron, se distanciaron,

---

<sup>369</sup> El concepto del “vanguardista arrepentido” fue utilizado por Anthony Stanton para caracterizar la usual displicencia de los autores maduros por sus obras experimentales tempranas, un sentimiento que los induce a ocultarlas, destruirlas o desestimarlas como ejercicios de juventud. Véase: Renato González y Anthony Stanton, *Vanguardia en México 1914-1950*.

<sup>370</sup> Como Eugenio Carmona, profesor de la Universidad de Málaga, y Christopher Green, profesor del Courtauld Institute of Art, de la Universidad de Londres. Véase: Eugenio Carmona, “Experiencias y narraciones de lo moderno” en *Colección cubista de Telefónica*. Alicia Carabias Álvaro (coord) (Madrid: Fundación Telefónica, 2012), 17-75. Christopher Green y Neil Cox; *Cubismo y guerra. El cristal en la llama*. (Barcelona: Ediciones Polígrafa, Fundació Museu Picasso de Barcelona, 2016).

<sup>371</sup> Véase: Guillaume Apollinaire, *Crónicas del cubismo (1905-1918)*. Lucía Dorín, trad., (Buenos Aires: Leviatán, 2008). Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, (Munich: Delphin, 1920), y su traducción al inglés de 1949, y al español: Daniel-Henry Kahnweiler, *El camino hacia el cubismo*. Rosa Sala (trad.) y Jaume Vallcorba (introd.) (Barcelona: Quaderns Crema, 1997).

cambiaron posiciones, de lugares de residencia, se añadirán deserciones, debates, malentendidos y tornarán muy difícil la tarea de definir cuales son las prácticas y las teorías de cubistas de 1914 en adelante, a lo que se suma la labor de los críticos, la integración de escultores y otros tipos de creación. Lo que es evidente es que el cubismo se forjó a golpes de pincel y de pluma, entre artistas, críticos, marchantes y poetas, y que Rivera fue cruzado por este fuego.

Sin duda, la pintura de Rivera abrevó en un primer momento más de los “cubistas de salón” que de los cubistas de galería, pues era poco lo que se podía ver de Picasso o Braque en París. Los marchantes alemanes Gustave Kahn y Henry Kahnweiler habían mantenido el misterio y las ventas creando un mercado en Suiza y en Alemania.<sup>372</sup> Es notorio que Rivera conocía las obras de los cubistas de Puteaux, con los primeros que se relacionó.<sup>373</sup>

A pesar de no tener contratos o pensiones, entre 1913 y 1914 Rivera eligió lienzos de grandes dimensiones, telas de salón, apostando por la visibilidad de sus obras en los salones, para tener críticas y para integrarse a la vanguardia y al mercado del arte.<sup>374</sup> Las fotografías que se conocen del taller de Rivera en París siempre fueron

---

<sup>372</sup> En el estudio modélico de Beatrice Joyeux-Prunel sobre la construcción de las vanguardias como resultado del intercambio cultural internacional, su mercado y su recepción, Daniel Henry Kahnweiler, apasionado del arte, hijo de financieros, concededor de los mercados internacionales y la banca, emerge como el “artesano de la expansión internacional del cubismo”. Se convierte en marchante y comienza a adquirir la obra desde 1907, obtuvo contratos de exclusividad con Derain, Vlaminck y Braque primero, hasta que en 1912 convenció a Picasso. Mantenía las obras circulando en las grandes exposiciones internacionales en las grandes capitales como Londres, Munich, Amsterdam, etc. Contribuyó a aportar a la figura de Picasso y Braque, y sus primeras obras cubistas, un aura de misterio. Beatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. (Paris, Gallimard: 2015)

<sup>373</sup> Al parecer los primeros de los círculos parisinos con los que tuvo cierto acercamiento fueron Modigliani, Roger de la Fresnaye, Luc-Albert Moreau, Fujita y André Lhote, así lo recuerda Angelina Beloff, quien señala que conoció a Picasso y a Gris, Metzinger, Braque alrededor de 1914. Angelina Beloff, *Memorias*, 40.

<sup>374</sup> *La Adoración de la Virgen y el niño* se expuso en el Salón de Otoño de 1913, ver nota precedente. Este fue el año que más exposiciones realizó: en 1912 participó en sólo en dos, el Salón de los Independientes y el Salón de Otoño; en 1913 participó en 5, además de los Salones de Otoño y los Independientes, en el Groupe Libre en la Galerie Bernheim-Jeune, en colectivas también en Múnich y en Viena. Tuvo cuatro exposiciones en 1914, su primera individual catastrófica en Berthe Weil, el resto fueron en el extranjero en Praga, Bruselas y Ámsterdam. En 1915 solo tuvo una exposición en Madrid, la que organizó Ramón Gómez de la Serna, *Los pintores íntegros*, y en 1916 participó en tres exposiciones, una individual y dos colectivas, pero todas fueron en América, en la Modern Gallery de Nueva York. Véase: Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*, 145.

tomadas desde el mismo ángulo, parece un espacio relativamente reducido en el que siempre hay una ventana a la derecha, una mesa al centro, con libros, algunas imágenes pegadas a la pared, y enormes lienzos recargados contra la pared, en una de esas imágenes Ángel Zárraga está de pie, y los lienzos lo sobrepasan por aproximadamente medio metro, es decir deben ser telas de alrededor de 2 metros.<sup>375</sup>

**(FIG.99 )** Varias de las telas de este momento fueron reutilizadas, conocemos dos, *La mujer del pozo 1912-13* y *Mujer de verde 1913*, ambas portan pinturas más vanguardistas: *Paisaje zapatista* de 1914 y *Retrato de Marevna*, realizada en 1915.<sup>376</sup>

Angelina Beloff también recuerda haber tenido que lavar lienzos de este periodo para cortarlas y reutilizarlas en un periodo de escasez.<sup>377</sup> Desafortunadamente, se han hecho pocos estudios materiales de estas obras, pero es posible que en estudios futuros aún se encuentre alguna otra tela reutilizada.<sup>378</sup> La estrategia de Rivera de arriesgarse para producir *Adoración de la virgen* como su gran lienzo de salón fue eficaz: a partir de 1913 el mexicano se integró de lleno al círculo cubista y a la experimentación más radical, comenzó a realizar aportaciones novedosas, a ser advertido por la crítica.

---

<sup>375</sup> Dos lienzos que expuso en los primeros salones a su arribo a París podrían ser de estas dimensiones, su obra cubista es toda de menor tamaño.

<sup>376</sup> Ambas telas son de dimensiones considerables, *La mujer del pozo*, 1913 y *Paisaje zapatista*, 1915, mide 145 x 125 cm y el *Retrato de mujer vestida de verde*, ca.1913 /*Retrato de Marevna*, ca.1916 mide 145.7 x 112.27. La mujer del pozo fue descubierta alrededor de 1977, por Tomás Zurián y un equipo de conservadores del CENCROPAM. Cuando se restauraba el Paisaje Zapatista, que pertenecía a la colección de Marte R. Gómez y que tenía un entelado, al evaluar su remoción se descubrió la nueva pieza. Estaba debajo de una capa de óleo de color violeta que fue difícil de eliminar durante casi 6 meses. Extracto de Tomás Zurián, ponencia en la Sala Internacional del Museo del Palacio de Bellas Artes, 21 abril 29 a mayo de 1977, en Gabriela Gil (coord.) *CENCROPAM 50 años de Conservación del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. (México INBA: 2014), 107, 127-19. El retrato de mujer vestida de verde, ni siquiera fue cubierto por Rivera, simplemente dio vuelta al lienzo y lo montó sobre el bastidor, hoy se encuentra en The Art Institute of Chicago, fue una donación de Georgia O'Keefe, perteneció a la colección de Alfred Stieglitz. Joanne Klaar Waker, "Textural techniques in Diego Rivera's cubist paintings" en Sylvia Navarrete, et al., *Diego Rivera. The cubist portraits 1913-1917*. (Dallas: Meadows Museum, 2009), 125-126.

<sup>377</sup> "También pinté grandes paisajes de Toledo con hombres y perros –una especie de lebreles negros, muy finos-. Como pintaba sobre tela de lino, más tarde en París, en un momento de penuria financiera, lavé estas telas y las corté en varias más pequeñas." Angelina Beloff, *Memorias*, p. 39.

<sup>378</sup> Durante la exposición citada anteriormente *Vanguardia en México, 1914-1950*, encontramos además de Paisaje Zapatista, otras dos obras vanguardistas nuevas, una del Dr. Atl y otra de Agustín Lazo, que también fueron reutilizadas por sus autores. Sería interesante realizar una inspección y probablemente una campaña de radiografías de estas obras.

La guerra modificaría todo el panorama. Rivera se encontraba en Palma de Mallorca durante un viaje de veraneo, en plena exploración artística, con Angelina Beloff y María Gutiérrez Blanchard; los acompañaban además Jaques Lipchitz, amigos y poetas rusos, cuando el súbito estallido de la guerra los obligó a quedarse prolongadamente en Madrid, donde se encontraban también Alfonso Reyes, Jesús T. Acevedo, Martín Luis Guzmán, Ramón Gómez de la Serna y Ramón del Valle Inclán. Durante ese periodo Rivera comenzó a integrar en sus lienzos sarapes de Saltillo, equipales de Jalisco, vasijas españolas de barro, balalaikas rusas, y otros elementos que bien podrían denominarse populares, pero que esencialmente son denotativos, que apelan a lugares y tradiciones particulares del mundo. En 1915 realizó una producción novedosa de lienzos cubistas que utilizaban técnicas de trampantojo, estrategias de representación de lo que se ha denominado la cuarta dimensión, además de la acumulación de objetos como comentarios icónicos sobre ciertos tópicos, a la par de mezclar géneros, como en el llamado *Paisaje zapatista*, que en realidad llevaba el título *Nature Morte Mexicaine* como lo prueba el recibo de compra en los archivos de Léonce Rosenberg.<sup>379</sup> Sin duda, esta fue su obra más importante del periodo cubista, su aportación a la vanguardia, concebida en diálogo con Picasso. Fausto Ramírez<sup>380</sup> y James Oles<sup>381</sup> han señalado con gran acierto que se trata de un trofeo, entendiendo trofeo como se comprendía en la antigüedad, como la acumulación

---

<sup>379</sup> El recibo en los Fondos Rosenberg dice “Je soussigné, reconnais avoir reçu de Monsieur Léonce A Rosenberg la somme de trois cent francs (300 fcs) pour le prix d’un tableau de intitulé “Nature morte mexicaine” que je lui cède en toute propriété avec tous droits de reproductions photographiques et autres Paris le 3 Novembre 1915, Diego M. Rivera”.

<sup>380</sup> Ramírez señala el *Paisaje zapatista* que Rivera consideró que se trataba de una “lograda y fiel expresión del estado de ánimo mexicano” y que al calificarlo como su “trofeo mexicano” usaba el término en la acepción clásica, “los arreos militares tomados al enemigo vencido, que se exhibían en las entradas triunfales, un antiguo motivo visual que el Renacimiento rescató como ornamento arquitectónico y en pinturas de exaltación dinástica o patriótica. Resalta también la sofisticación y novedad de la composición que integra probablemente memorias nostálgicas del paisaje mexicano con los elementos característicos de revolucionarios zapatistas. Fausto Ramírez “Mestizaje y revolución, el arte mexicano en torno a 1910” en Javier Moreno Luzón y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (eds.), *Memorias de la independencia de España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)* Acción Cultural Española Memorias de la independencia: España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912) / Javier Moreno Luzón (ed. lit.), Rodrigo Gutiérrez Viñuales (ed. lit.), 2012, 137-160.

<sup>381</sup> Oles realiza un espléndido análisis y écfasis de la obra. Véase: James Oles, “El trofeo de Rivera” en Diana Magaloni y Michael Govan, *Picasso y Rivera, conversaciones a través del tiempo*. (Ciudad de México, Los Ángeles, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, LACMA, 2016 ).



emblemática del atavío del guerrero. En el espacio ambiguo de color azul, que denota la abstracción del plano pictórico y tal vez el limpio azul del cielo del Anáhuac, Rivera integró un paisaje, la inconfundible silueta del volcán Popocatepetl, una naturaleza muerta que se desplanta sobre un cajón de madera, allí se acumulan el sombrero de fieltro, las chaparreras verdes, el cinturón de cuero y el sarape de saltillo, todos éstos constituyen el retrato de la ausencia del guerrillero a través de sus atavíos,<sup>382</sup> también hay dos peras –que son muy similares a bocetos que realizaba Picasso en ese momento. Fue a partir de ese importante lienzo, pintado al reverso de la *Mujer del pozo*, la obra más experimental de la época de Toledo, que Léonce Rosenberg, el marchante que impulsó y trató de guiar el cubismo durante la primera guerra mundial, comenzó a adquirir toda su producción. Durante seis meses, entre noviembre de 1915 y abril de 1916, sin contrato de por medio, Rosenberg adquirió muchas pinturas de Rivera, por un total de 2,595 francos, siendo la más costosa de todas las piezas, el famoso *Paisaje zapatista*, que costó 300 francos (ver Tabla 2).

La manera en que ocurrió el contrato, y la relación con el marchante parisino, que lo llevaría a otro tipo de experimentación y como fue confeccionando lentamente el concepto de la figuración constructivista durante el retorno al orden se abordará más adelante. Por lo pronto, es necesario rastrear el origen de algunas de las ideas platónicas sobre las formas puras que Rivera manifestó cuando pintó sus primeras series cubistas, que se imbricaron con su interés por la escultura prehispánica y el arte primitivo, temas que retomaría al pintar *La Creación*.

### **Las formas puras, platonismo, geometría y primitivismo**

La primera vez que Rivera manifestó su interés en la producción plástica del México antiguo, fue durante su primera exposición en 1916 en Nueva York, en la Modern Gallery a través del agente cultural Marius de Zayas. En esa ocasión sus lienzos más experimentales, divisionistas y cubistas, se exhibieron rodeados por

---

<sup>382</sup> Oles concluye que se trata del auto retrato de Rivera, en su pequeña guerra con Picasso, pero me parece un poco excesiva esta interpretación.

esculturas aztecas. Esta fue la primera vez que el arte prehispánico se exhibió como arte primitivo, en una galería de arte y no en un museo de antropología o arqueología.<sup>383</sup>

La exposición de Rivera exhibió una variedad importante de su producción europea: pinturas que realizó siguiendo los preceptos del divisionismo, en conjunto con las recientes obras cubistas y otras de inspiración en Cézanne, la diversidad de estilos causó confusión y, en general, la muestra no fue muy bien recibida. Llama la atención que Marius de Zayas acompañara las pinturas de Rivera en conjunto con esculturas mexicas de su propia colección, de la de su hermano Rafael de Zayas y de su socio Paul Haviland. Marius de Zayas promovió el arte prehispánico no porque fuera mexicano sino por su posición de vanguardia que había aprendido a ver los valores expresivos del arte africano, como arte primitivo.<sup>384</sup> Sabemos que algunas de ellas eran tallas en piedra volcánica, cerámicas y una talla en obsidiana.<sup>385</sup> De Zayas contaba con una colección importante de arte que daba cuenta de sus intereses, en particular, sobre temas primitivistas tenía un buen número de esculturas africanas, a las que había dedicado exposiciones en 1914 en la galería de Stieglitz y en la Modern

---

<sup>383</sup> Alejandro Ugalde, *The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars: Cultural Exchange and Art Diplomacy*. (Nueva York; Columbia University, 2003), 100-108.

<sup>384</sup>. Muchas de las obras prehispánicas mexicanas que se vendían en la Modern Gallery venían de colecciones de Rafael de Zayas, hermano de Marius y de Paul Haviland, su socio; en 1915 Paul y Rafael establecieron la Aztec Art Company una compañía especializada en importar arte prehispánico de México, que distribuían a galerías en París y Nueva York. Véase: Alejandro Ugalde, *The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars*, 102.

<sup>385</sup> En una venta realizada en 1923 de la colección de Marius de Zayas, había un pequeño número de piezas “americanas prehistóricas”, donde se integraban también piezas peruanas. El número 165 era un plato de cerámica roja, trípode, el número 170 se reportó como una cerámica mexicana, con un rostro humano al frente; la 171 era una escultura de piedra volcánica, un rostro, así como la 174, una “figura de un dios” “sentado, la cabeza reposando sobre las rodillas, el cuerpo comprimido” y finalmente, la 175 es una talla en obsidiana, al parecer también representaba a un dios. *Sale number 1725. Paintings, etchings, drawings, sculptures. The collection of Marius de Zayas of New York City*. (New York: The Anderson Gallery, 1923), 34-36.

Gallery en 1916,<sup>386</sup> las primeras en el continente, además había adquirido algunas piezas mexicas y cerámicas preincaicas, además de pinturas de Henri Rousseau.<sup>387</sup>

El marchante mexicano, afincado en Nueva York, había estado en París en varias ocasiones realizando excelentes contactos con la vanguardia parisina y trabajando directamente con Picasso, pues había organizado la primera exposición del pintor cubista en Nueva York en abril de 1911, y a través de este contacto se sensibilizó al arte africano y sus valores plásticos.<sup>388</sup>

La exposición previa a la exhibición individual de Rivera reunió obras cubistas y vanguardistas para ser apreciadas en conjunto con esculturas africanas.<sup>389</sup>

De manera que tanto Marius de Zayas, así como Diego Rivera desde 1916, consideraron la posibilidad de vincular el arte de vanguardia con la escultura mexicana. Lo que es cierto es que en las obras cubistas de Rivera de ese momento no es posible detectar el desarrollo formal de esta idea, más allá de los detalles narrativos, que hacen referencias puntuales, comentarios sobre México, como la presencia del rifle y el sombrero zapatista, los volcanes, la vegetación, en *Naturaleza muerta mexicana*,<sup>390</sup> *El*

---

<sup>386</sup> "Arte salvaje africano, esculturas de Costa de Marfil, Nigeria y el Congo, 3 noviembre al 8 de diciembre de 1914, en *Little Galleries of the Photo Session*, la segunda, "Exposición de escultura negra" tuvo lugar en la Modern Gallery, entre el 13 de diciembre de 1915 y 3 de enero de 1916, Marius de Zayas, *Cómo cuando y porque el arte moderno llegó a Nueva York*, 327 y 329.

<sup>387</sup> El catálogo de venta de 1923 anunciaba: "rare primitive art, negro wood carvings, Aztec sculptures in volcanic stone and a very important series of pre-Inca Peruvian potteries, unique in their rare quality and state of preservation, paintings by the old masters, head of the Christ by Cosima Tura, two paintings by el Greco, French impressionist school, important examples by Cezanne, Gauguin, Picasso, Renoir, Van Gogh and others, drawings of the impressionist and Barbizon school, drawings by Toulouse Lautrec, sketches by Picasso, landscapes by J.M.W. Turner and Corot, interesting specimens by Degas, etc. Two important drawings by Ercole di Roberti and Michelangelo. Lithographs, etchings, etc. An unusually large series of Toulouse Lautrec lithographs. Two rare lithographs by Ingres, monotypes by Degas." También anunciaba dos obras de Henri Rousseau. Véase *Sale number 1725. Paintings, etchings, drawings, sculptures. The collection of Marius de Zayas of New York City*, 5.

<sup>388</sup> Alejandro Ugalde, *The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars*, 93-94.

<sup>389</sup> "Exposición de pinturas y esculturas. Constantin Brancusi, Georges Braque, Frank Burty, Paul Cézanne, Frank Burty, André Derain, Manolo, Francis Picabia, Pablo Picasso, Diego Rivera y esculturas de África." En la Modern Gallery, entre el 11 de septiembre de 1916 al 30 de septiembre de 1916. En noviembre del mismo año volvió a realizar una exposición de Escultura Negra de África. Marius de Zayas, *Cómo cuando y porque el arte moderno llegó a Nueva York*, 330.

<sup>390</sup> El recibo enviado por correo neumático dice: "Je soussigné, reconnais avoir reçu de Monsieur Léonce A. Rosenberg la somme de trois cent francs (330 frs) pour le prix d'un tableau intitulé *Nature morte mexicaine*, que je lui cède en toute propriété avec tous droits de reproductions photographiques ou autres. Paris le 3 Novembre, 1915." Diego M. Rivera. Fonds Rosenberg, [RIVERA 1259, 10422.1158. BK], Musée Pompidou, París.

*Guerrillero*, hoy conocido como *Paisaje zapatista* (1915), y los sarapes de Saltillo o los equipales en el *Retrato de Martín Luis Guzmán*. Me refiero al grupo de obras de 1915 que Ramón Favela señaló como la aportación de Rivera de índices poéticos y tintes exotistas mexicanos al cubismo.<sup>391</sup> Mas se debe contemplar que en la producción de Rivera de esa época abundan los detalles narrativos, aparecen en otras pinturas como comentarios sobre lo contingente, y parecería que no hay una marcada predilección por “lo mexicano”, aparecen por aquí y por allá, restos del cosmopolitismo sobre las mesas revueltas, como las cerámicas españolas, la balalaika o los naipes rusos, las botellas de anís y las flores artificiales, entre otros objetos.

Rivera envió a Marius de Zayas una declaración para apoyar la presentación de sus obras; en ese texto el pintor reflexionó sobre algunos diálogos platónicos que se encontraban en boga en los circuitos parisinos. Consideró la forma como una “entidad relativa que se transmuta en tantas expresiones diferentes” en tanto que “se modifican las causas que limitan el espacio que la rodea”, y en contraste consideró la presencia de formas puras, inmutables, que existen “eternamente” “independientemente del accidente con que se percibe”. En el breve comentario denominaba “reformas” a las síntesis formales de Cézanne. Al tratar de explicar la distancia entre la contingencia de lo percibido y la existencia de las formas puras, el pintor equiparaba la escultura mexicana con las creaciones africanas que nutrieron el cubismo, y las consideró superiores dentro de su propia genealogía de arte, genealogía que partía de las formas puras. Cito el párrafo:

La materia, la substancia se vive como *accidente*; calidad de la pintura; *per se*, como estructura sustancial independiente del accidente visual y sus consecuencias plásticas, y, como fuerza derivada dando la sensación de peso, de la ligereza, modificando las cantidades representativas en el espacio visual, aumentado o disminuido, multiplicado o dividido para la expresión de su

---

<sup>391</sup> Nadie ha podido expresar mejor que Favela la aportación de Rivera, en esas telas melancólicas: “El cubismo de Rivera durante esa época está imbuido de cierta “mexicanidad” a la vez metafísica y arcana. En sus obras cubistas más austeras y cristalinas existen elementos oscuros, agoreros. Sus superficies tristonas, como esmaltadas, parecen epoxídicas, aisladas del tiempo, evocadoras de un clasicismo lúgubre, pesado y ponderoso como la persona física y la complejidad intelectual de su creador.” Ramón Favela, *Diego Rivera: los años cubistas*, 96.

mayor o menor estabilidad, como en las pinturas de Giotto, Cézanne, el Greco, Zurbarán, Velázquez y en el arte oriental y *sobre todo, en la escultura negra y en la mexicana*.<sup>392</sup>

Para Rivera, estos artistas lograron abstraer sus creaciones de lo contingente, del accidente visual que se produce por la percepción, y de esa manera conseguían modificar el espacio. En el texto del pintor mexicano es posible detectar la lectura del *Filebo* de Platón, y posiblemente también del *Timeo*. Como veremos, estas ideas filosóficas permearon las ideas estéticas de la vanguardia parisina, eran moneda corriente en el círculo cubista, que había iniciado alrededor de 1910, cuando se comenzó a relacionar la pintura de Picasso con las formas puras de Platón. Un eco de las discusiones que ocurrían en los talleres de los cubistas se puede encontrar en el artículo que publicó Huntly Carter en noviembre de 1911, que llevaba el título “The Plato-Picasso idea”. El periodista y crítico citaba al escritor inglés John Middleton Murry, quien usó a Platón para explicar el cubismo. De acuerdo con Murry, Platón reprendía a los artistas porque su arte era mimético, superficial y “fotográfico”, no tenía misterio en la significación profunda de los objetos evocados, de manera que su evocación era una copia de la copia. Platón buscaba otra forma de arte, y el escritor consideraba que seguramente el arte de Picasso hubiera complacido al filósofo griego, pues era un arte que accedía a la abstracción y a las formas esenciales por medio de una concentración extrema: lograba “el alma del motivo”, a pesar de que usara motivos contingentes, una mandolina, un vaso, una mesa.<sup>393</sup>

Martín Luis Guzmán, quien visitó París en 1915, encontró aún a Picasso recitando las páginas del *Filebo*, y añadió “estas cuestiones se aclararon aún más

---

<sup>392</sup> El subrayado de las últimas palabras es mío, el resto se encuentra en el original. Diego Rivera, “Declaración para la exposición en Modern Gallery, Paris, 1916” en Marius de Zayas, *Cómo cuando y porque el arte moderno llegó a Nueva York*. (México: Pértiga, 2005), 253-255.

<sup>393</sup> Huntly Carter “The Plato-Picasso Idea” en *The New Age*, Londres, 23 de noviembre de 1911, y Middleton Murry, Comentario, en *The New Age*, Londres, 30 de noviembre de 1911. Ambos publicados y traducidos en: William Rubin, *Picasso y Braque. La invención del cubismo*. (Barcelona: Polígrafa, 1991), 368.

cuando se habla con Rivera”.<sup>394</sup> En el texto para la exposición en la Modern Gallery, Rivera explicaba:

En el cuadro, la forma accidental lleva consigo una tributación mecánica, su medida con relación a las otras formas que la acompañan y el espacio que las rodea; por lo tanto, en el caso del cuadro, la forma pura no lleva consigo ninguna dimensión relativa; sólo será un punto de partida, una vista espiritual del Universo, y ésta es la razón por la que vivirá en el conjunto plástico, en el espacio creado entre la forma relativa y la dimensión suprafísica. [...] El conjunto plástico, así entendido, es el punto de partida del pintor hacia dos principios opuestos e indiscutibles, la existencia de las cosas en el espacio real, visual y físico; y su existencia en el espacio real, suprafísico y espiritual.<sup>395</sup>

Es posible encontrar en estas líneas el interés de Rivera por evocar en su pintura las formas puras, en su potencialidad espiritual de aportar una visión del universo, para Rivera las formas puras se encuentran en el espacio que se crea entre la forma accidental del cuadro y la “dimensión suprafísica”. Esta idea indudablemente proviene de la filosofía platónica en la que las formas puras son las únicas que producen un placer verdadero. En el fragmento del *Filebo* de Platón que los cubistas recitaban, Sócrates explica a Protarco los placeres verdaderos que se encuentran en los colores bellos y las figuras bellas, y aclara que entiende por belleza lo que es “recto y circular”, las “obras planas y sólidas, trabajadas a torno, así como las hechas con regla y escuadra”, pero contrapone estas formas a los cuerpos hermosos y las pinturas, las formas que Rivera denominaba “accidentales”.

---

<sup>394</sup> Ramón Favela comentó el interés del círculo en este fragmento de *Filebo*, y contrasta el relato de Martín Luis Guzmán con la anécdota que relató Rivera sobre un supuesto aprendizaje del pasaje durante sus años de estudiante con el pintor Santiago Rebull. Según Rivera “hace ver cómo en todos los grandes periodos artísticos los maestros han procurado siempre llevar las formas geométricas y los colores al más elevado grado de pureza, con lo cual conseguían la inmortalidad: Quiero enseñarte a amar no ya las flores, las frutas y las mujeres bellas, porque las flores, las frutas y las mujeres envejecen. Más bien quiero enseñarte a amar las formas más puras, permanentes e imperecederas, esto es, las figuras con las que los arquitectos dibujan y construyen: el cilindro, el cono y la esfera, así como los colores puros que les corresponden -el rojo, el amarillo, el azul- tal como los vemos en el arco iris.” *Diego Rivera: los años cubistas*, 26 y 27. Martín Luis Guzmán, “Diego Rivera y la filosofía del cubismo”, en *Obras Completas de Martín Luis Guzmán* (México: FCE, 2010), 430-434. La anécdota de Rebull está en: Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera, vol 1*, 211 – 12.

<sup>395</sup> Diego Rivera, “Declaración para la exposición en Modern Gallery”, 253-255.

Los artistas de vanguardia entre 1910 y 1920 usaban un fragmento del diálogo del *Filebo*, que se publicó varias veces, la sección da inicio al momento en el que Sócrates explica los placeres verdaderos, vale la pena citarlo:

Protarco: ¿Cuáles son los placeres, Sócrates, que con razón pueden tenerse por verdaderos?

Sócrates: Son los que tienen por objeto los colores bellos y las bellas figuras, la mayor parte de los que nacen de los olores y de los sonidos, y todos aquellos, en una palabra, cuya privación no es sensible, ni dolorosa, y cuyo goce va acompañado de una sensación agradable, sin mezcla alguna de dolor.

Protarco: ¿Cómo hemos de entender eso?, Sócrates

Sócrates: Puesto que no comprendes al vuelo lo que quiero decirte, es preciso tratar de explicártelo. Por la belleza de las figuras no entiendo lo que muchos se imaginan, por ejemplo, cuerpos hermosos, bellas pinturas; sino que entiendo por aquella lo que es recto y circular, y las obras de este género, planas y sólidas, trabajadas a torno, así como las hechas con regla y con escuadra; ¿concibes mi pensamiento? Porque sostengo, que estas figuras no son como las otras, bellas por comparación, sino que son siempre bellas en sí por su naturaleza; y que procuran ciertos placeres que le son propios, y no tienen nada de común con los placeres producidos por los estímulos carnales. Otro tanto digo de los colores bellos que tienen una belleza del mismo género, y de los placeres que les son afectos. ¿Me comprendes ahora?<sup>396</sup>

En ese segmento del diálogo, Sócrates describía de las formas puras, los llamados sólidos platónicos como el sinónimo de una belleza en sí: “lo que es recto y circular”, obras “planas y sólidas, trabajadas a torno, así como las hechas con regla y con escuadra”. Sin embargo, en el *Filebo* Sócrates usa el concepto de belleza para exponer el placer y el bien supremo, pero este fragmento alude a la doctrina cosmológica que elaborará después en el *Timeo*. El *Filebo*, elaborado como diálogo dialéctico entre Filebo, Protarco y Sócrates, inician preguntándose la naturaleza del bien, después se discute el orden del universo y del conocimiento, para retomar al placer y someterlo a un análisis paralelo.<sup>397</sup> Sócrates reconoce en el placer un elemento determinante

---

<sup>396</sup> Platón, *Obras completas*. Patricio de Azcárate (ed., trad.), tomo 3, (Madrid: Medina y Navarro, 1871), 107-108. Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. (Madrid: Gredos, 1992) 9-124.

<sup>397</sup> En inicio del *Filebo* Protarco identifica el bien con el placer, mientras que Sócrates lo vincula al intelecto y Filebo con Afrodita; estas tres posturas abren la ocasión a Sócrates de invitar a sus interlocutores a examinar sus ideas por medio de la dialéctica. Reconoce en el bien la perfección, la suficiencia, y el hecho de que es deseado por todos, las tesis opuestas de Filebo y de Sócrates se derrumban, para reconocer que lo verdadero es una mezcla equilibrada de placer e inteligencia. Sócrates distingue en el universo lo ilimitado, siempre susceptible de transformación, es decir, el devenir

para el bien y lo bueno, y Protarco lo cuestiona sobre la naturaleza verdadera o falsa de un sentimiento, pues al ser experimentado vitalmente siempre será verdadero. Sócrates entonces explica, que la falsedad del placer proviene de las circunstancias que lo causan. Cuando el placer consiste en la satisfacción de una necesidad física, cómo cuando uno se rasca porque tiene comezón, el placer es falso. Entonces se trata de un sentimiento mezclado y por lo tanto falso, pues mezcla el dolor, es decir, la necesidad y el placer, es decir, la satisfacción. En contraste, los placeres verdaderos son puros, no dependen de una base corporal, sino que tienen su origen únicamente en el espíritu, y, por lo tanto, consisten en placeres intelectuales, los únicos que producirían un verdadero bien.<sup>398</sup>

En estos diálogos tardíos, Platón elaboró una propuesta cosmológica que hace patente su filiación con las doctrinas pitagóricas, en tanto su significado exotérico, pone de manifiesto que el mundo se puede explicar a través de las leyes matemáticas. Pero también tiene un significado esotérico lleno del misticismo con el que los pitagóricos asumían la investigación científica y divinizaban la geometría.

En cualquier caso, en el breve texto de Rivera para la Modern Gallery también se encuentran ecos de la cosmogonía platónica expuesta en el *Timeo*, pues allí se elabora el problema de la materia, al que alude Rivera, aunque no se nombra como tal, *Timeo* la denomina el receptáculo, la nodriza y de otras maneras.<sup>399</sup> Pero señala que del devenir de la materia surgió el caos en el origen del mundo, a partir de la

---

(el placer y el dolor están en esta categoría) el límite es su medida, (evoca las ideas como arquetipos separados del mundo sensible), la mezcla, aquello que resulta de la limitación y de lo ilimitado (las cosas concretas de la vida humana) la causa de la limitación es el espíritu, elemento regulador en la vida humana y del universo. El conocimiento está ordenado en planos jerárquicos, en un plan de gran pureza, el más alto de los planos es la dialéctica, de dónde desciende pasando por la aritmética y las otras ciencias o artes, donde la exactitud es reemplazada por la conjetura. También varían en los diversos grados de conocimiento que aportan al bien del alma. Platón, *Obras completas*, 21-64.

<sup>398</sup> A pesar de esta limitación, el placer ocupa el quinto rango entre los elementos del bien, pues es precedido por la medida, la belleza, el intelecto y las ciencias, las artes y las opiniones rectas. La jerarquía está dada para Sócrates por el límite, la proporción y la verdad. El límite es la medida representada por las ciencias perfectas, la proporción significa la ciencia de lo bello, y la verdad (bajo su aspecto subjetivo) es el intelecto. Esta clasificación explica la idea de la *Sagesse*, la Sabiduría tal como la concebía Platón, como un conjunto de cualidades estéticas, morales e intelectuales, del equilibrio de las cuales nace la espiritualidad que se identifica con el bien y con lo bueno. Platón, *Obras completas*, 65-124.

<sup>399</sup> Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. (Madrid: Gredos, 1992), 155-261.



materia se crearon los cuatro sólidos regulares, que se relacionan con los cuatro elementos, de manera que los elementos son los agregados mutables de la materia. A partir triángulo, que sirvió para el fuego, se formaron las figuras estereométricas que sirvieron para construir los cuatro ordenes de los cuerpos: el cubo para la tierra, el icosaedro para el agua, el octaedro para el aire. Al llegar a este punto se examinaba la naturaleza de las sensaciones dependientes de las causas mecánicas secundarias, a las que domina como causa primera y principal la necesidad ordenadora teleológica del universo. Aquí es importante recalcar que el *Timeo* despliega el relato cosmogónico de la creación del universo de Platón, elaborado también en forma de diálogo. Critias expone el mito de la Atlántida y Sócrates vincula a sus habitantes con los antiguos griegos, atribuyéndoles una ciudad ideal como la que había presentado en la República. Después el diálogo es dominado por Timeo, quien estaba versado en las ciencias de la naturaleza y exponía el relato sobre la creación del mundo. Timeo distingue entre el ser y el acontecer, el primero inmóvil accesible solo al pensamiento y el segundo mutable y perceptible por los sentidos. Así como el devenir precisa de una causa, para crear el mundo fue necesario el Demiurgo, un dios padre que creó el universo sobre un modelo ideal perfecto, lo dotó de alma inteligente para que fuera hermoso, y único para que contuviera a todos los seres del mundo sensible. Creó el alma antes que el cuerpo y en ella mezcló lo variable y lo invariable, con una tercera esencia, capaz de saber y opinar, que permeaba todo el universo y que dispuso en dos círculos concéntricos, el primero de movimiento invariable y el segundo de movimiento variable, esta figura recuerda lo que Rivera denominaba Luz Una o Causa Prima en el Tarot de Mantegna.<sup>400</sup>

El Demiurgo quiso que el mundo fuera perenne y para ello creó el tiempo, imagen móvil de la eternidad. Aquí sigue toda una jerarquía en la creación de los seres: dioses celestiales, que animan los astros, y crean los seres vivientes. Creó el alma racional bajo la influencia de los astros, y a partir de ella y los cuatro elementos se creó al hombre. Los dioses colocaron en el cuerpo humano las dos partes del alma

---

<sup>400</sup> Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. (Madrid: Gredos, 1992), 155-184.

mortal, separadas del alma racional inmortal.<sup>401</sup> Esta escala jerárquica es en la que se basaban algunos de los esquemas cósmicos del conocimiento renacentistas, inspirados por teólogos neoplatónicos, como se abordó en el primer capítulo, y es posible encontrar en este sistema el origen de la genealogía de imágenes a las que pertenece *La Creación*. No parece difícil que Rivera conociera asimismo esta fuente.

Rivera, como muchos artistas de la vanguardia, expresó que a través de la evocación de las formas puras era posible transmitir la dimensión suprafísica del espacio y apelar a un arte espiritual. El pasaje del *Filebo* antes citado fue muy utilizado por varios autores de vanguardia durante esos años para atestiguar la antigüedad del interés por las formas puras. En 1910 fue publicado por Alfred Stieglitz en conjunto con un dibujo de Picasso para ilustrar la belleza de las formas en si mismas,<sup>402</sup> algunos años más tarde, el diálogo del *Filebo* circularía en plena guerra. Probablemente instigado por Léonce Rosenberg en 1915 Amadée Onzenfant reprodujo el mismo fragmento en la revista de vanguardia *L'Élan*,<sup>403</sup> **(FIG. 100)** y lo acompañó con ilustraciones de Marevna Vorobev y André Lhôte sobre la vida en París durante la guerra **(FIG. 101 y 102)** que llaman la atención por la estructura particularmente basada en las curvas. En la guerra, el fragmento de *Filebo* tomaría una nueva fuerza, al vincularse con las citas de Cézanne que aluden a las formas geométricas esenciales, el pintor neoimpresionista resurgiría como el padre de la pintura moderna en los debates postcubistas, como una fuente a la cual volver a recurrir, como el detonador del cubismo.

Rivera consideró que esas formas puras se encontraban en la escultura mexicana, a pesar de que hacia 1916 probablemente no resolvió una manera de integrar esta noción directamente en su práctica pictórica. En los años subsecuentes Rivera continuó sin resolver esa interrogante, sus búsquedas formales lo llevaron a diversidad de experimentos, cubismo sintético, retratos a la manera de Ingres, como los realizados

---

<sup>401</sup> Platón, *Obras completas*.

<sup>402</sup> En *Camera Work* (núm. 36, p. 68, octubre de 1911), Ramón Favela, *Diego Rivera: los años cubistas*, p. 136

<sup>403</sup> Platon, "Dialogues polémiques, Philèbe ou le plaisir, texte choisi par Monsieur X...", Caporal au 2e groupe d'aviation." *L'Élan*, no.9, (febrero de 1916), 16.

por Picasso de Ambroise Vollard y Jean Cocteau, naturalezas muertas y paisajes que expanden algunas de las búsquedas de Cézanne. En muchas de esas obras buscó extraer las formas más simples, las líneas puras y eternas presentes en cualquier objeto. A continuación, analizaré la manera en que la investigación sobre la cuarta dimensión y su contrato con Léonce Rosenberg impactaron su producción artística. Más tarde, será visible, como algunos de estos debates sobre la pureza de la pintura se encuentran en la base de las discusiones del affaire con Reverdy. Me interesa estudiar como se distanció del cubismo, y se vinculó con el grupo postcubista en torno a André Lhote y Louis Vauxcelles que defendía un cézannismo apoyado en el estudio del natural, en contraste con los cubistas cercanos a Reverdy y Rosenberg. En ambos grupos se apelaba a estas ideas platónicas con distintos resultados plásticos.

### **Economía de guerra, cubismo cristalino y experimentos ópticos**

La producción de Rivera, a partir de 1916 se fue desplazando del cubismo evocativo y poético de la serie de *Paisaje zapatista (Naturaleza muerta mexicana, 1915)*, del cubismo inspirado por la relación con Picasso y la filosofía platónica, hacia al llamado cubismo sintético, o cubismo de cristal, un estilo que permeó a todo un círculo. En gran medida se trató de una exploración colectiva, en esos años se distanció de Picasso y trabajó de cerca en la teoría y en la práctica del cubismo de cristal con jóvenes artistas que se reunían alrededor de Léonce Rosenberg, como Gino Severini, Juan Gris, María Gutiérrez Blanchard, André Lhote, Jean Metzinger y Jaques Lipchitz, periodo que ha sido abordado con gran precisión por Ramón Favela.<sup>404</sup> También emprendió una serie de experimentos matemáticos y ópticos en colaboración con Gino Severni, que darían lugar a una serie de textos teóricos.

Un evento que disparó estas prácticas fue el exigente contrato de exclusividad que Rivera firmó con Léonce Rosenberg en 1916.<sup>405</sup> Este debió ser un

---

<sup>404</sup> Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*, 96-126.

<sup>405</sup> El primer contrato que firmaron es del 18 de abril de 1916, pero hay otros dos documentos legales que modifican este primer acuerdo. Establecieron una primera enmienda el 5 de noviembre de 1917,

verdadero triunfo para el mexicano, pues en esos años debió pasar una temporada de escasez. Cuando regresó a París en 1911, después de un viaje a México, Rivera continuó recibiendo la pensión otorgada por el gobernador porfirista Teodoro Dehesa, que se terminó alrededor de junio de ese año, cuando cayó el gobierno, y probablemente tenía algunos ahorros de obras vendidas en México.<sup>406</sup> También se apoyó en la venta ocasional de obras a los marchantes parisinos, a otros artistas, y a coleccionistas. Rivera había expuesto en la Galería Bernheim Jeune en 1913 como parte del Groupe Libre,<sup>407</sup> en 1914 tuvo su primera y catastrófica exposición en la Galerie Berthe Weil,<sup>408</sup> que, aunque no tuvo ventas, le trajo alguna visibilidad. Al regresar de México había contraído matrimonio con Angelina Beloff, la pareja contaba con una modesta pensión que recibía la artista rusa, quien además hacía algunos trabajos ocasionales, pero que se vio interrumpida durante la guerra.<sup>409</sup> Fue

---

firmada por ambas partes y después de una fuerte desavenencia, que abordaré en seguida, firmaron un segundo contrato desvinculante el 15 de octubre de 1918. "Contrat signé entre Léonce Rosenberg et Diego Rivera" (3f), 18 de abril de 1916, [LROS 15 RIVERA 10622.1268]; "Premier avenant au contrat" 5 de noviembre de 1917, (1 f.) [LROS 15 Rivera 10622.1200] ; "Contrat signé entre Léonce Rosenberg et Diego Rivera" 15 de octubre de 1918 (2 f.) [LROS 15 RIVERA 10622.1250], Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg.

<sup>406</sup> A partir de versiones discordantes sobre el retorno de Rivera a París, por ejemplo de Bertrand Wolf, que sugiere que se le renovó la pensión y otros comentarios autobiográficos del pintor, donde insistía en su participación en las fuerzas zapatistas, Favela infirió que probablemente en 1911, cuando regresó a Europa, fue gozando de la pensión del gobernador Teodoro Dehesa, y con lo que pudo ahorrar de la venta de su exposición en México. El historiador consideró que Dehesa probablemente dejó de enviarle la pensión al dejar de ser gobernador de Veracruz en junio de 1911, y que el pintor vivió de sus ahorros hasta 1913 cuando sus pinturas comenzaron a circular en el mercado parisino. Ver, Ramón Favela, *Diego Rivera los años cubistas*, nota 50, p. 137-198.

<sup>407</sup> *Ive Exposition du Groupe Libre*, París, M. Bernheim Jeune & Cie., (enero 13-25, 1913), p22-23.

<sup>408</sup> Se inauguró el 21 de abril de 1914, el prefacio del catálogo lo firmó únicamente "B", fue obra de Berthe Weill. Galerie B. Weill, *Exposition Particulière de Peintures, Aquarelles et Dessins par M. Diego H. Riviera (sic)*, París, (21 de abril-6 de mayo, 1914).

<sup>409</sup> Así lo relata la pintora rusa, cuando estalló la guerra ella se encontraba en las Baleares, en Pollenza, una pequeña ciudad situada en la costera opuesta de Palma de Mallorca, donde Rivera la alcanzó con el escultor de origen lituano Jaques Lipchitz y un amigo de él. Poco después tuvieron que salir de ahí pues Rivera recibió una carta de su madre que, preocupada por la guerra, había llegado de España con su hija, y estaba en Barcelona, donde se reunieron con ellas, y fueron a Madrid a buscar cómo reunir dinero para el regreso de ambas. Se quedaron varados algún tiempo en Madrid, compartían el arriendo con Lipchitz que también recibía una pensión rusa, y los Rivera vivían de la pensión que otorgaba el gobierno ruso a Beloff, así como clases de ruso que impartió la artista, quien recuerda que pudo vivir casi un año: "Con mi pensión, las clases de ruso y algunos pequeños trabajos que de vez en cuando me conseguía Alfonso Reyes pudimos vivir durante todo un año, pues el cubismo todavía no llegaba a España y Diego no vendía nada." Fue en ese momento que Rivera pintó el retrato de Martín Luis

probablemente el hecho de tener un contrato lo que le dio un poco de estabilidad y la presión de cumplir un compromiso formal muy demandante, la que impulsó sus arriesgados experimentos vanguardistas, como abordaremos más adelante.

Angelina Beloff recuerda el momento en que Rivera inició el contrato con Léonce Rosenberg:

De regreso a París, continuamos con nuestro trabajo. Diego había entrado de lleno al cubismo riguroso y no tardó en firmar un contrato con un *marchand* de pintura cubista, Léonce Rosenberg, a quien Diego debía entregarle cuatro telas al mes y éste le pagaba según el número de la tela, es decir, el 1 era el más pequeño y los números siguientes indicaban telas cada vez más grandes, cada número contenía: formato marina, formato paisaje y formato retrato o figura.

El precio, tanto para el que le compraba como para el *marchand*, de pinturas ejecutadas sobre esas telas, dependía del número que ésta tuviera. Era evidente que Diego no podía entregar cuatro cuadros grandes por mes; así que pintaba pequeñas naturalezas muertas, retratos cubistas y algunos paisajes. Desde el punto de vista financiero aquello no era el oro del Perú, pero nos las arreglábamos como podíamos.<sup>410</sup>

El contrato que Diego Rivera firmó con Léonce Rosenberg el 18 de abril de 1916 era de total exclusividad sobre su producción, se explicitaba que cedía el monopolio de la venta y los derechos de reproducción fotográfica. Juan Gris firmó un contrato casi idéntico el mismo día, y al parecer también formaron parte de esa adhesión colectiva Jean Metzinger y los escultores Henri Laurens y Jaques Lipchitz.<sup>411</sup> Los artistas no podían publicar ni mostrar sus obras a nadie, y requerían de un permiso escrito si deseaban exhibirlas, sin que antes las hubiera visto el marchante, quien seleccionaba aquellas que le interesaban. Rivera tenía una excepción únicamente sobre las obras destinadas al gobierno mexicano.<sup>412</sup> Rivera recibía trescientos francos

---

Guzmán, quien vivía al parecer en la misma casa que los Reyes y Jesús T. Acevedo. Angelina Beloff, *Memorias*, 42-45, cita textual 46.

<sup>410</sup> Angelina Beloff, *Memorias*, 39-40.

<sup>411</sup> Christian Derouet describe condiciones casi idénticas en el contrato de Juan Gris, y llama la atención que se hayan firmado exactamente el mismo día, el 18 de abril de 1916. Christian Derouet, "Le cubisme «bleu horizon» ou le prix de la guerre. Correspondance de Juan Gris et de Léonce Rosenberg -1915-1917", *Revue de l'Art*, 1996, núm. 113; 50.

<sup>412</sup> El artículo 2, prevía que Rivera podía realizar trabajos o publicar obras destinadas al gobierno de México, mientras no retardaran sus compromisos con el marchante parisino. "Mr. Diego M. Rivera s'interdit le droit d'exposer ses œuvres sans le consentement exprès et par écrit de Mr. Léonce Rosenberg. Mr. Diego M. Rivera s'interdit également le droit de reproduction de ses œuvres par la photographie ou par tout autre moyen ainsi que le droit de faire des travaux d'art pour le compte de

al mes, durante el primer año; se preveía que la mensualidad subiría cien francos por cada año que el artista permaneciera bajo el convenio. El sistema era un tanto complejo, poco redituable para los artistas, y en general, hubo mucho descontento, pues a partir de esa mensualidad, Rosenberg tenía derecho a elegir las obras que le interesaran por medio de precios fijos preestablecidos a partir del tamaño de las telas, los dibujos o grabados.

La tasación de las obras se basaba en lo cuantitativo y no en lo cualitativo, se trataba de un sistema similar a una tienda de raya, pues los artistas le “debían” la mensualidad al marchante y jamás lograban cumplir la cuota; y la relación entre el aumento de precio de las obras y la mensualidad estaba mal planteada, pues inevitablemente los artistas terminaban produciendo a destajo para cumplir con su cuota mensual. Además, los obligaba jurídicamente a pagar una indemnización si no cumplían los términos.

Era una economía de guerra, muchos de los artistas que firmaron con Rosenberg antes de que éste partiera al frente en las afueras de París, eran jóvenes y extranjeros, como María Gutiérrez Blanchard, Jaques Lipchitz, Gino Severini o Juan Gris, aquellos que no estaban en combate, en un momento en que el mercado había decaído completamente por la ausencia de los principales coleccionistas de arte cubista, los alemanes Daniel Henri Kahnweiler y Wilhem Ude.<sup>413</sup> La intención era renovar y mantener el cubismo articulando un grupo, como una especie de frente artístico, pero Rosenberg, quien provenía de una familia de coleccionistas, se había desempeñado como anticuario y aunque al inicio se consideraba un amateur, a través de un esfuerzo autodidacta y libresco, trató de convertirse en editor y crítico de arte, para dirigir el rumbo del cubismo. Sin embargo, su utilitarismo comprometió el desinterés de la creación, desestimando en ocasiones a los críticos o artistas que no

---

tiers sauf exception en ce qui concerne les travaux destinés pour les Gouvernements du Mexique, pays d'origine de Mr. Diego Rivera, à condition toutefois que ces travaux ne retardent pas la livraison de ceux entrepris.” Contrato firmado entre Léonce Rosenberg y Diego Rivera (3f) [RIVERA 10622.1268], Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, París.

<sup>413</sup> Sobre el balance de la guerra en el mercado parisino : Béatrice Joyeux Prunel, Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*. (Paris : Gallimard, 2015), 2571-573.

coincidían con él, como André Salmón, también se involucraba en polémicas dañinas con Louis Vauxcelles. Su pretensión fue asumir el monopolio de la vanguardia, pero su indiferencia y rigidez en sus relaciones con los artistas distorsionó sus actividades, aunque mal que bien, muchos artistas soportaron hasta el armisticio, cuando emergió el *Espirit Nouveau* y otros galeristas como competidores.<sup>414</sup>

Rosenberg temía los experimentos provocativos y dictaba acciones con cierto dogmatismo,<sup>415</sup> no quería que los artistas se salieran de cierta línea y debido a sus lecturas estéticas, circulaba, por ejemplo, el fragmento del *Filebo* de Platón sobre las formas puras al que hemos hecho referencia en el apartado anterior, que se publicó en *L'Elan*. Severini consideraba que se trató de un filosofismo retórico que calificó de una inteligente defensa comercial barnizada de cultura y esoterismo. En los memorándums supuestamente confidenciales que enviaba a los artistas los conminaba a sumarse al esfuerzo de guerra y reducir sus gastos o sus precios, también los presionaba para reaccionar de cierta manera, o literalmente les prohibía participar en cualquier empresa, como cuando firmaron un desplegado contra *Les Mamelles de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire. De la misma manera les prohibió colaborar con los Ballets Rusos de Diaghilev, el empresario había contactado tanto a Severini como a Rivera, pero Rosenberg les envió una circular confidencial en la que apelaba a los valores más sublimes de la cultura, les decía que la producción del ruso era muy desigual y que ellos en cambio estaban destinados a una obra más duradera, de la cual “nacería una tradición, un estilo”. Daba a entender que los Ballets Rusos eran una empresa mediocre, y que ellos estaban destinados al gran arte, “que no conoce ni la risa ni las lágrimas, que no vive la gloria del instante, sino que contiene lo absoluto y lo eterno, reconduciendo el espíritu a lo divino”.<sup>416</sup> Presentaba el cubismo como un heredero del misterio de los caldeos, de los egipcios, los chinos, los toltecas, los

---

<sup>414</sup> En las cartas que tuve oportunidad de revisar de Maria Guitérrez Blanchard, Diego Rivera y en el estudio sobre Juan Gris, se percibe como al inicio las relaciones de los artistas con el marchante eran muy afectuosas y poco a poco se iban transformando en una relación de temor. Para un análisis más profundo de la manera en que Rosenberg actuó con los artistas véase : Christian Derouet, “Le cubisme «bleu horizon» ou le prix de la guerre,” 45-51.

<sup>415</sup> Véase: Severini, *La vita de un pittore*, 189-190.

<sup>416</sup> Severini cita directamente la circular. Gino Severini, *La vita de un pittore*, 189.

hindúes, los griegos y los primitivos, pero concluía recordándoles que no podían mostrar a nadie la última obra en curso o terminada. Severini decía con ironía que de esa manera eran metidos en el costal como la odalisca en el harem del sultán, Rosenberg los tenía tomados de las manos.<sup>417</sup>

Rosenberg guiaba el estilo también a través de su selección, no siempre adquiría toda la producción de sus artistas asociados, los conminaba a tomar ciertos estilos y los precios eran sumamente bajos. Al inicio, ofreció a Rivera siete francos que multiplicaba por el número de la tela (es decir, una tela de número 20 la pagaría en 140 francos), de manera que el artista debía pintar al menos dos obras de gran formato al mes, o varias pequeñas simplemente para cubrir su mensualidad. En principio se estableció que la tarifa aumentaría dos francos al año, pero obró de manera contraria cuando recrudeció la guerra, pues Rosenberg redujo las tasas dos francos,<sup>418</sup> y aún con artistas como Juan Gris, a quien pagaba casi el doble que a Rivera, renegoció los términos del contrato para reajustar los precios en varias ocasiones.<sup>419</sup> El acuerdo legal tenía la intención de comprometer la producción de Rivera durante seis años, sin embargo, terminó anticipadamente de mala manera y por medio de una enmienda que los desvinculaba, a los dos años y seis meses, el 15 de octubre de 1918.<sup>420</sup>

Durante esos dos años y medio Diego Rivera produjo una copiosa cantidad de obras, el marchante adquirió alrededor de setenta obras, pinturas de caballete, acuarelas y dibujos (véase tabla 2, donde consigno la información de los recibos de

---

<sup>417</sup> La galería L'Effort Moderne estuvo cerrada entre 1916 y 1918, como lo afirma Severini se trataba de un claro intento de aprovechar la guerra y monopolizar la producción de la vanguardia, pero también reconocía que compraba la obra en un momento en que nadie más lo haría. Además realizaba reuniones dominicales con poetas en su hermosa galería de la rue de la Baume, Gino Severini, *La vita de un pittore*, 187-191, 205-206.

<sup>418</sup> Rivera acepta esas condiciones por escrito el 8 de septiembre de 1917, pero al revisar las cuentas es evidente que desde tiempo antes habían establecido un precio más bajo que el acordado en el primer contrato. De hecho, Rosenberg pagó mucho más por las primeras obras de Rivera, como *Paisaje zapatista (Nature morte mexicain)* 1915, la mejor pagada de sus pinturas. Carta Rivera a Rosenberg, 8 de septiembre de 1917, [RIVERA 292 8.8.17], (1 f.), Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, París.

<sup>419</sup> Ese año fue el más crudo de la guerra, y Rivera aceptó sin chistar las nuevas condiciones. Correspondencia Rivera a Rosenberg, 8 de septiembre de 1917, [292 8.8.17], (1 f.), Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, París.

<sup>420</sup> Enmienda del contrato Rivera Rosenberg, 15 de octubre de 1918, [RIVERA 10622.1250], (3 f.) Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, París.



pago).<sup>421</sup> Juan Gris, uno de los artistas preferidos de Rosenberg y de Pierre Reverdy, durante la guerra pintó ciento setenta obras en los cinco años que mantuvo el contrato de exclusividad, hasta que en 1921 terminó separándose y pagando la indemnización. En los últimos años terminó pintando a destajo a la manera que el marchante exigía y realizando sus experimentos para si mismo. Un caso similar fue el de Gino Severini, quien enfermó debido a la presión, pues Rosenberg los amenazaba con realizar una venta pública de sus obras para desvalorizarlas en el mercado.<sup>422</sup>

Muchos de los jóvenes pintores que firmaron con L'Effort Moderne nunca antes habían tenido un contrato, parecía una buena oportunidad para sobrevivir durante la guerra, pero la galería estuvo cerrada durante los años más duros, y terminaron por aislarse, temer el acuerdo jurídico, entrar en disputas y aborrecer los resultados artísticos. Para separarse de la galería los artistas debían pagar al marchante una indemnización, y en ocasiones, como Rivera, lograron volver a adquirir parte de sus obras.

De alguna manera las estrategias mercantiles y estéticas de Rosenberg fueron minando aquello que le interesaba proteger: la creatividad artística de los pintores. Llegó un punto en que era difícil distinguir las naturalezas muertas de Blanchard, Gris, Rivera o Severini. Hacia 1919 Gris se repetía a si mismo, tendiendo a pintar para cubrir la tela y adecuarse a los requerimientos estéticos del marchante y sus críticos allegados: pierrots, figuras sentadas y naturalezas muertas duplicadas, Christian Derouet señala que Rosenberg apilaba en su bodega lienzos de Braque,

---

<sup>421</sup> Conté las obras que son mencionadas puntualmente en los primeros recibos que eran enviados por correo neumático y que fueron realizados antes del contrato de Rivera con Rosenberg. En fechas más tardías, cuando ya Rosenberg estaba más presente en París, al parecer llevaba un libro que no pude consultar, donde anotaba someramente los ingresos de obra y los egresos monetarios. El marchante desestimaba los títulos que los artistas ponían a sus obras, y les ponía títulos genéricos como naturaleza muerta, paisaje o retrato, pues tenía la idea de que se trataba de abstracciones y los títulos lo vinculaban a lo contingente, a lo referencial, algo que como se verá más adelante resultó parte de la disputa del *affaire* Reverdy. Rivera menciona dicho libro en una carta neumática, cuando ya había roto relaciones con el marchante, el mexicano deseaba volver a comprar sus obras, y necesitaba saber los títulos y costos. Jean Cocteau funcionaba como intermediario pues Rivera tenía prohibido ingresar a la galería. Correspondencia Rivera Rosenberg, neumáticos del 8 y 10 de octubre, (3 fs.) Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg.

<sup>422</sup> Severini, *La vita di un pittore*, 241.

Metzinger o Hayden, todos similares con tonos de azul deslavado, como los uniformes de los soldados de la infantería movilizados en un cubismo azul y plano, pues poco a poco, su insistencia en ese tipo de abstracción y las presiones mercantiles fueron asfixiando la vanguardia.<sup>423</sup>

A pesar de la presión del contrato con Rosenberg, los dos años y medio que Rivera permaneció con el marchante fueron una etapa muy creativa, donde pudo verdaderamente explorar a profundidad las relaciones espaciales en la pintura, un tema que había iniciado en las series anteriores a 1916. Muchos de los lienzos que produjo entre 1916 y 1918 fueron realizados a partir de sus estudios sobre la cuarta dimensión, problema que atacó a través de dos principios, por un lado, la investigación sobre la geometría y la sección áurea, y por otro sus experimentos con *la chose*, un dispositivo óptico que desconocemos. No es posible imaginar con precisión la forma en que operaba el dispositivo, pero fue descrito por Marevna Vorobieff como un caleidoscopio<sup>424</sup> y por André Salmón como planos articulados de gelatina:

Rivera dijo haber encontrado el secreto de la cuarta dimensión. Para demostrarlo convenientemente construyó una máquina curiosa, un tipo de plano articulado de gelatina, como los que emplean para calcar quienes graban en papel. Su vocabulario científico era modesto. Llamó al aparato *la chose*, lo que en su acento castellano-mexicano pronunciaba como *la soje*. Esto hizo que los camaradas se burlaran, y que él entrara en una furia cómica.<sup>425</sup>

---

<sup>423</sup> Christian Derouet, "Le cubisme «bleu horizon» ou le prix de la guerre"; 52.

<sup>424</sup> Marevna Vorovieff en entrevista con Ramón Favela, Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*, 116.

<sup>425</sup> El original en inglés dice: "Each cubist claimed that his personal style was the only valid cubism. Rivera claimed to have found the secret to the fourth dimension. For convenience in demonstration he built a curious machine, a sort of articulated plane of gelatin. His French scientific vocabulary was modest. He called the apparatus *la chose*, which, in Castilian-Mexican accent he pronounced *la soje*. This made his comrades mock, whereupon he would enter into comical furies. That is all I remember of *l'affair Rivera*." Ramón Favela, quien tuvo oportunidad de consultar la carta original de Salmón en los archivos de Wolfe de la Hoover Institution, añadió a la cita que los planos articulados de gelatina eran "como los que emplean para calcar quienes graban en papel". André Salmón, Carta de a Bertram Wolfe, noviembre de 1937, en Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, 107.

Por otra parte, Severini aseguraba que se trataba de una regla fija y misteriosa, una teoría de la perspectiva que le permitía distorsionar los objetos con una dimensión más:

Rivera era extremadamente inteligente; y cómo yo, había comenzado a admirar y "sentir" mucho a los neoimpresionistas; luego se fue acercando poco a poco al modo cubista de concebir la pintura. Encontró o reconstruyó una teoría de la perspectiva según la cual el plano horizontal y el vertical sufrían las mismas deformaciones, y el objeto se enriquecía con otra dimensión más allá de las tres dimensiones ordinarias. Me explicó varias veces esta teoría que, a decir verdad, era poco clara y convincente; pero después la perfeccionó aún más, e hizo de ella una regla fija y misteriosa que mantuvo en secreto y que llamaba "la chose". Por lo tanto él hacía la pintura con "la chose"; y dado que "la chose", en el modo parisino de hablar, quería decir mierda, así los montparnasianos pretendían que él pintaba con la mierda. Pero después de todo, con cualquier cosa, incluso con esa, el pintor puede hacer un buen trabajo y, sin duda, a Rivera no le faltaba cierto talento.<sup>426</sup>

Esta es la única mención que hizo Severini de Rivera en sus memorias, aunque es claro que ambos pintores estuvieron trabajando juntos antes de que el italiano publicara "La peinture d'avant-garde le machinisme et le art (Reconstruction de l'Univers)" el importante artículo del *Mercur de France* de 1917, donde expuso las teorías sobre la cuarta dimensión, la geometría y el cubismo que investigaba con Rivera y en menor medida, con el grupo de artistas agrupados en torno a Rosenberg.<sup>427</sup> Dicho texto había sido precedido en 1916 por otro, "Symbolisme plastique et symbolisme littéraire" donde Severini hacía una genealogía del arte, instigado por un ensayo de Remy de Gouncort, en el que el escritor definía como "realismo ideista" a la poesía de Mallarmé, el italiano intentaba poner en paralelo la creación literaria y la creación pictórica, pues consideraba que los pintores no habían aún llegado al grado

---

<sup>426</sup> La traducción es mía. "Rivera era intelligentissimo; come me aveva cominciato con l'ammirare e "sentire" molto i neo-impressionisti; poi si era gradatamente avvicinato al modo cubista di concepire la pittura. Aveva ritrovato o ricostruito una teoria di prospettiva secondo la quale il piano orizzontale e quello verticale subivano le stesse deformazioni, e l'oggetto veniva arricchito di altre dimensioni oltre la tre dimensioni ordinarie. Mi spiegò più volte questa teoria che, per dire il vero, era poco chiara e convincente; ma lui, ulteriormente la perfezionò, e ne fece una sua regola fissa e misteriosa che teneva segreta e che chiamava "la chose". Dunque la pittura lui la faceva con "la chose"; e siccome "la chose", del modo di parlare parigino, voleva dir merda, così i montparnassiani pretendevano ch'egli dipingeva con la merda. Ma, dopo tutto, con qualunque cosa, anche con quella, il pittore può fare un bel lavoro, e Rivera no mancava certo di talento." Severini, *La vita de un pittore*, 178.

<sup>427</sup> Gino Severini, "La peinture d'avant garde le machinisme et l'art (Reconstruction de l'Univers)", en *Mercur de France*, en *Mercur de France*, num. 455, 1 de junio de 1917, 451-468.

de investigación estética sobre la realidad que había logrado el revolucionario poeta francés.<sup>428</sup>

No pretendo analizar aquí ambos textos que son de gran complejidad pues mezclan novedosas ideas científicas sobre el espacio y la conformación del universo, con teorías artísticas y literarias, interpretados a través de conceptos filosóficos y hasta cierto punto esotéricos, para realizar una propuesta artística. Aunque no podrían denominarse como manifiestos, puesto que carecen del tono programático e incitante a la acción, si contienen un proyecto de investigación artística que buscaba afincarse en una práctica pictórica concreta. Asimismo, los textos de Severini trazan el círculo de afinidades del grupo de cubistas cristalinos afiliados con Rosenberg, Severini menciona además de Rivera, a Zárraga, Juan Gris, a Matisse, Jean Cocteau, Maurice Denis, y otros más. El estudio de las obras, las ideas y el circuito artístico daría para un ensayo independiente del estudio que aquí me interesa.<sup>429</sup> Intentaré únicamente rastrear algunas ideas que vinculan la cuarta dimensión con las prácticas pictóricas concretas que Rivera aplicaría posteriormente en su primer mural mexicano.

En ambos textos Severini partía de los recientes descubrimientos filosóficos, científicos y tecnológicos que inauguraron una nueva era, en la que la percepción del universo había cambiando: “a medida que los átomos se compenetran entre sí, los cuerpos se influncian y se compenetran”, la sensación de un objeto se identifica con una idea, al pintor le interesaba esa idea que era al mismo tiempo sensación e imagen, y que se conectaba con esa nueva vida universal. En su genealogía planteada en “Symbolisme plastique ...” situaba las obras de Picasso y Braque como las que habían iniciado el análisis de la forma que podría llevar a la pintura a alcanzar el nivel de Mallarmé, que había logrado “expresar la subdivisión prismática de la idea”. Resumía el cometido de la pintura de la siguiente manera: “Hay una tendencia general a ver el mundo exterior según un nuevo idealismo basado en la vida de la

---

<sup>428</sup> Gino Severini, “Symbolisme Plastique et Symbolisme Littéraire” en *Mercure de France*, núm. 423, 1 febrero, 1916, 466-476.

<sup>429</sup> Estos textos y algunas de las obras que se relacionan con ellos han sido analizados desde el punto de vista de las teorías físicas y matemáticas por Linda Dalrymple Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. (Princeton University Press, 1983), 300-338.

materia, y a expresar este idealismo mediante una técnica libre e individual llamada divisionismo de formas y compenetración de planos."<sup>430</sup> Para el italiano el cubismo expresaba principalmente el movimiento universal, las fuerzas de gravitación.

En su segundo artículo, "La peinture d'avant-garde", publicado un año después, expresaba una vez más la intención de impulsar este nuevo realismo, el realismo ideista, que dependía de la sensación y de la idea, y que estaba inspirado en "la precisión, el ritmo, la brutalidad de las máquinas y sus movimientos" y las nuevas teorías sobre el universo. Severini exponía que al intentar penetrar el sentido de la realidad, había realizado construcciones geométricas que buscaban la exactitud, sus investigaciones le habían llevado en la práctica a realizar "experimentos para combinar planos móviles hechos de cartón y papel, los cuales podían imprimir un movimiento de rotación y traslación".<sup>431</sup> Esta afirmación permite contemplar que tanto Severini como Rivera intentaron capturar verdaderamente esos movimientos de rotación y traslación a través de dispositivos ópticos, y que desarrollaron prácticas de observación y de dibujo encaminadas a expresar dichos movimientos.

En gran medida, en la propuesta de Severini y Rivera subyace la lectura de textos de divulgación de Henri Poincaré sobre la cuarta dimensión, y sus ideas sobre las percepciones sensibles en las dimensiones del universo, también abrevaban de escritos de Charles Henry sobre la percepción visual. Como hemos visto, era casi un lugar común vincular estos temas de la filosofía de la ciencia sobre la constitución del universo con los textos de Platón, en particular el Timeo y el Filebo, y comprenderlos a partir de nociones bergsonianas. Severini concluía que la cuarta dimensión "es, en resumen, solo la identificación del objeto y el sujeto, el tiempo y el espacio, la materia y la energía", y aunque estaba consciente de la imposibilidad de representar ese "continuo físico" que es hipotético, consideraba que era posible realizarlo a través del "milagro del arte."

Un aspecto que distanciaba las prácticas de Severini y Rivera con las de otros cubistas o el cubismo como se había comprendido hasta ese momento, era que

---

<sup>430</sup> La traducción de los textos de Severini es mía. Severini, "Symbolisme plastique...", 469.

<sup>431</sup> Severini, "La peinture d'avant-garde...", 452.

Severini insistía en la observación de la naturaleza,<sup>432</sup> decía que intentaba esa reconstrucción del universo partiendo de la percepción (de la cual tanto habían desconfiado los cubistas) y la observación empírica del objeto. Consideraba que la mezcla de inteligencia y sensibilidad permitirían al artista reconstruir las líneas y planos que componen a un objeto en sus “direcciones, voluntades, simpatías y aversiones”, su propio movimiento, su propio ritmo; el artista se convertiría en un “arquitecto de la sensibilidad” de acuerdo con la expresión de Jean Cocteau. La obra de arte resultante sería autónoma, pero mantendría “lazos profundos con la realidad”, al reconstruir los objetos reales no sería arbitraria ni un capricho del gusto decorativo.<sup>433</sup>

Severini sostenía que cada individuo constituye “un centro de irradiación universal”, “un punto de intersección de fuerzas centrípetas”, dónde las vidas del universo se entrecruzan y “al mismo tiempo, compartimos una fuerza vital que se expande hacia la expansión centrífuga”.

A pesar de que el pintor italiano afirmaba que no pretendía dar una serie de leyes fijas, la segunda sección del artículo se dedicaba a exponer la manera en que la pintura podía, a partir de la geometría, expresar el tiempo y el espacio, que son amorfos y relativos; pues consideraba que la tarea del pintor es hacerlos absolutos. Se refería concretamente a sus investigaciones en geometría cualitativa, al *analysis situs*, un término que entonces se usaba para lo que después se denominó topología, la geometría que permitía analizar el espacio en varias dimensiones. En ese sentido, Severini justificaba su interés en la ciencia para apoyar su intuición, como una herramienta de control para “intensificar nuestro sentido de la realidad”; consideraba que el espacio es el único medio utilizado por los pintores de todas las épocas. El pintor explicaba de una manera un tanto difusa como operaba el continuo espacial en la pintura, y la manera en que a través de la geometría podían expresar la cuarta dimensión. En ese contexto citaba a Rivera:

---

<sup>432</sup> Ya lo habían sugerido así Christopher Green. Green, *Cubism and its Enemies*, 301.

<sup>433</sup> Severini, “La peinture d’avant-garde...”, 454, 457.

Estas consideraciones tienen como punto de partida un punto de vista puramente cualitativo, subjetivo, psicológico o fisiológico, ya que el espacio se imagina, por un lado, con nuestros sentidos y por la otra, con nuestra inteligencia. Pero desde el punto de vista de la física, es posible crear un nuevo mundo en el que los fenómenos naturales se ubicarían en un espacio de 4 o N dimensiones. Se podría establecer así un "paralelismo" entre los fenómenos del mundo 1 y los del mundo 2. Los inventores lo hacen (telegrafía inalámbrica, etc.), y también es posible para el artista, porque, como acertadamente observó el pintor Rivera, siguiendo a Poincaré, "un ser que viviera en un mundo con refracciones diferentes y no con refracciones homogéneas estaría obligado a concebir una cuarta dimensión ". Este medio con refracciones diferentes se realiza sobre un cuadro si una multiplicidad de pirámides reemplaza el cono único de la perspectiva italiana. Este es el caso de ciertas investigaciones personales de Rivera, las cuales vieron en la hipótesis de Poincaré una confirmación de las intuiciones de Rembrandt, Greco y Cézanne.<sup>434</sup>

Además de documentar una lectura o discusión sobre Poincaré, en concreto, esta cita hace referencia al sistema que Rivera desarrolló para sustituir el cono único de la perspectiva italiana por esa multiplicidad de pirámides, como una solución para expresar la cuarta dimensión. En años subsecuentes Rivera insistirá en aplicar esta idea a partir de la fisiología de la visión humana, es decir a partir de la restitución de dos pirámides.

También Severini da algunas pistas de la manera en que aplicaron estas ideas a la pintura, que ya desde entonces comenzaron a llamar el "arte de la construcción", y la perspectiva o la geometría era entonces la gramática de esa construcción. Severini contemplaba que los elementos esenciales de dicha gramática eran elementos verticales y elementos horizontales, la perspectiva tradicional sólo modificaba las horizontales, pero no las verticales, y contemplaba un ojo fijo e

---

<sup>434</sup> "Ces considérations ont comme point de départ un point de vue purement qualitatif, subjectif, psychologique ou physiologique puisqu'on a envisagé l'espace, d'une part, nos sens et notre intelligence, de l'autre. Mais en se plaçant au point de vue de la physique, il est possible de créer un monde nouveau dans lequel les phénomènes naturels seraient localisés dans un espace à 4 ou N dimensions. On pourrait ainsi établir un « parallélisme » entre les phénomènes du monde 1 et ceux du monde 2. Les inventeurs (télégraphie sans fils, etc.) procèdent ainsi et cela est également possible pour l'artiste, car, comme observait justement le peintre Rivera, d'après Poincaré, « un être qui vivrait dans un milieu à réfringences différentes et non à réfringences homogènes serait obligé de concevoir une 4e dimension ». Ce milieu à réfringences différentes est réalisé sur un tableau si une multiplicité de pyramides remplace le cône unique de la perspective italienne. Ce qui est le cas de certaines recherches personnelles de Rivera, lequel voit dans l'hypothèse de Poincaré une confirmation à des intuitions de Rembrandt, Greco et Cézanne. " La traducción es mía. Severini, "La peinture d'avant-garde...",462-463.

inmóvil. Al observar las obras producidas por estos artistas durante ese periodo, parecería que la manera como expresaron la cuarta dimensión se basó justamente en la rotación de los planos, en sentido vertical y horizontal.

También tomaban en cuenta las teorías de Charles Henry, quien dividía las sensaciones visuales en tres funciones: la sensación luminosa, la de color y la de la forma. María Gutiérrez Blanchard, Gino Severini y Diego Rivera tienen obras con composiciones muy similares, **(FIGS. 103, 104 y105)** en esas pinturas parecen disociar los planos en esas funciones visuales, creando las sombras y regiones blancas, como si se tratara de vacíos en el espacio. De hecho, por los resultados pictóricos es posible sugerir que tanto Rivera como Severini, y otros jóvenes cubistas de la galería L'Effort Moderne, realizaron experimentos con la iluminación, parecería que empleando luz eléctrica, bañaban de manera cenital los objetos en las mesas revueltas, en ambientes de oscuridad, o bien, trabajaban de noche cerca de ventanas abiertas, para observar las refracciones de los distintos planos. Llama la atención que muchas de esas pinturas, que aludían a la cuarta dimensión, fueron expresadas mediante la superposición de regiones de color muy planas, muchas veces sobre fondos oscuros, secciones geométricas bien definidas que mostraban de manera disociada las refracciones del objeto en tanto su sentido luminoso, su color local, y su topografía, es decir, emergían varias proyecciones isométricas, que a su vez era rotadas en sentido vertical y horizontal.



Tabla 2. Recibos de obras adquiridas por Rosenberg a Rivera<sup>435</sup>

Fecha	Precio francos	Título, observaciones	Número de obras	Numero de recibo
3 de noviembre de 1915	200	<i>Le Marin</i>	1	275
3 de noviembre de 1915	60	<i>La table au jardin, a la bouteille de liqueur</i>	1	276
3 de noviembre de 1915	100	<i>Nature morte à la carafe et le panier de paille</i>	1	277
3 de noviembre de 1915	160	<i>Le tableau au jardin, a la bouteille d'Anis</i>	1	278
3 de noviembre de 1915	300	<i>Nature morte mexicaine</i>	1	279
24 de noviembre de 1915	125	<i>Le jeune homme au stylographe</i>	1	280
12 diciembre de 1915	100	<i>La bouteille d'Anis</i>	1	281
12 de diciembre de 1915	200	<i>Femme assise</i>	1	282
12 enero de 1916	250	<i>Le compotier, Nature Morte aux fruits, Bouteille et le verre</i>	3	283
3 de febrero de 1916	225	<i>Portrait de Mr Volochine</i>	1	284
22 de febrero de 1916	200	<i>La Dame en cramoisi</i>	1	285
8 de marzo de 1916	125	<i>Bouquet de fleurs</i>	1	286
13 de marzo de 1916	125	<i>Nature morte aux citrons</i>	1	287
2 abril de 1916	100	<i>Nature morte au pourou, La bouteille l'huile</i> (toiles des nos 10 et 8)	2	288
30 abril de 1916	125	<i>Nature morte au chou-fleur</i> (toile du no 25 de mesure)	1	289
30 de abril de 1916	200	<i>La bouteille de Marasquin, Bouteille, tasse et compotier</i> (panneau du no 15 de mesure, sur liège, toile du 25)	2	290
23 agosto de 1917		Transacción económica sin datos		294
8 septiembre de 1917	275	<i>Nature morte, la table au panier</i> , toile de 15, 175 fcs, Fruits, toile de 6, 50 fcs, <i>Nature morte Le Bock</i> , 50 fcs.	3	293
13 noviembre de 1917	435	<i>Nature morte devant la fenêtre</i> , toile du no. 40 (280 fcs), <i>Nature morte a la carafe</i> , toile du no. 15 (105 fcs), <i>Étude pour un paysage</i> , toile du no.6 (50 fcs).	3	(carta 10622.1275)
9 enero de 1918	200	Seis naturalezas muertas (dessins à la mine de plomb)	6	548

<sup>435</sup> Se indica con un fondo gris las obras que el marchante compró antes del establecimiento del contrato (el 18 de abril de 1916)

Fecha	Precio francos	Título, observaciones	Número de obras	Numero de recibo
23 enero de 1918		<i>Nature morte devant la fenetre ouverte</i>	1	558
4 marzo de 1918		Seis retratos (dibujos) <i>Portraits de Madame Rivera, Madame Lhote, Monsieur Fournier, Monsieur [Louis ou René?] Durey, Monsieur Farny, Mademoiselle Hering,</i>	6	649
15 marzo de 1918		<i>Nature morte à la presse purée, Les Fleurs en papier</i>	2	
15 marzo de 1918		<i>Etude pour la Nature morte à la presse purée</i>	1	
9 abril de 1918		Transacción económica sin datos		
16 abril de 1918		Cinco dibujos	5	
16 abril de 1918		Transacción económica sin datos		
3 mayo de 1918		Une aquarelle <i>Nature morte</i> et 5 dessins <i>Natures mortes</i> et <i>Portraits</i> .	6	
4 junio de 1918		6 aquarelles, Paysages, 3 dessins <i>Portraits</i> , deux huiles <i>Portrait</i> et <i>Nature morte</i>	11	
19 de julio de 1918		3 Paysages	3	
13 agosto de 1918		Transacción económica sin datos		
18 septiembre		Dibujo de Jean Cocteau y <i>La femme au fauteuil</i> , toile du no. 60		Carta (no los compra)
12 diciembre 1918		Transacción económica sin datos		
TOTAL			67 obras	

## Constructivismo cézanniano

Entre 1917 y 1921, Diego Rivera tomó distancia del círculo cubista para formar su propia propuesta a la que denominó constructivismo. Se trató de una toma de posición estética consistente, resultado de sus experimentos sobre la cuarta dimensión, un cambio de dirección en medio de las discusiones sobre el rumbo del arte que tenían ocupados a los principales críticos, artistas e intelectuales de París hacia el final de la primera guerra mundial, en medio de afanes nacionalistas, dónde unos instaban al purismo, y otros al clasicismo.<sup>436</sup>

Durante la guerra, el 15 de marzo de 1917, Pierre Reverdy publicó “Sur le cubisme”, un llamado de atención para algunos pintores que se habían confundido, operó como un manifiesto que intentó re direccionar el cubismo desde la revista *Nord Sud*.<sup>437</sup> El texto se publicó en el número inaugural de *Nord-Sud*, el joven poeta Pierre Reverdy se asumía como teórico del cubismo en ausencia de Apollinaire, quien se encontraba en el frente.

En medio de un movimiento de vanguardia que estaba tomando múltiples rumbos, el poeta lanzó un escrito combativo, ideado con la intención de definir en qué consistía el cubismo y purgar a quienes se habían excedido, a los artistas que consideraba seguidores de segundo orden por intentar tomar referentes en la realidad. Definía así el cubismo: “el cubismo es un arte eminentemente plástico, mas un arte de creación, no de reproducción o de interpretación”;<sup>438</sup> la creación cubista debía alejarse completamente de todo lo contingente, anecdótico y narrativo. Reverdy retomaba conceptos bergsonianos y kantianos sobre la creación, esgrimía que la imagen cubista

---

<sup>436</sup> El ambiente cultural después de la guerra se tornó un tanto chauvinista, y el arte vanguardista, en particular el cubismo se asoció con Alemania. Francia se vinculó con la cultura clásica, con el mediterráneo y el retorno al arte clásico fue ponderado como un tema nacionalista. Véase Kenneth Silver, *Espirit de corps. The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton: Princeton University Press, 1989); Elizabeth Cowling y Jennifer Mundy, *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*. ( Londres: Tate Gallery, 1990); Christopher Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. (New Haven, Londres: Yale University Press, 1987)

<sup>437</sup> Pierre Reverdy, “Sur le cubisme” *Nord-Sud. Revue Littéraire*, no. 1, 15 marzo, 1917. p.5-7

<sup>438</sup> Reverdy, “Sur le cubisme”, 6.

debía ser autónoma, un medio poético poderoso que emergía de la intuición, alejada de toda imitación.<sup>439</sup> La creación artística debía alejarse del arte antiguo de las ilusiones ópticas, era fundamental que la creación fuera una concepción cerebral, producto de la intuición del artista, le interesaba retornar al cubismo que pintaba las cosas como son y no como se ven, reinstaurar la superioridad del conocimiento conceptual sobre el perceptual; en ello subyacía la desconfianza de la percepción, procedente de Bergson y una jerarquía entre visión y concepto. El poeta apelaba a la autonomía del arte, la creación debía expresar la idea fuera de todo referente, crear su propia vida independiente. Hacia el final del texto, Reverdy afirmó contundentemente: “después de esto, se comprenderá que no admitimos que un pintor cubista realice un retrato”.<sup>440</sup>

Bajo ese concepto del cubismo, los experimentos ópticos y matemáticos de Rivera sobre la cuarta dimensión se habían desviado, pues, como se abordó en la sección precedente, emergían de prácticas pictóricas que dependían del estudio del natural. Los retratos cubistas planteaban el mismo problema, dependían de la mimesis, Rivera sostenía que a través de sus prácticas sintéticas era capaz de encontrar la cifra mínima para reconstruir las facciones de una persona, y ese tipo de expresión y experimentación también estaban claramente sustentadas en la observación empírica.

Aunque en su manifiesto Reverdy no hacía referencia a ningún pintor en particular, pues estaba dirigido a varios, tan sólo siete días después de que “Sur le cubisme” salió de la imprenta, en una reunión en el restaurante Lapérouse organizada por Rosenberg para celebrar la publicación, que continuó en casa de André Lhote, se produjo el incidente conocido como el *affaire Rivera*.<sup>441</sup> La discusión debió versar sobre la desviación del rumbo del cubismo, el pintor y el poeta discutieron, se

---

<sup>439</sup> Véase: Dorine Gorter, *Reverdy entre poésie et peinture. Cubisme et parangone dans les écrits sur l'art (1912-1926) de Pierre Reverdy*. (Tesis de doctorado, Universidad de Amsterdam, 2016).

<sup>440</sup> Reverdy, “Sur le cubisme”, 7.

<sup>441</sup> Favela y Debroise reseñaron el incidente, discutían sobre el cubismo y Rivera le propinó una bofetada a Reverdy, también sus consecuencias inmediatas y los rumores en el circuito parisino. Debroise incluyó además excelentes traducciones de las fuentes originales. Ambos sostienen que este incidente fue el que distanció a Rivera del cubismo, sin embargo, como puede observarse en el desarrollo del texto, es probable que ese proceso haya sido paulatino y resultado de una decisión artística. Cfr. Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*, 96-132, y Debroise, *Diego de Montparnasse*, 84-94.

inflamaron los ánimos y Rivera lo abofeteó. No sería difícil que Reverdy sostuviera lo que había publicado en su manifiesto, que calificara a Rivera como uno de los imitadores confundidos “con fantasías mas o menos justificadas, mas o menos honestas (artísticamente)” y que más que aportar al movimiento eran “atraídos por el modernismo a ultranza, cuando no por otras razones menos confesables,” es decir, por las ganancias comerciales (que como hemos visto, tampoco eran cuantiosas).<sup>442</sup>

El asunto no terminó ahí, se realizaron varias publicaciones en favor y en contra, Reverdy estaba verdaderamente enojado y continuó infamando a Rivera, en dos textos más, que prefiguran el surrealismo y que publicó en *Nord Sud*. La revista reunió a un grupo de poetas de vanguardia, como André Bretón, Louis Aragon, Vicente Huidobro, Max Jacob, Philippe Soupault, Paul Dermée, Tristan Tzara, algunos muy jóvenes, que comenzaron a elaborar las ideas que los llevarían al surrealismo. Reverdy publicó dos relatos, a manera de historias de ficción en prosa literaria, que evocaban a través de la sátira el desencuentro con Rivera. *Une nuit dans la plaine (Una noche sobre la planicie)*,<sup>443</sup> preludia la escritura de su novela *Le Voleur de Talan, (El ladrón de Talan)* de 1917. El texto utiliza una serie de estrategias vanguardistas, intentaba ejemplificar la creación vanguardista, al mismo tiempo que devolvía el golpe a Rivera. Apareció anónimamente, ninguno de los participantes es identificado claramente, sino por rasgos fragmentarios, como en una pintura cubista, por otra parte, carece de coherencia lógica, se estructura a partir de recuerdos e imágenes poéticas. Reverdy vivía en Bateau Lavoir, en Montmatre, y de hecho había nombrado su revista, Nord-Sud, por el nombre de la línea de metro que le llevaba del norte al sur (de Montmatre a Montparnasse). Justo en esos años, el ambiente artístico cambió a Montparnasse. Reverdy refiere el viaje hacia la planicie, la planicie evocaba tanto los temas sobre la cuarta dimensión como lo plano, lo simple y el descenso del Sacre Coeur. Describía una reunión de todas las razas (el banquete cubista de Rosenberg), en dónde aparece Rivera como un indio vergonzante, un antropófago que no come carne, (Rivera hacía dietas de frutas por sus problemas reales o imaginarios de hígado). Reverdy animalizó

---

<sup>442</sup> Así se expresaba el joven poeta sobre los imitadores en su manifiesto, Reverdy, “Sur le cubisme”, 7

<sup>443</sup> Pierre Reverdy, *Una noche sobre la planicie* 3 de Nord-Sud, un hiriente relato vanguardista, que,

a Rivera, describió sus gestos aprendidos en los bosques vírgenes, su flexibilidad felina y su agilidad de los grandes monos, con la que rebanaba frutas. El retrato era racista, lo describía como un mono, un indio flojo que fingía actuar como hombre, que no entendía lo que es el cubismo, que trataba de explicarle su pintura a través de fórmulas matemáticas, esgrimiendo que había resuelto una fórmula de cuarto grado, mas el poeta le respondía que ni siquiera podía expresarse bien en francés. Reverdy equiparaba las fórmulas matemáticas de la sección áurea que entonces investigaban Rivera y Severini, con el sistema de pagos de Rosenberg, que era extremadamente complicado.<sup>444</sup>

El segundo relato, apareció a manera de un sueño firmado por S. Laforêt y bajo el subtítulo de *Échos*, precursor de los relatos surrealistas,<sup>445</sup> Aquí mencionaba al jamón americano y el queso bélico, que era una alusión a Rivera y Lhote, también al acto de realizar un retrato y al final, al oficio, a la creación, para la que estos pintores de segunda necesitaban recurrir a la biblioteca y no a la inspiración.

Los relatos protosurrealistas de Reverdy hacen patente la divergencia fundamental entre el poeta y el pintor, el origen de la creación artística. La creación era un tópico importante para Reverdy, recordemos que también se disputó con Huidobro la invención del creacionismo; era una fuerza misteriosa, producto de la evocación poética alejada de toda narrativa, una conexión con lo más íntimo del ser y la experiencia vital, no mencionaba al subconsciente, pero usaba ese tipo de recursos, imágenes de sueños, tránsitos por la ciudad, el borboteo de imágenes en su calidad fragmentaria e inconexa, en toda su potencia subversiva y oscura, por lo que le parecía inconcebible encontrar fórmulas matemáticas o inspiración en la realidad, las bibliotecas y las obras de los antiguos. Pero si el poeta reunió tanta saña, se debió a que verdaderamente el panorama artístico estaba virando al clasicismo y Rivera pronto encontró un circuito para su propuesta. El debate no eran las obras resultantes,

---

<sup>444</sup> Al hacer una operación matemática, 3 metros entre 1,5, 100 veces, me debes 500 francos (esta manera es la que cobraban con Rosenberg, el tamaño de la tela por un número dado era el precio).

<sup>445</sup> en la sección de Chroniques. Véase : S. Laforêt [Pierre Reverdy] "Échos", en *Nord-Sud* No. 16, (octubre 1918), 97, 98-100.

como hemos visto, Rivera estaba pintando cosas análogas a Gris, el pintor favorito de Reverdy, ni tampoco la práctica del retrato, (Gris había retratado a Reverdy y a su esposa en retratos de línea ingrista) sino el lugar desde el cual emergía la creación, para el poeta era el interior y para Rivera era el exterior. Como hemos analizado, el mexicano estaba obsesionado por encontrar los sólidos elementales, las formas puras, las leyes que regían el universo, la percepción sensible y las posibilidades de expresar el espacio, el espacio percibido, su cubismo era sin duda científico y esotérico. Esa búsqueda, comenzó una relación de admiración y amistad con Élie Faure, quien también contemplaba la presencia de formas esenciales que regían la belleza, y era muy cercano a el crítico Louis Vauxcelles. Rivera también se aproximó también a André Lhote, y a un círculo de artistas del norte de Europa, notoriamente a Adam Fischer, que poco a poco lo llevarían al sector nacionalista del campo cubista.

Lhote, elogiaba al cubismo como la mas ardiente de las técnicas racionales, que había sido inaugurada por Cézanne. El pintor consideraba que la expresión visual de los cubistas era producto del individualismo y la obsesión por la personalidad, lo consideraba una exageración estilística. Instaba a un camino medio, a liberarse y moderar del método cubista para intentar lo que denominaba la “totalización expresiva de los valores pictóricos”. Durante la guerra había propuesto una rama del cubismo a la que denominó “totalismo”, y cuyo manifiesto publicó en *L'Élan*, revista dirigida por Amédée Ozenfant, en 1916.<sup>446</sup> Con la palabra totalismo aludía a la intención de mezclar varias corrientes, un retorno a la figuración, pero también instaba a retomar la sensibilidad impresionista y de los maestros de la antigüedad, apelaba a los valores constructivos y clásicos, dos palabras que tomarían fuerza durante la guerra como sinónimos de calma y reconstrucción después de la destrucción.<sup>447</sup> Lhote terminaría por hacer el llamado al retorno al orden desde la revista de Onzenfant.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> Lhote publicó en el mismo número de *L'Élan* dónde se imprimió el diálogo del Filebo de Platón, un manifiesto titulado “Totalismo”. André Lhote, “Totalisme”, *L'Élan*, no.9, (febrero de 1916), 4-5.

<sup>447</sup> Véase: Silver, *Espirit de corps*, 57-58.

<sup>448</sup> Lhote fue posiblemente uno de los primeros que habló del *rappel à l'ordre*, el retorno al orden, en 1917, pero ese llamado se volvió más insistente en el periodo posterior a la guerra y fue retomado por varios otros autores. Desde 1917 Lhote señaló a Poussin, Claude Lorrain, David e Ingres como los pintores en los que se encontraba un “gusto por la arquitectura” y aún equilibrios perfectos, desde

Durante la guerra las condiciones de la vanguardia habían cambiado, muchos artistas franceses estaban en el frente, Francia comenzó a virar hacia el nacionalismo, y a mirar con desconfianza el cubismo ortodoxo, como se explica más adelante. El incidente Rivera Reverdy fue simplemente uno más de los síntomas de la división del campo cubista en varias posturas teóricas y prácticas, que culminó en separaciones hoy casi incomprensibles entre cubistas idealistas, cubistas naturalistas, cubistas naturalistas constructivos, y cubistas eclécticos.

La búsqueda del clasicismo comenzaba a minar la ansiada unidad de L'Effort Moderne; por un lado, estaban aquellos que consideraban que el cubismo podía ser una etapa, y que se vislumbraban nuevos horizontes de clasicismo.<sup>449</sup> Entre ellos estaban Louis Vauxcelles y André Lhote, y en 1917 se hizo evidente que también Rivera y Severini, con sus desarrollos matemáticos de tintes esotéricos que los guiaron al clasicismo.<sup>450</sup> En el otro extremo estaban Pierre Reverdy y Léonce Rosenberg, que aglutinaron a Georges Braque y Juan Gris, muy cercano al poeta, y de cuya colaboración surgieron las nociones sobre la pureza del cubismo.

Es posible observar esa dispersión de opiniones en una serie de publicaciones que se sucedieron casi al hilo, en esos escritos se fueron perfilando distintas tendencias dentro del grupo que orbitaba alrededor de Rosenberg, como lo indican los propios títulos, unos se acercan hacia el purismo cubista y otros se alejan hacia la figuración del retorno al orden, pero todos se seguían considerando cubistas. Pero esas clasificaciones se tornaron vagas, por ejemplo, Lhote elaboraría una compleja clasificación de los cubistas, que se dividían en cubistas *a priori*, los cubistas puros o

---

entonces expresó sus posiciones nacionalistas. En 1920 afirmó que Jean Fouquet era la referencia nacional más alta, cuando se reabrió el Louvre y reseñó una primera visita, también elogió a Le Nain y a Ingres, fascinados por sus dibujos de tanta precisión y estilo. Silver, *Espirit de corps*, 237.

<sup>449</sup> Luis Martín Lozano había abordado este periodo, ponderando el componente clasicista y el interés en Ingres y Renoir; más recientemente Michele Greet quién como yo, consultó los archivos Rosenberg en el Centre Pompidou, coincide en señalar la proximidad con André Lhote. Michele Greet, "Rivera y el lenguaje del clasicismo", en Diana Magaloni y Michael Govan, *Picasso y Rivera, conversaciones a través del tiempo*. (Ciudad de México, Los Ángeles, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, LACMA, 2016), 126-141. Luis Martín Lozano, "Diego Rivera, *Classicus sum*", en *Diego Rivera. Art and revolution*. (México: INBA, Landucci, 1999), 129-159.

<sup>450</sup> Christopher Green ha abordado este episodio con detalle, Vauxcelles asumió que este era el inicio del fin del cubismo. Véase, Green, *Cubism and its enemies*, 7-9.



abstractos y *a posteriori*, los que se basaban en el estudio de la naturaleza, aquí es importante comprender que, desde la perspectiva de Rivera, y de gran parte de la vanguardia parisina, el mexicano jamás abandonó el cubismo, simplemente desarrolló una nueva rama a la que denominó constructivismo, una tendencia que siguió hasta su primer mural, *La Creación*.<sup>451</sup>

La serie de publicaciones en el seno del cenáculo cubista iniciaron con el artículo de Gino Severini "Symbolisme Plastique et Symbolisme Littéraire" discutido anteriormente, donde proponía el cubismo como un realismo ideista, en febrero de 1916.<sup>452</sup> Lo siguió un año después "Sur le cubisme" el manifiesto de Reverdy contra la imitación y la defensa del cubismo, en marzo 1917. Tres meses después Severini publicó el segundo artículo del *Mercure de France*, "*La peinture d'avant-garde le machinisme et l'art (Reconstruction de l'Univers)*"<sup>453</sup> en junio 1917, donde menciona a Rivera y expone los métodos geométricos para expresar la cuarta dimensión. Reverdy publicó varios ensayos que elaboraban con su estilo un tanto oscuro, que ya prefiguraba el surrealismo su "Ensayo de estética literaria" en junio de 1917, y "El cubismo es poesía plástica", en febrero de 1919. La propia galería L'Effort Moderne publicó *Quelques intentions du cubisme* de Maurice Raynal también en 1919, donde el crítico explicaba el sentido de la pintura cubista a partir de Platón y Kant, como una obra que apelaba al espíritu, y por ello evitaba toda imitación y todo lo contingente.<sup>454</sup> La serie concluyó con dos posturas completamente distanciadas en 1921, cuando Léonce Rosenberg publicó su *Cubisme et empirisme*, redactado a manera de aforismos

---

<sup>451</sup> La toma de posición de Lhote en relación al cubismo estaba llena de sutilezas, rompió con L'Effort Moderne al mismo tiempo que Rivera, en 1918. Es posible seguir su postura pues escribía en *La Nouvelle Revue Française*. El se presentaba como cubista aún después de 1919, como muchos otros; sostenía que había dos corrientes continuas del cubismo, una era sintética, basada en la construcción abstracta, el cubismo de los cubistas *a priori*, o cubistas puros, el otro era analítico, aquel de los cubistas *a posteriori*, basados en el estudio directo de la naturaleza. Lhote se veía a sí mismo como un cubista *a posteriori*. De manera que lo que Vauxcelles consideró como un rechazo al cubismo en 1918, era el desarrollo de otro tipo de cubismo. Green, *Cubism and its enemies*, 65.

<sup>452</sup> Gino Severini, "Symbolisme Plastique et Symbolisme Littéraire" en *Mercure de France*, núm. 423, 1 febrero, 1916, 466-476.

<sup>453</sup> Gino Severini, "La peinture d'avant-garde le machinisme et l'art (Reconstruction de l'Univers)", en *Mercure de France*, en *Mercure de France*, núm. 455, 1 de junio de 1917, p. 451-468.

<sup>454</sup> Se trató de una conferencia impartida por Raynal el 11 de mayo de 1919 en casa de los Sres. Fitch. Maurice Raynal, *Quelques intentions du cubisme*, (París: L'Effort Moderne, 1919).

en los que insistía sobre la pureza y la vitalidad de la creación cubista, pero también reservaba líneas amargas para los desertores del cubismo,<sup>455</sup> y Severini *Du cubisme au classicisme*, que entraba de lleno a la investigación geométrica en la búsqueda de un nuevo clasicismo.<sup>456</sup>

Después del incidente con Reverdy, Rivera permaneció aún un año más trabajando para Rosenberg, quien siguió adquiriendo sus obras hasta julio de 1918.<sup>457</sup> Desde 1917 Rivera emprendió el retorno a la figuración partiendo de la síntesis cubista, como es patente al comparar dos obras sucesivas del mismo tema, la ventana abierta desde su estudio de la rue de Départ, desde dónde se veía la estación de trenes de Montparnasse. La primera, *Nature morte devant la fenêtre (Nature morte vert, maison)*, 1917, **(fig.106)** despliega varias proyecciones de los objetos obtenidas mediante el desplazamiento de los planos en las cuatro direcciones, conformando sólidos que se interpenetran, es difícil distinguir que está adentro y que está afuera, el edificio parece irrumpir dentro del tablón, la ventana se despliega en tres proyecciones, y el espacio vacío adquiere volumen; es posible ver el plano isométrico de todos los sólidos, los objetos hacen ecos unos de otros, rimas plásticas, el edificio, el vaso y la vela adquieren el mismo perfil por la rotación de los planos.

Las sombras adquieren consistencia sólida hacia el interior y afuera parece proyectarse la sombra de una botella, sobre la que se observa también un corte del vaso. En toda esta ambigüedad espacial conseguida al rotar las proyecciones, es notorio que hay un sustento más estable, la parte inferior del cuadro, el caballete y el tablón, aunque están sutilmente deformados, preservan cierta apariencia mimética. Por el contrario, en *Pont sur la voie de chemin de fer (Ferrocarril de Montparnasse)*,

---

<sup>455</sup> Léonce Rosenberg, *Cubisme et empirisme*, París: L'Effort Moderne, 1921), 1, 2, 8-9, 11.

<sup>456</sup> Desde 1916 Severini realizó una serie de obras intimistas como experimentos de sus investigaciones matemáticas, un autorretrato, una maternidad, en la que retrataba a su esposa Jeanne, y que posteriormente sirvieron para ilustrar el libro. Durante la guerra Onzenfant vio la semejanza entre los dibujos ingristas de Picasso y el nuevo tradicionalismo de Severini, y los publicó en L'Elan no. 10., diciembre de 1916 con sus "Notes sur le cubisme" (una afirmación anticubista); las obras tuvieron buena recepción, pero el libro fue muy criticado, pues aspiraba a la creación de reglas, y eso atentaba completamente contra las nociones artísticas imperantes en París. Silver, *Espirit de corps*, 89.

<sup>457</sup> Recibo 19 de julio de 1918, LROS RIVERA Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg - Galerie L'Effort Moderne

1917), (**FIG.107**) ofrece la vista del exterior desde la ventana, una versión figurativa del mismo enclave urbano, el tren se aleja entre el humo sobre un horizonte en rotación, la imagen también reúne varias vistas de los sólidos, deformaciones en sentido vertical y horizontal pero se encuentran para reconstituir los objetos, de manera que el espacio se ondula, como si se viera a través de un vidrio deformante, los edificios se curvean, se repliegan y se expanden, permiten vistas isométricas de sus techos deformadas por la restitución. Rivera retomó cautelosamente la técnica del *passage* cézanniano, la paleta grisácea para describir las superficies pardas y desgastadas de los viejos edificios, el humo que escapa de una chimenea y la bruma de la ciudad. Únicamente el punto de vista y la proximidad de los techos son el índice de la ventana.

Hacia el final de la guerra, las ventanas abiertas se convirtieron en un tópico importante, pues amplificaban las analogías arquitectónicas del cubismo. Las composiciones con ventanas abiertas concitaban varios espacios, dos géneros, paisaje y naturaleza muerta, pues unían el espacio exterior enmarcado a manera de cuadro adentro del cuadro, y el interior, de manera que profundizaban en problemas del espacio.<sup>458</sup> Rivera parece haber elegido el tópico para comenzar a explorar el paisaje a la manera de Cézanne, el estudio del llamado padre del cubismo había tomado un nuevo aire durante la guerra.

No se trataba únicamente de un problema formal, el panorama de la guerra cambió todos los signos, el cubismo había comenzado a verse como un arte iconoclasta, y al mismo tiempo, se comenzó a vincularlo con los alemanes, debido a que en sus inicios había tomado fuerza debido a los marchantes alemanes, como Khanweiler, Berthe Weill, Adolphe Basler, o Whilhelm Ude, entre otros, que además realizaron una campaña internacional para promoverlo, y lo exhibían poco en París.<sup>459</sup>

Cuando la guerra duró más de lo esperado, y el frente se aproximó a la metrópoli, en la prensa se comenzó a hablar del cubismo como parte de una campaña imperialista alemana para falsificar el gusto francés, como un arte *boche*, el término

---

<sup>458</sup> Christopher Green, *Cubism and its Enemies*, p.16.

<sup>459</sup> Silver, *Espirit de corps*, 1-25.

despectivo que se usaba para definir al enemigo germano. Hacia 1917, el año más crudo, la contienda se alargaba mucho más de lo esperado, perdía toda escala perceptible, las bajas aumentaban, y no se veía venir el fin, emergió un acendrado patriotismo, se buscaron referentes culturales franceses. Primero hubo una ola de interés en los grandes maestros de la pintura francesa, Picasso, sorprendió con sus dibujos de finas líneas al estilo de Ingres, que se interpretaron como un acto patriótico, y pronto permearon toda la vanguardia (a menudo los retratados aparecían con uniforme militar, como los retratos ingristas de Rosenberg o Apollinaire, entre otros). Pronto se identificaría la cultura gala con la tradición latina, Francia era la civilización y la cultura conteniendo el barbarismo y la infiltración alemana. Se crearon metáforas de gases asfixiantes alemanes que encontraban ecos en la dispersión del cubismo y en la infiltración del pensamiento alemán a través de Kant.<sup>460</sup>

En ese contexto, hubo un retorno a los filósofos griegos, y pronto se comenzó a buscar el clasicismo, a considerar al pasado desde otra perspectiva, los verdaderos orígenes del patrimonio latino eran los maestros italianos, los cenáculos artísticos comenzaron a preguntarse las alternativas para transformar el arte moderno de la preguerra, un arte producido por artistas de todas las nacionalidades, que era tan lúdico e iconoclasta, en un arte patriótico, serio, simple, medido, que apoyara la movilización.<sup>461</sup>

Rivera se aproximó a un nuevo círculo, al historiador del arte Élie Faure, y a André Lhote, ambos admiradores de Cézanne y fascinados por las leyes de la armonía. También se hizo muy cercano al escultor Adam Fischer y a su esposa Ellen, con quienes viajaría a Céret para pintar paisajes cézannianos, y orbitó alrededor del poeta Jean Cocteau. El mexicano no estaba solo, ni quedó dañado por el episodio con Reverdy, que fue moneda común en la vanguardia parisina durante la guerra, simplemente se distanció del circuito de L'Effort Moderne. Hacia 1917 Rivera comenzó a desarrollar su propia rama del cubismo, el constructivismo, que buscaba reorientar el cubismo a partir del estudio de Cézanne y los valores plásticos puros, las

---

<sup>460</sup> Silver, *Espirit de corps*, 27- 71.

<sup>461</sup> Silver, *Espirit de corps*, 58.

formas esenciales, y las leyes de la sección áurea. Aún hace falta una investigación más profunda de los últimos cinco años de Rivera en París, que permita redimensionar su contribución a la vanguardia y la gestación de varias ideas que puso en práctica a su llegada a México.

En esas investigaciones de Rivera se detecta el diálogo cercano con el historiador del arte Élie Faure, quien había publicado en 1910 una monografía sobre Cézanne, uno de sus primeros libros sobre arte.<sup>462</sup> Poco después incluyó al pintor neoimpresionista en *Les Constructeurs* (1914),<sup>463</sup> un libro donde elaboró su visión cósmica del arte, estimulada por el transformismo de Lamarck. Faure se avocó a la búsqueda de un ritmo universal paralelo en el arte y la naturaleza, una visión monista del mundo en donde sostenía que las leyes del arte son orgánicas, rítmicas, y cíclicas. *Les Constructeurs*, era un homenaje a los pensadores y creadores en los que sustentaba sus teorías de la armonía, allí equiparaba al biólogo Jean-Baptiste Lamarck, el historiador Jules Michelet, el filósofo Friederich Nietzsche, el escritor Fiódor Dostoievski y el pintor Paul Cézanne, creadores que encontraron la armonía de las esferas y los ciclos de las civilizaciones.<sup>464</sup>

El interés de Faure por Cézanne se intensificó durante la guerra, antes había apreciado el interés científico del neoimpresionismo, sus investigaciones sobre la luz, pero en Cézanne además admiró su “espíritu arquitectónico”, el carácter constructivo de su pintura, alejado de toda intención psicológica. En ese momento, en el cual Francia requería reconstruirse y encontrar los valores clásicos, consideraba que la pintura debía retomar a Cézanne, quien era el verdadero precursor de la energía artística francesa, quien había anunciado las nuevas síntesis posibles. En 1923 Faure publicó el primer estudio importante sobre Cézanne, donde afirmaba que el pintor había previsto las formas de arte colectivas, había descubierto la estética de los

---

<sup>462</sup> Élie Faure, *Paul Cezanne*. (París: H.Fabre, Extrait de l'Art Décoratif, 5 octubre de 1911), 97-126.

<sup>463</sup> Élie Faure, *Les Constructeurs*. (París: G. Crès, 1914), reimpresso en 1921, Élie Faure, *Les Constructeurs*. (Viena y París: G.Bompart, G. Crès), 1921.

<sup>464</sup> Véase : Véronique Dumas, “Élie Faure” en *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Institut National d'Histoire de l'Art, 18 de mayo de 1916, consultado en : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/faure-elie.html>

aviones, las máquinas, los edificios modernos. Lo vinculaba con la obra de Matisse, Picasso, Braque, Derain y el cubismo en general, un movimiento que había desarrollado la universalidad en su lenguaje y el espíritu primitivo. Faure desarrolló una teoría del anarquismo contemporáneo, el anarquismo significaba el inicio de los grandes ritmos colectivos.<sup>465</sup> Rivera y Faure debieron coincidir en el interés por la política de izquierda y el carácter constructivo de Cézanne, así como por los principios del ritmo y la armonía que permitirían encontrar los grandes misterios del universo y el arte.

Es posible situar la serie de ventanas abiertas como la conclusión de las investigaciones de Rivera sobre el espacio y la emergencia del constructivismo cézanniano, el pintor estaba empleando las herramientas que había desarrollado en sus investigaciones sobre la geometría y la rotación de los planos, cuando viró a expresarlo en un lenguaje claramente cézanniano. Su ruptura con Léonce Rosenberg surgió a partir de una discusión sobre *Nature morte devant la fenêtre (Cuchillo y fruta frente a la ventana) 1917, (FIG.108)* hoy en la colección del Museo Dolores Olmedo,<sup>466</sup> fue la obra de mayores dimensiones del periodo, en un formato casi cuadrangular, la pintura en donde elaboraba su nueva propuesta, pero que fue rechazada por el marchante y devuelta a Rivera, originando el altercado que los llevó a terminar el contrato. Esta obra culmina la serie de ventanas abiertas constructivas, el espacio se curva y los planos se confunden, los edificios como si se tratara de sólidos elementales constreñidos por el espacio, se expanden y contraen, chocan unos contra otros. Esta ventana abierta es la exploración más completa de las deformaciones causadas por la restitución geométrica desde varias perspectivas, una arquitectura cubista en un lenguaje formal plenamente cézanniano, repleto de manchones

---

<sup>465</sup> Véronique Dumas, "Élie Faure".

<sup>466</sup> Aparece en el catálogo del Museo Dolores Olmedo bajo el título descriptivo de la escena *Cuchillo y fruta frente a la ventana*, fue la última adquisición de la coleccionista para el museo mexicano. A partir de la correspondencia entre Rosenberg y Rivera, me fue posible identificarla con el título *Nature morte devant la fenêtre*, pues fue motivo de una discusión. La mención a ésta obra aparece en varias cartas de 1918. Sobre la adquisición de esta pieza, véase: Juan Rafael Coronel Rivera, "Dolores Olmedo: coleccionismo y generosidad" en *Museo Dolores Olmedo*. María Eugenia de Lara (coord.) (México: Fideicomiso Museo Dolores Olmedo Patiño, Banco de México, Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, 2007), 50.

empastados y pinceladas diagonales, el “toque torpe”, la *gaucherie* o las pinceladas acusadas que presentaban las imprescindibles manzanas, naranjas y peras en primer plano, ostentando su esfericidad y la materialidad de la pintura.

El distanciamiento de Rivera del cubismo del círculo de L’Efforte Moderne fue una toma de partido estético consciente, y el desarrollo natural de sus investigaciones matemáticas: simplemente había cambiado de estilo. El pintor en su juventud mantuvo durante toda su carrera parisina una ansiedad sobre su producción artística, inquietud que José Juan Tablada describió bien en 1914: “lo encontré siempre paradójicamente agitado dentro de su adiposa bonhomía por una intensa fiebre de palingenesia, por un latente anhelo de gestación ideal...”, “era visiblemente un atormentado”, el pintor no se detenía en sus cuadros y eran apenas etapas del “avance ya grande de un dilatado camino por recorrer, luminoso camino de Excélsior de cuya meta radiosa y definitiva apenas columbraba”, como bien decía, para juzgar a Rivera, había que verlo en plena transformación.<sup>467</sup> En 1923, Tablada retomaría el tema del artista inconforme y atormentado para retratarlo una vez más en 1923, decía que como Cézanne, Rivera “siempre ha estado ansioso por alcanzar una expresión plástica completa y está condenado a ir por la vida corroído por ese deseo”, añadía que “sólo el artista menor alcanza sus objetivos”.<sup>468</sup> Aquí Tablada recupera el mito originado por Cézanne, el inconforme canónico, que a veces destruía o dejaba inconclusas sus pinturas para manifestar su perfeccionismo, su búsqueda permanente, la profundidad mística de su empresa. Las anécdotas de la difícil personalidad y el primitivismo primigenio de Cézanne fueron relatadas en los *Souvenirs*, el mítico libro de Émile Bernard,<sup>469</sup> una publicación que tuvo mucho éxito en la vanguardia de las primeras décadas y cuyas

---

<sup>467</sup> José Juan Tablada, “La paleta del futurismo”, en *Crónica semanal. El Mundo Ilustrado*, 24 de mayo de 1914:6, en José Juan Tablada. *Obras Completas. VI. Arte y artistas*. (México, UNAM, 2000) p. 232.

<sup>468</sup> La pintura mexicana contemporánea, José Juan Tablada, “Mexican Painting of Today” en *International Studio*, 76.308 (enero de 1923): 267-276, publicado en José Juan Tablada. *Obras Completas. VI. Arte y artistas*. (México, UNAM, 2000) p. 299.

<sup>469</sup> Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne* (Paris : A. Messein, 1912 ), sobre el mito de Cézanne, véase el espléndido estudio de Schiff: Richard Schiff, *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*, (La balsa de Medusa 2002).

expresiones se volvieron recurrentes en la jerga de Rivera entre 1917 y 1923, son las que aparecerán impresas en *Vida americana*.

Renato González ha planteado que así como Rivera era poseído por numerosas enfermedades, reales o imaginarias, también contraía los estilos como si se tratara de virus o bacterias, como enfermedades que tomaban su cuerpo y después lo abandonaban; de esa misma manera súbita, y sin poderlo evitar, Rivera contrajo el cézannismo.<sup>470</sup> Se debe también contemplar, que justo en los años que duró la guerra, Picasso mantuvo en vilo a la crítica con sus súbitos cambios de estilo, un día producía dibujos ingristas, al otro se inspiraba en obras de arte italiano renacentistas, después realizaba series muy abstractas, o completamente figurativas, de alguna manera el estilo se transformó en un juego cambiante, un tema metapictórico sobre las posibilidades de la pintura y su evanescencia, en un momento en el que el estilo se tomaba como un asunto de nacionalidad, de patriotismo.<sup>471</sup>

De manera que, a partir de su cambio estilístico, Rivera entró en la amarga disputa con Rosenberg, quien estaba sorprendido y decepcionado por la ruta que estaba tomando su pintura, el marchante no estaba mínimamente interesado en la producción cezanniana. Después de varias reuniones y desencuentros que se infieren a través de la correspondencia, el 30 de septiembre de 1918 Rivera escribió a Rosenberg una airada carta de tres largas páginas y caligrafía inestable, dónde subrayó su transformación estilística, y explicaba que su viraje era el “resultado de una evolución lógica, necesaria y no deseada por mí, pero más fuerte que yo”. La carta es sumamente interesante, alude a discusiones previas delante de la pintura, que habían tenido lugar un año antes, cito las líneas principales:

En su exposición, seguramente de manera involuntaria por su parte, los hechos se encuentran cambiados, mientras que sucedieron así: aproximadamente el mes de septiembre de 1917 con ocasión de una visita que hizo a mi taller, le advertí que mi trabajo como resultado de su evolución lógica, necesaria y no deseada por mí, pero más fuerte que yo, dejó de tener el aspecto susceptible de su interés y por ello le dejé en libertad de

---

<sup>470</sup> Renato González Mello, “Diego Rivera’s Portraits” en Benson, et al. *Retratos. 2,000 Years of Latin American Portraits*, 220-221

<sup>471</sup> Silver, *Espirit de corps*, 62.



continuar nuestros compromisos o celebrar los acuerdos para llegar a la terminación de nuestro contrato después de un mutuo acuerdo conveniente a nuestros intereses recíprocos. Me gustaría señalar aquí que le dije esto delante de una pintura que, aunque bastante incompleta, era la misma cosa que estoy haciendo ahora y completamente libre de lo que usted llama "aspecto cubista" [...]<sup>472</sup>

La transformación había sido inevitable, resultado de sus investigaciones, una consecuencia natural, y verdaderamente es posible rastrear en la última serie que produjo para L'Efforte Moderne la manera en que poco a poco, su estilo fue cambiando. Rivera parecía muy alterado, evidentemente no había coincidencia entre su desarrollo artístico y la línea del marchante, pero intentó maniobrar la crisis para poder obtener parte de su obra y poder continuar su camino artístico. Rivera recuperó once de sus pinturas por 118 francos, la operación la realizó a través de su amigo el escultor danés Adam Fischer porque Rosenberg había prohibido la entrada del mexicano a la galería. La lista de obras que pudo recuperar muestra que le interesaba su última producción constructivista y cézanniana.<sup>473</sup>

---

<sup>472</sup> *"Dans votre exposé, sûrement involontairement de votre part, les faits se trouvent être changés, tandis qu'ils se sont passés ainsi = vers le mois de septembre de 1917 en occasion d'une visite que vous avez fait a mon atelier, je vous ait avertie, que mon travail par suite de son évolution logique, nécessaire et non voulue par moi mais plus forte que moi, allait cesser d'avoir l'aspect susceptible de vous intéresser et a cause de ça je vous laissait la liberté de continuer nos engagements ou entrer en arrangements pour arriver a la résiliation de notre traité après accord mutuel convenant a nos intérêts réciproques. Je me permets de vous faire remarquer, ici, que je vous ait dit ceci devant un tableau que, bien que plus incomplet, était la même chose que ce que je fais a présent et entièrement dégagé de ce que vous appelez "aspect cubiste" [...]"* Agradezco enormemente a Julieta Ortiz Gaitán del IIE-UNAM su valiosa asesoría en la transcripción y traducción de este documento. Carta de Rivera a Léonce Rosenberg, 30 de septiembre de 1918, [LROS 15, RIVERA 10422.1299].Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg,

<sup>473</sup> En la carta redactada por Rivera que Adam Fischer entregó en mano a Rosenberg, se indica que el precio se basa en el acuerdo de pagar "8 veces el número de la tela", pero no entendí como operó en este caso esa relación numérica. Un estudio directo de estas obras permitiría entender mejor la transición de Rivera al constructivismo y la relación entre los números de tela y las dimensiones de los lienzos. . Aquí consigno la lista completa, con las fechas de compra que son cercanas a la fecha de ejecución: " (1) *Paysage, jardin ensoleillé*, toile du no. 25, acheté le 13 Août 1918 ; (2) *Paysage, jardin a la tournée du jour*, toile du 25, acheté le 13 Août 1918 ; (3) *Paysage, L'aqueduc*, toile du no 15, acheté le 19 Juillet 1918 ; (4) *Paysage pont sur la vie du chemin de fer*, toile 15, acheté le 19 Juillet 1918 ; (5) *Paysage jardin au printemps*, toile du no. 25, acheté le 19 Juillet 1918 ; (6) *Nature morte, bouteille d'anis, pommes, coudre au verre*, toile de 15 acheté le 4 de Juin 1918 ; (7) *Portrait de M Lebedeff*, panneau du no. 4, acheté le 4 de Juin 1918 ; (8) *Nature morte, fleurs artificielles, penaud une draperie*, toile du 30 achat immédiat antérieur ; (9) *Nature morte presse purée, pot, serviette*, toile du no. 15 achat immédiat antérieur ; (10) *Nature morte guéridon devant fenêtre au fond station Paris Montmartre* toile du no.40, achat précédent ; (11) *Nature morte table devant fenêtre ouvert*, toile carrée du no. 40, achetée au mois de Novembre 1917." La última es el lienzo que hoy pertenece a la Colección del

Rivera dejó la galería y terminó el contrato con Rosenberg al mismo tiempo que André Lhote, ambos habían participado en la discusión con Reverdy y su salida fue inmediatamente interpretada por el crítico Louis Vauxcelles como los primeros visos del fin del cubismo y el retorno a la naturaleza. El crítico publicaba en *Le Carnet de la semaine* con el pseudónimo de Pinturicchio y había establecido una verdadera guerra contra el cubismo y contra Rosenberg, estaba en contra del arte académico, y le parecía que el cubismo había caído en una serie de reglas rígidas que evitaban la independencia de los artistas, también debe decirse que no era partidario de los excesos de abstracción, de hecho fue quien bautizó, sin quererlo, al cubismo. Vauxcelles escribió un artículo a favor de Rivera y Lhote, cuando abandonaron la galería L'Effort Moderne, que se tituló "El cubo cansa".<sup>474</sup>

Tan solo un mes después, en noviembre de 1918 Rivera organizó la exposición colectiva *Les Constructeurs* en la Galerie Eugène Blot, que integraba obra de los pintores André Lhote Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, y los escultores Paul Cornet y el danés Adam Fischer. **(FIG. 109)** El mexicano presentó paisajes y retratos cézannianos que había realizado en Céret, con Lhote. **(FIG. 110, 111, 112)** La exposición se conoció como "Los Constructores", pues llevaba por epígrafe un fragmento del libro *Les Constructeurs* de Élie Faure, que apreciaba la obra de Cézanne como "un ensayo primitivo sobre la arquitectura", e instaba a los artistas a abordar la naturaleza como Cézanne, sin intenciones literarias o morales, para obtener "el secreto de las coloraciones puras y las armaduras esenciales que permitirán a los hombres de mañana restaurar sus grandes ritmos decorativos".<sup>475</sup> El propio Louis Vauxcelles escribió el prólogo, en el que presentaba a Rivera como el organizador y fiel seguidor de Cézanne:

---

Museo Dolores Olmedo. 29.1.1918, évoque le sculpteur danois Adam Fischer et la revue *Klingen*, une env. portant la mention manuscrite Rivera numéro 567 29 Carta de Rivera a Léonce Rosenberg, 30 de septiembre de 1918, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, [LROS 15, RIVERA 10422.1299].

<sup>474</sup> Christopher Green, *Cubism and its enemies*, p.7.

<sup>475</sup> Élie Faure, "Les Constructeurs" (Epígrafe), en *Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, Andre Lhote et Diego Rivera. Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer Chez Eugène Blot* (catálogo) 28 de octubre al 19 de noviembre de 1918, París.

En las cartas que he recibido este verano de Diego Rivera, -donde elaboramos el proyecto de la presente exposición (hoy realizado gracias al buen y siempre joven Eugène Blot), - Rivera, al hablar de Cézanne, le llamaba "el abuelo". Y esa familiaridad deferente hacia el mayor constructor de nuestra época, representa bien la filiación que han establecido de uno a uno los pintores Lhote, Fournier, Rivera, Corneau, Favory, y también, los escultores Cornet y Fischer, que corresponden a Cézanne, si no como herederos, al menos como discípulos; pues ellos han comprendido su lección.<sup>476</sup>

El adjetivo "constructivo" fue un apelativo que se utilizaría constantemente en ese periodo en países que habían sufrido guerras, tanto en Francia como en México, se refería la voluntad de solidez de la pintura y su carácter arquitectónico. En el prólogo Vauxcelles recordaba varios lugares comunes de las cartas de Emile Bernard, la frase sobre los sólidos, la óptica que reside en el cerebro y no en el ojo, pero lo más interesante era la idea de que Rivera había innovado a través de comprender el "dogma cézanniano" de la búsqueda de la armadura o la estructura arquitectónica. Sin embargo, el crítico consideraba que los cubistas se habían satisfecho únicamente de dicha armadura, sin reproducir la superficie de los objetos, se habían quedado con el esqueleto y habían dado la espalda a la naturaleza al sustituir la realidad de concepto por la realidad de visión. Por el contrario, los artistas de la exposición, los constructores, habían retornado a la naturaleza, para investigarla atentamente con una mezcla de sensibilidad y reflexión, restituían el orden sin abandonarse al impulso, subrayaba que no dejaban nada al azar y su gran oficio, sus efectos de pincel y virtuosismo.

---

<sup>476</sup> "Dans les lettres que je reçus cet été de Diego Rivera, -où nous élaborions le projet (aujourd'hui réalisé grâce au bon et toujours jeune Eugène Blot) de la présente exposition, -Rivera, parlant de Cézanne, disait : "le grand-père". Et cette déférente familiarité envers le (p.4) plus grand bâtisseur de notre âge, signifiait bien la filiation qui s'est établie de celui-là à ceux-ci Lhote Fournier, Rivera, Corneau, Favory, peintres, et aussi, Cornet et Fischer, sculpteurs, appartiennent à Cézanne, sinon comme héritiers, du moins comme disciples ; ils ont compris sa leçon. Que veut Cézanne ?" , Louis Vauxcelles, "Avant-propos" en *Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, Andre Lhote et Diego Rivera. Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer Chez Eugène Blot* (catálogo) 28 de octubre al 19 de noviembre de 1918, París.

La muestra fue recibida con agrado por la crítica, pero no tuvo un gran éxito, como esperaba el mexicano. La reseña del *Mercure de France* se refería al interesante clasicismo de Rivera, pero le reprochaba que aún conservaba cierta rigidez de sus “geometrías picturales”, opinión que fue publicada en México, alimentando su fama.<sup>477</sup> En otros casos la respuesta fue tibia, se aludía a su condición de extranjero, pues el crítico se preguntaba que harían los jóvenes franceses cuando retornaran del frente, hacia dónde se dirigiría el arte cuando retomaran el arte.<sup>478</sup> Adam Fischer, presentó un retrato de Diego Rivera en el que trasladaba los valores constructivos a la escultura. **(FIG. 112)** Fischer, con quien Rivera tenía una relación muy estrecha, publicó un interesante artículo en *Klingen*,<sup>479</sup> una revista en Copenhague, pues allí expuso en gran medida las intenciones de la exposición en la galería Blot desde la perspectiva del pintor mexicano. Decía que reunía obra de artistas cubistas y anticubistas aglutinados por el interés por continuar las investigaciones de Cézanne, pero al igual que Vauxcelles, daba a Rivera el papel del organizador, el líder del grupo, quien tenía la clara intención de cambiar el rumbo del cubismo y el arte moderno.

---

<sup>477</sup> “ Desde hacía algún tiempo, no se tenían noticias de Diego Rivera, tan concienzudo de su arte y quizás en la actualidad nuestro pintor de mayor fuerte. Por eso nos ha causado profunda satisfacción saber que acaba de exponer en París, en la Galería Blot. He aquí lo que ayer de él expresa el *Mercure de France* de 15 de junio pasado: “En la galería Blot, buenos retratos de M. Rivera, quien después de haber pasado por el cubismo, se reintegra a un modo de clasicismo muy atento a la verdad del movimiento y a su franca interpretación. De su excursión por las geometrías picturales, M. Rivera conserva alguna rigidez. Pronto se desembarazará de ella y nos dará la vida clara y verdaderamente captada en el movimiento del modelo.” “Triunfo de dos pintores mexicanos” *Revista de Revistas*, vol. XI, núm, 534, México, 1 de agosto de 1920. *La crítica del arte en México*, p. 402.

<sup>478</sup> Las artes plásticas dan poco de sí. “Hemos visto expuestos unos cuadros de los señores Diego Rivera, André Lhote, André Favory, Eugéne Corneau y Gabriel Fournier, y dos esculturas de Paul Cornet y Adam Fischer. El primero presenta unos paisajes de Arcachon con mucha luz y gran atractivo [...] No se puede, por estas muestras, formar una idea de la orientación que tomará la pintura después de cuatro años de guerra, cuando gran parte de nuestros artistas, sobre todo los jóvenes, que han de traer innovaciones, han estado en la lucha meditando y concibiendo, pero sin poder ejecutar. Desde luego se advierte que lo que se prefiere es causar emoción.” P.529-260

<sup>479</sup> Allí relató también que habían creado una campaña en la prensa para presionar a Rosenberg y conseguir que liberara algunas de las obras de Rivera, que tenía secuestradas en la bodega. Recuérdese que fue Fischer quien fue a pagar la cuenta de Rivera y recuperó sus pinturas. Adam Fischer, “Moderne Klassik Kunst”, en *Klingen*, núm. 3, (12 de enero de 1918); 13.

Fischer explicaba el cambio de Rivera en su tránsito cubista, había buscado la arquitectura, a través de un juego ingenioso y metafísico de reglas ópticas primitivas, pero había llegado a un arte plano, a pesar de que buscaba la cuarta dimensión. Un arte sin vida, que al evitar lo descriptivo, por el temor a la imagen fotográfica, no reproducía el objeto, sino que realizaba una copia estereométrica que carecía de vida orgánica. Entonces, él y algunos otros cubistas, se pusieron a investigar a Cézanne, y se dieron cuenta que usaba distintas posiciones, encontraron que usaba líneas de construcción en sus cuadros, pero tampoco llegaron a buen puerto.<sup>480</sup>

El escultor sostenía que fue Rivera quien encontró el secreto de la geometría de Cézanne, en la obra del Greco, durante su viaje a España: se trataba de ocultar la estructura cubista, como en las catedrales francesas y los patios italianos, dónde la fachada se logra a través de la planta rectificadas, los lados hacen juego con la planta y la fachada, de la misma manera, Cézanne hacía cortes de la naturaleza para mostrar una imagen óptica verdadera. Fischer afirmaba que “la construcción que se había perdido se ha encontrado de nuevo”, Rivera y sus amigos trabajaban en el mismo espíritu que construyó la pirámide y el templo griego; el arte bizantino, y añadía que “son amantes del espíritu de Cimabue, Giotto, Rubens y el Greco, los antiguos holandeses y Cézanne”.<sup>481</sup> Me parece que en esas explicaciones sobre los cortes constructivos de las catedrales, la geometría y la óptica, es posible rastrear en 1918 la invención de Rivera de su propia versión de la sección áurea, y la manera en que la aplicaba a la construcción pictórica, tema que se explicará más adelante.

## **Las lecciones de Italia**

Antes de volver a México, en 1921 Diego Rivera realizó un viaje por Italia para estudiar el arte de la antigüedad, casi seguro que planeaba la trayectoria con la conciencia del encargo de los murales para el gobierno posrevolucionario en México y con la idea de realizar un taller sobre composición y sección áurea. Se ha visto que desde 1909

---

<sup>480</sup> Fischer, “Moderne Klassik Kunst”, 13-14.

<sup>481</sup> Adam Fischer, “Moderne Klassik Kunst”; 14.

había considerado realizar encargos de decoraciones murales comisionadas por el estado y había tratado el tema en sus misivas a Alfonso Reyes. Incluso es evidente en los dibujos como testigos de ese tránsito por Italia, dónde inscribió notas en francés sobre cómo incide la iluminación en las pinturas y la relación de escala entre las figuras humanas representadas y las personas que los visitan, observaciones analíticas y pragmáticas sobre la composición, esquemas y notas para la construcción de un andamio. Todo ello nos sugiere que Rivera compiló una cultura visual e información práctica lista para usarse, y aún realizó algunos bocetos, y otros géneros de grafismos. Es posible imaginar que trazó la ruta transversal del territorio y el arte desde la antigüedad hasta el barroco, desde Pompeya y Sicilia hasta Venecia pasando por Roma, la toscana y los Alpes, a partir de conversaciones con el médico e historiador del arte socialista Élie Faure. El intelectual francés acababa de publicar el cuarto tomo de su historia del arte en 1921 y preparaba el quinto volumen *El espíritu de las formas*, o la síntesis formal de los pueblos, que vería la luz en 1927, pero en el que estaba trabajando desde 1920.<sup>482</sup> Rivera pasó en la casa de verano de Faure el verano de 1920, el último que pasaría en Francia, cuando se consolaba de un nuevo rompimiento amoroso y discutía sobre historia del arte con el famoso médico.<sup>483</sup> No

---

<sup>482</sup> Élie Faure *L'esprit des formes* (1927) es el quinto y último tomo de su *Histoire de l'art*, que consta de cuatro volúmenes publicados entre 1909 y 1921, abarcan desde la prehistoria y la antigüedad hasta el arte contemporáneo. Estos escritos tienen como base las series de conferencias que daba en las *Universités populaires* que nacieron en el contexto del affaire Dreyfus. Es imprescindible conocer mejor la relación entre el pintor mexicano y el médico e historiador galo. Otros ya habían señalado la importancia de esta amistad para la obra y el pensamiento de Rivera, Olivier Debrouse en *Diego de Montparnasse*. (México: Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1985); Clara Bargellini en su artículo seminal, citado adelante sobre el viaje a Italia, Renato González Mello, "La serie y la analogía" en Mauricio Montiel *et al.*, *Diego Rivera coleccionista* (México: Museo Nacional de Arte, 2007); y Natalia de la Rosa, *Épica escenográfica: David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinematográfico y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*. (Tesis de doctorado, UNAM, 2016). Véase además Véronique Dumas, "Élie Faure étude critique" en Philippe Sénéchal y Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, consultado en agosto de 2016 <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>

<sup>483</sup> Rivera había iniciado su amistad con Faure alrededor de 1917, pero se fue haciendo cada vez más intensa. Le hizo un retrato en el estilo de Cézanne con el que estaba experimentando durante su periodo de retorno al orden. Desde 1918 Rivera visitaba constantemente al médico en su apartamento de Saint Germain para hablar sobre arte. Ya Olivier Debrouse había subrayado la importancia de este encuentro para el viaje italiano de Rivera "Élie Faure, humanista e idealista impenitente, amante incondicional de la libertad, poseía una cultura clásica, pero era lo suficientemente abierto para aceptar y hasta adoptar

es improbable que Reyes o Vasconcelos le apoyaran también en trazar la ruta,<sup>484</sup> con el objetivo de analizar el arte monumental y su emplazamiento arquitectónico, y con la comisión puntual o al menos la promesa del gobierno mexicano para realizar murales a su retorno.

Alfonso Reyes fungió como intermediario entre Rivera y José Vasconcelos, entre septiembre y noviembre de 1920, los meses de creación de la Secretaría de Educación Pública. Una misiva enviada a Alfonso Reyes, en tono confesional, escrita a altas horas de la noche, perfila a un Vasconcelos un tanto solo, incomprendido en su misión – “Si no fuera político nadie me leería. La gente tiene cuidado de ver lo que digo yo, pero no simpatiza, no se contagia con lo que digo”<sup>485</sup>– y profundamente comprometido con el conocimiento y la obra que construía para el futuro, a la que daba máxima importancia:

Esto ya te digo es la gracia que no falta por el triple camino del dolor, el estudio y la belleza- El dolor obliga a meditar; el pensamiento revela la inanidad del mundo y la belleza señala el camino de lo eterno.- En los intervalos en que no es posible meditar ni

---

los puntos de vista de las tendencias más progresistas del arte. El Dr. Faure se volvió entonces el maestro de Rivera en la búsqueda de una nueva concepción plástica, y las aportaciones del intelectual francés fueron indudablemente de primera importancia en la elaboración de un nuevo sistema pictórico y estético que llevaría a Diego Rivera al muralismo. ] Día a día la amistad de Faure se iba consolidando y Diego se dejaba convencer por el amable doctor que el reprochaba a menudo sus fallas en cuanto a la pintura bizantina y medieval que él admiraba por encima de todas las cosas. De nuevo Rivera empezó a viajar. Su primera gira fue por las catedrales góticas y románicas del centro de Francia.” Rivera pasó el verano de 1920 en la casa de Dordoña de la familia Faure, debido a su rompimiento con Elen Fischer, esposa de su amigo el escultor Danés Adam Fischer, con quienes había realizado varios viajes y algunas exposiciones constructivistas. Oliver Debrouse, *Diego de Montparnasse*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), 99-100.

<sup>484</sup> Pienso por ejemplo en los intereses que manifiesta Vasconcelos en sus recuentos de Europa, Véase: José Vasconcelos, *La Sonata Mágica: cuentos y relatos*. (Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1933).

<sup>485</sup> La misiva está cargada de vitalidad, escrita de puño y letra del funcionario sobre papel personal, membretado con su nombre y no el de la rectoría. Allí Vasconcelos se hermana con Reyes, ofrece una crítica sincera del *Plano oblicuo*, le comenta que pronto saldrán sus *Estudios Indostánicos* y lamenta que son pocos, Torri entre ellos, y muy poco lo que han comprendido del *Prometeo vencedor*, a la par toma posición frente a Caso: “En cuanto a Caso, le hago confidencia de un genero semejante a las que me haces de Pedro –Caso no toma en serio otra vida- Caso busca la felicidad y cree en la felicidad, creen el amor y habla del amor en serio, me refiero al amor de hombre y mujer. En fin Caso está muy lejos de mí y de ti [...] sólo el que pareciera estar cerca de Dios logra estar cerca de todos. Y Caso pasa hasta por católico, pero es incrédulo, es incrédulo de la obra; es escéptico yo estoy lleno de fe.” José Vasconcelos a Antonio Caso, ciudad de México, (16 de septiembre, 1920), *Capilla Alfonsina*, INBA.

gozar la belleza, es preciso cumplir una obra; una obra terrestre, una obra que prepara el camino para otros y que nos permite seguir a nosotros mismos.<sup>486</sup>

Por mediación del poeta, el funcionario y el pintor intercambiaron misivas en las que debieron acordar el papel de Rivera dentro del proyecto cultural que se implementaba en ese preciso momento.<sup>487</sup> El gobierno mexicano financió el viaje de Rivera por Italia durante alrededor de tres meses y su retorno a México, probablemente a cambio de algún servicio editorial, pues le otorgaron una partida mensual de mil dólares, durante seis meses, y Vasconcelos no era pródigo en dádivas.<sup>488</sup> En la misma misiva en que Rivera agradece el apoyo del viaje, le comenta a Reyes:

[...]ahora mismo le voy a escribir a Orozco pidiéndole que me indique en cuanto sea posible el formato, la calidad del material y el tipo que comportará la edición de manera de hacer los dibujos lo más útilmente posible, encantado del encargo y lleno de deseos de cumplirlo lo menos mal que se pueda para ver si le gusta a usted una vez hecho.<sup>489</sup>

Vasconcelos había tomado por asalto las prensas para producir libros en enero de 1921, cuando los Talleres Gráficos de la Nación pasaron a depender de la Universidad, y pronto la SEP compró un taller de imprenta completo en Estados Unidos. En ese primer momento se planeó publicar, además de los bien conocidos *Clásicos*, manuales escolares, un tratado de higiene, tratados industriales, de ciencias aplicadas, industrias agrícolas, historia de México e Hispanoamérica. El *Boletín de la*

---

<sup>486</sup> *Ibidem*.

<sup>487</sup> Las cartas entre Vasconcelos y Rivera no han salido aún a la luz pública, deben albergarse en el archivo personal del político. Su contenido produce mucha curiosidad, el momento era propicio para una gran intensidad y se manejaron con cautela. Se conocen las cartas que envió Rivera a Reyes agradeciendo la mediación y dónde no sólo le pide que lea la respuesta y que le ayude a enviarla a la dirección particular del secretario, sino además, devuelve la misiva que recibió: "Quiero que Vasconcelos reciba en lo particular la carta que le adjunto, hágame favor de leerla y dirigírsela a él a su casa de la que no sé la dirección. Le devuelvo a Ud. la carta de él." Diego Rivera a Alfonso Reyes, París, (3 de noviembre, 1920), *Capilla Alfonsina*, INBA. Publicada (con ligeras variaciones) en Esther Acevedo et al. eds. *Diego Rivera: Obras. Correspondencia*. (México: El Colegio Nacional, 1999), 34.

<sup>488</sup> En esta carta, con el membrete de la rectoría y mecanografiada, Vasconcelos menciona que Genaro Estrada le mostrará la Oda Nocturna de Reyes, sobre el pintor el filósofo aclara: "De acuerdo con tu indicación traté ya el asunto de Diego Rivera, y próximamente le vamos a enviar mil dólares, para que le entreguen en partidas mensuales durante seis meses y pueda trabajar." José Vasconcelos a Alfonso Reyes, ciudad de México, (5 de octubre, 1920), *Capilla Alfonsina*, INBA.

<sup>489</sup> Diego Rivera a Alfonso Reyes, París, (13 de mayo, 1921), *Capilla Alfonsina*, INBA.



*Universidad* del 4 de mayo de 1921 menciona además “tres obras avanzadas y prácticas sobre la cuestión social, que ilustran sobre la organización efectiva de sindicatos, cooperativas”.<sup>490</sup> Sin duda alguna, cómo bien lo señaló Raquel Tibol, la primera aportación de Rivera a la revolución fueron ilustraciones, algunas francamente cubistas.<sup>491</sup>

También es posible que Alberto J. Pani contribuyera al financiamiento del viaje a Italia. Las memorias de Rivera lo señalan como quién financió el viaje, más no en carácter oficial, sino como amigo y coleccionista de su obra. Rivera expresa que su finalidad era “volver a México en condiciones que le permitieran pintar en los muros las pruebas que necesitaba en apoyo a su posición mantenida en el I Primer Congreso de Escritores y Artistas, en París.” Rivera señala además de la tradición pictórica italiana, el momento político por el que atravesaba el país, como uno de los móviles del viaje. Recordaba también que vendió algunos cuadros y retratos a Pani para financiar el viaje, esto no parece improbable:

Con este mismo propósito quería ir a Italia antes de volver a su tierra. El bello país hervía en revolución. Los campesinos empezaban a tomar las tierras y los obreros las fábricas, mientras el fascismo abría sus poderosas fauces. Diego expuso su criterio a Pani y en respuesta el ministro le compró, a buen precio, para entonces, *El Matemático*, que había pintado paralelamente al retrato de Élie Faure. También le encargó el retrato de su esposa y, en muestra de gratitud, le pintó el suyo para ofrecérselo. Mientras Diego iba a Italia, Pani regresaría a México. El ministro retardaba su salida en forma que impacientaba al pintor. Al fin llegó un cable de Obregón. Decía: “Ven inmediatamente. Hasta que llegues no muevo un alfiler.” Pani sonrió y dijo: “Es hora de volver”.<sup>492</sup>

---

<sup>490</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*. (México: UNAM, 2009), 485-487.

<sup>491</sup> Rivera mencionó a Loló de la Torre que en su primera entrevista Vasconcelos lo nombró consultor y dibujante del Departamento de Bibliotecas, y como Raquel Tibol lo consignó “la primera aportación de Rivera a la revolución” fue el diseño de ilustraciones y el diseño gráfico. Algunas de éstas son francamente cubistas Raquel Tibol, *Diego Rivera: gran ilustrador*. (México: RM, Galera, 2008), 11.

<sup>492</sup> Loló de la Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, Tomo II. (México: Renacimiento, 1959), 84.

## Los viajes fértiles

En la misma carta del retorno de Italia, dónde promete contactar a Orozco para ver los formatos de las ilustraciones, Rivera envió a su amigo Alfonso Reyes líneas plagadas de entusiasmo, de epifanías y visiones sobre el futuro. Vale la pena citarlas en extenso:

[...] inútil tratar de contarle a Ud. nada, pero le diré que el viaje marca el comienzo de un nuevo periodo de vida, me encuentro gracias a él con material para algunos años de trabajo, *nada como aquello para aclarar y humanizar, allí no hay diferencia entre la vida de las gentes y la obra de arte*, los frescos no se acaban fuera de las puertas de las iglesias, viven en la calle, en las casas, por donde quiera que uno vuelve los ojos todo es familiar, popular, *los pintores más linajudos son pintores de pulquería, todo es llano, casero, popular y aristócrata*, nada es viejo, nada, aparte el renacimiento y el “*art nouveau*” 1900, las acererías, minas, arsenales van a maravilla con templos, campaniles y palacios, los frontones en Sicilia son el retrato de las colinas y las casas aldeanas se levantan por los simples albañiles bajo la misma armonía. Sólo lo romántico “hace viejo” allí. v.g. el futurismo cinquecentismo. 16ismo, 17ismo, 18ismo, 19ismo. Es decir, la civilización burguesa salida del romano burgués. Derecho civil y casco. Apelotonamiento pompier y magistral, apeñuscamiento suntuoso, pero se acabó. Italia está magnífica en este momento, ¡que estilo, que energía, que sobriedad! Los vi, a las manos muchas veces y que eficacia corrección y elegancia que industria y qué mujeres querido Alfonso, además no sabría yo hasta que punto pueden retorcer las entrañas, cosas hechas por los hombres (Ravenna, San Marcos, el Tintoretto en su ciudad. Etruria y los etruscos, San Antonio en Padua, Asís, Paestum y la Cicilia entera), pero, en fin. <sup>493</sup>

En ese viaje Rivera formuló la idea de un arte vivo, dónde conviven lo alto y lo bajo, lo popular y lo aristocrático, el arte y la vida, marcado por lo llano, algo que le traía a la memoria la pintura de pulquería de México, tal vez la primera vez que la evocará como ejemplo de arte accesible y como detonador del muralismo. Por otra parte, debe notarse su contradictoria perspectiva vanguardista, dónde elige el arte interesante desde un punto de vista muy personal y provocador, pues desestima de un plumazo todo el arte italiano desde el Renacimiento hasta el *art nouveau*, incluyendo el

---

<sup>493</sup> Las cursivas son mías. Diego Rivera a Alfonso Reyes, *Capilla Alfonsina*, INBA, (13 de mayo, 1921) .

futurismo, y sin embargo, como se verá más adelante, en sus notas de viaje es posible observar que admiró y analizó además de las obras de Tintoretto, a Tiziano en Venecia y seguramente visitó muchos de los sitios más paradigmáticos del arte renacentista, también posiblemente los murales de Rafael y Miguel Ángel en el Vaticano y los del Giotto en Asís.

Llama la atención que Rivera haya considerado que Italia estaba “magnífica” en los difíciles momentos que cruzaba el país mediterráneo después de la guerra, en los que literalmente escaseaba el pan, y la vida se había encarecido tremendamente, como lo relata Eduardo Chicharro en sus informes como director de la Academia de España en Roma. El maestro español describió la situación particularmente severa del invierno de 1921, como de extrema pobreza.<sup>494</sup> Rivera presencié el triste cierre del bienio rojo italiano (1919-1920) y el inicio del bienio negro (1921-1922), el violento estallido fascista contra la organización obrera y la escisión en la izquierda del ala de Antonio Gramsci, que por un lado condujo a la formación del Partido Comunista Italiano y por el otro al inicio del periodo fascista.<sup>495</sup>

Fue un viaje iniciático, un momento de recalculer posiciones, el pintor mexicano armado de cuaderno y lápiz, se sorprendió por la amalgama que percibió entre el arte culto y la vida, entre las pinturas o la esculturas y las gentes, no sólo el arte popular, sino sobre las fisonomías.<sup>496</sup> Quiso encontrar ecos formales en los perfiles de las italianas y los perfiles de las figurillas etruscas, entre los rostros de Ravena y las señoras en el tren o en el café, como se puede atestiguar en los dibujos que produjo

---

<sup>494</sup> El magro archivo de la Academia de España en Roma de esos años parece una constante súplica de su director por el aumento de sueldo dada la carestía en el país, desde abril de 1920 hasta enero de 1921. En 1921 únicamente contaban con un pensionado, que se quejaba de hambre y terminó por regresar a España. No hay rastro del Rivera en los archivos, pero es muy probable que se haya alojado o visitado a Eduardo Chicharro, su primer maestro en Europa, como lo relata en sus memorias a Loló de la Torre.

<sup>495</sup> Cfr. Fabio Fabri, *Le origini della guerra civile. L'Italia dalla Grande Guerra al fascismo, 1918-1921*, (Turín: Utet, 2009).

<sup>496</sup> El estudio de Clara Bargellini constituye el estudio más completo del viaje a Italia, en conjunto con las observaciones de Jean Charlot sobre el cuaderno italiano. La autora fijó las fechas y condiciones del viaje, sugirió además los intereses del artista y una posible trayectoria a partir del análisis de los dibujos que produjo Rivera. Clara Bargellini Cioni, “Diego Rivera en Italia”, *Anales del IIE*, núm.66, (1995): 121-122.

**(FIG. 114).** El viajero mexicano fincado en París, en un revés poscolonial exotizó el arte y los habitantes de Italia, los pensó como continuadores de la misma tradición, permanentes. Para los artistas parisinos esta operación era hasta cierto punto natural, Italia era parte de ese pasado bucólico y primitivo, pensemos en la manera en que Pablo Picasso, durante su viaje de 1917 con los ballets rusos de Sergei Diaghilev, produjo retratos de campesinas italianas.<sup>497</sup> La vanguardia deliraba por la supuesta autenticidad de los pintores sin formación, y no se debe menospreciar el interés en el Aduanero Rosseau, y que abordaré más adelante.<sup>498</sup>

Rivera atravesó un territorio que encontró plagado de pervivencias de las formas artísticas en los rostros y viceversa. La idea de fusionar varias temporalidades a través de la síntesis formal, una síntesis que proviene de la sencillez del trazo, del análisis de volúmenes y dónde Rivera haría uso de los recursos adquiridos en su cercanía con las vanguardias y las discusiones teóricas de las décadas de 1910 y 1920, en particular los debates que se detonaron alrededor de 1917 a 1921, sobre cubismo, clasicismo y retorno al orden.<sup>499</sup>

El dibujo fue su método de reflexión artística, los esquemas realizados en Italia, algunos bocetos de *La Creación* y en cuadernos de apuntes de Tehuantepec de 1923, exploran síntesis formales posibles a partir de recursos vanguardistas. También generan explicaciones sobre cómo operan las pinturas en tanto su composición, el color y la relación con el espacio. Rivera usó el dibujo como producto de reflexión, como un método primordial de expresión y una herramienta de conocimiento, el artista portaba una fuerte formación académica, pero también una profunda experiencia en la experimentación vanguardista, en la síntesis y el análisis cubista. Está bien documentada su costumbre de realizar estudios de viaje a través de libretas de apuntes,

---

<sup>497</sup> Véase al respecto Christopher Green, *Cubism and its enemies*. (New Haven y London: Yale University Press, 1987) p. 14, 200-201 y Kenneth E. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War (1914-1925)*. (New Jersey: Princeton University Press, 1989), 136-142.

<sup>498</sup> Ver Guillaume Apollinaire, "The Salon des Independants. (The triumph of the douanier Rousseau)," en *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, Leroy C. Breunig (ed.) Susan Suleiman (trans.) (Boston: MFA Publications, 2001), 150. Originalmente publicado como "The Salon des Independants. (The triumph of the douanier Rousseau)," *L Intransigeant* (20 abril, 1911).

<sup>499</sup> Ver la sección siguiente que esclarece el papel de Rivera durante el último periodo de su estancia europea.

una costumbre que pudo surgir de sus años parisinos o italianos, en los que hacía bocetos muy sintetizados, pero en los que añadía notas sobre color.

Rivera recorrió la península itálica por las vías ferroviarias cruzándolo de oeste a éste y bajando hasta Roma, Palermo y Sicilia. Compró un boleto de larga duración que aprovechó para dormir en los trenes y se comentaba la anécdota de que aprendió a dormir sentado, aún se autorretrató en los murales de la escalera de la SEP en esa posición. El viaje duró aproximadamente cuatro meses, partió de París en diciembre de 1920 y hasta marzo aún se encontraba en Italia.<sup>500</sup> Llegó a México en junio o julio de 1921. Al menos en parte viajó en compañía del pintor sueco Folke Öström (1892-1974) y su hermana Vera Öström, así como otros artistas escandinavos.<sup>501</sup> Una fotografía muestra a los hermanos suecos y a Rivera en una estación de tren italiana.<sup>502</sup> **(FIG. 115)** Rivera, siempre sensible a los afectos femeninos, parece haber tenido un romance con Vera, varios de sus dibujos de viaje están dedicados a ella y se preservaron en la colección familiar. Elaboró una serie a manera de cómic que describe sus actividades durante el viaje, representando a Folke, Vera y a si mismo en un estilo sintético, sencillas caricaturas cómo las que realizaba Picasso, mientras

---

<sup>500</sup> Rivera exageraba enormemente el viaje, que duró un poco más de 3 meses, desde diciembre de 1920 hasta marzo de 1921, como lo ha precisado Clara Bargellini, de ninguna manera duró un año y medio como expresaba el pintor. Las fechas se confirman con cartas y documentos de época. Rivera decía que “compró un billete de diecisiete mil kilómetros y pasó año y medio durmiendo sobre bancos de madera dura en coches de tercera clase de los ferrocarriles” también que sólo había dormido alrededor de 40 días en camas, 15 de los cuales estuvo alojado en la Academia Española en Roma, gracias a la hospitalidad de Eduardo Chicharro, su antiguo mentor. Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, Tomo II. (México: Renacimiento, 1959), 85.

<sup>501</sup> Desconocemos quienes fueron estos pintores, más es seguro que en sus últimos años en París se vinculó con artistas del norte de Europa, como los daneses Adam y Ellen Fischer, y aún se publicaron artículos sobre su obra en Suecia. De acuerdo con la investigación de la periodista Anne Palmers, hija de Folke Öström, el artista sueco y Rivera se conocieron en Madrid, hacia finales de 1917, y se reencontraron en 1920 en París. Folke era seis años más joven, y tomaba clase de dibujo en casa de Rivera “en compañía de varios amigos nórdicos”, en el departamento de Champ de Mars, que estableció cuando dejó el de la Rue du Départ. Folke lo acompañaría en el viaje por Italia, “para estudiar el arte mural italiano” así como “otros colegas escandinavos”. De acuerdo con Anne Palmers visitaron Venecia, Roma, Florencia, Rávena, Asís, Sicilia y Pompeya, lo cual concuerda con los lugares descritos en los dibujos. Vera Öström era la hermana mayor de Folke y los acompañaba. En 1921 Rivera dejó a sus amigos escandinavos en Roma para regresar a París, y después a México. Anne Palmers, *Folke Öström: ett reportage om en konstnär och hans tid*. (Gotemburgo: B4 PRESS, 2012, 160 p.) Agradezco a Anne Palmers quién generosamente me envió su traducción al español del extracto del capítulo “A Italia” de su libro en sueco que habla sobre Rivera.

<sup>502</sup> Fotografía de la colección personal de Folke Öström, proporcionada por Anne Palmers.

detienen un coche frente a la Plaza de España en Roma (**FIG. 116**), la tira cómica presenta su viaje en trenes, en hoteles, y fue realizado en Enno o Castrogiovanni, cerca de Sicilia. Rivera también realizó interesantes retratos de Vera durmiendo en los trenes (**FIG. 117**).

El viaje de Rivera por Italia ya ha sido motivo de estudios acuciosos,<sup>503</sup> aquí ampliaré aspectos que el pintor retomó en *La Creación*. Me interesa observar su estudio de las relaciones de la arquitectura con la pintura mural, o los problemas sobre el color que tuvieron seguimiento en su primer mural mexicano. Clara Bargellini localizó un gran número de los dibujos que del viaje Italiano en diversas colecciones internacionales, hay alrededor de 130 dibujos sueltos, y existe además un cuaderno, que se quedó en París en manos de Angelina Beloff, quién posteriormente lo regaló a Jean Charlot.<sup>504</sup>

## El cuaderno italiano

El cuaderno es la huella palpable del transcurso de Rivera por el norte de Italia, he identificado casi todas las obras de arte a las que hace referencia a partir de las anotaciones que acompañan los esquemas, las transcripciones de Charlot, el estudio de Bargellini, y mis propias observaciones,<sup>505</sup> a excepción de dos bocetos. Está

---

<sup>503</sup> Clara Bargellini ha analizado con abundancia y pertinencia sobre el viaje a Italia, reunió la colección más grande con la que se cuenta, ha identificado alrededor de 150 dibujos, estudió sus particularidades, especialmente los intereses tan diversos del pintor. Por otra parte, Jean Charlot antes que ella, analizó el cuaderno de viaje que Rivera había dejado en París, y que Angelina Beloff le regaló, transcribiendo algunas de las anotaciones. Actualmente se prepara una exposición en el Palacio de Bellas Artes sobre el tema. Clara Bargellini Cioni, "Diego Rivera en Italia", *Anales del IIE*, núm.66, (1995), 85-135. Clara Bargellini "Diego Rivera e l'arte etrusca" en Clara Gelao, *Studi in Onore di Michele D'Elia. Archeologia, arte, restauro e tutela archivística*, (Espoleto: R&R Editrice, 1996); Jean Charlot, "Diego Rivera In Italy," *Magazine of Art*. Volume 46, Number 1, (enero, 1953): 3-10.

<sup>504</sup> Agradezco enormemente a Clara Bargellini su generosidad al haberme facilitado todas sus notas de investigación, las fotografías que varios coleccionistas le enviaron y una enorme cantidad de documentación que reunió sobre este tema, su estudio me permitió tener una amplia perspectiva del evento y abordarlo con presteza.

<sup>505</sup> Realicé un viaje persiguiendo la huella de Diego Rivera en sus búsquedas murales. Entre el 23 de junio y el 5 de julio de 2016 seguí parte de la ruta del viaje de 1920-21 de Diego Rivera por el del norte de Italia, Roma y Florencia. Tuve oportunidad de experimentar los espacios, la luz, y analizar la manera en que estudió los murales de Ravena, Verona, Padua, Venecia, y esculturas etruscas en el Museo Arqueológico de Florencia. Me concentré en los primitivos cristianos, en Verona, en Roma, y

formado por 29 páginas, que contienen 30 dibujos, de los cuales las primeras 14 páginas son los únicos análisis de la composición de obras pictóricas que se conocen del viaje italiano de Rivera.<sup>506</sup> La mayor parte de los análisis compositivos fueron realizados entre Venecia y Verona, alternadamente, como si el pintor hubiera ido y vuelto en un par de ocasiones, sólo un estudio fue realizado en Padua, sobre un mural de Mantegna. Hacia el final del cuaderno Rivera trazó una interpretación de un rostro de la Basílica de Cosme y Damián en Roma, y un dibujo de figurillas etruscas antiguas, que pudo ser realizado en los museos arqueológicos de Florencia o en Roma, estos dibujos no están fechados ni firmados, ni tienen más notas. El resto del cuaderno está compuesto por paisajes, algunos apuntados desde el tren y retratos callejeros.

A partir del cuaderno y otros dibujos que se conservan, es posible reconstruir los intereses y tránsitos del viaje. También me apoyé en un mapa de ferrocarriles italianos de la época, que conservó Carlos Pellicer. El poeta realizó un viaje por Italia después de conocer a Rivera, en su mapa de viaje está marcada una ruta, muy similar

---

particularmente en los mosaicos en Ravena, atendiendo a la producción gráfica del artista. Para ello me apoyé en el estudio de Bargellini antes citado, y en el de Charlot, pero principalmente en las páginas del cuaderno y en los dibujos que se conocen de Rivera. Algunas identificaciones, como el mural de San Cristóbal sobre el muro de la epístola de San Zenón en Verona, son propias y son hallazgos del viaje. A partir de ese experimento he numerado las páginas del cuaderno e identificado las fuentes casi todos los dibujos a partir de mis transcripciones o las de Jean Charlot de la siguiente manera. En Venecia: Tintoretto, temple sobre tela, Colegio de San Roque p. 2, Tintoretto, *Tres gracias y Mercurio*, óleo sobre tela, Antecámara del Colegio, Palacio Ducal, p. 7, Tintoretto, óleo sobre tela, plafón del Palacio Ducal, p. 11, Tintoretto, Venecia, óleo sobre tela, plafón del Palacio Ducal, p. 12. En Verona: Francesco Bonsignori, Madonna con niño, óleo sobre tabla, Museo di Castelvecchio Verona p. 3, Dos pinturas no identificadas de Giovanni Caroto, pintor de Verona, p. 5, Madonna del Roseto Stefano da Verona (Michelino da Besozzo), temple sobre tabla, Museo di Castelvecchio Verona p.6, Tiziano, posiblemente Asunción de la virgen?, óleo sobre tabla, Duomo di Verona, p. 9. Pilastra, Duomo di Verona, p. 10, San Cristobal, pintura mural, San Zeno, Verona, p. 14, Paisaje de Verona p. 19. En Padua: Mantegna, *Storie di San Giacomo*, fresco, Capella Ovetari, p. 8. En Roma: Boceto de Cosme e Damiano, p. 15. El boceto del andamio aparece entre dibujos de Venecia y Verona, en la p. 13, y un dibujo me queda sin identificación, lo que pude rescatar de la inscripción dice algo como "Pallone della Chiesa da garofano" y se localiza en la p.4. En la p.26 aparecen figurillas etruscas, pero podrían ser tanto del museo arqueológico en Florencia, cómo del de Roma. El resto de dibujos son retratos y dos paisajes más. El cuaderno concluye con un dibujo de una costa con palmeras, que sin duda podría ser en las costas cercanas a Roma, pues allí describe también los gallos rojos o los cascos rojos, y con una breve nota, un escrito francamente poético sobre aves arremolinándose sobre la balaustrada de un templo antiguo, que debió ser ocupado por una gigante.

<sup>506</sup> En la primera página se encuentra la catalogación del INBA: "Museo Nacional de Artes Plásticas, libro con 25 bocetos hechos en Italia, 0.217 x 0.155 metros [21.7 x 15.5. cm], colección Jean Charlot Colorado Springs, Colorado." En la página opuesta, porta la dedicatoria de Angelina Beloff a Jean Charlot "Angelina Beloff amicalement a Jean Charlot pour la meilleur conservation de ces dessins."

a la seguida por el muralista, que posiblemente le fue sugerida por el propio Rivera y que aprovecha las principales rutas de los trenes de la época<sup>507</sup>. **(FIG. 118)**

Rivera debió salir desde París, cruzar los Alpes suizos hasta Milán, allí tomó el tren que cruza el norte de Italia de Milán a Venecia, pasando por Verona y Padua, para bajar hacia Ferrara y llegar a Ravena. En la página 24 aparece un retrato de Vera Öström con un abrigo de pieles, como comúnmente la representó en las tiras cómicas elaboradas para ella, es posible que se encontraran en Mantua, pues sobre uno de los cómics, ya cuando habían alcanzado el sur de Italia, Rivera menciona que se encuentran a miles de kilómetros de Mantua. **(FIG. 119, 120, 121)** A partir de ese punto es posible reconstruir el viaje con los Öström, pues sus herederos en Suecia conservaron un grupo de dibujos del viaje, algunos de los cuales indican la fecha y el lugar dónde se encontraban. Desde Ravena se dirigieron hacia Florencia para después bajar hacia el sur, hacia Orvieto en dónde se encontraban en febrero de 1921, cómo lo indica el retrato cómico de una pareja comiendo mientras un militar engalanado conversa con ellos. **(FIG.122)** Regresaron hacia el norte, a Perugia y Asís, en dónde estaban en marzo, pues un artista sueco hizo un poema para Rivera describiendo su interés por las figurillas etruscas en marzo de 1921 **(FIG.123)** y el mexicano retrató a Vera escribiendo o dibujando **(Fig. 124)**. De ahí posiblemente partieron a Roma, donde Rivera hizo varios dibujos, **(Fig.125)** y después tomaron la ruta del sur hasta Nápoles, Sicilia, llegaron a Siracusa en Marzo de 1921, como lo indica el cómic citado anteriormente.

En el cuaderno italiano se encuentran los únicos análisis compositivos anotados que se conocen. Estos dibujos abordan varias obras de caballete, algunas obras de carácter mural de Tintoretto y Tiziano, óleos sobre tela que forman parte de plafones en el Palacio Ducal, y un fragmento suelto en el Colegio de San Roque de Venecia.

---

<sup>507</sup> Pellicer inició su viaje en otoño de 1925, obtuvo una beca de la SEP comisionado para estudiar la organización de museos en Europa. Estuvo en París, y en enero de 1926 con una extensión de su beca fue a Provenza, Marsella, Grecia, Palestina, al norte de Italia, y los Países Bajos. En noviembre de 1926 viajó con José Vasconcelos, quién había renunciado a su puesto de secretario y se encontraba en Europa. Viajaron juntos por Roma, Florencia, Nápoles, y Sicilia, fueron también al medio Oriente y Palestina de donde regresaron a París a mediados de enero. Clara Bargellini, Carlos Pellicer, *Cartas desde Italia*. (México, FCE, 1985), 11.



Sólo dos dibujos se abocan a la pintura al fresco: un mural temprano de Mantegna de la Capilla Ovietari en Padua y un mural medieval sobre los muros de San Zeno, en Verona. Llama la atención las elecciones de Rivera, pues no eligió las grandes obras, no se detuvo en la Capilla de Scovergni en Padua, las Stanzas de Rafael o los frescos de Miguel Ángel en el Vaticano, aunque no cabe duda que la estudió cuidadosamente, como lo prueban sus propias composiciones murales años más tarde. Angelina Beloff comentó que desde París, Rivera se había dedicado al análisis compositivo de obras de la tradición. Al parecer, había considerado la posibilidad de impartir clases al respecto en México y cómo se comentó anteriormente, estaba vinculado con un círculo de pintores del norte de Europa, como los Fischer, o los Öström. En 1920, con la intención de viajar a México realizó un proyecto de crear talleres de enseñanza de la pintura “al modo del Renacimiento italiano”. Dentro de ese proyecto, el pintor danés George Jacobsen viajaría con Rivera a México para dirigir los talleres. Angelina recuerda que, en colaboración con Jacobsen “Diego analizaba con todo cuidado las composiciones de los pintores antiguos”.<sup>508</sup>

Rivera eligió catorce obras de arte, y algunos detalles francamente laterales, muchas de las pinturas eran de pequeño formato, y no contempló ningún mural de gran monumentalidad, a excepción de las obras en mosaicos bizantinos de las cuales únicamente copió detalles con una síntesis lineal vanguardista.<sup>509</sup> Sin embargo, en esos

---

<sup>508</sup> Este episodio se aborda con mayor profundidad en el último capítulo de esta investigación. Para el recuerdo de Angelina véase: Angelina Beloff, *Memorias*. (México: Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, UNAM, 1986), 62.

<sup>509</sup> Cómo ya lo había esclarecido Clara Bargellini en su artículo sobre éste tema. Revisé fuentes que parecían importantes para considerar si Rivera había seguido una ruta trazada a partir de la historia del arte, primeramente, una guía de viaje del norte de Italia de la época que perteneció a Carlos Pellicer y que me facilitó Clara Bargellini y estudié cuidadosamente la *Historia del Arte* de Élie Faure. Sin embargo, Rivera se apartó completamente de las obras claves que describen estos autores, sus elecciones parecerían completamente personales. Corrado Ricci. *Norte de Italia, Ars-Una, Species-Mille. Historia general del arte*, E. Diez Canedo, trad. (Madrid, Librería Gutemberg, Ruiz Hermanos Editores, 1914) y Élie Faure, *Histoire de l'art*, (Paris : H. Floury, Libraire-Éditeur, 1909-1914), 3 vol . Vol. 1: *Art antique*, 1909, 236 p. ; vol. 2: *Art médiéval*, 1912, 338 p.; vol. 3: *Art renaissance*, s. d., 318 p. Si fuera indispensable encontrar puntos en común con una lectura de la historia del arte, sería con la crítica historia de la pintura italiana que planeaba publicar Roberto Longhi en *La Voce*, que ya el crítico Gustave Khan había subrayado como un próximo suceso en 1914, pero que no consiguió publicarse sino póstumamente. Longhi inicia su osado estudio con el análisis del color en los mosaicos bizantinos, deteniéndose en varias de las obras que Rivera analizó en Ravena, también aprecia la luz en Tiziano y Tintoretto, y su interés es estudiar la manera en que los pintores italianos nutrieron el arte moderno, el

esquemas es posible observar el tipo de problemas que le interesaban, y las soluciones que percibió cómo posibilidades. Los temas que le preocuparon fueron la relación de la luz con la arquitectura, el análisis geométrico, la síntesis primitivista a través de líneas de contorno, la armonía de color a partir de sus experimentaciones con teorías del color y por último, cuestiones muy pragmáticas, como el funcionamiento del andamio o los sistemas de anclaje al muro.

Rivera se aproximó al diseño de ciertas obras del pasado italiano con una mirada vanguardista y a partir de sus intereses en las teorías del color, el análisis geométrico cubista, inspirado en problemas de la sección áurea y la cuarta dimensión. En gran medida son esquemas analíticos que exploran el análisis de la composición, a la integración con la arquitectura, el enmarcamiento de las pinturas y las notas subrayan otros aspectos como la ornamentación y otras relaciones con la arquitectura, las armonías de color, o diversos aspectos difíciles de traducir en un dibujo, como la textura, la fuerza de la pincelada, o el contraste con la luz.

### **La pintura y la arquitectura, las lecciones de la luz**

Un aspecto en el que Rivera puso especial hincapié son las relaciones entre la arquitectura, la luz incidente sobre la pintura y aún las molduras o pilastras, los materiales y efectos que producían al integrar arquitectura, escultura y pintura. Rivera buscaba entender la pintura como un detonante de la percepción del espacio. En la suntuosa, pero pequeña, Antecámara del Colegio del Palacio Ducal de Venecia, Rivera se detuvo frente a *Mercurio y las Gracias*, (1576) de Tintoretto cuaderno y lápiz en mano, y realizó su análisis en la séptima página (**FIG. 126 y 127**). La experiencia del espléndido salón es impactante: no hay un espacio vacío, la superficie está recubierta por frisos de relieves ornamentales en estuco, de los que emergen esculturas en alto relieve, abundantes en correrías, cornucopias y ornamentación a lo romano, que se

---

puerto al que desea arribar es a Cézanne. Por supuesto, Longhi era un crítico de otra generación interesado en el futurismo, que contaba apenas con veinticuatro años. Roberto Longhi, *Breve ma verídica storia della pittura italiana*. (Milán: Abscondita, 2013).

distienden en lunetos y marcos para albergar frescos y tablas, la parte baja la ocupan bancas de madera labrada, y una chimenea en mármol completamente esculpida. Todo el lujo de Venecia en su momento más radiante. Se trataba de la antecámara utilizada para recibir embajadores extranjeros, que fue remodelada después del incendio de 1574. **(FIG. 126)**. La serie de cuatro pinturas de Tintoretto, entre las cuales está aquella que interesó a Rivera, decoran la región de tránsito del corredor, sobre los muros porticados que guían al visitante a la Sala del Concejo y se iluminan con los enormes ventanales situados a su vera, pero no son las grandes obras monumentales, y de hecho fueron relocalizadas en ese salón después de un gran incendio del Palacio.<sup>510</sup>

*Mercurio y las tres Gracias*, está precisamente junto a una ventana, Rivera investigó la manera en que el color y la composición de la imagen se activan con el entorno luminoso, su breve anotación debajo del dibujo explora sus efectos combinados:

Tintoret a fait ce a cote d'une fenêtre. Tableau où l'effet et le dynamisme clé de la lumière physique et la couleur différence ce qui lui deux fait la composition" [Tintoretto ha hecho esto a lado de una ventana. Tabla dónde el efecto y el dinamismo clave de la luz física y el color diferencian aquello en que cada uno de los dos participa en la composición].

Para explicarse la relación entre la luz física y la luz pictórica, Rivera trazó la composición a partir de curvas esenciales, la rotunda solidez de los desnudos y estudió su luminosidad, contrapuso las regiones oscurecidas garabateándolas. **(FIG. 128, 129)** También apreció el dinamismo de la imagen, la posición en pleno movimiento helicoidal de las figuras que permite ver tres cuerpos femeninos en rotación, y su estructura manierista, de elaboradas formas serpentinadas dominadas por la diagonal, Rivera indicó con dos flechas entrecruzadas la dirección del movimiento causado por la luz interior del cuadro y la luz física. Rivera describió la luz pictórica que inunda la escena con una flecha desde la esquina superior derecha hacia la inferior izquierda

---

<sup>510</sup> Originalmente ocupaban el denominado Atrio cuadrado, pero se reubicaron en 1716 para reemplazar un muro de paneles de piel.

“lumière effectue en bas” [luz realizada hacia abajo]; indicó la irradiación solar de la ventana del Palacio con una flecha ascendente desde la esquina inferior derecha, dónde agregó: “claire absolu du tableau” [claridad absoluta del cuadro] y al final “lumière”. Es una pintura con un complejo manejo luminoso, pleno de efectos, Tintoretto creó un claroscuro entrecortado, la luz se filtra entre la fronda del árbol, que apenas se adivina sobre el costado derecho, pero cuya presencia se proyecta sobre los volúmenes contundentes de los desnudos, las zonas de luz se tornan iridiscentes y radiantes, también los paños, las ricas sedas, brillan lujuriosamente. Añadió un par de “bleu” que notan el contraste del azul del cielo, en dónde está más saturado.

En su primer mural mexicano, en 1922 Rivera recuperó esta idea que observó en el Palacio Ducal de Venecia durante su viaje a Italia, pues la manera en que estructuró *La Creación* le permitió activar la luminosidad pictórica con la irradiación solar. Simbólicamente, también situó el centro de la composición cómo un sol pintado en oro, pero reforzado por la luz que provenía del plafón y que era reverberada en la iluminación general de la obra, el fondo dorado al centro. Pero también intensificó el efecto al añadir una iluminación de reborde, que emerge de la parte inferior de la composición y genera efectos contrapuestos de color, y perfila las figuras, activando la superficie pictórica y distendiendo el espacio.

### **Los primitivos, síntesis y monumentalidad**

Otro estudio de su viaje italiano también tendría aplicación inmediata en su primer mural. El boceto expresa su interés por las relaciones entre las dimensiones arquitectónicas, las dimensiones del espectador y la obra mural. En la página 14 del cuaderno italiano, Rivera trazó la pintura mural de un gigantesco santo entre una arcada románica, sobre el lado de la epístola del templo, con bancos dónde se hincan los fieles en oración. Una figura de pie observa el fresco y aporta la relación entre las dimensiones de la arquitectura, la pintura y los espectadores. **(FIG. 130)** Considero que es muy probable que Rivera haya realizado este dibujo frente al San Cristóbal, la imponente pintura mural anónima tardo medieval, de más de cinco metros de altura,

que se preserva sobre el muro sur de la Basílica de San Zenón, en Verona y que recibe al visitante al franquear el claustro, con la misma visión que Rivera plasmó en su boceto. **(FIG. 131)** Debe notarse también que, tanto en el dibujo de Rivera, como en San Zenón, la pintura desplanta desde cierta altura. Cuando contempló el diseño del anfiteatro, Rivera aplicó este principio y colocó una predela en *trompe l'œil* en la parte inferior, de sillares de mármol fingidos, el mural se desplanta a 1.10m del suelo. Otras características que registra el dibujo es la postura corporal hierática combinada con una gran gestualidad en el rostro y las manos, un sentido del diseño que parece regir *La Creación*.

Rivera insistía que en *La Creación* las figuras median “ más de cuatro metros” e intentó infligir este carácter monumental a través de la escala, la figura de la Danza mide 3.90m.<sup>511</sup> En su empeño lo siguieron el resto de los muralistas y pronto se conocieron los murales con el mote de “Los Monotes” popularmente y en la prensa de la época debido a las dimensiones descomunales, que en el público en general encontró agresivas. El mote provenía o fue subvertido por los artistas del círculo muralista como el nombre de la antojería del hermano de José Clemente Orozco, dónde se reunían artistas e intelectuales de la época, y que decoraban los muros con dibujos de Orozco de dimensiones gigantescas.<sup>512</sup> **(FIG. 132)**

En cuanto su interés por los primitivos italianos y la distribución espacial de las pinturas murales resulta trascendente su observación de la Crucifixión de la denominada Capilla de Teodoto, en la iglesia de Santa María la Antigua, en el Foro Romano, realizados entre 741-752. **(FIG. 133 y 134)** Rivera utilizó un papel cuadriculado, el lápiz ágil produjo trazos continuos, curvados, que describen las

---

511 Como parte de la temporada de estudio de *La Creación*, se realizaron mediciones de todas las figuras, de manos, rostros, cuerpos completos cuando fue posible dada la posición del andamio. Agradezco a Laura Suárez Parellón, Guadalupe García Pasquel y Rebeca Barquera su participación en ese procedimiento.

512 Al parecer desde 1916 el hermano de Orozco tenía una antojería que se llamaba *Los monitos*, pero posteriormente debido a la presencia continua de dibujos caricaturescos de la mano de José Clemente Orozco, su nombre fue cambiado a *Los monotes*. Lo que es indudable es que éste fue el apelativo con el que se tacharon los murales del Anfiteatro para denostar su intencionada desproporción. Véase Xavier Moyssén, Orozco y sus pinturas de "Los monotes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XIII, número 46, (1976), 211-215.

formas esenciales con la mayor simplicidad posible, resumen la gestualidad y movimiento de las figuras, y distribuyen el espacio como superficie. Este tipo de estrategia de síntesis o simplificación primitivista participó también en tratamiento de algunas figuras de *La Creación*, y posteriormente, sería uno de los rasgos característicos de la gráfica de Rivera. A medida que el pintor se aproximó a obras primitivas y bizantinas, dejó atrás el análisis geométrico para dar pie a la simplificación gráfica, reduciendo las imágenes a algunas líneas curvadas, que expresan sin detallar, los volúmenes. Por otra parte, llama la atención que el fresco con el cristo crucificado, en su pureza compositiva, sus carnaciones delimitadas por gruesas líneas de color almagre, se encuentra dentro de un nicho, en el mismo modo en que Rivera situaría la figura central de su primer mural, con los brazos en cruz sobre la concha acústica del anfiteatro. **(FIG.135)**

### **Cubismo y cézannismo en la antigüedad**

Como hemos visto, las notas de Rivera decantan su mirada vanguardista, fijó su mirada sobre algunas obras expresamente planas, carentes de toda perspectiva, como la *Madonna del Roseto* de Stefano da Verona, en dónde ambicionó un análisis cubista del espacio.<sup>513</sup> **(FIG. 136 Y 137)** En general, intentó detectar la sección áurea en varias de las obras, que están marcadas con "Or" "S°" o "PH" los mismos signos que usó para indicar la sección áurea en el dibujo de *La Creación*, y que indican sección áurea o el número áureo Phi. También consideró las relaciones espaciales y determinó las líneas compositivas, la estructura constructiva que regían la pintura.

---

<sup>513</sup> Rivera hace una nota somera sobre la escala y el rompimiento de toda proporción óptica en una apreciación francamente primitivista sobre lo naif, pero en el dibujo hizo un análisis rotatorio de la composición. Jean Charlot lo interpretó como una búsqueda de la cuarta dimensión que se ancló en lo espiritual, de la práctica de la utilización de "la cosa" el dispositivo óptico diseñado por Rivera para sus composiciones cubistas del último periodo, Charlot consideró que "Here was a new, or rather a forgotten kind of fourth dimension, different from the cubist one. Rivera could not remain insensitive to its spiritual depth, even though its extent was not to be measured by rotating or sliding the parts of a cardboard device." Jean Charlot, "Diego Rivera In Italy." *Magazine of Art*. vol. 46, núm. 1, (enero, 1953): 6.

En la primera página del cuaderno realizó el análisis de un pequeño fragmento de un fragmento de friso realizado por Tintoretto para decorar el techo de la Salla dell'Albergo de la Scuola de San Rocco en Venecia. El fragmento de friso fue descubierto en 1905 y se montó en un marco sobre una esquina de la habitación ricamente decorada. **(FIG. 138 y 139)** Conversando con Loló de la Torriente, más de 35 años después, Rivera recordaba el fragmento y su interés por él:

Un poco más tarde, en la Escuela de San Rocco, en Venecia, habría de poder observar una guirnalda también de hojas y frutos proveniente de un fragmento de friso pintado por el Tintoretto. Ejecutado en el taller del maestro había quedado un poco grande y en lugar de cortar la tela sobrante había sido doblado hacia atrás del bastidor quedando así preservada la pintura, conservándose intacto su colorido que por sus tonos y técnicas resultaba enteramente neoimpresionista y como si su autor fuese un hombre hecho de una amalgama cuyos elementos componentes fueran Cézanne, Renoir y Seurat. Aquel retazo de lienzo enseñaba también que lo que nosotros conocemos en los cuadros de Tintoretto es únicamente la preparación, al temple en *grisaille* enriquecida, destinada a recibir con la capa final el verdadero color de la composición, el cual, gracias al tiempo y la restauración estúpida y destructora ha desaparecido totalmente.<sup>514</sup>

Sorprende que Rivera se enfocara en este pequeñísimo detalle, cuando tenía ante sí la que es considerada la obra más significativa del pintor veneciano. Pero ya Jean Charlot advirtió que este pequeño detalle había sido notado también por Maurice Denis, como un antecedente imprescindible de Cézanne. Rivera quiso ver, como Denis y Roberto Longhi, en la relación entre los colores y la pincelada suelta el precedente directo de Cézanne.<sup>515</sup> El dibujo, además de subrayar la expresividad de la

---

<sup>514</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*. Tomo II. (México: Renacimiento, 1959), 91.

<sup>515</sup> Rivera anotó completamente su boceto, la transcripción de Charlot es más completa que la que yo logré: It seems as if one is looking at a thing of père Cézanne, painted in casein. The grain of the canvas is much in evidence and one feels how the brush, agile and hurried, acts with the rather liquid pigment. There is no varnish whatsoever. Perhaps the coat of varnish was added after the canvas was put up in position? Perhaps one worked slightly with glazes in the fresh varnish to harmonize once the thing was done?" [Parece como si uno estuviera mirando a una cosa del père Cézanne, pintada en caseína. El grano del lienzo está mucho en evidencia y uno siente como el pincel, ágil y apurado, actúa con un pigmento más bien líquido. No hay barniz ni otra cosa. Tal vez la capa de barniz fue agregada después de que el lienzo fue puesto en posición? Tal vez trabajó ligeramente con las barnicetas en el barniz fresco para armonizar una vez que la cosa estaba hecha.] Maurice Denis había escrito en 1910: "En el había manzanas pintadas en un tono verde intenso y en rojo brillante sobre un fondo de hojas de verde

pincelada, y la similitud entre las manzanas de Tintoretto y las de Cézanne, estudia la gama y armonía de color. Sobre el dibujo sitúa la localización y trata de describir exactamente los pigmentos que Tintoretto utilizó:

“bleu gris, identique a celui du père Cézanne”, “noir froid”, “ocre jaune”, “a clarté du lumière”, “jaune frais”, “rouge de terre”, “vermillon pure”, “vert bleu chaud”, “vermillon”, “Terre-rouge avec accent de pur vermillon. Orpiment jaune. Ton neutre froid”, “Nuances de vernis loin pur”, “vert chaud transparent”. [“azul gris, idéntico al del padre Cézanne”, “negro frío”, “ocre amarillo”, “una claridad de luz”, “amarillo fresca”, “rojo de tierra”, “bermellón puro”, “verde azul cálido”, bermellón”, tierra roja con un acento puro de bermellón, orpimente amarillo. Tono neutro frío. Tonos de barniz lejos de ser puros. ,]

Además de buscar el cézannismo en un autor de la tradición, está presente el interés por el color, la lectura atenta de las teorías divisionistas en el libro de Seurat en su apreciación tanto de Tintoretto, como del espectacular plafón basado en el diseño de Andrea Palladio de la Salla della Quattro Porte, una vez más, en el Palacio Ducal de Venecia. **(FIG. 140 y 141)** Allí Rivera, como en el fragmento de las manzanas, indicó la distribución intermitente de regiones cálidas y frías, distribuidas sobre las pinturas. Es posible que hubiera observado en el Louvre, en la Gallerie du Apollon, el *Apollon vainqueur du serpent Python* de Delacroix, que utiliza de manera programática las regiones de color para la composición, y que era famoso por su innovador uso de las teorías del color.

### **Rávena, el color y la música de las esferas**

Se mira lo que se busca, se mira a través del filtro de las preocupaciones y a partir de las nociones del momento, y por ello los estudios de pinturas italianas de Rivera siguen los métodos de análisis que había experimentado durante sus años cubistas y

---

Veronés. Uno podría llamarlo un Cézanne. Tal vez le falta el toque final de sombra que le habría hecho mas sobrio, pero así como es, el fragmento precioso indica en Tintoretto un esfuerzo en cromatismo al mismo tiempo que simula aquello que he explicado en Cézanne.” También tiene notas dispersas sobre el dibujo: “Earth-red with accent of pure vermilion. Orpiment yellow. Cold neutral tone. Green warm and transparent. Blue-grey identical to that of père Cézanne.” Jean Charlot, “Diego Rivera In Italy.”, 7.



constructivistas, aplicó la rotación del espacio para la integración de planos y la sección de oro a varias de las obras que observó.

Pero indudablemente fueron los mosaicos de Ravena los que le permitieron circunscribir sus investigaciones sobre la línea y el color, el espacio y la monumentalidad. En los muros de los templos bizantinos Rivera encontró las características vanguardistas que buscaba en el arte antiguo. Años más tarde rememoraría detenidamente sus descubrimientos:

A medida que entraba en mayor contacto con el arte de Italia se inclinaba más y más de lado de lo etrusco y dentro de éste de lo arcaico. En la pintura le gustaban, cada día más, los mosaicos, llegando al sentimiento y opinión que en realidad ese procedimiento es la pintura por excelencia siendo las restantes sustituciones más o menos fáciles que jamás logran llegar a su altura a causa de la inalterabilidad, pureza del color y perfecta delimitación de las zonas de color y las formas inherentes a ella que la técnica del mosaico impone con imperativo categórico. Más le gustaban a medida que eran más antiguos. Gustaba muchísimo más de los bizantinos que de los renacentistas. De los romanos más que de ellos y, sobre todo, más de los grecorromanos.<sup>516</sup>

Rivera enfatiza que las soluciones formales bizantinas corresponden a la técnica del mosaico, que considera “la pintura por excelencia”, debido a su inalterabilidad, y pureza del color. A pesar de que en su memoria, y en la práctica pictórica de *La Creación*, Rivera utilizó sus observaciones sobre el color de los mosaicos bizantinos, en los dibujos que produjo al observar las cúpulas del Bautisterio Arriano y el Baptisterio Neoniano, y la procesión de las santas vírgenes en San Apolinar el Nuevo, es posible identificar su preocupación por la simplificación formal, por la búsqueda de una especie de pureza a través del trazo. Produjo una veintena de dibujos, todos presentan rostros de Apóstoles Santos o Santas Mártires, presentados limpiamente, ocupando el espacio blanco de las hojas. **(FIG. 142-47)** Con enorme economía de líneas indican los volúmenes y los rasgos, exaltan las curvas, en ocasiones, ni siquiera consiguen perfilar por completo los rostros, o subrayan ciertas discontinuidades en el

---

<sup>516</sup> Lolo de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*. Tomo II, 90.

diseño, un ojo más grande, un mentón asimétrico, con sencillez, despreocupación y soltura. Parecen trazados de un solo impulso, sin detenimiento, con presteza. Indudablemente recuerdan, en gran medida, el libre tratamiento a base de curvas de los dibujos escultóricos y las pinturas de Amadeo Modigliani, que a partir de pocas líneas, describían los rostros que siempre parecen claros, abiertos, escultóricos.

Modigliani había estudiado cuidadosamente esculturas antiguas etruscas, africanas, budistas y egipcias, y a través de una síntesis muy subjetiva, había logrado fundirlas en diseños de gran brevedad.<sup>517</sup> La serie de dibujos de cabezas y cariátides realizada entre 1908 y 1914 como base para su producción escultórica prueban la búsqueda de una poética en la fuerza de los gestos y la búsqueda de expresión con líneas curvas. A partir de entonces se dedicó más enteramente al retrato, pero continuó con esta forma de expresión muy personal.

En gran medida, parte de la búsqueda de ese hieratismo vanguardista presente en los dibujos bizantinos de Rivera, subyace el diseño de las figuras de *La Creación*. Pensemos en la serie de dibujos de las cabezas de las figuras, que Rivera bocetó, desplegadas contundentemente sobre el papel hasta ocupar todo el formato, y que enfatizan las líneas curvas del diseño, y amplifican la proporción de los ojos, para aportar esa tensión de rígida emotividad.

Pero la inspiración bizantina de *La Creación*, no está únicamente en el diseño, Rivera empleó muchas otras de las estrategias plásticas que creyó reconocer como sustantivas para producir una pintura mural pródiga en recursos vanguardistas pero anclada en la tradición. Eligió utilizar la técnica de la encáustica, y dorar la sección central del mural para dar ese carácter de imperturbabilidad y dotar al espacio un aura

---

<sup>517</sup> Mason Klein ha detectado en esa integración de rasgos de esculturas de varias culturas una intención de proponer la identidad como algo fluido, no fijo y establecido como lo promovían los estudios fisognómicos. Sitúa ésta búsqueda dentro del contexto de la intensificación del nacionalismo francés que establecía la superioridad de las culturas occidentales. La experiencia de Modigliani de identificarse como judío pero la vez como heredero de las culturas latinas, y especialmente como un marginal dentro de los circuitos parisinos. Es indudable que Rivera compartió este sentimiento de marginalidad como mexicano y presencio las experimentaciones de Modigliani formal e intelectualmente, debido a su cercanía durante la estancia parisina de Rivera. Modigliani falleció trágicamente en enero de 1920. Véase: Mason Klein, *Modigliani Unmasked*. (New Haven y Londres: Yale University Press, The Jewish Museum New York, 2018).

espiritual. Más la elección más significativa, fue la manera en que empleó el color, pues quiso reconocer en la técnica bizantina del mosaico, un precedente de la utilización divisionista del color. Así recordaba esa experiencia de la superficie y el color de los murales de Rávena, vale la pena citarlo en extenso:

Los mosaicos de la iglesia de San Vitale, en Ravenna, le demostraron con la evidencia de los hechos, que los maestros que los hicieron tenían pleno conocimiento de las leyes físicas del color y las sabían emplear en la plástica en forma extraordinaria dividiendo el color para obtener el tono por yuxtaposición de los elementos que lo componen, produciéndolo en la retina del observador por la mezcla óptica.

Allí mismo, en los mosaicos de San Vitale, aprendió como elementos complementarios de un tono local verde eran invisibles a la distancia. En tal forma estaban exactamente acordados con sus gamas y con amarillos y azules del verde, los elementos anaranjados y rojos, de una brillantez y pureza extraordinarios, que cruzaban el campo verde donde pastaban ovejas místicas, de blanco que contenían toda la gama del violeta, como rayos provenientes de una gloria central hecha de dos secciones de óvalos encerrando tonos ardientes que iban del metal candente y el fuego al blanco luminoso, resplandeciente en el centro ocupado por la figura del cristo.

Los rayos anaranjados rojos serpenteaban sobre el verde en verdadero movimiento continuo obligando al ojo a seguirlo hasta las composiciones laterales (la central ocupaba un ábside en medio punto) que estaban todas construidas con grises verdosos y azulosos y rojos profundos que complementaban, con maravillosa exactitud a los elementos de sonoridad agudísima de la composición central.

Los mosaicos hacen uso de la división del color y es posible generar efectos ópticos de contrastes simultáneos, que acentúan la percepción. Rivera reconoció cierto tipo de efectos ópticos en los contrastes simultáneos informados de las teorías del color. Incrementó ese efecto respecto a la iluminación y a como se ve de cerca y como se ve de lejos. Empleó efectos ópticos en los bordes de colores contrastantes en *La Creación*, como en la túnica verde con filos rojos de la Prudencia, en el manto amarillo-verde de la Esperanza, pero también en regiones como las nubes, un reborde de color azul perfila la superficie rosa.

También volvió a toparse con las manzanas de Cézanne, en el mausoleo de Gala Placidia:

En el interior del sepulcro de Gala Placidia, cuyo exterior era exactamente parecido a los antiguos hornos de ladrillos de México, encontró mosaicos extraordinarios. Los pintores habían usado, para los juegos de luz y sombra de sus composiciones, la luz misma que provenía de las pequeñas ventanas del mausoleo combinándola con las lámparas votivas pintadas en los mosaicos. Había una guirnalda e hojas y frutos que era exactamente como si Cézanne la hubiese pintado. Todo el conjunto hacía pensar en dos grandes maestros, Cézanne y Seurat, que seguramente jamás conocieron el sepulcro de Gala Placidia.<sup>518</sup>

Sorprende la memoria del pintor, pues precisamente uno de los arcos del impresionante espacio está ornamentado con una guirnalda de manzanas y frutos. **(FIG. 148, 149 )** Asimismo, vuelve a hacer referencia a la incidencia solar, que es verdaderamente sobresaliente en las cúpulas bizantinas de Rávena. La luz refractándose sobre las superficies esmaltadas de colores intensos, acentuando la iconografía plagada de arcoíris. Rivera retomó especialmente el elemento iconográfico más destacado y vinculado a la luz que se filtra por las linternillas, en San Vitale, justo sobre el arco de la bóveda iluminada, **(FIG. 150, 151)** un par de ángeles portan una esfera celeste azul profundo, con una cruz dorada al centro, debajo de ellos se encuentra el Pantocrátor. Rivera reprodujo estos efectos y temas puntuales observados en Rávena el círculo cósmico con estrellas doradas y el arcoíris al centro del mural flotan sobre un espacio dorado sobre el Pantócrator, en el borde del arcoíris aún intentó crear el efecto de las teselas, para reproducir el efecto de movimiento del color fragmentado. **(FIG. 152y 153 )**. Incorporó a su primer mural mexicano también las aureolas de las santas mártires en procesión de San Apollinare el Nuovo, y las palmas que sostienen la bóveda en San Apollinare in Classe, dónde también se repite el motivo del arcoíris y debajo la figura de Cristo en majestad. **(FIG. 154 y 155)**

---

<sup>518</sup> Lolo de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*. Tomo II, 90-91.

Notablemente, Rivera pensaba en temas platónicos y pitagóricos como la música de las esferas al pensar en su experiencia de Ravena. Escuchemos al pintor:

En el interior de San Marcos, todo tapizado de mosaico de oro en cuyo fondo están engastadas las figuras, fue el antecedente de la emoción recibida, más tarde, en el interior de Santa Sofía en Constantinopla. Ambas “me enseñaron” –dice Diego- a comprender las palabras de Platón sobre la suma de la belleza del Universo, “la música de las esferas.”<sup>519</sup>

Al parecer Rivera no fue a Santa Sofía, pero recorrió Rávena con admiración y entusiasmo, es posible pensar que tuvo allí una epifanía, un momento de lucidez sobre su nuevo interés y el camino a seguir, en cuanto tuviera un muro.

---

519 *Ibidem*, 91.

## Capítulo 4 Los bocetos de *La Creación*: gestación y desarrollo del proyecto y su relación con la arquitectura

Un aspecto muy innovador de *La Creación* es la manera en que Diego Rivera hizo que la pintura mural entrara en diálogo y competencia con el espacio arquitectónico. Este capítulo aborda el diálogo del mural con la arquitectura y la manera en que Rivera aplicó las observaciones que realizó durante su viaje a Italia sobre la pintura mural y su emplazamiento, que parecen pertinentes para iluminar tanto el diseño del mural como su integración al espacio. La serie de bocetos, dibujos y cartones que realizó Rivera permiten estudiar la gestación y el desarrollo del proyecto. A partir del análisis de estos bocetos, la segunda sección del capítulo analiza el proceso del dibujo constructivo, el uso de las deformaciones cubistas, y la sección áurea.

Como se puntualizó en los primeros capítulos, los principales ornamentos proyectados por Samuel Chávez para el Anfiteatro fueron la centralidad del órgano de columnas estípites labradas en madera, la ornamentación neobarroca tallada en piedra de las pilastras y arcadas, y su integración a través la bóveda iluminada. **(FIG. 156 y 157)** Asimismo, habíamos contemplado que otra de las características del espacio es su isóptica, el cuidadoso estudio de la visibilidad desde todos los ángulos, con la intención específica de lograr un espacio monumental, una sacralidad laica.

Rivera desplegó la compleja composición sobre los muros del proscenio organizando en estratos las figuras, en la parte más alta el emblema cósmico constreñido por el arcoíris al centro, rodeado por las alegorías de la Ciencia y la Sapiencia, les siguen las virtudes a manera de columnas verticales, al centro situó el Edén con el Pantocrátor y los tetramorfos, Eva, Adán y la serpiente descansan en el nivel más bajo. Pero un oscuro detalle sostiene el espacio pictórico, lo recorta hacia abajo un sólido bloque de sillares de piedra simulados, un mármol falso, artificio abstracto que intenta engañar la mirada. **(FIG. 158)** La pintura se transforma en

arquitectura aparente. Surge allí el testimonio del diálogo o debate que eligió establecer la obra de Diego Rivera con la obra de Samuel Chávez.

A continuación, analizaré la manera en que el programa de Rivera intervino el espacio por medio de la pintura, dio preponderancia a algunos de estos elementos, y desestimó otros, pues alteró sustancialmente la percepción del espacio, al modificar elementos sustantivos del programa arquitectónico de Chávez. **(FIG. 157)** No contamos con documentos escritos sobre este proceso.<sup>520</sup> Deberé basarme exclusivamente en las imágenes, en los proyectos y bocetos que realizó Rivera, en fotografías y crónicas de la época, en entrevistas y algunos textos que escribió su autor, en su fortuna crítica y en relatos posteriores de testigos del proceso.

Quiero pensar que es posible contemplar en los bocetos que realizó el pintor algunos de los muchos problemas que intentó abordar con esta compleja composición. Paradójicamente, en su proceso se descubren pocos titubeos, pero algunos cambios drásticos, especialmente en la sección central, de la cual no se conserva ningún boceto completo. En las siguientes líneas intentaré observar las huellas del proceso de invención y aventuraré algunas de sus implicaciones.

### **Alterar el espacio**

La intervención más radical de Rivera sobre el espacio fue la eliminación del órgano de columnas estípites que cubría por completo la concha acústica y la creación de un nicho para incrementar la superficie de la decoración mural. En el diseño arquitectónico original la concha acústica estaba formada por una discreta cámara abovedada, ese espacio estaba destinado a aportar resonancia a la música y permitir que los ejecutantes se situaran en la parte posterior del proscenio, un espacio invisible para el público. En la fotografía del anfiteatro tomada durante su inauguración, el 22

---

<sup>520</sup> No ha sido posible localizar los documentos oficiales de la comisión de José Vasconcelos a Rivera para pintar La Creación. A la fecha no se ha localizado el contrato de la comisión, ni otros documentos que atestigüen algunas modificaciones sustanciales que ocurrieron durante el proceso, entre otros, el cambio del órgano de pilastras estípites por el órgano que ocupó ese espacio y que hoy también ha desaparecido.

de septiembre de 1910, se observa al pleno del poder ejecutivo (**FIG. 57 y 58**), el cuerpo diplomático y los delegados universitarios sentados en la sillería de madera labrada frente al órgano original, ocupando el proscenio sobre una alfombra oriental; en esa imagen es posible ver con claridad que se trataba de un órgano constituido por cuatro pilastras estípites, numerosas flautas tubulares divididas en tres grupos y un remate mixtilíneo; también es notorio que aún no se encontraba terminada completamente la ornamentación del órgano, pues las dos primeras pilastras carecen de roleos y acantos en la parte superior, que sí están presentes en el resto de los remates de las pilastras (**FIG. 57 y 64**).<sup>521</sup>

Considero que fue decisión del pintor integrar la imbricada superficie de la concha acústica a su programa mural, una necesidad de complejizar el problema artístico. La única prueba que poseo es una imagen, que considero la primera versión de la composición, y que abordaré a continuación. (**FIG. 159**) Me apoyo asimismo sobre un comentario al margen de Jean Charlot, testigo presencial de la creación y ejecución del mural. Charlot relata el momento puntual de la inauguración: eran las 7:50 pm del 9 de marzo de 1923, en esa circunstancia, ante las miradas del público que no había tenido acceso al anfiteatro durante la realización del mural, sugiere que había cambios drásticos del espacio:

Las molduras de cemento que embellecían la gran sala en 1910 seguían allí, así como el órgano, aunque este estuviera desprovisto ahora de su elegante revestimiento. Pero las alfombras, las palmeras, las damas y los caballeros hace mucho habían sido despojados por la Revolución.<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> Desconocemos si se concluyó y la forma final del órgano, en 1911, en su *Informe*, Chávez decía explícitamente que aún no se había concluido y parece improbable que se haya realizado en los años subsecuentes, los más crudos de la contienda revolucionaria, cuando la preparatoria se militarizó.

<sup>522</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. María Cristina Torquillo Cavalcanti (trad.) (México, Domés, 1985), 176. En la versión original en lengua inglesa el párrafo dice: "The inauguration of the mural took place at 7:30 PM on March 1923. The cast cement moldings that graced the hall in 1910 were still there, as well as the organ, though it was now stripped of its fancy casing. But the carpets, palms, ladies, and gentlemen had long since been swept away by the revolution. A bored and slightly disgusted reporter for El Universal wrote a pithy report." Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*. (New Haven y Londres: Yale University Press, 1967), 145.



Charlot parece implicar que el órgano estaba compuesto por dos secciones, la primera, visible al público en las fotografías de 1910, con ornamentación neobarroca, cubría el espacio del nicho por completo y la otra, un órgano de menores dimensiones, sería el instrumento que aparece en las fotografías de la década de 1920.<sup>523</sup> Desafortunadamente no hay más noticias sobre la conformación de este instrumento, pero a simple vista parece que se trata de dos órganos, el original en estilo neobarroco, que fue eliminado y otro, realizado o adquirido en la década de 1920.

El dibujo que me da pie para sugerir que Diego Rivera provocó la eliminación del órgano neobarroco es un boceto elaborado con crayón conté sobre un *blueprint*,<sup>524</sup> una copia heliográfica, una cianotipia del plano realizado por Samuel Chávez en 1910. **(FIG.159 y 160)** En ese boceto es posible seguir la manera en que Diego Rivera consideró el espacio arquitectónico e integró el mascarón que se encuentra como clave de la bóveda para desplegar el diseño del mural.

Como se abordará más adelante, Rivera hizo alrededor de ocho bocetos de la composición de *La Creación*, pero éste es el único dibujo que integra el órgano original ornamentado por Martín M. Chávez. Todos los demás bocetos que se conocen sugieren la presencia del órgano más pequeño y sencillo en su decoración e integran al mural la superficie del “nicho” que se forma en la concha acústica, con muros en

---

<sup>523</sup> Este segundo órgano desapareció en algún momento. No se sabe su paradero, y no he encontrado fotografías más recientes en las que aparezca. La comunidad de ex alumnos es amplia y activa, corren rumores sobre su desaparición. Se dice que algunos profesores o estudiantes ante la noticia del cierre de la preparatoria lo desensamblaron y con la intención de resguardarlo lo retiraron. No hay noticias seguras. Medió un tiempo de desamparo del edificio, pues en 1980, cuando salió la última generación preparatoriana (1978-1980) y dejó de albergar el Plantel Número 1 de la ENP, el inmueble estuvo desocupado y cerrado al público durante casi 12 años. Después fue restaurado como espacio museable, en 1992 se realizó la exhibición *México, Esplendores de 30 Siglos*. Desde entonces se creó un patronato constituido por un mandato tripartita, lo integran representantes de la UNAM, la Secretaría de Cultura (entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) y el Gobierno de la Ciudad de México.

<sup>524</sup> En inglés, comúnmente se llama *blueprints* a cualquier plano arquitectónico y esto tiene un origen tecnológico. Son copias azules, cianotipias, un proceso creado por Sir John Herschel en 1842 y popularizado por Henri Pellet en 1877, y que fue ampliamente usado para la reproducción de planos arquitectónicos y técnicos. Produce superficies de color azul cruzadas por líneas blancas, pues utiliza un compuesto férrico fotosensible que permite reproducir una imagen al negativo de planos realizados con líneas negras sobre papeles transparentes de dibujo (como el papel albanene) que son colocados sobre el papel fotosensibilizado, cubiertos por un vidrio, y expuestos a la luz, y después revelados con un baño. Un proceso similar en fotografía se conoce como cianotipia. *Conservation and Art Materials Encyclopedia Online (CAMEO)*, Museum of Fine Arts Boston, última edición, 29 de abril, 2016, 14:10. [http://cameo.mfa.org/wiki/Blueprint\\_paper](http://cameo.mfa.org/wiki/Blueprint_paper)

diagonal y que, en un segundo momento compositivo, Rivera aprovechó como una oportunidad para desestabilizar su composición. **(FIG.161)**

Originalmente el nicho que alberga la concha acústica fue diseñado por Samuel Chávez para no ser percibido por los espectadores, se encontraba detrás del órgano y su función era únicamente reverberar los sonidos emitidos por el músico ejecutante y dar cabida a los ejecutantes.<sup>525</sup> Esto reducía la superficie pictórica a una especie de enmarcamiento arcado entre el órgano y la sucesión de molduras de sillares labrados que constituyen el arco, una superficie en forma de herradura.

En este punto es importante recordar que se conocen alrededor de 8 bocetos que abordan la composición de *La Creación*. Tres de ellos son apuntes rápidos que ensayan problemas generales del arreglo de los elementos del diseño. El resto son bocetos más elaborados a escala y con precisión, que estudian la sección del muro testero, mas al centro sólo en algunos de ellos se hace alusión a la figura masculina central de brazos abiertos, y algunos otros detalles, pero no se describe con precisión la composición del nicho. Parecería que el pintor estudió cuidadosamente el diseño del muro principal, pero no así la composición que plasmó sobre los muros de la concha acústica.

En el dibujo sobre el *blueprint* es evidente que Rivera consideraba el órgano original del anfiteatro. La elevación del anfiteatro en el *blueprint* dibujado por Chávez muestra detalles tanto de la ornamentación cómo de la estructura arquitectónica, y posiblemente describe en la parte superior el mecanismo de cortinas corredizas en la bóveda del plafón o algún dispositivo colocado en el techo. Lleva el título: *Escuela N. Preparatoria* en la parte superior, y debajo se indica: *Anfiteatro corte transversal*. Porta la rúbrica "Chávez, arquitecto, México" y una fecha, posiblemente 1910.<sup>526</sup> **(FIG.160)**

---

<sup>525</sup> La concha acústica es una estructura compuesta por una superficie reflectante en el escenario que produce la reflexión sonora de la música. Responden al diseño del oído humano y a la manera en que el sonido se propaga, las reverberaciones creadas dentro del caparazón se dirigen por la forma cóncava hacia los espectadores, que están situados al frente. En este caso estaba circunscrita al área del órgano.

<sup>526</sup> La sección inferior del plano se encuentra un tanto ilegible por la acción de la humedad, tiene un frente de secado y perdió el tinte azul.

Sobre la copia azul del plano de Chávez, Rivera trazó con lápiz conté su composición. Describió la masa central ocupada por el órgano a través de una línea ondulante para indicar las volutas del remate y con líneas verticales sugirió la presencia de las flautas tubulares. **(FIG.159)**

Rivera ancló la composición pictórica sobre la arquitectura y la disposición del órgano: trazó una catenaria, una curva en sentido inverso al arco del muro, esta curva se denomina así porque pende como una cadena, por la fuerza gravitacional, Rivera ancló la curva catenaria de las esquinas de la estructura<sup>527</sup>, invisibles en la arquitectura aparente, alcanzando su punto de máxima distensión en la zona más alta del remate del órgano neobarroco.

Rivera hizo referencia explícita a la disposición de las figuras de las virtudes sobre la catenaria en un texto explicativo de la pintura cuando se encontraba en trance de concluirla, estableció que fue ésta la línea que rige el emplazamiento de las figuras femeninas que representan virtudes, dispuestas verticalmente como una serie de columnas, paralelas a las flautas tubulares del órgano. El pintor explicó que utilizó “apoyos invisibles” para disponer las figuras de las virtudes cardinales y teologales: “En orden inmediatamente superior y dispuestas en amplia curva que sigue la catenaria, cuyos apoyos invisibles están en la intersección de los muros laterales y el

---

<sup>527</sup> Se denomina curva catenaria a aquella en la que se representa la curva generada por un material flexible que pende, tradicionalmente una cadena, o un hilo, suspendido entre dos extremos, que fuese sometido a un campo gravitatorio uniforme. El nombre proviene del latín *catena* o *catenarius* (propio de la cadena), y se refiere justamente a ese fenómeno físico, similar a las parábolas. El problema de las catenarias preocupaba a los matemáticos desde Galileo, pero fue inmediatamente a las décadas de la invención del cálculo cuando el científico holandés Christiaan Huygens, quién demostró que no se trataba de una parábola. La investigación sobre la catenaria es esencial para el desarrollo de la pseudosefera del matemático italiano Eugenio Beltrami, que proporcionó un modelo para el plano hiperbólico no euclidiano. Beltrami en 1868 probó que la geometría no euclidiana es tan consistente como la geometría euclidiana (es decir que no tiene contradicciones lógicas internas) para ello creó un modelo que se denomina pseudosefera. Se ha estudiado la importancia y la presencia de la catenaria en la arquitectura de todos los tiempos y en el arte para conocer la belleza misteriosa que muchos artistas han creído poder encontrar en la pureza de su forma. Eli Maor, *e: historia de un número*. (México: CONACULTA Librería 2006, p. 141-143 )y , Franco Ghione y Laura Catastini, *Matemática e Arte: Forma del pensiero artistico*. (Springer Science & Business Media, 2001), 11-14.

techo del salón, cuatro figuras de pie[...]”<sup>528</sup> Sin duda, hacía referencia a las columnas de concreto armado visibles únicamente en el plano arquitectónico.

Otra reverberación paralela a esa primera línea catenaria divide la composición entre lo celeste y lo terrestre. El primer diseño del mural sobre el *blueprint* contempla la mayor parte de los elementos que empleó en el muro testero y su disposición final: situó el círculo cósmico debajo del mascarón que decora la piedra clave de arco. Es el centro solar del cual emerge la luz simbólicamente, pero también materialmente se desplegaría la irradiación luminosa bajo el plafón vidriado orquestado por Chávez. En el boceto sobre la cianotipia, Rivera aún marcó con trazos generales tres segmentos sobre el disco cósmico, mas, debido a la prontitud del esbozo no podría adivinarse si ya eran las manos en mudras. También integró las dos figuras angélicas flotando a cada lado, las virtudes, los dos grupos apretados de musas, entre las que destaca la Danza o Terpsícore, con la exacta postura en la que aparece en la versión final del mural. Sin embargo, Rivera utilizó algunos otros elementos que no sobrevivieron los cambios compositivos: un grupo de querubines alados alrededor de la rueda cósmica, y las figuras del hombre y la mujer no parecen desnudos, sino ataviados a lo romano posiblemente. El hombre parecería llevar armadura y una lanza, y la mujer estar postrada regamente en un sillón, portando tal vez un báculo. Pero es difícil advertir más detalles por la simplicidad de los trazos, los rostros no están perfilados pero es posible hacerse una idea de que desde ese momento Rivera ya intentaba crear juegos de miradas y orientar rostros, actitudes y manos en distintas posiciones. También ya había decidido realizar la cornisa para reducir el espacio de la composición e integrarlo a través de la predela o cornisa inferior.

El primer boceto sobre el *blueprint* define con claridad la intención de Rivera de colgar literalmente su composición de la estructura arquitectónica que no es visible para el espectador. **(FIG.160)** Indudablemente, la principal preocupación fue vincular la iluminación con el sentido simbólico de la luz como irradiación solar, materializada por el plafón.

---

<sup>528</sup> Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria”, *Boletín de la SEP*, Departamento editorial, tomo I. núm 3, (18 de enero, 1923), p.40

Otro esbozo muy temprano, marca el cambio en la extensión del mural, en él Rivera ya no integra el órgano original de Chávez, lo reemplaza con el nuevo órgano y su composición se extiende sobre el nicho. **(FIG. 161)** Este dibujo es muy interesante puesto que hace explícita la relación de la luz con la disposición del mural, porta la rúbrica “Diego Rivera” y está fechado tempranamente, en 1921.<sup>529</sup> A diferencia del anterior se trata de un rápido apunte a lápiz, sin atender tan puntualmente a las proporciones, son simples trazos ágiles y sueltos, parece el tipo de garabatos que se realizan cuando se desea explicar algo a alguien más, mientras se habla, lápiz en mano, sobre un fenómeno aún no realizado, la manera en que se describe rápidamente una máquina, algo que se pondrá en funcionamiento. En su sencillez puntualiza con gran claridad la forma y posición del órgano de la década de 1920, y recorre la composición sobre el nicho, con el hombre de brazos en cruz, lo rodean dos figuras femeninas. El resto de la composición, los grupos de mujeres, fueron esquematizados como una sucesión de bloques o columnas muy ordenadas siguiendo la forma de dos catenarias paralelas. Este rasgo fue respetado en la composición final.

Recordemos que el uso de concreto armado, el sistema Hennebique, permitió a Chávez una bóveda de tiro arriesgadamente amplia, de manera que, en el mural, la catenaria sigue una curva esencial para el diseño, cruza los rostros de las virtudes y pende hasta marcar la curva impuesta por los brazos de la figura masculina central.

Pero lo más llamativo del boceto de 1921 es la forma en que con simples garabatos Rivera describió la iluminación de los rayos solares a través del plafón como parte fundamental de su composición: dos líneas diagonales indican la manera en que la luz baña el muro. **(FIG. 161)** Del círculo cósmico, con las manos a manera de punteros y taches a manera de cruces, parten líneas que parecen indicar la iluminación del sol, que baña a manera de un triángulo equilátero la región central, alcanzando las figuras sedentes del hombre y la mujer, un patrón de trazos circulares se despliega sobre el perímetro exterior, parece la indicación de algo que gira, como la indicación

---

<sup>529</sup> Imagen procedente del archivo de Clara Bargellini (ACB), procede de la colección del archivo del pintor (anotado como Colección Frida Kahlo), parece que se trata de los apuntes encontrados en hojas sueltas, no forma parte del cuaderno en posesión de Jean Charlot.

de un movimiento de energía, como si la vibración luminosa activara o pusiera en funcionamiento la composición mural.

Una fotografía tomada durante la ejecución del mural (**FIG. 162**) muestra el vínculo entre la pintura y la alteración de la arquitectura ideada por Diego Rivera. Tal vez la misma toma fotográfica fue planeada por el pintor para estudiar los avances y su apariencia desde un punto de vista privilegiado, se retiraron los andamios, y el fotógrafo se situó desde el palco de honor, al centro de la gradería del anfiteatro. La ornamentación de la moldura en la piedra clave, situado sobre el arco más sobresaliente del anfiteatro es un mascarón de gesto enérgico, tocado de ramas de laurel, que podría interpretarse como Apolo. (**FIG. 163**) El mascarón apolíneo se integra a la rueda cósmica, el foco simbólico de la pintura, y es visible la manera en que la luz solar que se destila desde el foyer hacia ese rostro, y de ahí hacia el mural, dónde la lámina de oro resplandece y satura el cielo.

En la misma fotografía, al mirar atentamente la sección del nicho, (**FIG.164**) se identifican las modificaciones recientes, tiene dos secciones que parecen haber sido recubiertas con un repellado, el mortero parece aún fresco, sobre el muro del lado izquierdo del nicho y en la parte posterior, abajo y a la derecha del Pantocrátor. Al revisar los planos originales de Samuel Chávez (**FIG.165**) queda claro que Rivera alteró el espacio para continuar su obra pictórica, y cegó una ventana y una puerta en lo que hoy forma el nicho. El espacio tenía una puerta que permitía el acceso al espacio detrás del órgano, y que comunicaba la concha acústica con espacio intermedio destinado a un lavabo, después al vestíbulo y de ahí al antiguo edificio dónde se había dispuesto el “departamento del conferencista”. También es posible observar en los planos que sobre la parte posterior del muro había una ventana que daba al patio central del Antiguo Colegio, y que fue cegada por Rivera para utilizar todo el muro posterior.

Aquí parece no haber duda, el pintor se tomó enormes atribuciones con el espacio, Rivera debió no sólo sugerir a José Vasconcelos la eliminación del órgano original, y lograr que se realizara la adquisición de uno nuevo, más moderno, que también integraría en su composición y que es un elemento clave, como veremos más

adelante. Para la colocación del nuevo órgano fue indispensable además alterar el espacio de la concha acústica y crear un nicho. Parece una osadía, pero Rivera debió fundamentar su decisión con argumentos contundentes. No es difícil pensar que recurrió a los esquemas de los antiguos para convencer a Vasconcelos, había observado bien la manera en que la pintura italiana operaba de acuerdo con los distintos espacios, había hecho además gran cantidad de notas durante el viaje a Italia, como se estudió anteriormente. A continuación, analizaré el resto de los bocetos realizados por Rivera para resolver la composición de *La Creación*, y los pondré en diálogo con las investigaciones sobre el espacio y la sección áurea en las que profundizó durante su paso por la vanguardia parisina.

### **El proceso de diseño, constructivismo y resonancias cubistas**

Al analizar los dibujos y bocetos que dieron lugar al mural, intentaré lo que Gottfried Boehm denomina, la arqueología del dibujo,<sup>530</sup> que permitirá reflexionar sobre las posibilidades del dibujo como creación y como testigo de proceso, pero también como imagen y recurso epistemológico.

El análisis de los esbozos que Rivera realizó para *La Creación* pone de manifiesto que en ellos el pintor dio continuidad a sus los experimentos sobre la geometría, y sin duda alguna, el mural y sus bocetos deben ser comprendidos dentro del movimiento de retorno al orden, como denominaría André Lhote al retorno al clasicismo durante la posguerra.<sup>531</sup> Su realización estuvo precedida por prácticas vanguardistas, la participación de Rivera en el cubismo cristalino o sintético, y el súbito retorno a la figuración después del fin de la primera guerra mundial. Son signos del retorno al orden de Rivera en ese mural, también el clasicismo y la revisión de Cézanne dentro de una propuesta que conserva nociones cubistas. Y como se verá a

---

<sup>530</sup> Gottfried Boehm, "Huella e instinto. Sobre la arqueología del dibujo" en Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Linda Baez (trad.) (México: IIE, 2018).

<sup>531</sup> André Lhote, "L'Enseignement de Cézanne" en *Nouvelle Revue Française*, no.86 (noviembre de 1920) *passim*. Silver, *Espirit de corps*, 237, 450.

lo largo del desarrollo de esta sección, sostengo que algunos de los principios que el pintor utilizó para *La Creación* permanecieron como ejes rectores de su producción durante varios años.

Es conocida la importancia del dibujo en la vanguardia, en particular en el círculo parisino de Rivera, como Amadeo Modigliani, Gino Severini, Juan Gris, o el propio Pablo Picasso, que estaban sólidamente formados en la práctica del dibujo académico. Rivera antes de partir a Europa cumplió casi diez años de estudios artísticos (entre 1898 y 1907), prácticamente completó su educación académica en México, tomó clases con José María Velasco, Santiago Rebull, Antonio Fabrés, Andrés Ríos, Leandro Izaguirre, Félix Parra, Germán Gedovius y Julio Ruelas.<sup>532</sup>

Con José María Velasco el joven Rivera llevó dibujo de paisaje, con él aprendió las reglas de proporción, a partir de los *Cimientos del artista, dibujante y pintor* de Eugenio Landesio,<sup>533</sup> el tratado de geometría y perspectiva, que tiene secciones específicas sobre óptica, estudios de reflejos y sombras. Una parte sustantiva del tratado de Landesio, la primera sección, se dedica específicamente a la práctica del dibujo con las herramientas propias para ello, enseña paso a paso cómo entrecruzar puntos y dibujar “a punta de compás” todo tipo de figuras, desde líneas paralelas hasta sólidos complejos o una espiral.

Rivera, *a posteriori* decía que Velasco había sentado las bases de la geometría y la trigonometría del espacio, ponía énfasis en que no se trataba de una geometría especulativa, sino que se aprendía a través de la práctica. Les enseñaban a trasladar valores de “tres o más dimensiones” sobre las superficies planas, pero que también en ocasiones, lo hacían sobre superficies cóncavas, convexas o multifacéticas.<sup>534</sup> El tratado de Landesio demuestra que efectivamente se trataba de una clase basada en la *praxis*, pero es posible que se contentaran con enseñar únicamente la representación de tres

---

<sup>532</sup> Susana Pliego Quijano, “Diego Rivera, nacimiento de un pintor”, en Carmen Gaitan Rojo y Susana Pliego Quijano, *Diego Rivera Nacimiento de un pintor*. (México: Museo Mural Diego Rivera, 2007), 70-119.

<sup>533</sup> Eugenio Landesio, *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y área, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría*. (México, M. Murguía, Portal del Águila de Oro, 1886).

<sup>534</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón*, Tomo I, 194-195.



dimensiones, a través de la perspectiva cónica, isométrica, caballera, con varios puntos de fuga y aérea.

Sin duda Rivera adquirió una sólida educación en geometría y perspectiva en la ENBA, formación que más tarde le permitió profundizar en sus investigaciones sobre la proporción áurea y la cuarta dimensión, como parte del interés vanguardista en nociones que encontraron eco en las teorías de Henri Bergson sobre el tiempo y el espacio, y que adquirieron tonos esotéricos a través de sus lecturas del *Filebo* y el *Timeo* de Platón.<sup>535</sup> En conjunto con Juan Gris y Gino Severini, en París Rivera experimentó tanto la cuarta dimensión a través de *la chose*, como la aplicación de la sección áurea en su producción cubista y constructivista.

Rivera utilizó diversos recursos gráficos para proyectar la composición que decoraría el escenario del Anfiteatro. Existen algunos apuntes condensados, en los que al parecer Rivera probó la composición general en dos dibujos, con trazos rápidos y sueltos, apenas unos garabatos o rayones casi infantiles, pero que hoy se entienden perfectamente al conocer el resultado final. Esos sencillos bocetos ya contenían casi la totalidad del proyecto, presentaban el órgano al centro con sus dimensiones, el hombre con los brazos abiertos al centro de la concha acústica, las virtudes como columnas que sostienen la bóveda, la composición dividida en cuatro secciones verticales, el círculo cósmico al centro con las manos como aspas, las dos mujeres flotando a su alrededor sobre nubes. Uno de ellos, que no me ha sido posible inspeccionar directamente, (**FIG. 166**) tiene una fecha impresa que dice “January 30, 19” Es muy esquemático, presenta apenas rasgos garabateados, donde se distinguen los brazos levantados de la danza, marca también la abundancia de vegetación en la región central del nicho, alrededor de un rectángulo que parece indicar el órgano, ligado ya a la figura del Pantocrátor de brazos abiertos. Este apunte parecería únicamente intentar definir la altura del órgano o el espacio dedicado a él pues tiene medidas inscritas a su alrededor (3.20 de altura por 3.30 de ancho) en el centro en la sección del órgano.

---

<sup>535</sup> Linda Dalrymple Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1983).

Otro boceto, dibujado sobre papel cuadriculado, parecido al que usó en su viaje a Italia, ensaya una composición más sencilla y enfatiza la curva “catenaria” que describen las virtudes y sus repeticiones. (FIG. 167) Tiene una inscripción que menciona algo un tanto ilegible “Custode dal Musei da Perugia” en la parte superior. Rivera Coronel considera que éste dibujo fue realizado en Italia y que es un estudio que integra la composición de *La Creación* y la del fresco *Trinidad y santos*, realizado por Perugino y concluido por Rafael en la Capilla de San Severo en Perugia. (FIG. 168) Coronel comentó que "sin duda tienen que ver con la construcción visual y compositiva de *La Creación*, de Rivera" ambos segmentados en tres zonas visuales, siguiendo un orden vertical de arriba hacia abajo.<sup>536</sup> Ciertamente en este boceto aparece una figura sobre un nicho cuadrado, nicho semejante al de la Capilla de San Severo, donde se alberga una escultura de bulto de la Virgen con niño, y no sería difícil que Rivera hubiera conocido esta obra, o usado algunos elementos para la estructura general. Sin embargo, el boceto claramente hace referencia al resto de la composición de *La Creación*, posiblemente fue parte de los bocetos realizados para convencer a las autoridades de retirar el órgano y utilizar el nicho como espacio pictórico. Recordemos que, en el primer boceto conocido, realizado sobre una copia heliográfica, Rivera aún consideraba la presencia del órgano de mayores dimensiones, y, que Rivera posiblemente participó en la decisión de cambiarlo por uno de menores dimensiones. El boceto está datado en 1922, y me parece que podría ser de este periodo. En esta composición llama la atención que no aparece la figura de brazos abiertos sino una

---

<sup>536</sup> Coronel Rivera abunda: “En el primer segmento, los dos autores representaron la energía fundacional: en Rivera es una fuerza cósmica, y en Rafael, el Espíritu Santo. Al centro, en el mural de Rivera está el primer hombre y en el de Rafael aparece el Cristo del Ecce Homo; ambos personajes, en las dos obras, se hallan flanqueados por dos imágenes aladas -ángeles- que simbolizan a las virtudes, figuras que en uno y otro caso se encuentran posadas sobre nubes. En el tercer plano, las figuras que realizó Rivera tienen que ver claramente con las que, en la parte inferior del mural de Italia, pintó Perugino. Tanto en el mural de Rivera como en el de Perugino, las manos de los personajes y las posiciones de estas son de vital significación, ya que aluden a las advocaciones de cada una de las figuras interpretadas.” Coronel indica otra similitud, en ambos murales hay un espacio vacío al centro, un nicho en Italia, y el lugar para el órgano en el anfiteatro. Juan Rafael Coronel Rivera, “Una historia esencial del hombre”, en *Diego Rivera. Obra mural completa*. Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (coords.) (Colonia: Taschen), 11-12.

figura flotando sobre el espacio central, algo que podría recordar a Dios Padre separando la tierra del agua, de manera similar a la bóveda de la Capilla Sixtina.

En la secuencia del diseño, después de estos dibujos muy libres que ensayan como funciona el espacio con la arquitectura, el lugar dónde deben emplazarse las figuras, Rivera trazó un boceto muy singular, dibujado completamente con compás, es la estructura de la pintura y parece un plano o el esquema de una máquina por sus formas circulares, como si de un engranaje se tratara. **(FIG. 169)** Es el primer dibujo a escala, que mide puntualmente todas las proporciones, y establece la distribución de las figuras como las conocemos hoy, a excepción de los animales que constituyen el tetramorfo y la selva al centro. En algunas regiones, Rivera definió los contornos de las figuras, pero no en todo. Posteriormente, en otro estudio, también a escala y proporcionado, el pintor perfiló las figuras con mayor soltura, donde ensayó sus posturas y volúmenes. **(FIG. 170 y 171)** Este dibujo fue realizado con sanguina, pero sólo para uno de los costados, el costado izquierdo, el costado masculino, que también fue muy trabajado en el boceto geométrico. Otro boceto, ya describe todas las líneas finales de la composición, se trata del dibujo completo en contornos a escala, el dibujo preparatorio listo para ser trasladado al muro con abundancia de detalles. **(FIG. 172)**

### **Estudios de volumen: la restitución cubista**

Una vez realizada la composición general, Rivera realizó la serie de estudios de tamaño real, 1:1, de manos y rostros muy detallados y que debió dibujar del natural, con las modelos posando. Rivera produjo una abundante cantidad de dibujos, además de los ocho bocetos que representan la composición general apenas mencionados, se conservan al menos siete estudios específicos de rostros y diez estudios de manos para *La Creación*, y debieron existir otros tres estudios de rostros más, que he podido identificar en fotografías de época.<sup>537</sup> **(FIG. 173 y 174)** Después de analizar el proceso

---

<sup>537</sup> Pude estudiar los bocetos para la cabeza de la Música, las manos de la Sapiencia, la Ciencia, la Fortaleza, la Justicia, la Fábula, la Tradición, de ambas manos y brazos de la Danza, la Esperanza y la mano con el gesto de bendición en la Luz Una en la colección del SFMOMA. Agradezco a Michelle

pictórico del mural se puede aventurar que Rivera hizo dibujos para cada uno de los rostros y manos, lo que implicaría alrededor de diez y siete estudios de rostros, y alrededor de veintitrés estudios de manos. Sólo en un caso reutilizó el mismo boceto, las cabezas de la Sapiencia y la Tradición, para las que modeló Luz Jiménez fueron trazadas a partir de un diseño exactamente igual, pero al pintarlas alteró ligeramente el peinado. Debió elaborar alrededor de cuarenta estudios de volumetría en total. Más adelante retomaré la función, tradición e importancia de estos dibujos dentro de la tratadística mural y su impacto en la vanguardia mexicana.

La serie de dibujos de manos y cabezas, son los cartones usados para trazar directamente sobre el muro el dibujo, muestran el interés del pintor en poner mucha atención en la expresividad de rostros y manos, el acento de toda la composición está en la gestualidad de estos elementos, y en la pintura fueron las regiones que fueron tratadas con mayor dedicación. Para comprobar que se trataba de los cartones, se realizaron calcas directas de los contornos de las figuras, trazadas sobre mica rígida transparente colocada directamente sobre la superficie del mural.<sup>538</sup> **(FIG. 175)** Al sobreponer las calcas sobre la colección de bocetos de rostros y manos del SFMOMA se constató que siguen precisamente las mismas líneas y tienen las mismas proporciones, de manera que se trata de los cartones usados para trazar el mural. **(FIG. 176)**

---

Berger y Amanda Hunter Johnson de dicha institución que me brindaron la oportunidad para poder estudiarlos con toda libertad, sin marco, por medio de luz ultravioleta, y microscopía de superficie, así como la toma de muestras de pintura escurrida y polvo del pastel. Localizados en colecciones particulares estudios de las cabezas de la Esperanza, la Danza y la Tradición, que no pude ver directamente. Por otra parte, estudié en sala el boceto para la Poesía Erótica, que forma parte de la colección de la Casa Azul, Museo Frida Kahlo. Dos bocetos más de cabezas, el de la Caridad y el Canto se conocen por fotografías de época, la primera en la colección Jean Charlot en Hawaii, el segundo publicado en *El Arquitecto*, II, núm. VIII, marzo abril 1926. En dos fotografías de época he podido identificar la presencia de más estudios de cabezas, usados por Rivera durante el proceso: la Fe, la Comedia y la Ciencia.

<sup>538</sup> Darío Meléndez Manzano coordinó a dos estudiantes de la Facultad de Artes y Diseño en la elaboración de las calcas. La sobreposición de las calcas la realicé en el SFMOMA San Francisco cuando se me permitió realizar el estudio material de la mayor colección de bocetos de Rivera de La Creación que existe, en dicho acervo. Agradezco a Michelle Barger y Amanda Hunter Johnson de The Museum of Modern Art San Francisco, California, las facilidades para realizar el estudio material de estos dibujos.

Estos bocetos analizan sustantivamente el volumen, los gestos, y son la elaboración más cuidadosa de las figuras. Rivera produjo estudios puntuales de los detalles principales de la composición, los llamados cartones en la tradición tratadística de la pintura. La mayoría fueron trazados sobre papel verjurado francés, en el que detecté la marca de agua “Ingres, Canson & Montegolfier”,<sup>539</sup> eligió este papel de tono azul añil grisáceo para auxiliarse a partir del tono medio y lograr las gradaciones tonales con pasteles o crayones conté, de tono sanguina, negro y blanco para resaltar los puntos más altos de las luces. Otros fueron realizados sobre papel muy burdo, parecería papel de estraza. Los dibujos muestran huellas de haber sido colocados sobre el muro como cartones, tienen restos de adhesivo en las orillas, manchados de carboncillo. **(FIG. 177)** Es posible que Rivera usara un papel intermedio como papel calca, un papel frotado con carboncillo, pues no tienen huellas de estarcido ni manchas en el reverso, pero todos tienen marcas de goma arábica o un adhesivo por la parte posterior que tiene una fluorescencia amarillenta bajo luz ultravioleta, y que debió permitir adherir los dos papeles entre sí, y pegarlos al muro desde las esquinas.

Los bocetos fueron la guía del proceso pictórico, de las áreas más trabajadas, en las que hubo mayor cuidado, y demuestran la planeación del proyecto como una empresa de taller. Las fotografías tomadas en marzo de 1922 muestran como se trazaron las líneas generales de la composición y se usaron los dibujos directamente sobre el muro para trasladar los detalles de manos y rostros.<sup>540</sup> En otra fotografía, cuando el mural ya estaba en proceso, muchos bocetos de rostros reposan sobre el suelo, indicando su utilidad durante el proceso de pintura. **(FIG.173)** Tienen huellas de haber permanecido largo rato sobre el muro, mientras se realizaba la pintura, en algunos encontré escurrimientos de encáustica, similares a los que se observan en la superficie del mural. **(FIG. 178 y 179)** La función de estos dibujos fue guiar la

---

<sup>539</sup> Usó todo el formato del papel para el trazado, especialmente en los rostros. Agradezco a Amanda Hunter Johnson conservadora de papel en The Museum of Modern Art San Francisco este dato. Este papel se sigue produciendo y es utilizado para dibujo al pastel.

<sup>540</sup> Las fotografías se presentan y explican en la secuencia pictórica del mural, ver capítulo 6, apartado los esbozos y cartones del natural.

aplicación de la encáustica, servir a los ayudantes del pintor a conseguir la volumetría indicada por el maestro a pie juntillas, lo que sustenta también una práctica pictórica colectiva, aún en los rostros, que en los sistemas gremiales, muchas veces se reservaban al maestro.

A partir de la reproducción experimental y el estudio del boceto de la *Cabeza de la Poesía Erótica*, el retrato de Nahui Ollin que se conserva en La Casa Azul, el Museo Frida Kahlo, fue posible comprender que Rivera empleó un método de dibujo que había practicado en obras paradigmáticas, como *El Matemático*, que marcan su distanciamiento del cubismo y su nueva propuesta constructivista, de retorno a la figuración. Rivera realizó lo que en el círculo cubista se denominaba rotación y traslación de planos, de acuerdo con lo que Albert Gleizes explica en su libro *La peinture et ses lois* de 1924.<sup>541</sup> **(FIG, 181)** Se trata de un método con el que los cubistas expresaban la percepción del espacio desde múltiples perspectivas y en varias dimensiones para “crear un organismo plástico espacial rítmico”, pero que Rivera aplicó de manera *sui generis* en su producción constructivista. Deconstruía varios planos realizados a partir del dibujo del natural, que rotaba y transponía, para después restituirlos en una sola imagen figurativa.

Para comprender como ocurría la rotación y traslación de planos en las obras constructivistas de Rivera, será de utilidad primero analizar una pintura cubista que es muy ilustrativa sobre el modo en que operaba el proceso analítico y sintético pictóricamente. Usaré como ejemplo la *Composición cubista (naturaleza muerta con una botella de anís y un tintero, 1914-15*, obra que perteneció a Picasso, y que fue recientemente hallada en la colección de sus herederos.<sup>542</sup> **(FIG.182)** Esta naturaleza muerta guarda gran parecido a una composición de Juan Gris, hoy en la colección del Museo Reina Sofía, con texturas en trampantojo y proyecciones espaciales blancas,

---

<sup>541</sup> Albert Gleizes, « La peinture et ses lois, ce qui devait sortir du Cubisme », ensayo publicado en *La vie des Lettres et des Arts*, ([marzo, 1923], reimpresión Paris, 1924) ; 45- 48.

<sup>542</sup> Fue encontrado con motivo de la investigación realizada para la exposición Picasso y Rivera, que tuvo lugar en el Los Ángeles County Museum y en el Palacio de Bellas Artes en México. Véase: Diana Magaloni y Michel Govan, *Picasso y Rivera: conversaciones a través del tiempo*. (México: Museo del Palacio de Bellas Artes y LACMA, INBA, 2017).

que se ha interpretado como un homenaje a las tres ciudades en las que se desarrolló el cubismo: París, Madrid, y Barcelona, (presentes en la etiqueta del anís) y la efigie del mono, una figura muy sugerente para los pintores de vanguardia, como una metáfora de la imitación, de la mimesis y la copia, un tema que, como se ha visto en el capítulo precedente, era central para la creación cubista.

Para expresar el espacio y el tiempo sobre la naturaleza muerta, Rivera desarticuló la botella de anís, la desplegó en cuatro planos verticales, el primero de ellos representa la descripción pictórica de la superficie de vidrio amarillo con los cortes en el cristal, la decoración romboidal facetada, esa esa superficie fue rotada hacia la derecha. Un segundo plano contiene la forma esencial de la botella, la visión en blanco, éste plano está ligeramente inclinado hacia la izquierda. Al centro y completamente vertical emerge la vista tridimensional de la botella, en la parte superior se transforma en una botella representada pictóricamente. Otros dos planos esenciales, sólo indicados por líneas, sufrieron movimientos de rotación y traslación. La conocida etiqueta con el mono se despliega en el espacio, como si se tratara de un dibujo a lápiz, pero en ciertos intersticios de los planos adquiere corporeidad. La visión cubista del tiempo y del espacio desarticulado nos permite asimismo percibir el corcho y el cuello de la botella desde una perspectiva isométrica, así como el fondo circular de la botella, en la parte inferior y el tintero. El resto de los objetos se desarticulan rítmicamente en distintos planos haciendo ecos plásticos de las superficies que los rodean en *trompe l'œil*, las vetas de la madera sobre el muro, el tapiz sobre la mesa, el vaso de vidrio se desarticula en todos sus cortes posibles. Cada una de estas proyecciones sucede en distintos planos, que se interpenetran y se han rotan para absorber la forma y la superficie en diversos momentos temporales y espaciales.

Más adelante, entre 1919 y 1920 Rivera retomó algunos recursos del manejo del espacio cubista, pero restituyendo la visión en un solo plano. El análisis conjunto del boceto y la pintura de *El matemático* ejemplifica con claridad el proceso de diseño que Rivera utilizaría para crear la pintura constructiva inspirada en Cézanne, a partir de la sección áurea y las técnicas cubistas de rotación y traslación. **(FIG.183)** El boceto es muy didáctico, se trata de la armadura constructiva, fue realizado con pluma

(posiblemente tinta ferrogálica) describe los márgenes de la superficie pictórica con un rectángulo, adentro del cual el pintor realizó dos vistas del retrato, dos perfiles trasladados del rostro, así como dos manos derechas, trazadas en rotación, lo mismo sucede con el resto de la figura, las piernas, la cadera, etc. Dos proyecciones de formas puras, círculos o cilindros se rotan hacia la derecha. Rivera delimitó con aguada verde el plano que rota hacia la izquierda, con rojo el plano central y con azul la proyección que se rota hacia la derecha. También el escritorio frente al matemático se despliega en dos vistas.

Rivera usó la sección áurea para distribuir dos planos en vertical y dos en horizontal, que se cruzan en un punto ligeramente desplazado hacia arriba y la izquierda del centro, formando una hélice que se abre y despliega las cuatro proyecciones hacia cuatro rumbos direccionales, seguramente con la intención de representar cuatro dimensiones espaciales. Con líneas punteadas y semicírculos indicó los ángulos de rotación de las divisiones áureas, al final de cada una de ellas escribió las marcas, H, y SO (Phi y Section d'Or) en los cuatro costados del boceto.

Al observar la versión final de la pintura es posible observar la manera en que Rivera restituyó los planos rotados en una sola figura, deformó tanto los planos verticales como los horizontales, creando una serie de deformaciones son sutiles, un hombro más elevado que el otro, las piernas muy anchas, la mesa se distiende y curva hacia la esquina mas lejana, resto de una proyección. El matemático, aislado y austero, sumido en su gesto contenido, parece reflexionar, a su espalda se suceden resonancias temporales o espaciales, una dimensión casi invisible toma la forma de un plano luminoso, sobre el que se proyectan dos cilindros, el primero, como una flecha que emerge de algo que parece orgánico y el segundo a manera de un diagrama áureo sobre un círculo. **(FIG.184)**

La superficie pictórica fue realizada con empastes a la manera de Cézanne, parches planos, pinceladas muy secas aplicadas rítmicamente, unidireccionalmente. Los tonos también emulan la paleta del maestro de Aix, mezclando tonos terrosos con gran cantidad de blanco. Es posible que no podamos hoy apreciar la verdadera coloración de esta obra. Rivera mencionó años después que había usado un lienzo



comercial “que no es de mucho fiaje” y que causó el “resquebrajamiento” de la pintura, apenas dos años después de que la había realizado.<sup>543</sup>

Xavier Villaurrutia, abundó en el misterio que produce esta pintura, en su materialidad, su proximidad cézanniana, y su estructura arquitectónica, sinónimo de lo que querían significar los pintores hacia 1919 y 1920 cuando hablaban de un dibujo o una pintura constructiva:

La estructura arquitectónica y el tratamiento de los volúmenes, donde persiste la lección de Cézanne; la sobriedad del colorido y la economía de medios triunfan en este clásico retrato en el que Diego Rivera revela su dominio de un género que requiere obediencia y sumisión a lo que el modelo deja ver, pero también adivinación de lo que el modelo oculta: algo, en el caso de *El matemático*, recóndito y espectral.<sup>544</sup>

Para realizar el boceto constructivo de *La Creación*, Rivera recurrió a algunas de las técnicas que había desarrollado para sus retratos cézannianos: la rotación de planos, el trazado a partir de la sección áurea, también lo usó para los bocetos de las cabezas y las manos, para resolver los cuerpos en el espacio de figuras. Al analizar el estudio de volúmenes de la Poesía erótica, la musa Erato personificada por la poeta Carmen Mondragón, Nahui Ollin, (**FIG. 180**) identificamos prontamente una asimetría entre el costado izquierdo y el derecho, que se manifiesta más profundamente en el tratamiento volumétrico del rostro, el perfil derecho es sumamente abultado puesto que retrata a la poeta de frente, mientras que el costado izquierdo, fue tomado de una postura de tres cuartos. La imagen total restituye ambas visiones de los planos, los ojos quedan de manera escultórica, situados en forma de v, descentrados, también la curva del cuello y la espalda, se manifiesta en dos visiones convergentes.

---

<sup>543</sup> Rivera le comentó a Loló de la Torriente, que cuando retornó a México fue a visitar a Alberto J. Pani, quien había comprado la pintura en París, para apoyar al pintor para partir a Italia. Entonces Pani: Le mostró su colección de pinturas, colada en galerías que había improvisado en la Mansarda, donde hacía casi la temperatura de un horno para cocer pan, que no era, por cierto de lo mejor para conservar los cuadros y como era de esperarse se hizo resquebrajar los tonos oscuros de *El Matemático* pintado por Diego, hacía menos de dos años, sobre tela preparada comercialmente que “no es de mucho fiaje”, Lolo de la Torriente, *Memoria y razón*, vol 2, 133.

<sup>544</sup> Xavier Villaurrutia, *Boletín Carta Blanca*, (marzo, 1937).

## La sección áurea en *La Creación*

El dibujo geométrico de *La Creación*, es una obra de gran complejidad y valor para la historia del arte del siglo XX, forma parte de la colección del Fondo Reservado de la Antigua Academia de San Carlos, de la Facultad de Artes y Diseño,<sup>545</sup> y fue adquirido a instancias de Justino Fernández quien también esbozó un primer análisis.<sup>546</sup> **(FIG. 185)** El examen que apuntaré sobre esta importante obra, se basa en conclusiones obtenidas a través de la reproducción experimental realizada en colaboración con el artista plástico Darío Meléndez Manzano,<sup>547</sup> se trató de una aproximación interdisciplinaria, seguimos un método hasta cierto punto singular, que conjuga herramientas de la historia del arte, la conservación, las disciplinas científicas y las artes visuales. Utilizamos el dibujo como un método de explicación y análisis del proceso de diseño, que se contrastó, sustentó y problematizó a través del análisis de la imagen, la inspección del mural y la revisión crítica de textos. Esta propuesta está guiada por el interés en explorar a través de la práctica del dibujo la manera en que Rivera integró prácticas del cubismo y sus conocimientos sobre geometría al proceso de diseño de *La Creación*.

Retornemos al boceto de *La Creación* que nos ocupa, para situarlo dentro del proceso de diseño del mural. **(FIG. 185)** Se trata del proyecto general para la composición del mural, sin embargo, no es un boceto descriptivo de las características finales del diseño. Si lo comparamos con el mural se constata que hay pocas variaciones en la composición final, están ahí ya en su posición final las nueve musas,

---

<sup>545</sup> Agradezco al Dr. José de Santiago Silva y a la Dra. Elizabeth Fuentes Rojas, y a los encargados del Fondo Reservado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, en la Academia de San Carlos, las facilidades para poder inspeccionar directamente el dibujo por medio de lupas y lentes de acercamiento.

<sup>546</sup> Justino Fernández, "Un dibujo de Diego Rivera para el mural del Anfiteatro Bolívar", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Volumen VI, número 23, (1955): 53-56.

<sup>547</sup> Darío Meléndez Manzano es profesor del Programa de Posgrado en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño, con su colaboración realizamos el *Seminario de análisis del dibujo* en el que participaron las estudiantes Rebeca Barquera, de historia del arte, Lili Sun y Mariana Ciprés de artes plásticas, dentro del Proyecto PAPIIT IN402417 *La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno mexicano*, coordinado por el Dr. Renato González Mello.

las siete virtudes, la mujer y el hombre, dos seres alados alrededor del círculo cósmico arriba. La composición del centro, de la concha acústica apenas está esbozada por la figura del hombre con manos abiertas que cambió en la composición final, en la original, la visión era un escorzo casi isométrico, se veía la coronilla y casi no se percibía el rostro (**FIG. 186**)

En general podemos afirmar que se trata de un dibujo esquemático que utiliza recursos geométricos, líneas curvas, círculos y líneas rectas para distribuir el espacio y construir las figuras. Ya Justino Fernández lo comparó con el esquema de una máquina, debido a que en gran medida está completamente trazado con compás, como pudimos observar al estudiar el original, y como se observa en nuestro levantamiento de los círculos de compás presentes. (**FIG.187**) Una vez trazado, en pocas ocasiones Rivera incluyó detalles, hicimos también un esquema de las regiones en las cuales perfiló los contornos finales. (**FIG. 188 y 189**) Las figuras más terminadas son la Fortaleza, la Continencia y la Justicia, del lado derecho, en ellas perfiló los rostros y aún las expresiones, la gestualidad de las manos y algunos detalles de la vestimenta, por ejemplo, el velo a manera de espiral de la Continencia o el sol sobre el pendón de la Fortaleza. Del lado izquierdo sólo afinó las manos de la Fe y las manos y pies de la danza. Es muy visible que casi todo fue dibujado casi por completo con regla, escuadra y compás, también se distinguen las indicaciones y notas, cuentas, y otras marcas del proceso de ejecución. Es el proyecto más completo que existe, contempla toda la composición del enmarcamiento entre el arco, y es el único que incluye parte de la composición que Rivera había considerado para el nicho.

Al recorrer los trazos, se encuentran notas e indicios del proceso del boceto, que permiten explicar las circunstancias de su ejecución, y comprender sus intenciones como proyecto artístico. Comencemos por mencionar que junto a la firma en el borde inferior derecho, está la dedicatoria al diplomático mexicano Genaro Estrada. (**FIG. 190**). Es probable que perteneciera a la colección personal de Estrada. Rivera pudo obsequiar el dibujo al diplomático en agradecimiento por su apoyo para el proyecto de volver a México. Hay que recordar que en 1921 Rivera se encontraba en París cuando entró en contacto con José Vasconcelos a través de Alfonso Reyes.

Vasconcelos le otorgó la beca para recorrer Italia durante tres meses, entre diciembre de 1920 y marzo de 1921, cuando inició el viaje de retorno a México.<sup>548</sup> En 1921 Genaro Estrada estuvo en Milán, y después era Oficial Mayor en la Embajada de México en París.<sup>549</sup> Es posible que Rivera haya obtenido apoyo del gobierno de Obregón a través de Estrada para regresar al país a través de la diplomacia mexicana.

Justino Fernández, presentó el boceto en un artículo de 1955, donde comentó que se trataba de una “reciente adquisición” por parte de la Universidad,<sup>550</sup> reseñó en la misma nota, el hallazgo del dibujo y su exhibición en una exposición de bocetos de muralistas que tuvo lugar ese mismo año en la Biblioteca Central de la recién inaugurada ciudad Universitaria.<sup>551</sup>

Una de las funciones esenciales del boceto geométrico fue distribuir armónicamente la composición a partir de los recursos de la sección áurea. **(FIG. 191)** Hay varias indicaciones dentro del propio dibujo que así lo denotan, por ejemplo, un pequeño esquema general de la distribución general de puntos áureos, e indicaciones sobre los bordes superior e inferior, que marcan con la inscripción *SO, section d'or* por sus siglas en francés, o con las iniciales latinas P.H. que aluden a la letra griega phi  $\phi$ , con la cual se asocia el número áureo. También hay algunas notas escritas en francés, una de ellas al centro dice “carré de tableau”, que se podría traducir como “cuadratura de la pintura”, y otra inscripción más larga, al lado derecho, que intentó borrar y que hoy tal vez podríamos recuperar con ayuda de una cámara infrarroja, pero de la que sólo alcanzamos a inferir algo así como “le module est la septième morceaux de...” es decir, algo así como “el módulo es la séptima parte de..”.

---

<sup>548</sup> Bargellini Cioni, Clara, “Diego Rivera en Italia”, *Anales del IIE*, núm.66, (1995): 85-135.

<sup>549</sup> Archivo Secretaría de Relaciones Exteriores.

<sup>550</sup> Justino Fernández, “Un dibujo de Diego Rivera para el mural del Anfiteatro Bolívar,” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Volumen VI, número 23, (1955) 53-56.

<sup>551</sup> El mismo Justino Fernández reseñó la exhibición de dibujos de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, en la recién inaugurada Biblioteca Central. Al parecer los dibujos en su mayoría pertenecían al artista. Bajo el número 33, Fernández describió tres dibujos: “Copia fotostática del Anfiteatro Bolívar con los primeros estudios. Proyecto General y fragmento para la pintura mural”. Es posible que se trate del dibujo sobre la heliográfica del proyecto arquitectónico, hoy en el acervo del Anahuacalli. Justino Fernández, “Catálogo de las exposiciones de arte en 1955”, *Anales del IIE*, núm.24, suplemento, (México: IIE, UNAM, 1956), 19.

Por todo ello parece que la función de este dibujo es distribuir armónicamente la composición dentro de la superficie del muro, estructurar la composición a partir de la sección áurea en relación con la arquitectura. Asimismo, Rivera usó el método del compás para dibujar por completo el dibujo, a la manera en que había aprendido en la ENBA, y reforzado con sus prácticas cubistas; dicho método le permitiría usar el dibujo como una guía para realizar un trazo geométrico sobre el muro. Esto es, como un recurso para el traslado del boceto, como se utiliza una cuadrícula, pues esa tarea únicamente hubiera requerido sólo un compás o el viejo sistema de un clavo y un hilo, unidos a un carboncillo que funcionan como compás, en conjunción con el llamado “cordónazo”, un hilo recubierto de pigmento, que se puede utilizar para trazar líneas rectas largas sobre el mural.

Es posible que, para trazar la composición, utilizara además del compás tradicional, un compás áureo. Se sabe que, en París, durante la guerra, Juan Gris usó compás áureo para estructurar sus composiciones. **(FIG. 192)** También Ángel Zárraga, artista cercano a Rivera, empleaba el compás, de hecho realizó dos autorretratos portando un compás, uno de ellos daba inicio a su exitosa exposición de 1921, exposición dedicada a su retorno al orden, a pesar de que aún presentaba su obra cubista.<sup>552</sup> **(FIG. 193 y 194)** Como se ha discutido en el capítulo anterior, es claro que el círculo de artistas cercanos a Rivera en París practicó la sección áurea y el dibujo con compás como un procedimiento que guiaba la composición hacia una obra constructiva. También Severini recuerda haber usado triángulos de cartón para trazar sus composiciones. Estos métodos les permitían reducir la pintura a sus elementos geométricos mínimos, además posibilitaba que estructurasen la composición a partir de nociones de armonía geométrica que se pensaban muy antiguas. *Anunciación* de Ángel Zárraga, fue realizada también con puro trazo a compás como es posible observar, llama la atención también el simbolismo que otorga a la luz, de manera análoga a *La Creación*. **(FIG. 195)**

---

<sup>552</sup> *2me Exposition Angel Zarraga, 20 ouvrages de discipline cubiste 1914-1917, 20 tableaux récents, 1920-1921.* (París: Berheim-Jeune, editeurs d'art, 1921).

La manera en Rivera usaba la sección áurea para distribuir la superficie pictórica aparece descrita por el propio pintor en el tratado *Sobre la encáustica y el fresco*. Al final del libro Juan O’Gorman añadió un fragmento relatado por el maestro sobre la composición y la armonía que tituló: *La proporción en la pintura de Diego Rivera*.<sup>553</sup> La explicación es tan oscura, que O’Gorman se limitó a transcribir las frases tal cual las elaboró Rivera, escuchamos la voz característica del pintor enumerar uno a uno sus procesos. Tratamos de reproducir todo el método, pero aun siguiendo paso a paso el procedimiento con la colaboración del artista Darío Meléndez, no todos los detalles fueron suficientemente comprensibles.

En el inicio del texto, O’Gorman interpretó en términos más directos la teoría estética de Rivera, sobre la armonía como proporción, que busca satisfacer la percepción y el goce estético:

La proporción armoniosa existe sólo cuando la relación de valores plásticos (líneas, superficie, volúmenes, claro y oscuro, calidad de materia, tono y color) expresa las relaciones universales de valores que existen en la materia. Cuando una obra de arte tiene en las relaciones de sus diversos valores de forma y color equivalencias a las relaciones de valores existentes en los fenómenos naturales, esa obra produce lo que se llama la emoción estética, siempre y cuando el sujeto que la contempla tenga ciertas condiciones que permitan el acceso hasta su inconsciente de aquellas imágenes plásticas que representan la organización de la materia.

La idea de proporción de Rivera proviene de una relación con la equivalencia de los valores existentes en fenómenos naturales, produciendo la emoción estética, al atribuirle valores universales a los valores en la materia, aprehensibles para aquellos que tengan una buena disposición. Más adelante explica que es posible percibir estos valores si se carece de prejuicios estéticos y algo que denomina a grandes rasgos la sensibilidad, pero también como un proceso fisiológico en el que participan el inconsciente y el subconsciente, así como el cerebro y las glándulas:

Las condiciones necesarias son la falta de prejuicios (especialmente de prejuicios estéticos) y una sensibilidad mayor o menor que depende de las condiciones fisiológicas de quien contempla la obra. Para gozar de una obra de arte poco importa entender o no lo que la obra representa; lo importante es que no estén obstruidos los canales entre consciente e inconsciente o, si se quiere, entre el sistema de los hemisferios cerebrales y el sistema

---

<sup>553</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, 39-48.

nervioso del gran simpático que maneja las secreciones glandulares.<sup>554</sup>

Rivera enuncia aquí una de sus inconfundibles teorías sobre la apreciación estética, buscando una explicación científica, que atribuye a la fisiología y de alguna manera, abrevan también del surrealismo, y a Sigmund Freud, a través de André Breton, entre el consciente e inconsciente como metáfora de vasos que se comunican. Su definición de la armonía, parece provenir a la par, de sus nociones sobre la cuarta dimensión, de acuerdo con el pintor, la armonía es una relación de contrarios que se produce por el equilibrio entre tiempo y espacio. Rivera expresó:

Se puede decir que la armonía consiste en la relación de contrarios que producen un equilibrio dinámico en acción, dentro del tiempo y del espacio, y cuya proporcionalidad permite un estado de transformación relativa pero permanente en todas las formas de la materia, desde las rocas y los vegetales hasta el hombre, transformación permanente que significa la existencia misma de la materia. Esto mismo, dicho en lenguaje de la geometría sería: la armonía consiste en una simetría activa que puede representarse en forma de diagramas por una asimetría estática que exprese la condición de desigualdad de los contrarios en equilibrio dinámico. Así como no funciona una maquina cuyas partes no están proporcionadas, geométrica y matemáticamente, en relación al material de que esta hecha y al trabajo a que esta sujeta, tampoco funciona una pintura que no tiene proporciones armónicas en su forma y color.<sup>555</sup>

Aquí la clave de lo que significa la armonía para Rivera es una “relación de contrarios” que producen un equilibrio dinámico al encontrarse en proporciones desiguales, están en acción dentro del tiempo y el espacio. Esta proporcionalidad permite el estado de transformación “relativa pero permanente”, como toda la materia, este principio parece tener una raíz Bergsoniana, si se considera la acción dentro del tiempo y el espacio.

Cuando Rivera traslada su concepto de armonía a la geometría, considera que esta se expresa como una simetría activa, que se puede representar como un diagrama, en una simetría estática, que plasmará la condición de desigualdad de los contrarios en equilibrio dinámico. Esto parecería ser lo que está buscando con la restitución de dos visiones contrapuestas. Es posible que se esté refiriendo a los movimientos de

---

<sup>554</sup> Diego Rivera, Juan O’Gorman, *Entre la encáustica y el fresco*, 39.

<sup>555</sup> Diego Rivera, Juan O’Gorman, *Entre la encáustica y el fresco*, 40-41.

traslación y rotación que explicó detalladamente Albert Gleizes, pero restituidos en una sola imagen que permite concitar esta armonía geométrica.

Más adelante, Rivera sugiere que hay varias relaciones de proporción armónica utilizadas en la antigüedad, a saber: “la proporción geométrica armónica, la proporción pitagórica, la sección de oro y la puerta armónica”. La proporción áurea, la sección de oro, o el número de oro, ha tenido una trayectoria extraña, se considera que tiene un origen en el pitagorismo y también en el platonismo, debido al trabajo de Adolf Zeising, quien lo aplicó a todos los dominios, una llave para la comprensión de la armonía, que se utilizó tanto para la arquitectura, la pintura y la música como para la anatomía o la biología. Zeising realizó una lectura del pitagorismo un tanto metafísica que le permitió detectar una ley universal en el pentagrama, y en el número de oro. En Francia Charles Henry, en un texto fundacional del puntillismo,<sup>556</sup> asoció el número de oro, la teoría del color y las líneas, Seurat y Pizarro lo leyeron atentamente, en la búsqueda de patrones perceptuales científicos. El número de oro y la divina proporción como se conocen hoy, proceden de un elaborado entramado de teorías y nociones sobre geometría algunas de las cuales estaban presentes en la antigüedad, y que fueron retomados especialmente en *La divina proporción* de Luca Pacioli, quien mezcló temas matemáticos con temas místicos, de tradición platónica, pero que fueron reformulados para explicar fenómenos físicos y obras artísticas de una manera un tanto esotérica, y que aparecen en famosas publicaciones como la del príncipe Matila Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927), y *Le nombre d'or* (1931) lo que ha oscurecido y hecho problemático el concepto.<sup>557</sup>

No me ha sido posible identificar la fuente para las teorías de Rivera, seguramente son varias, pero deben provenir del puntillismo, de Seurat,<sup>558</sup> ideas sobre las cuales Rivera experimentó ampliamente, o de las nociones que circulaban entre

---

<sup>556</sup> Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », *La Revue contemporaine*, no 25, (1885).

<sup>557</sup> Véase: Marguerite Neveux y H.E. Huntley. *Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe suivi de La divine proportion*. (París : Éditions du Seuil, 1995).

<sup>558</sup> No he podido localizar la publicación de Charles Henry en línea, no ha sido digitalizada, y cuando realicé una estancia en París, no conocía la importancia de esta fuente documental.



los cubistas entre 1914 y 1920, en donde Charles Henry y Henri Poincaré fueron importantes para esta noción sobre la visión.

La sección áurea como hoy la conocemos es una construcción cultural posterior a estas obras, y fue articulada por Mathila Ghyka alrededor de 1927.<sup>559</sup> No intentaré buscar esquemas áureos preconcebidos, sino comprender las propias estrategias de Rivera a través de sus dibujos preparatorios y el análisis de bocetos. Los cubistas de Puteaux se interesaron por esa idea, y por ello denominaron Section D'Or a su primera exposición colectiva. La idea de la sección de oro que provenía en gran medida de las investigaciones sobre la estética científica alemana, las *Theories* de Maurice Denis y la traducción al francés de la *Estética de Beuron* de Pieter Lenz (prologado también por Denis); aunque el grupo de la Section D'Or decía haber consultado a Leonardo Da Vinci.<sup>560</sup>

En el texto que dictó a Juan O'Gorman en la década de 1950 Rivera relacionó la sección de oro con los fenómenos de la materia, principalmente vinculó esta proporción con la posición del sol y el eje mayor de la elíptica en relación con las órbitas de los planetas, y subrayó que su disposición asimétrica es semejante a la proporción de los componentes en movimientos de los átomos. También unió esta idea sobre la sección áurea en el macrocosmos, el microcosmos y en la escala de la fisiología humana, al equipararla con la "disposición geométrica de los nervios de los ojos, pues se cruzan de derecha a izquierda sobre la sección de oro de la distancia de la retina, y el enraizamiento en la corteza cerebral".<sup>561</sup> Es notorio que Rivera estaba estudiando diagramas sobre la visión ¿como pensaría el problema de la estereoscopia, a partir de qué fuentes teóricas? En el Museo Frida Kahlo hay diagramas de la fisiología de la visión, pues al parecer era un tema que apasionaba al pintor.

---

<sup>559</sup> Ghyka publicó su libro en 1927. En todo este párrafo me baso sobre el excelente estudio de Neveux sobre la historia de la construcción de la idea de la sección de oro a partir de relecturas científicas y esotéricas entre el final del siglo XIX y principios del XX. Neveux y Huntley, *Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe. Suivi de La divine proportion*, 12-136.

<sup>560</sup> Sobre los cubistas de Puteaux, Gris y Severini, véase: Marguerite Neveux, *Le nombre d'or*, 90-107. Pieter Lenz, *L'Esthétique de Beuron*. Paul Sérusier (tr.), Maurice Denis (intr.) (París: Bibliothèque de l'occident, 1905).

<sup>561</sup> Diego Rivera, Juan O'Gorman, *Entre la encáustica y el fresco*, 42.

Una posible fuente de estas ideas serían los textos de Henri Poincaré en los que conceptualiza el espacio perceptual en contraste con el espacio geométrico. Sabemos que Rivera leyó estos textos, como lo citó Severini, en “La peinture d’avant-garde”, en el *Mercur de France*. Poincaré consideraba que existían dos tipos de espacios, el espacio geométrico y el espacio perceptual, los ponía en contraste, y subrayaba que el espacio perceptual está constituido por tres componentes: el espacio visual, el espacio táctil y el espacio motor.<sup>562</sup> El teórico insistía en que las nociones que tenemos sobre el espacio visual, táctil y motor, están generadas por sensaciones que se desarrollan por la herencia y la experiencia personal. Ponía como ejemplo la costumbre casi imposible de romper la convergencia muscular de los ojos, que normalmente operan juntos, pero que si pudieran variar, si pudiéramos tener la visión aislada de cada ojo, se accedería al “espacio visual completo” que debería tener cuatro dimensiones en lugar de tres.<sup>563</sup> Esta podría ser una idea que Rivera intentó seguir, para obtener una figura que no está restituida, que tiene las deformaciones propias de la visión de cada uno de los ojos, para dar una sensación espacial total.

Para finalizar, analicemos, auxiliados de la propia imagen, a partir de la descripción de primera mano de Rivera, la manera en que realizó la composición en *Detroit Industry*, (**FIG. 196**) y su aplicación de la sección áurea, de una manera modular muy distinta de la manera en que se comprende normalmente. Realizamos la aplicación directamente sobre una copia a escala del boceto de *La Creación* siguiendo las instrucciones del artista. (**FIG.197**) Darío Meléndez ayudó a analizar cómo ocurre esto geoméricamente. Citaré casi por completo las palabras que registró O’Gorman para seguir el método:

---

<sup>562</sup> Poincaré caracterizó en contraste estos dos tipos de espacios; el espacio geométrico: es continuo, infinito, tiene tres dimensiones, es homogéneo (todos los puntos son idénticos uno con otro), es isotrópico (todas las rectas que pasan por el mismo punto son idénticos uno a otro). En contraste, el espacio perceptual está hecho de tres espacios componentes, el visual, el táctil y el motor, que no son continuos, ni infinitos, ni homogéneos, y tampoco son isotrópicos. Linda Dalrymple Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. (Princeton University Press, 1983), 36.

<sup>563</sup> Dalrymple considera que los cubistas debieron consultar dos textos de Poincaré, en los que desarrolló estas ideas: *La valeur de la science*, (1904) y *La science et l’hypothese*, Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension*, 37-39.

El espacio del muro se componía de un paralelograma no trazado armónicamente; por lo tanto, el primer problema fue el de convertir la superficie en paralelogramas trazados con la "sección de oro" para borrar la impresión óptica del total y crear divisiones armónicas de superficies que son las que el ojo percibe. Para esto se procedió en la forma siguiente: primero, se dividió la superficie total en dos partes iguales con un eje al centro alrededor del cual se efectuará el fenómeno de rectificación, dividiendo cada mitad por su "sección de oro" y construyendo un triángulo entre la "sección de oro" del lado izquierdo y el centro. En seguida se prolongó el cateto hasta que el ángulo rectángulo encontrara el vértice del paralelograma total, y esto dio la diferencia entre la altura total del paralelograma inicial y el nuevo que determina la base de la pretela (sic) y equivale a la rectificación en proporción armónica del paralelograma de la superficie total del muro. La diferencia entre el nuevo paralelograma y el inicial se dividió de nuevo en "sección de oro", y de este punto, haciendo partir la hipotenusa de un triángulo áureo, se llevó esta línea hasta donde cortó al eje central. A esta altura se trazó la pretela que equivale a una segunda rectificación del paralelograma inicial de la superficie del muro. El primer paralelograma rectificador quedó compuesto de dos triángulos áureos contiguos por el cateto menor e iguales en superficie, lo que hace que el resto quede también compuesto de dos triángulos áureos correspondientes y contiguos por las hipotenusas, o sea un paralelograma compuesto de dos paralelogramas generados por la sección aurea y por los triángulos que corresponden. Queda, en consecuencia, una superficie armónica y simétrica, pero generada por la simetría armónica de los opuestos de la "sección de oro".

Segundo: lo primero que se acusó para la composición fueron los dos ejes verticales producidos por la primera operación de rectificación, es decir, el eje central que divide la composición en dos partes simétricas iguales, y los dos ejes verticales en la "sección de oro" de las mitades de la longitud del paralelograma total. Para esto se usaron elementos de composición opuestos, a la izquierda horizontal y a la derecha vertical. Dentro de la horizontal aparecen las pinturas que describen las operaciones del "belt conveyer", y a la derecha, las de una prensa estampadora de salpicaderas. En seguida se acusaron las "secciones de oro" de la porción mayor de la misma división de la mitad de cada lado, lo que dio por resultado una superficie paralelográmica dentro de la cual se proyectaron las pinturas referentes a las operaciones de armar con autógeno las carrocerías de automóviles. Finalmente, se acusó el eje central por medio de la línea de armar; a la izquierda, el cuerpo del carro completo, a la derecha el descendimiento del motor sobre el chasis, y en el centro geométrico del muro, el automóvil completamente acabado en el fondo de la línea de armar. Los centros que forman el proceso de armar y el motor, simétricos al eje del muro, son los focos del cono óptico del ojo derecho y del ojo

izquierdo. Las grandes horizontales de la composición están sobre la "sección de oro" de la altura total, y de los paralelogramas rectificadores.

Todo el resto de la composición sigue el ritmo de la relación de opuestos, condicionados por las relaciones ya expresadas. Damos un ejemplo para aclarar más el punto: aparecen en el fresco unos obreros templando una muelle que esta trazada en la apertura del triángulo áureo, y las chispas del aparato eléctrico quedan dentro de la superficie de dos triángulos áureos de diferente altura. Este ejemplo manifiesta el procedimiento que se empleó en la composición de este mural, y que sirvió para establecer la relación armónica del todo con las partes. La relación armónica que se ha empleado, siempre diferente en dimensiones y de proporción desigual e invariable en sus relaciones simétricas dinámicas, puede, en potencia, crecer y disminuir al infinito. Este instrumento geométrico se puede emplear rítmicamente en todas las direcciones del espacio.<sup>564</sup>

La descripción es muy compleja, pero lo que fue posible seguir de ella, nos guío al análisis y la comprobación sobre el boceto del anfiteatro. **(FIG. 197)** Aunado a ello, en la Casa Azul Museo Frida Kahlo existe un dibujo donde Rivera expresó la sección áurea del mural que parece confirmar nuestro entendimiento. **(FIG. 198).**

Rivera dividió en dos secciones la superficie total del mural, sobre cada una de ellas trazó la sección áurea, a partir de ello, dividió la predela partiendo del triángulo formado por la sección áurea del lado izquierdo y el centro. En el dibujo de *La Creación* ocurre el mismo fenómeno que en *Detroit Industry*, realizado muchos años después. La manera en que Rivera entendía la sección áurea era como un instrumento que permitía replicar la visión humana, y por ello lo hacía en "estereotomía" siguiendo la noción de que cada ojo tiene una visión, y después aplicaba la rotación cubista para permitir restituir ambas percepciones, creando deformaciones.

Se trata de la misma idea que había expresado Severini años atrás, dictada por Rivera en dónde mencionaba que el pintor dividía la composición en secciones para crear pirámides que reemplazan el cono único de la perspectiva italiana. En cada una de esas secciones establecía la sección áurea de acuerdo a un método muy personal, además de aplicar las rotaciones. Este tema requiere más investigación y experimentos

---

<sup>564</sup> Diego Rivera, Juan O'Gorman, *Entre la encáustica y el fresco*, 46-48.

de reproducción, pero hasta dónde me fue posible comprenderlo en esta investigación se trata de una verdadera invención de Rivera, originada en sus experimentos sobre la cuarta dimensión, que usa dos “conos” visuales a partir de la idea de estereotomía.

## Capítulo 5 La genealogía de la encáustica

En este apartado examinaré algunas de las intenciones de Rivera al elegir la encáustica como medio para pintar *La Creación*. Se trata de un medio pictórico de tradición aristocrática, su origen se remonta a la antigüedad, el estatuto de la encáustica como una técnica clásica fue importante para el pintor. Seguiré las investigaciones de Rivera en tratados y otros documentos, guiada por el tratado que escribió, para analizar las características ópticas y plásticas por las que le interesó experimentar con este medio. En la búsqueda de Rivera es posible también rastrear su interés por las teorías del color en uso.

En 1922, cuando Diego Rivera se disponía a pintar *La Creación* declaró que había recuperado la técnica original de la encáustica por primera vez desde la antigüedad, a la pregunta del poeta José Frías, de cómo pintaría el mural, respondió:

-A la encáustica. este es un procedimiento que quise emplear porque es más duradero que el "fresco" que es para mi el procedimiento ideal de decoración y de pintura. En Pompeya, como en Grecia, no queda un sólo "fresco" ...

-¿Y como sabe usted eso de Grecia?

-Porque fui a Grecia únicamente para estudiar el procedimiento que voy a emplear ahora. Como le digo es la "peinture a la cire" que dicen los franceses, y que consiste en moler los colores con resina y cera, y calentar el muro para aplicándolos allí con pinceles o hierros calientes, para calentar de nuevo, a fin de verificar la superficie. Venga usted a tocar y verá la resistencia...

Toco, y efectivamente compruebo que la materia es durísima, como el azulejo, pero sin la fragilidad de su esmalte: puede la encáustica desafiar siglos incontables.<sup>565</sup>

Rivera no había ido a Grecia, lo más cercano a la antigüedad que visitó fue Pompeya durante su viaje por Italia, en 1921. Desde el descubrimiento de las ruinas pompeyanas se discutía la técnica que se había usado en los murales. Algunos académicos pensaban que habían sido realizados a la encáustica, así como los retratos de momias coptas de Al Fayum, regresaré más tarde sobre esta idea. Llama la atención

---

565 Juan del Sena [José Frías], "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." El Universal Ilustrado, vol. 5, no. 257 (abril, 1922): 26.

que Rivera y el periodista relacionaran la encáustica con el esmalte, y la importancia que daban a la participación del fuego en el proceso pictórico.

El mural de la ENP se convertiría en el punto de partida del movimiento muralista y la encáustica, fue el medio elegido por varios artistas. La “recuperación” de la encáustica generó un entusiasmo inmediato en el grupo de jóvenes pintores involucrados en la vanguardia; pronto también produjeron sus propios murales a la encáustica: Fermín Revueltas (1901-1935), Fernando Leal (1901-1935), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Jean Charlot (1898-1979), quien añadió lanzas con este medio sobre su pintura al fresco. A pesar de que el uso de la encáustica ocurrió como un fenómeno de corta duración en la vanguardia mexicana, muchos de los artistas involucrados en este intenso experimento aprendieron cómo pintar a partir de materiales no procesados, redescubrieron o reinventaron técnicas antiguas, y en general se comprometieron con el aprendizaje de los métodos de la pintura. Es difícil puntualizar concretamente dónde inició esa búsqueda, pero en este capítulo trazaré la trayectoria de las preocupaciones ya presentes en algunos de los profesores de la ENBA, discusiones que, en el caso de Rivera lo condujeron a búsquedas puntuales sobre las técnicas y los materiales.

Esta actitud frente a la técnica pictórica ocurría en Europa de manera simultánea, en circuitos artísticos adyacentes a los de Rivera. Es posible encontrar ideas similares sobre la importancia de la técnica y del oficio, en los escritos programáticos de Giorgio de Chirico (1888-1978), en particular aquellos publicados entre 1919 y 1920 en la revista *Valori Plastici*, en los que fundamentaba el retorno a la figuración a partir del “*ritorno al mestiere*”, el regreso al oficio.<sup>566</sup> El pintor italiano consideraba que los artistas estaban desarmados y asustados del retorno a la figura humana, en gran medida, debido a su falta de preparación técnica.<sup>567</sup> Chirico describía como uno de los principales obstáculos en la ruta hacia una imagen clasicista la falta de preparación artística y técnica, observaba los vacilantes tanteos de los “pintores investigadores”

---

<sup>566</sup> Giorgio de Chirico, “Il ritorno al mestiere,” en *Valori Plastici*, núm 11-12, Roma, (noviembre-diciembre 1919): 15-19.

<sup>567</sup> Chirico, “Il ritorno al mestiere”, 15.

que se afanaban por parecer originales, y que en ese momento se habían tornado hacia “formas más concretas y claras, a superficies que puedan testimoniar sin demasiados equívocos lo que uno sabe y lo que puede hacer”. También consideraba que se había perdido el sistema tradicional de enseñanza del dibujo de la figura humana,<sup>568</sup> criticaba a los profesores “secesionistas” que reducían “el mágico, severo y complicado arte pictórico a una especie de truco decorativo”. La solución que proponía era retornar al dibujo como base de la construcción plástica, como “esqueleto de toda buena obra, ley eterna que todo artífice debe seguir”, y “condición *sine qua non*, de buena creación”. Pero ponía especial énfasis en la vuelta al oficio, “al perfeccionamiento de los medios: telas, colores, pinceles, óleos, barnices, deberán ser elegidos de los de mejor calidad”, con clara consciencia de que las pinturas comerciales expandidas en tiendas para artistas eran de baja calidad.<sup>569</sup> Recomendaba que los pintores volvieran “a la óptima costumbre de fabricarse por sí mismos las telas y los colores”, “a moler sus colores”, para obtener “un material más seguro y consistente” y que tuviesen a la mano gran cantidad de pinceles, como el maestro Ingres.<sup>570</sup> También aconsejaba un tipo de trabajo gremial, con el que se asegurara la calidad de las obras por artistas que podrían fungir como jueces y asegurar el buen comportamiento de los materiales.<sup>571</sup>

Como Diego Rivera, Giorgio de Chirico había recibido una educación académica bastante tradicional en Grecia, con atenta dedicación al dibujo, pero es

---

<sup>568</sup> Describe un sistema muy similar al que se llevaba a cabo en México en la ENBA, que iniciaba por la copia de grabados, de detalles de la figura humana, y después pasa a las copias de estatuas, y finalmente al dibujo del natural, después de “no menos de cuatro o cinco años de semejante noviciado”, Chirico, “Il ritorno al mestiere”, 16.

<sup>569</sup> Al respecto decía: “Los colores, por desgracia, hoy en día, son pésimos, puesto que la bellaquería, la amoralidad de los fabricantes, y la manía de la rapidez que agita a los pintores modernos, han envalentonado a los comerciantes para expender mercancías pésimas, sabiendo bien que ningún artista protestaría”. Chirico, “Il ritorno al mestiere”, 16.

<sup>570</sup> Chirico, “Il ritorno al mestiere”, 16-17.

<sup>571</sup> “Una vez que suceda esta transformación, aquellos que lleguen a ser los mejores y sean reputados como maestros podrán ejercer un control y fungir como jueces e inspectores para con los menores. Estaría bien adoptar las disciplinas vigentes en la época de los grandes pintores flamencos, los cuales, reunidos en congregaciones o sociedades, elegían a un presidente que tenía facultades de inflinir castigos, imponer multas y hasta expulsar de la corporación al pintor que se hubiera hecho culpable de descuido o de haber usado materiales de mala calidad.” Chirico, “Il ritorno al mestiere,” 17.



probable que su teorización sobre el retorno al oficio provenga asimismo de su contacto con las avanzadas investigaciones académicas sobre las técnicas antiguas de la pintura realizadas por Ernst von Berger o Max Doerner en Munich, donde adquirió una segunda formación académica entre 1906 y 1909, así como su admiración por el pintor suizo Arnold Böcklin.<sup>572</sup> Desde el siglo XIX, pintores, historiadores del arte y científicos alemanes realizaban investigaciones para analizar y recuperar las técnicas de la antigüedad, con particular énfasis en el temple graso, la mezcla de aceite de linaza y huevo, considerado el verdadero secreto de los pintores primitivos flamencos, alemanes e italianos.<sup>573</sup>

El aprendizaje de los métodos de la pintura mural surgió en el contexto del programa educativo de José Vasconcelos, que tenía la intención de promover la alfabetización en las masas. Vasconcelos promovió y cultivó la difusión de las artes en general, lanzó iniciativas literarias y artísticas sin precedentes que alcanzaron todas las regiones del país. Este singular proyecto cultural posrevolucionario estaba en gran parte inspirado en el programa desarrollado en la URSS por Anatoly Lunacharsky (1875-1933) y al igual que éste, intentaba remediar en un vasto territorio la enorme

---

<sup>572</sup> Salvatore Vacanti, "Giorgio de Chirico e il 'ritorno al mestiere'. L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco," en *Metafísica*, n.5-6, (2006): 404-432.

<sup>573</sup> La escuela de arte alemana se encontraba entre las mejores del siglo XIX, en particular, en la academia de Munich dirigida desde 1807 por Schelling, quien introdujo una teoría clásico romántica del arte, que motivó su reorganización. También los nazarenos, oponentes al sistema de instrucción artística, que tuvieron repercusiones en México por Pelegrín Clavé, como se verá más adelante. Los nazarenos se situaron como confraternidad en Roma, liderados por el pintor Friederich Overbeck, investigaron prácticas de técnicas pictóricas desaparecidas, así del dibujo del natural, a lo que llamaban "academias", adoptando el termino en el primer significado italiano. Luis I príncipe de Baviera impulsó la causa nacional de la antigüedad, comisionó a Peter von Cornelius, como pintor de la Gliptoteca en Munich, a quien sucedió Friederich Gartner, ambos promovieron el estudio de técnicas pictóricas antiguas en conjunto con análisis científicos para conocer las técnicas, pero también para la producción industrial de materiales que tuvieran estabilidad, cuyos productos fueron por ejemplo el silicato del químico A.W. Keim. Fue clave para este desarrollo el patronazgo del rey Luis I, consolidará la investigación sobre las técnicas, que llevó al desarrollo de la disciplina de la conservación, sin duda su punto culminante fue la fundación en el siglo XX del Instituto Doerner, en esa ciudad. Pero había un clima de investigación propicio durante el siglo XIX en muchos lugares, también en Inglaterra el incendio de las Houses of Parliament y la decoración de Westminster generó un clima de investigación sobre las técnicas de los primitivos que tuvo grandes repercusiones sobre la cultura artística del periodo, propició la investigación sobre la técnica de la pintura al óleo y al fresco. Sobresalen las traducciones e investigaciones sistemáticas de tratados de Mary P. Merrifield, y las investigaciones científicas de Eastlake, así como la producción editorial, inglesa sobre la técnica artística y la conservación. Véase: Salvatore Vacanti, "Giorgio de Chirico e il 'ritorno al mestiere', 410-412.

desigualdad entre la educación y la vida cultural de las masas, mayoritariamente analfabetas, y las élites intelectuales.<sup>574</sup>

Los artistas eran parte del movimiento cultural revolucionario, buscaban un arte utópico, que los llevó a crear obras de arte que intentaban integrar lo clásico y universal, con lo local, incorporando formas y temas que pensaban podrían atraer la atención de una nueva población de trabajadores y campesinos al campo artístico.

La pintura mural se convirtió en un tema de interés especialmente relevante entre otros medios, como los libros, la danza, y los conciertos porque era conceptualizado como el medio revolucionario que podría alcanzar una audiencia masiva iletrada, y que la recepción sería colectiva y masiva. En contraste con otras artes, la pintura tomó un papel central puesto que se consideraba que las imágenes serían legibles de manera más inmediata mientras se lograba elevar los índices de alfabetización.

Esta idea partía también del papel que se pensaba había tenido la pintura mural en el siglo XVI, durante la evangelización. Claude Fell señala el carácter evangélico del proyecto educativo de José Vasconcelos, como un “sistema de integración cultural de los no alfabetizados” que usó de manera indiscriminada el vocabulario cristiano,<sup>575</sup> figuras que se perciben de manera similar en la narrativa sobre el desarrollo artístico durante esos primeros días de efervescencia cultural.<sup>576</sup> La elección del medio de la pintura mural en el contexto de la evangelización parecería una consecuencia lógica, más aún dada la cercanía del historiador del arte Manuel Toussaint con Vasconcelos,

---

<sup>574</sup> Vasconcelos había leído lo que hacía Lunacharsy como programa cultural y educativo durante su exilio en Los Ángeles, veía las coincidencias entre la nación soviética y México: la estructura federal mal adaptada y centralista, que impedía acciones a escala nacional, una población analfabeta en un 80%, mala pedagogía inspirada en métodos extranjeros, norteamericanos, en el caso de México, y una vida cultural elitista. Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925) Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. (México: UNAM, 2009), 19-21.

<sup>575</sup> Vasconcelos hacía “llamados”, esperaba “el milagro que se produce por la fe”, Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, 20.

<sup>576</sup> Las dos obras que consolidaron una narrativa compleja de los primeros días del muralismo utilizan este tipo de figuras, tanto en la obra de Anita Brenner como en Jean Charlot se percibe esta noción de evangelización, aunque con mayor interés por la religiosidad indígena que en el caso de José Vasconcelos. Anita Brenner, *Idols behind the altars*. (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1929); Jean Charlot, *The Mexican mural Renaissance 1920-1925*. 2ª ed., (New Haven and London: Yale University Press, 1967).

pues fue su secretario personal en 1920, antes de partir a un viaje de estudios a Europa el año siguiente.<sup>577</sup> Como abundaré más adelante, es posible que la idea de la pintura mural haya provenido del conocimiento que se produjo en los primeros años del siglo XX sobre la pintura mural novohispana del siglo XVI.

Los murales como un medio artístico ofrecían las posibilidades de monumentalidad que casaban con las expectativas del nuevo país que había emergido de la contienda revolucionaria y podían prometer una permanencia material y un potencial didáctico ilimitado. De manera que a la solución de la pintura mural como el medio revolucionario, se llegó por diversos caminos, también los artistas con intereses sociales atribuyeron un carácter elitista a la obra de caballete destinada para la recepción individual en espacios domésticos burgueses, en contraposición a la apreciación colectiva del mural. Intelectuales y artistas coincidían en la aspiración de alcanzar una audiencia popular y construir un imaginario revolucionario. Jean Charlot definió la experiencia de participar en esas primeras fases del desarrollo de la pintura mural en los ciclos de la Escuela Nacional Preparatoria como si hubiera “asistido al nacimiento de un estilo nacional”, comparando el movimiento muralista con el nacimiento de un volcán.<sup>578</sup>

## **De la academia a la vanguardia**

El proceso de ejecución de los primeros murales fue un proceso problemático y pleno en desafíos, esta generación de artistas no había recibido una educación en las técnicas de la pintura mural y para responder al problema técnico se estableció un

---

<sup>577</sup> Elizabeth Wilder Weismann, “Manuel Toussaint 1890-1955” (Obituarie) *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 36, No. 2 (mayo, 1956): 268-270.

<sup>578</sup> En el prefacio, Charlot declara: “My desire to tell its story comes in part from a concern for the history of aesthetics, for to have assisted at the birth of a national style is a rare event, as well worth recording as the birth of a volcano. [Mi deseo de contar esta historia proviene, en parte, de una preocupación por el desarrollo de la estética, puesto que es un acontecimiento poco común asistir al nacimiento de un estilo nacional; algo tan valioso de narrar como el surgimiento de un volcán.]” Jean Charlot, *The Mexican mural Renaissance 1920-1925*, vii; Jean Charlot, Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. María Cristina Torquillo Cavalcanti (trad.) Susana Glusker, Jorge Lobillo y Eugenio Méndez. (México: Domés, 1985), 9.

acalorado debate sobre el tema. En el cambio de siglo, los pintores mexicanos, como muchos en el mundo, tenían una educación muy básica sobre materiales y procesos de la pintura, pues los materiales comerciales prefabricados habían entrado al mercado muchas décadas antes, y pocos artistas estaban interesados en preparar sus propios materiales. De alguna manera, el positivismo había confiado a la estandarización de procesos industriales la producción de materiales de pintura, lo que anteriormente había sido campo de investigación del artista.

Rivera estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde los maestros aún impartían un poco de educación sobre la técnica de la pintura, pero en el lapso de dos generaciones los materiales comerciales habían inundado las prácticas pictóricas. Una figura importante para la enseñanza de la pintura fue el pintor catalán Pelegrín Clavé (1811-1880) quien dirigió el ramo de pintura entre 1846 y 1868. Clavé dejó un cuaderno con notas manuscritas sobre sus clases que incluyen algunas recetas que corresponden a distintas técnicas pictóricas, muchas de ellas informadas de las prácticas pictóricas del círculo de los pintores nazarenos en Alemania, y en particular de Friederich Overbeck (1789-1869), con quien el catalán había estudiado.<sup>579</sup>

En sus notas, Clavé explicaba la técnica del fresco y el temple de huevo y de cola para la creación de pintura mural, los pigmentos que debían ser utilizados, como preparar el muro y una interesante técnica pictórica denominada óleo de cristal o silica,<sup>580</sup> que sin duda proviene de su cercanía con los nazarenos (en Alemania el químico Keim había desarrollado industrialmente esta técnica de silicato de etilo).

El profesor catalán era cercano al movimiento nazareno, estuvo ligado a la Academia de Viena en Roma, donde desarrolló una maestría técnica que estaba vinculada con el interés del siglo XIX en la técnica del temple, en el uso de resinas, un tema importante en las prácticas de pintura en Francia, Alemania e Inglaterra.<sup>581</sup>

---

<sup>579</sup> Salvador Moreno "Presentación" en, Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*. (México: IIE UNAM, 1990), 7-21. Más adelante se abunda un poco sobre la importancia de la escuela alemana en la investigación de las técnicas pictóricas del pasado.

<sup>580</sup> Pelegrín Clavé, *Lecciones estéticas*, 144-149.

<sup>581</sup> Raymond White, Jennifer Pilc, y Jo Kirby, 'Analysis of paint media' *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 19,( 1998): 74-95. Sobre el interés en Inglaterra véase: Leslie Carlile, *The Artist's Assistant*:

En sus notas, Clavé describía como preparar medios pictóricos con sales de Saturno, copal, mastic y cera, y aún recomendaba el uso de vejigas para conservar las pinturas preparadas, a la manera antigua.<sup>582</sup> Muchos de los discípulos de Clavé se convirtieron más tarde en profesores de la generación de Diego Rivera, uno de los más eminentes fue Santiago Rebull (1829-1902).<sup>583</sup>

Rebull pintó murales de estilo pompeyano que representaban bacantes en el castillo de Chapultepec, para ello eligió el óleo aplicado directamente sobre el muro. **(FIG. 199)** Félix Parra y Leandro Izaguirre, también profesores de Rivera, pintaron murales que fueron concebidos como *panneaux décoratifs* para decorar la arquitectura ecléctica que se realizaba en México, siguiendo los preceptos de la academia francesa, la Ecole de Beaux Arts, y que probablemente fueron realizados con pinturas al óleo para artistas comerciales o con pinturas al temple sobre lienzo.<sup>584</sup>

Jean Charlot trató de buscar los antecedentes técnicos de la escuela mexicana de pintura mural, entre los cuales mencionó primero los murales de la bóveda del Sagrario Metropolitano, de Ginés de Andrés y de Aguirre, que fueron destruidos

---

Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain, 1800-1900, with Reference to Selected Eighteenth-century Sources. (Londres, Archetype Publications, 2001).

<sup>582</sup> Clavé, *Lecciones estéticas*, 144-149.

<sup>583</sup> Rivera ingresó a clases nocturnas con Andrés Ríos en 1897, después, ya como alumno regular, tomó dibujo de yeso Leandro Izaguirre, dibujo de paisaje y perspectiva José María Velasco y dibujo de Ornato con Félix Parra, en 1901 tomó dibujo de yeso con Leandro Izaguirre, de ornato con Félix Parra, anatomía de las formas con Gil Servín, pintura de figura con Santiago Rebull que murió en febrero y después fue sustituido por José Salomé Pina. Hacia 1902 tomó claroscuro, ordenes clásicos, anatomía de las formas, y dibujo de paisaje, con José María Velasco, Gil Servín, José Salomé Pina, Enrique Alciate lo examinaron en anatomía de las formas, para pintura de figura lo examinaron Félix Parra, Andrés Ríos y José Salomé Pina, en 1904 tomó cursos con Antonio Fabrés, quien recientemente había llegado a México. Hacia el final de su educación académica volvió a tomar clases con Andrés Ríos dibujo de sólidos, con Germán Gedovius de claroscuro, dibujo de figura (con yeso y con fotografías) con Julio Ruelas y dibujo de desnudo y vestido con Antonio Fabrés. Susana Pliego Quijano, "Diego Rivera, nacimiento de un pintor", en Carmen Gaitán Rojo, y Susana Pliego Quijano, *Diego Rivera. Nacimiento de un pintor*. (México: Museo Mural Diego Rivera, INBA, 2007), 80-84. Al respecto, Jean Charlot comenta que cuando en 1903 ingresó Antonio Fabrés, los estudios se realizaban a partir de fotografías no más a partir de dibujos como lo hacía Félix Parra, y que para tal efecto usaban fotografías con disfraces del fotógrafo Caboni, pues Fabrés era seguidor del pintor y escultor académico francés Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891). También comenta sobre el entrenamiento en el uso de la cámara lúcida por parte de Fabrés. Véase: Jean Charlot, "Diego Rivera at the Academy of San Carlos", en *College Art Journal*, Vol. 10, No. 1 (otoño, 1950): 10-17.

<sup>584</sup> Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1875-1915*. (Austin: University of Texas Press, 1962), 37, 124, 130-132.

durante el siglo XIX. Charlot aventura que podrían haber sido frescos, pues el pintor había usa esa técnica en España. En segundo lugar, citó los murales al temple de Rafael Ximeno y Planes en la Capilla del Palacio de Minería, en 1813, realizados en plena guerra de independencia, y la cúpula de la Catedral metropolitana, que causaron rivalidad con Juan Cordero. Cordero también emprendió varias obras murales, entre 1857 y 1859 pintó al temple sobre la cúpula del Panteón de San Fernando y en la Capilla del Señor de Santa Teresa, en el luneto de Jesús María. En 1874, Cordero fue comisionado por Gabino Barreda para pintura un mural laico en la Escuela Nacional Preparatoria, los *Triunfos de la Ciencia y el Trabajo sobre la Ignorancia y la Pereza*, una imagen que precede a *La Creación* como alegoría del conocimiento, pero que fueron borrados para abrir un ventanal.<sup>585</sup>

Pelegrín Clavé realizó murales al óleo sobre tela que después fueron adheridos a los muros en La Profesa, entre 1860-1867. Charlot da gran importancia a las *Bacantes* (1865) de Santiago Rebull, pues consideró que se trataba del género difícil de murales de cámara. Las *Bacantes* fueron comisionadas por Maximiliano para decorar los muros del Alcázar en el Castillo de Chapultepec, Rebull siguió el esquema de la decoración pompeyana, abarcando los muros completos con marcos decorativos con grutescos a lo romano que enmarcaban las escenas principales. **(FIG.199)** Aunque las figuras de las bacantes se conservan, las decoraciones de estilo pompeyano se destruyeron pues Rebull las pintó al óleo directamente sobre el muro, al estar expuestas a la humedad se deterioraron y prontamente fueron cubiertas debido a su pobre estado de conservación.<sup>586</sup>

Sin duda, hubo mucho mayor producción mural durante el siglo XIX e inicios del siglo XX de lo que se quiso reconocer posteriormente, para resaltar la importancia de la recuperación o reinención de las técnicas tradicionales de la pintura como una de las principales aportaciones de la vanguardia posrevolucionaria. Por ejemplo,

---

<sup>585</sup> Salvador Toscano. *Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX*. (México: Universidad de Nuevo León, 1946), 5-11.

<sup>586</sup> Véase, Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1875-1915*. (Austin: University of Texas Press, 1962), 37, 124, 130-132.

además de las bacantes de Rebull, hubo tal interés por los descubrimientos de Pompeya, que algunos pintores de la academia de San Carlos fueron comisionados para pintar murales en la llamada casa pompeyana de Schiafino. La casa con sus murales fue descrita puntualmente por Ignacio Manuel Altamirano en ocasión de una velada literaria,<sup>587</sup> la lujosa construcción reproducía la arquitectura y decoración de Pompeya; se ubicaba en la calle de 5 de mayo. El escritor describe como “frescos” a los murales, pero también enmarca su estética entre el gusto francés y el de la antigüedad.

En general, podemos aventurar que estos, como muchos otros murales pintados por autores como Felipe Gutiérrez, Félix Parra, Gonzalo Carrasco, Jacobo Gálvez, Pablo Valdés, o Leandro Izaguirre, en la ciudad de México y en otras ciudades como Guadalajara, Puebla, Toluca, Zacatecas, León, y Morelia,<sup>588</sup> se realizaron principalmente al óleo o al temple, ya sea directamente sobre el muro o sobre telas o bastidores adosadas. Posiblemente, el último de los pintores que emprendió la pintura mural antes de la década de 1920, fue Saturnino Herrán, con los murales *Alegoría de*

---

<sup>587</sup> Altamirano dice: “Schiafino se distingue por su excelente gusto. Su hermosa casa de la calle del Cinco de Mayo fue la señalada para la reunión. Esta casa es la que se conoce generalmente en México con el nombre de casa pompeyana, y bien merece ser descrita, aunque sea de paso. [...] No hay que buscar en ella el plano del viejo Vitrubio, que era el dominante en las construcciones pompeyanas, según dicen los viajeros. La casa es un verdadero capricho en que se mezclan agradablemente el gusto francés y el gusto antiguo. [...] Después del pórtico hay un salón espacioso y bello en el que se ha hecho un ensayo de la pintura polícroma como los frescos pompeyanos, realizando una alianza de la forma y del colorido que hace realzar más el relieve. En el pórtico hay pinturas al claro oscuro. Las cuatro Estaciones y las cuatro Edades del hombre. [...] Este salón es muy hermoso, y en él se ha procurado reproducir el aspecto de aquel que existe en Pompeya, en la casa del poeta trágico. Tiene vista a los dos jardines, sus muros son azules, sus pilastras rojas, y rojas también las cortinas de los tableros. Aquí las pinturas al fresco, obra de artistas de la Academia de San Carlos, representan los asuntos siguientes, copiados de los cuadros pompeyanos: *El sacrificio de los amores, Patroclo, por orden de Aquiles, entrega a la esclava Brises a los enviados de Agamenón, Héctor reprocha a Paris estar al lado de Helena y lejos del combate, Despedida de Héctor y de Andrómaca, El sueño y la muerte conduciendo el cuerpo de Sarpedon a Lycis, su patria, La aurora naciente, La diosa Minerva-Pallas, Los siete contra Tebas, El sueño de Helena, Clitemnestra, Las pléyades, Palasgus ultrajado, Las suplicantes*. Todos estos asuntos están, como se sabe, sacados de la *Ilíada* y de la *Odisea*, del poema de Hesíodo y de las tragedias de Esquilo y de Sófocles.” Véase Ignacio Manuel Altamirano, “Veladas literarias. En casa de Chavero. En el número 2 de la calle de Gante. En casa de Schiafino. La velada de la Sociedad Gregoriana.”, en *Revistas literarias de México* (México: T.F. Neve, 1868), 175-180.

<sup>588</sup> Agradezco al Mtro. Fausto Ramírez la observación sobre la abundante producción mural del siglo XIX e inicios del XX, producción que desafortunadamente no ha tenido aún un estudio de conjunto y cuyos estudios puntuales se encuentran dispersos.

*la Construcción y Alegoría del Trabajo*, realizados para la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Hombres, realizados al óleo sobre tela en bastidores.<sup>589</sup>

También existió una importante producción de pinturas sobre plafones y paneles de lienzos al temple o al óleo de tamaño monumental, integrados a los programas decorativos de interiores, a la manera de los *panneaux décoratifs*, que fueron tan del gusto de la arquitectura racionalista y eclecticista. Pensemos por ejemplo en la decoración de los hermanos Gino y Carlo Copeddè en los salones principales de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. **(FIG. 200)** Juana Gutiérrez Haces, explicó el fenómeno de las casas de decoración internacionales durante el porfiriato, que inventaron el “modo neorenacimiento”, como la de los Copeddè, que se apegaba a las formas toscanas, utilizando materiales lujosos de excelente calidad. Este tipo de murales, circunscritos a programas interiores decorativos fueron todo un éxito para amueblar también las casas de la nueva burguesía y la aristocracia nacional, que estaban “ansiosas de decoro, lujo y legitimidad de lo añoso”; los decoradores surgían en el contexto de una industria familiar, un taller italiano donde emergía lo máspreciado del arte italiano, y su tradición artesanal, tan valorada por pensadores como Ruskin o William Morris.<sup>590</sup>

Es inevitable considerar la formación sobre la técnica de la pintura que Rivera obtuvo a partir del talentoso paisajista José María Velasco, su profesor en este ramo. Los estudios científicos han revelado que Velasco usaba un amplio rango de los nuevos pigmentos sintéticos producidos industrialmente y los lienzos preparados en los tamaños que ofrecía la casa francesa Le Franc & Bourgeois.<sup>591</sup> Por otra parte, en el mismo estudio se observó que el profesor de Velasco, Eugenio Landesio aún preparaba sus propios lienzos y utilizaba una estructura de múltiples capas con algunos pigmentos molidos por si mismo. Landesio utilizaba gran cantidad de veladuras

---

<sup>589</sup> Deborah Dortinsky Alperstein, “Elogio de las ollas” en *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, (julio diciembre, 2015). Consultado en: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/dda.htm>

<sup>590</sup> Juana Gutiérrez Haces, “Lectura de una decoración”, *Memoria México MUNAL*, Número 4, (1992):11.

<sup>591</sup> Tatiana Falcón y Sandra Zetina, “La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos” en *La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos*. (México: Museo Nacional de Arte, 2004),19-54.



realizadas posiblemente a partir de la experimentación con resinas naturales, de manera que sus prácticas pictóricas que partían por el interés en los secretos de los grandes maestros del pasado, preocupaciones similares a los nazarenos, en Alemania, a los pintores franceses y a la corriente de experimentación que surgió en Inglaterra.<sup>592</sup>

En el cambio de siglo XIX al XX, cuando Rivera inició su educación artística, los artistas mexicanos compraban sus materiales principalmente en dos tiendas: *La Paleta* y *Casa Pellandini*. **(FIG. 201 y 202)** *La Paleta*, se anunciaba como un almacén de colores y materiales para artistas, pertenecía a Juan Urquidí. La tienda se había establecido a inicios de la década de 1890, y se preciaba de tener entre su clientela a los mejores artistas del país. Vendían además de materiales de arte, “grabados y modelos para los dibujantes, papel tapiz, papel para dibujo, colores al óleo, a la acuarela, a la gouache y al pastel”, estas tres últimas técnicas, de reciente introducción en los planes de estudio de la ENBA.<sup>593</sup> En la fotografía de la fachada de la tienda es posible distinguir un gran anuncio de pinturas al óleo de la marca británica Windsor and Newton.

Rivera recordaba haber comprado en *La Paleta* una caja de crayones al óleo Rafaelli, los antecedentes directos de los atlcólores, como se abordará más adelante.<sup>594</sup> **(FIG.203)** Por otra parte, la tienda del suizo Claudio Pellandini era una casa de decoración que contaba con una gran galería. Se estableció desde la década de 1830, y se especializó en la venta y fabricación de vitrales, vidrios y espejos europeos,<sup>595</sup> tenía varias sucursales, una de ellas en la ciudad de Guadalajara, mas no se dedicaba únicamente a la venta de materiales para artistas, sino también muebles, y obras de arte europeo decorativo con encargos de *panneaux décoratifs*, pinturas, esculturas, muebles, papel tapiz, “mosaicos, acuarelas, objetos de fantasía y de lujo” como lo

---

<sup>592</sup> Véase al respecto, Leslie Carlile, *The Artist's Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain, 1800-1900, with Reference to Selected Eighteenth-century Sources*. (Londres, Archetype Publications, 2001).

<sup>593</sup> La Paleta estaba en el Callejón del Espíritu Santo, núm. 14, en el centro de la ciudad de México. J. Figueroa Doménech, *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*. Volumen I. (Barcelona: Imprenta Henrich Compañía, 1899), 303.

<sup>594</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*. (México: El Colegio Nacional, 1993), 11.

<sup>595</sup> J. Figueroa Doménech, *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*. Volumen I, 208-210.

anunciaban en su propaganda comercial . **(FIG.203)** Ofrecían una selección de pinceles, tintes, aceites, gomas, colores, paletas, herramientas, lienzos y caballetes para pintores, y fueron distribuidores exclusivos de la marca francesa y holandesa Ripolín de pinturas comerciales para casa. También eran famosos por la exhibición de obras de arte sobre sus vitrinas que daban a la calle de Plateros.

De manera que, sin duda alguna, los productos para artistas fabricados industrialmente habían inundado las prácticas y tanto los pares de Rivera, como los artistas más jóvenes que habían estudiado en la ENBA tenían escasos conocimientos prácticos sobre el molido de pigmentos y la preparación de medios. En la formación académica de ese tiempo se enfatizaba la pintura de caballete con lienzos preparados comercialmente y tubos de óleo, y en las reformas a los programas se incluyeron otras técnicas de pequeño formato que utilizaban materiales prefabricados industrialmente como las acuarelas, el gouache y el pastel. No se practicaba la pintura mural, ni se impartían su preparación y técnicas, ni se proporcionaban clases sobre saberes artesanales.

En suma, los artistas comisionados por Vasconcelos para realizar pinturas murales, al calor del momento, debieron poner toda su creatividad en aprender, inventar y reinterpretar las técnicas de la pintura mural a través de la investigación en tratados y fuentes documentales. La prueba y error que les dio la experiencia en moler pigmentos, fundir materiales, producir morteros y apreciar los efectos en la superficie adquiridos como rastros de sus procesos. Esos ensayos ocurrieron sobre los primeros murales, por ello no es sorprendente que los murales realizados en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Secretaría de Educación Pública, tengan una particular calidad experimental. Es posible descubrir los tanteos, las fallas, y la manera en que fueron apropiándose del medio y sus posibilidades gramaticales en términos pictóricos.

Jean Charlot, un excepcional observador participante de este momento crítico para la pintura mexicana, consideró que se trató de una importante ruptura, y subrayó la intensidad de la primera experimentación como una de las cualidades estéticas de la primera producción, que fue difícil de superar, a pesar de los logros de la producción posterior:

De los primeros murales que describe cuando estaban en proceso de ejecución, algunos fueron destruidos y muchos otros fueron borrados o repintados; los pocos que permanecen intactos, muestran limitaciones, titubeos y errores técnicos, mezclados con no pocas bravatas juveniles. Sin embargo, la vasta producción de murales pintados desde entonces, frecuentemente por los mismos hombres, muy rara vez supera estas piezas experimentales.

596

Esos primeros momentos de experimentación fueron también fruto de intensas discusiones, los pintores crearon toda una cultura artística y técnica buscando en muchas fuentes, como tratados, manuales, acudieron a la biblioteca, Leal y Maples dicen haber conocido a Charlot a través de Lino Picaseño, el bibliotecario de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Leal también dice haber comprado libros franceses, o Alva de la Canal recurrido a los arquitectos e ingenieros. Pero también fueron a los museos, a sitios arqueológicos, como Cholula y Teotihuacán o pinturas murales del siglo XVI como Epazoyucan y Actopan, y consultaron a los albañiles tradicionales.<sup>597</sup>

### **La invención de la encáustica: el tratado de Rivera**

A pesar de que existe un copioso número de escritos de Rivera, quien comúnmente expresaba sus opiniones y teorías artísticas en correspondencia, prensa y revistas, el pintor raramente hablaba sobre su técnica.<sup>598</sup> Aun en los recuerdos que el artista fabulaba mientras pintaba y describía su vida, se detiene muy poco a comentar sus prácticas pictóricas. La excepción es *Memoria y razón de Diego Rivera* (1959), el extenso documento creado por Loló de la Torriente quién compiló pacientemente

---

<sup>596</sup> "Those few [murals] that remain intact show limitations, hesitations, and technical faux pas, mixed with no little juvenile bluster. Yet the vast output of murals painted since then, and often by the same men, only rarely outclass these trial pieces". Jean Charlot, *The Mexican mural Renaissance 1920-1925*. 2ª ed., (New Haven and London: Yale University Press, 1967), vii-viii; Jean Charlot, Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. María Cristina Torquillo Cavalcanti (trad.) Susana Glusker, Jorge Lobillo y Eugenio Méndez. (México: Domés, 1985), 10.

<sup>597</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo en México*, 188, 203, 216.

<sup>598</sup> Muchos de los textos producidos por Rivera fueron reunidos por El Colegio Nacional en tres volúmenes editados entre 1986 y 1999. Véase: Diego Rivera, *Obras. Tomo I, Textos de arte*, Xavier Moysen (ed.) (México: El Colegio Nacional, 1986); Diego Rivera, *Obras. Tomo II Textos Polémicos 1921-1949*. Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez (eds.) (México: El Colegio Nacional, 1999); Diego Rivera, *Obras. Tomo III Obras*. Esther Acevedo, Leticia Torres Carmona y Alicia Sánchez (eds.) (México: El Colegio Nacional, 1999).

durante diez años memorias del pintor, hasta lograr reunir dos copiosos volúmenes, que recogen más recuerdos sobre todos los temas, entre ellos varios que aluden a sus prácticas pictóricas.<sup>599</sup> En dichas memorias, el capítulo de la encáustica ocupó un largo espacio, y, aunque lo consulté y lo cito cuando es relevante, coincide en gran medida con el relato sobre la técnica que el discípulo de Rivera, Juan O’Gorman rescató en *Sobre la encáustica y el fresco*.<sup>600</sup>

En este capítulo dedicado a la técnica, he elegido estudiar con mayor profundidad el texto recopilado por O’Gorman, pues se trata de un documento mejor procesado, es decir, es mucho más específico y descriptivo sobre aspectos del oficio, un logro que se debe a la enorme especialización del compilador, pintor obsesionado por la técnica y la durabilidad de sus propias pinturas. De hecho, pienso que se trata de un homenaje a su maestro, desde un tema que fascinaba al discípulo. Sin embargo, debo decir que en la recopilación de Loló de la Torriente es posible sentir el tren del pensamiento riveriano, aunque como ella misma menciona, es una narración más enredada, que preserva intencionalmente el tono imaginativo y burlón, a veces solemne o místico, del discurso vivo del artista. Tanto en la compilación de Juan O’Gorman como en la de Loló de la Torriente se puede verificar el mismo relato de Rivera sobre las fuentes que utilizó y los motivos que lo llevaron a ello.

La intención de *Sobre la encáustica y el fresco* fue reunir en un libro las enseñanzas, los descubrimientos y detalles sobre la técnica de la pintura mural de Diego Rivera. Fue realizado en colaboración con su más cercano colaborador y amigo, el arquitecto y pintor Juan O’Gorman, con el método usual de transcribir las memorias emitidas oralmente. La breve compilación de memorias de Rivera se refiere únicamente a temas que le interesaban al pintor organizadas bajo la narrativa laberíntica del maestro, abordó el descubrimiento de la encáustica, los primeros experimentos sobre el fresco, la estética y el proceso de diseño de una composición

---

<sup>599</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*. Tomo II. (México: Renacimiento, 1959) 183-187.

<sup>600</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*. (México: El Colegio Nacional, 1993).

mural a partir de la sección áurea. O’Gorman completó la información con un escrito mucho más descriptivo y preciso sobre la técnica del fresco, como él la había aprendido de su maestro, esa sección tiene formato de manual, registra cantidades, proporciones y procesos.

Es posible que el brevísimo libro se deba a la realización de una conferencia impartida por Rivera en la década de 1950 en el Frente Nacional de Artes Plásticas.<sup>601</sup> Ambos textos fueron compendiados como un tratado sobre el fresco, la encáustica y la composición, y publicados por la misma organización en 1954.<sup>602</sup>

Los textos fueron reimpresos por El Colegio Nacional en dos ocasiones, la edición fue prologada por Salvador Elizondo, y contiene tres secciones, la primera “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco”<sup>603</sup> incorpora la inconfundible voz de Diego Rivera y aparece así, como “relatado” por el maestro al alumno. En esas doce páginas Rivera explica las nociones teóricas y experimentos que lo llevaron al redescubrimiento de la encáustica, y presenta el hallazgo de la técnica del fresco como una consecuencia lógica de la experimentación con encáustica.<sup>604</sup> La

---

<sup>601</sup> El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) surgió en 1952 como un movimiento que integró distintos colectivos para hacer frente a la llamada ruptura, esto es al surgimiento de tendencias que se alejaban de la figuración y comenzaban a conquistar el mercado nacional e internacional, así como ciertos espacios estatales. El principal objetivo del FNAP era mejorar las condiciones económicas de los creadores plásticos, y retomar la función social del arte, así como debatir sobre el carácter nacional de la producción artística. Sus principales promotores fueron Rosendo Soto, Manuel Echauri, profesores de artes plásticas, y maestros normalistas, como Ignacio Marquez Rodiles y Miguel Salas Anzures, entre otros; varios integrantes militaban en el Partido Comunista Mexicano (PCM) y en otras agrupaciones de izquierda, aunque se presentaba como un frente común abierto a toda la comunidad artística, y aún se invitó a los críticos de arte. El frente organizó varias asambleas, pero esencialmente se trataba de una organización para realizar demandas al INBAL para requerir el apoyo financiero del estado. La nueva generación de muralistas urgía al gobierno para que retomara institucionalmente las prácticas de comisiones que habían nutrido al movimiento muralista, así como la creación de publicaciones, conferencias, exposiciones y aún la reducción de impuestos sobre la compra de materiales artísticos. Las discusiones tuvieron lugar en el Palacio de Bellas Artes, y lograron apoyo para publicar la revista *Artes de México*, en colaboración con la UNAM, así como una serie de publicaciones sobre arte, y exposiciones itinerantes en países de filiación comunista, como Polonia, China y la URSS. Véase: Guillermina U. Guadarrama Peña, *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)* (México: INBA, Cenediap, Estampa Artes Gráficas, 2005)

<sup>602</sup> Juan O’Gorman y Diego Rivera, *La técnica de Diego Rivera en la pintura mural*, (México: Frente Nacional de Artes Plásticas, 1954).

<sup>603</sup> Diego Rivera, “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco” en Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*. (México: El Colegio Nacional, 1993), 11-22.

<sup>604</sup> Estas apreciaciones coinciden en gran medida con lo que relató en sus memorias. Loló de la Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, 183-187.

segunda sección, la “Técnica empleada por Diego Rivera para pintar al fresco”<sup>605</sup> fue escrita enteramente por Juan O’Gorman, reorganizando su propia experiencia y las notas tomadas de sus entrevistas con Rivera. O’Gorman siguió un método menos ortodoxo para redactar la tercera sección “La proporción en la pintura de Diego Rivera”,<sup>606</sup> que integra ideas dictadas por Rivera con las explicaciones geométricas y observaciones de O’Gorman, quien al final añadió tres páginas con una confusa explicación sobre la composición de Rivera del mural del Instituto de Artes de Detroit, pues vio necesario transcribir literalmente la descripción “dictada por el propio maestro” para “evitar errores de interpretación”.<sup>607</sup>

En el breve texto de la “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco” Rivera declaró que sin duda alguna en *La Creación* “se restauró por primera vez desde la época grecorromana, la verdadera pintura a la encáustica.”<sup>608</sup> Con ello quería expresar la recuperación del proceso que él consideraba como la “verdadera” encáustica, la técnica que utilizaba el fuego para dar acabado. Rivera estaba al tanto de la diversidad de la encáustica y de sus aristocráticas raíces, dedicó la mayor parte de su texto a discutir sus fuentes y sus experimentos, después describió la genealogía de la técnica para finalmente describir el procedimiento que él empleó en 1922-23. Utilizó únicamente la extensión de un párrafo para describir sus procedimientos, sin dar una fórmula precisa o muchos detalles.

El proceso seguido para el mural del anfiteatro fue: una vez establecida la composición y dibujadas sus partes sobre el aplanado seco de cemento de los muros, se hizo una incisión a cincel afirmando los contornos. En seguida se preparó el muro con una capa de copal puesta a fuego, calentando la superficie con el soplete y frotando sobre ella en caliente los tejos de copal mexicano. Se pintó sobre esta preparación usando los pigmentos molidos con una emulsión de volúmenes iguales de cera disuelta al baño de María en esencia de espliego a calidad pasta, y mezclada a igual volumen y densidad semejante de resina de Elemí, igualmente disuelta en esencia de espliego y copal, disuelto

---

<sup>605</sup> Juan O’Gorman “Técnica empleada por Diego Rivera para pintar al fresco” en Rivera y O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, 25-38.

<sup>606</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, “La proporción en la pintura de Diego Rivera” en Rivera y O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, 39-48.

<sup>607</sup> Al respecto, véase el capítulo 4 de esta investigación.

<sup>608</sup> Diego Rivera, “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco”, 19.

en petróleo esencial a 50% una y otras resinas. Los colores se pusieron sobre una paleta de lámina de hierro que se mantenía caliente por medio de un soplete encendido continuamente durante el trabajo. Se trabajaba sobre el muro con pincel e inmediatamente se cauterizaba con la flama del soplete. Usando este procedimiento se llegaba al acabado con el empleo del fuego sin retoques en frío. Para realizar los retoques, cuando estos eran indispensables, se usaban estiques metálicos calientes, pero fueron muy poco empleados en todo el desarrollo del trabajo.<sup>609</sup>

La receta de Rivera para la encáustica contiene tres materias aglutinantes: cera de abejas, resina copal y resina elemí, que afirmaba utilizar diluidas en aceite de espliego con petróleo esencial (un derivado de petróleo similar a la gasolina, pero con más contenido oleoso) que eran aplicados con pincel cuando aún estaban fundidos en baño maría, y al final era cauterizado con la flama de un soplete eléctrico.

El pintor afirmaba haber llegado a esta receta usando tres tratados para su investigación: Paillot de Montabert, Duroziez y Plinio. El *Traité complet de la peintre* escrito por el pintor y teórico francés Jaques Nicolas Paillot de Montabert (1771-1849) es una fuente rara e interesante, pero posiblemente no la más accesible. Paillot de Montabert es un autor fascinante y erudito que produjo un profundo estudio en ocho volúmenes sobre la historia del arte, el dibujo, el color, la composición y las técnicas de la pintura, con observaciones científicas sobre la luz, las moléculas y la filología. También incluyó un breve capítulo sobre la pintura mexicana en su historia del arte desde la antigüedad; ahí menciona los códices descritos por Humboldt y Robertson en el museo Borgia, así como la excepcional técnica de los mosaicos de plumas.<sup>610</sup>

Paillot de Montabert estudió en el taller de Jaques Louis David (1748-1825),<sup>611</sup> y durante las primeras décadas del siglo XIX se dedicó a resolver la controversia que

---

<sup>609</sup> Diego Rivera, "Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco", 19

<sup>610</sup> Jaques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol. 2, 1829, 135-136.

<sup>611</sup> Paillot de Montabert, nació en 1771 en Troyes, provenía de una familia aristocrática leal al rey, por lo que se vio obligado a huir del país durante la Revolución francesa. Estuvo diez años fuera, al parecer hizo un viaje por Inglaterra, Italia y Estados Unidos, aún se dice que estuvo en Egipto aunque no se han encontrado documentos. Retornó a París, se inscribió en la École de Beaux Arts en 1802, y en 1805 ingresó al taller de David, por recomendación de un amigo del cuerpo legislativo; el magnífico taller se encontraba en el convento de las Capuchinas. Anne Lafront, "Roustam et le convent des Capucines ou le clan davidien hors le murs", en Frédérique Desbuissons, Jaques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-

se había establecido entre el conde Caylus y Denis Diderot sobre los métodos de la pintura a la encáustica, a partir de la traducción de Plinio y la recuperación de la técnica con la que fueron realizados los murales de Herculano. Esa discusión fue la primera que combinó la aspiración a la precisión arqueológica con métodos de investigación de las ciencias aplicados al arte de la pintura, el antecedente más antiguo de la ciencia de la conservación y la historia de la técnica de los materiales artísticos.<sup>612</sup>

El pintor francés neoclásico estaba en contacto con anticuarios y con el cirujano Jean Baptiste Laummonier, experto en modelos anatómicos en cera, quien “unía a su ciencia el arte de modelar, con ceras coloreadas, las piezas anatómicas hechas del natural”.<sup>613</sup> Paillot de Montabert escribió durante casi treinta años los nueve volúmenes de su tratado de arte, al final del cual se declaró partidario del uso de la encáustica. Las fórmulas desarrolladas por Paillot de Montabert fueron seguidas por Delacroix y muchos otros pintores. El interés por la antigüedad y los procedimientos también fue presentado en la *Encyclopedie* de Diderot, **(FIG. 204)** donde se recrearon los posibles modos de calentar las pinturas.

Es muy posible que la interesante discusión científica, arqueológica y filológica sobre la antigua técnica de la pintura griega inspirara la composición de *Apeles pintando a Campaspe en la presencia de Alejandro el Grande*, (ca. 1814) de Jaques Louis David (1748-1825), hoy en la colección del Palais de Beaux-Arts de Lille, **(FIG.205-206)**. La magnífica pintura permitió al pintor neoclásico imaginar el taller del artista más famoso de la antigüedad en el acto de pintar. Un curioso caballete, con remates de bustos griegos sostiene la tabla, el pintor sostiene un pincel y un recipiente con color, ya ha trazado el dibujo preparatorio del retrato con trazos blancos sobre un fondo gris. En el primer plano colocó las herramientas de la encáustica, se observan varias vasijas cerámicas de distintos tamaños y una caja de madera sobre la que hay

---

1849, idées, pratiques, contextes. (París: Éditions Dominique Guémiot, Institut National d’Histoire de l’art, 2009), 41-52.

<sup>612</sup> Danielle Rice, *The Fire of the Ancients the Encaustic Painting revival, 1775 to 1812*. Tesis de doctorado en historia del arte, Yale University, 1976.

<sup>613</sup> Karin Rance, “Les trois vies de Paillot de Montabert” en Frédérique Desbuissons, Jaques-Nicolas *Paillot de Montabert, 1771-1849, idées, pratiques, contextes*. (París: Éditions Dominique Guémiot, Institut National d’Histoire de l’art, 2009), 35.



pequeños recipientes planos con colores, todo colocado sobre una especie de brasero metálico, con patas con forma de garras felinas. La pintura de David sobre Apeles podría estar realizada a la encáustica, pues es una tabla.

En esa época, cuando trabajaba en el taller de David, el propio Paillot de Montabert pintó a la encáustica *Diana visita a Endimión (1817)*, un tema clásico, que fue trabajado también por Girodet. **(FIG. 207)** No he tenido la oportunidad de ver de cerca estas obras pintadas a la encáustica, pero llama la atención el manejo de la técnica académica, la suavidad de los claroscuros, y la aparente lisura de las superficies obtenida mediante esfumados.

El volumen ocho del *Traité complet de la peinture*, aunque lleva el título “procedimientos materiales [*Procédés matérielles*]” trata extensamente los orígenes de la pintura a la encáustica y los diversos materiales y procedimientos de la antigua técnica.<sup>614</sup> Comprende la defensa del autor de la encáustica como la pintura *par excellence*, en contraste con los cambios en color y el oscurecimiento característico de la pintura al óleo.

Acabo de decir que la pintura encáustica era la pintura por excelencia; a menudo tuve la ocasión de señalar la imperfección de la pintura al óleo, cuyo oscurecimiento es, por así decirlo, interminable, por lo que aquí me resta es demostrar que el hábito de usar aceite para aglutinar los colores, proviene principalmente del hecho de que no tenemos un mejor proceso, todas las tentativas en pintura encáustica se han mantenido hasta ahora sin resultado convincente.<sup>615</sup>

Es sintomático que Paillot de Montabert ubicara su análisis sobre la encáustica después de un largo capítulo sobre el color, pues consideraba que las mezclas de resinas y cera eran las únicas que garantizaban la luminosidad y permanencia del color, una preocupación que también compartía Rivera. El autor francés recomendaba

---

<sup>614</sup> Jaques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, vol. 8. (París: JF Delion, Libraire, 1829), 503-622.

<sup>615</sup> “Je viens de dire que la peinture encaustique était la peinture par excellence ; j'ai eu souvent occasion aussi de signaler l'imperfection de la peinture à huile, dont l'obscurcissement est pour ainsi dire interminable, il me reste donc ici à démontrer que l'habitude d'employer l'huile pour gluten dans les couleurs, provient surtout de ce que nous ne possédons pas un procédé meilleur, toutes les tentatives en peinture encaustique étant restées jusqu'ici sans résultat convaincant.” Jaques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol. 8. 509-510

una fórmula casi idéntica a la de Rivera: una mezcla de cera de abejas con resina elemí y copal, diluidas en aceite de espliego, mezcla que estimaba como el mejor aglutinante, pues suponía que ambas materias se hacen más resistentes con la cauterización y protegen el color. Observó el “carácter óptico” de la resina de copal y sostenía que la mezcla producía una “sustancia diáfana que absorbe los rayos luminosos que la atraviesan”.<sup>616</sup> Paillot de Montabert también sugería aplicar una capa de resina de copal antes de comenzar a pintar, de la manera en que procedió Rivera en *La Creación*.

Muchos son los temas en los que Rivera bordó sobre el texto de Paillot de Montabert, quien era un escritor bien informado. En su tratado, el francés glosó a los autores más famosos que habían acometido la tradición de la encáustica: el anticuario Comte de Caylus (1692-1765) y el filósofo Denis Diderot (1713-1784). También estudió las fuentes clásicas: la *Historia naturalis* de Plinio, y *De Architectura* de Vitruvio, entre muchas otras. Autor versado en griego y latín, comentó los problemas filológicos para descifrar los materiales específicos o procedimientos en los textos griegos antiguos, que constituyen uno de los principales problemas de la definición técnica de la encáustica (aún hasta la actualidad).

A partir de sus estudios de textos griegos y latinos explicó que la palabra encáustica significa arder o quemarse (*brûler*), y especificó que el principal sentido de la palabra se debe al uso del *cauterium*, el instrumento de bronce calentado sobre

---

<sup>616</sup> “Hemos reconocido, mediante las demostraciones teóricas, que el aglutinante que envuelve y fija los colorantes, en estado seco y después de la aplicación de los colores, parece ser más mate o más transparente, de acuerdo con lo que habrá deseado al pintor. Queda por saber cómo podemos lograr estos grados de transparencia que la cera no comporta siempre suficientemente. Es concebible que este resultado se obtenga al incorporar a esta cera una sustancia que sea completamente diáfana al absorber perfectamente los rayos de luz que deben atravesarla. Ahora, dado que esta sustancia debe ser soluble, solo hay resinas o gomas que pueden producir este efecto. [Nous avons reconnu, par des démonstrations théoriques, que le gluten qui enveloppe et qui fixe les matières colorantes, devait, dans l'état sec, et après l'application des couleurs, paraître ou plus mat, ou plus transparent, selon que l'aura désiré le peintre. Il reste donc à savoir comment on peut obtenir ces degrés de transparence que la cire ne comporte pas toujours suffisamment. On conçoit que ce résultat s'obtient en incorporant dans cette cire une substance qui soit elle-même absolument diaphane et absorbant parfaitement les rayons lumineux qui doivent la traverser. Or, comme il faut que cette substance soit soluble, il n'y a que des résines ou des gommes qui puissent procurer cet effet.]”, Jaques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol. 8, 564.

brasas con el que los antiguos fundían los materiales de la pintura para fijarlos. Insiste, como lo haría Rivera en 1922, que la palabra encáustica no se refiere al uso de cera, de resina o de bitúmenes, sino que representa únicamente la idea de la combustión por medio del *cauterium*. Es el fuego usado para fundir la pintura, y no la materia, el que cataloga la encáustica como proceso:

Esta expresión, arder, parece tener algo de extraño, y así lo parecía en la antigüedad; de manera que Plinio, hablando del pintor Nicias, que había escrito sobre su cuadro *lo he quemado*, añade: “Tal es la expresión que este pintor empleó [...] Los modernos, así como lo han hecho los latinos, pueden emplear, sobre el tema de la encáustica las palabras *inustion, ustión*” [...] La palabra encáustica no trae consigo, por lo tanto, la idea sea de materias, sea de materias colorantes, sea de ceras, sea de resinas o bitúmenes, solamente la idea de combustión de todas estas materias por el fuego aplicado con ayuda del *cauterium*. [...] Cómo metáfora, los antiguos decían de una figura pintada en encáustica que estaba quemada: así cómo lo decían de una pintura, que la cera estaba hablando. De la misma manera que los modernos dicen a veces: el lienzo, el mármol respira.<sup>617</sup>

Para Paillot de Montabert, en la antigüedad probablemente el arte del esmalte debió también denominarse encáustica, por el alto calor que se requiere para vitrificar los materiales. De manera que la palabra encáustica es un termino propio para especificar únicamente la pintura fijada por el fuego, distinta de aquella ejecutada a la cola, al agua sobre enlucidos frescos, a la cal, por incrustaciones, etc.<sup>618</sup>

La intención de la obra de Paillot de Montabert es completamente artística, no aspira a reencontrar exactamente el método a través de los textos griegos, pues es consciente de que han cambiado los términos y es difícil recuperar los procedimientos en frases escritas por autores que eran naturalistas y no pintores, por ello él considera

---

<sup>617</sup> “Cette expression, brûler, semble avoir quelque chose d'étrange, et elle paraissait telle dans l'antiquité; car Pline, en parlant du peintre Nicias, qui avait écrit sur son tableau *je l'ai brûlé*, ajoute: “Telle est l'expression que ce peintre emploie. [...] Les modernes, ainsi que l'ont fait les Latins, peuvent employer, au sujet de l'encaustique, les mots *inustion, ustion*” [...] Le mot encaustique ne comporte donc point t'idée, soit des matières soit de matières colorantes, soit de cires, soit de résines ou de bitumes, mais seulement l'idée de l'ustion de toutes ces matières par le feu appliqué à l'aide du *cauterium*. [...] Par métaphore les anciens disaient d'une figure peinte à l'encaustique qu'elle était brûlée: de même qu'ils disaient d'un tableau, que la cire était parlante.- C'est ainsi que les modernes disent quelquefois: la toile, le marbre respirent.” Jaques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol. 8, 526-528.

<sup>618</sup> Jaques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol. 8, 529.

que el objeto de su exploración es obtener resultados análogos a aquellos de los pintores de la antigüedad “por los medios seguros de la física y de la química”, con la ayuda de las “verdaderas reglas de los colores”, es decir de los recientes descubrimientos sobre el color. Estimó que no debió existir una única manera de pintar a la encáustica, pues varios artistas debieron tener sus “secretos”; los pintores no procedían todos de la misma manera, y aporta el ejemplo del uso del *atramentum* o barniz de Apelles, un secreto que sólo poseía el famoso pintor.

Para Paillot de Montabert es necesario, a partir de los conocimientos de la propia época, reemplazar las condiciones, para encontrar materias fijas, indestructibles y fáciles de emplear. Desestimó los experimentos del conde Caylus, pues al seguir fielmente los textos de Plinio obtuvo pinturas encásticas grises, frágiles y solubles a la humedad. Paillot de Montabert cuestionó la importancia de la veracidad, pues decía que a pesar de que un procedimiento sea muy fiel arqueológicamente, es inútil si el resultado no es bueno, si resulta en un color opaco o si la practica es complicada, difusa o extraña; concluye su alegato al afirmar que es más importante “el amor al arte, que el amor a la erudición”.<sup>619</sup>

El erudito pintor francés subrayó que la principal aportación de su trabajo es la investigación artística sobre la técnica, a partir de la teoría y la práctica de la pintura; poniendo especial atención al color. De manera que su propuesta es un procedimiento análogo, más no exacto, al de la antigüedad; desde su punto de vista, se debían dejar de lado los ensayos metódicos y multiplicar las experiencias. Paillot de Montabert lamentaba la poca participación de los químicos, quienes únicamente estaban interesados en desarrollar “nuevos colores” pero no en indagar las propiedades de los aglutinantes, mientras que los pintores debían aplicar barnices día a día, una práctica que probablemente dañaría los cuadros.<sup>620</sup>

Con el objetivo de reconstruir artísticamente la técnica de la encáustica, Paillot de Montabert señaló que el ingrediente principal, conocido y descrito en las fuentes antiguas es la cera mezclada con los pigmentos, pero advirtió que los autores antiguos

---

<sup>619</sup> Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol. 8, 532-533

<sup>620</sup> Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol.8, 534-535, 542.

se referían a la *pharmaca*, un nombre genérico para el resto de ingredientes que debió ser una materia resinosa o bituminosa.<sup>621</sup> Por ello sugirió añadir resinas, y entre todas ellas, eligió el copal, aunque sabía que no era asequible en la antigüedad, pues señaló su origen mexicano. Calificó al copal como uno de los materiales más cristalinos y duraderos que se podían emplear en la pintura.<sup>622</sup> Rivera a su vez subrayó el origen prehispánico del copal mexicano; no la resina fosilizada, sino el exudado fresco usado para hacer figuras y almacenado como tejos o discos.

Hay dos variedades de copal, la resina fresca que es muy soluble, y el copal fosilizado, que es tan duro como la piedra ámbar. En Europa se daba el nombre genérico de copal a otras resinas fosilizadas, resinas muy reticuladas y duras, y difíciles de disolver, por ello algunos tratadistas poco informados desestimaban su uso.<sup>623</sup> En México es muy común encontrar el exudado fresco de copal; es un material fragante, sumamente soluble y fácil de fundir a bajas temperaturas; además es fácilmente

---

<sup>621</sup> A este respecto cita el estudio de Éméric David, quien interpreta así la palabra “*pharmaca*”: Les procédés de l’encaustique au pinceau, vainement cherches pendant longtemps, sont à peu près connus depuis les expériences intéressantes de Réqueno, et pourront l’être encore mieux, si l’on rapproche les un des autres les passages des écrivains de l’antiquité qui s’y rapportent. Dans ce genre de peinture, qu’il faut distinguer d’avec l’encaustique au cestre ou au stylet (1) la cire et les couleurs étaient mêlées à des substances résineuses, que nous trouvons désignées dans les auteurs sous le nom générique de *Pharmaca* (2). Ces substances étaient de la sarcocolle, du bitume solide, du mastic ou de l’encens.” La nota dice: “*Atque materioe ipsoe (pictoris), cera, colores, pharmaca, pigmenta* (Jul. Pollux, *Onom.* lib. vii, cap. XXVIII, segm. 128) Je m’attache à ce premier fait, attendu que Caylus, Monnoye, et les autres écrivains du même temps qui sont occupés de l’encaustique, sont partis d’un principe faux, lors qu’ils on cru que les anciens n’employaient dans ce genre de peinture que de la cire et des couleurs. Il est évident que le mot *Pharmaca* n’est employé ici comme synonyme de *colores*. L’auteur veut designer les diverses matières employés para les peintres, et il entend par *Pharmaca* les drogues en usage comme gluten ou comme vernis.” Toussaint-Bernard Éméric-David, *Discours historiques sur la peinture moderne*. (París: Sajou, 1812) 170-173.

<sup>622</sup> Paillot de Montabert se refiere a la Nueva España, aunque ya para entonces México era un país independiente. También comenta que la resina elemí, un material sumamente parecido al copal, se obtiene de una especie de olivo salvaje que crece en México y en el Levante. Asimismo, menciona que muchas especies producen la elemí, y que llegaba a Francia como pasteles redondos envueltos en “hojas de iris”. Jaques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de La Peinture*, vol.8, 580-581.

<sup>623</sup> En particular Vibert, otro autor que parece haber consultado Rivera, describe un proceso en el que se requieren 370 grados para su disolución, y que pierde el diez por ciento de su peso, y entonces se puede disolver en esencia de espliego, una parte de este resultado será incoloro, duro, cristalizable absolutamente transparente, soluble en frío, en aceite y en petróleo. También menciona los problemas de nomenclatura y procedencia de este material, que es confundido con otros, pero estima que el copal verdadero: “la más bella y la más dura de las resinas”. Jehan Georges Vibert, *La science de la peinture*. (París: Paul Ollendorff, 1891),142-144.

asequible en cualquier mercado pues se sigue empleando popularmente como incienso.

En mis propios experimentos ha sido muy sencillo disolver el copal mexicano, resina extraída del árbol sobre pencas de maguey, que es sumamente soluble, y se funde en baño maría, a alrededor de 100 °C.<sup>624</sup> **(FIGS. 208)** La etnobotánica Aurora Montúfar, experta en el tema, señala que los copales mexicanos proceden de varias especies del género *Bursera*, como *Bursera bipinnata*, *B. vejarvazquezi* y *B. copallifera*, entre otras. En sí, la palabra “copal” deriva del náhuatl *copalli*, vocablo con el que eran conocidos varios árboles resiníferos en la Nueva España y que posteriormente se extendió a otras resinas similares, de México y el mundo que son extraídas al realizar incisiones sobre la corteza de un árbol resinoso.<sup>625</sup> En el Templo Mayor de Tenochtitlán ha caracterizado objetos y restos de *Bursera bipinnata*, **(FIG. 209)** árbol conocido como copal chino o copalquáhuitl. En la actualidad se explota ampliamente, la técnica de extracción no ha variado sustantivamente desde época prehispánica.<sup>626</sup>

### **Experimentación con el color y uso de la encáustica en la vanguardia**

La genealogía que construyó Rivera sobre sus fuentes y referentes sobre la encáustica sitúa como punto de partida una serie de experimentos sobre el color. Simbólicamente emplazó la fabricación de crayones como el primero de sus experimentos con cera, al

---

<sup>624</sup> Sin embargo, un copal adquirido en San Luis Potosí preparado a manera de un tamal, envuelto en hojas de maíz, posiblemente fue calentado fuertemente para realizar estos “panes” y es mucho más rígido, lo que me lleva a pensar que posiblemente llegaban a Europa copales procesados de esa manera, además de otras resinas.

<sup>625</sup> Se llama copal a muchas resinas vegetales de origen reciente, semifósil o fósil. Se producen en países tropicales y subtropicales del mundo y su denominación denota su procedencia geográfica: copal de Manila, de África Oriental (Zanzíbar, Madagascar y Mozambique), de África Occidental (Angola, Congo, Sierra Leona, etc.), de Nueva Zelanda nombrado Kauri y que es muy valioso, de Sudamérica, de Brasil y de otras regiones de América, conocido como copal de Demerara o copal de Pará. Aurora Montúfar López, *Identidad y simbolismo del copal prehispánico y reciente*, en *Arqueología*, núm. 33, (mayo-agosto 2004), 64.

<sup>626</sup> Aurora Montúfar López, “Identidad y simbolismo del copal prehispánico y reciente”, en *Arqueología*, núm. 33, (mayo-agosto 2004), 60-71.

referir que la primera vez que trabajó con mezclas de cera, resinas y solventes fue en 1905, cuando era un joven estudiante en la ciudad de México y deseaba reproducir, en colaboración con Francisco de la Torre, su compañero de la ENBA, las escalas graduadas de color de los costosos colores al óleo sólidos Raffaëlli, tema que se ha abordado en el capítulo 3.<sup>627</sup> **(FIG.210)**

Más allá de los interesantes experimentos divisionistas en los que participó Rivera con el Dr. Atl, aquí me interesa subrayar que el material aglutinante de los crayones es similar a la encáustica. Los colores al óleo sólidos creados por el pintor francés Jean François Raffaëlli estaban compuestos por mezclas de cera de abeja, cera de Japón, parafina y carnauba con distintos aceites secantes y tenían la misma intención que los atlcolors: dividir el tono, y no mezclar los colores en paleta. El pintor francés partía de los problemas ocasionados por los materiales industriales de baja calidad, que las distintas marcas expendían:

Estaba convencido de que el uso de productos industriales y la mezcla de colores en paleta eran responsables por el deterioro, busqué los medios para acabar con el mal y aproximarme a la calidad de los materiales usados por los pintores tempranos, para adquirir mayor durabilidad y luminosidad.<sup>628</sup>

Con su característico sarcasmo, Rivera desestimó la creación de Gerardo Murillo, entonces su maestro, pues sin dudar de que Rivera y de la Torre hayan

---

<sup>627</sup> Algunos registros indican que los colores de Jean-Francois Raffaelli (1850-1924) eran crayones suaves oleosos que tenían manteca de cocoa, sebo, cera de Japón y aceites no secantes, se llamaban *solid oil colors*. Gerald W. R. Ward, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. (Oxford University Press, 2008) 151. Estudios químicos de obras del pintor suizo Ferdinand Hodler quien usaba crayones Raffaelli para dar terminado a sus pinturas, en dónde además se analizaron muestras de crayones conservados en los archivos de Windsor and Newton, revelaron que los colores Raffaelli contienen un aceite secante, cera de Japón, cera de abeja, parafina, carnauba, blanco de zinc, y carboxilatos metálicos. Cfr. Kristin Hoermann Lister, Sharon L. Hirsh, Francesca Casadio e Inge Fiedler, "Hodler's Truth", en *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 31, No. 2, Conservation at the Art Institute of Chicago (2005): 66.

<sup>628</sup> "I became convinced that the use of factory-made products and the mixing of colors on a palette were responsible for the deterioration, and I set about to devise a means of doing away with the evil, and approximating the quality of the materials used by the early painters, thus acquiring greater durability and luminosity. Hence my discovery. Solid oil-colors is the name I have selected for my new colors, from the fact that my paints are made in sticks, ready for immediate use, which, when broken through, enables the stick to be applied directly to the canvas as with an ordinary sketching crayon." Jean François Raffaëlli, "Solid Oil-Colors: An Innovation in Paints", *Brush and Pencil*, 10-5, (agosto, 1902). 1902, 297.

participado en sus experimentos, sabemos que hacia 1905 el Dr. Atl creó los atlcolors, crayones sólidos hechos de mezclas de materiales muy similares a la encáustica: cera de abejas, resina copal, trementina y aceite de linaza, a los que en ocasiones agregaba parafina y petróleo.<sup>629</sup>

Inspirado por la permanencia del color en los murales de la antigüedad, en los retratos coptos y en los crayones Rafaelli, el Dr. Atl diseñó un método moderno y práctico de pintar sobre cualquier superficie y evitar la mezcla de colores que se basaba en la fórmula de la encáustica:

A mí me pareció que con las resinas y la cera que se usaron desde los egipcios de las primeras dinastías hasta la Roma de los Césares, pero sobre todo en Grecia, era posible fabricar colores duros que pudieran manejarse como el pastel. Yo conocía bastante esa pintura que generalmente se llama 'a la encáustica', y había estudiado bastante los barnices usados sobre pinturas y los juguetes egipcios muy antiguos, los procedimientos en los retratos griegos de Fayoun [sic] y en los pocos restos que quedan de la vieja pintura helénica, así como diversas pinturas de Roma y de la Camania que erróneamente se califican de frescos.<sup>630</sup>

Atl eligió una mezcla de materiales similar a la encáustica debido a su uso en la tradición grecorromana, calificaba sus crayones como barritas duras con la fórmula de la encáustica griega. Señaló la relación entre la cera y la luminosidad de la encáustica, en gran medida seleccionó los materiales porque aportarían permanencia al color y no amarillearían.<sup>631</sup> La preservación del color era fundamental, pues, como se ha abordado anteriormente, los atlcolors son un interesante experimento sobre la división del tono, un método de investigación artística que a través de la observación

---

<sup>629</sup> Rebeca Barquera y Sandra Zetina, "Atlcolor crayons and their relation with the encaustic tradition," en Margherita D'Ayala Valva y Matia Patti, *FUTURAHMA Conference: Materials and Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922). Research, Analysis, New Perspectives*. (Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa, en prensa).

<sup>630</sup> Rebeca Barquera localizó los documentos que describen las ideas de Atl sobre sus procedimientos. Es posible que las primeras fórmulas de los atlcolors procedan de 1905, cuando Rivera aún estudiaba en México. Más tarde Atl dijo al respecto: "El Atl color. Un nuevo procedimiento en Pintura". AA Caja 2ª. México a 5 de julio de 1937, *passim*: Rebeca Barquera Guzmán, *La energía cósmica de la materia. La tecnología del atlcolor en La sombra del Popocatépetl*. Tesis de maestría en historia del arte, (México: UNAM, 2016)

<sup>631</sup> Barquera y Zetina, "Atlcolor crayons and their relation with the encaustic tradition," (en prensa).



empírica, pone en práctica nociones sobre las teorías del color en boga, destinado a desarrollar su técnica pictórica. **(FIG.209)**

De manera que Rivera conocía la relación entre la luminosidad del color con el medio de la encáustica gracias a sus experimentos con los crayones del Dr. Atl. En Europa pondría en práctica estas nociones, cuando el comenzó sus propios experimentos vanguardistas sobre el color. Angelina Beloff data las primeras búsquedas de Rivera por la adición de cera y copal a la pintura al óleo durante su estancia en Toledo, alrededor de 1912:

Más tarde, creo que el siguiente año, empezamos a comprar “esencia de espliego”

\* Disolvíamos cera virgen en una parte de esta esencia y “goma de limón” (creo que es la resina del limonero) en otra parte igual de esencia. Las dos soluciones debían tener la misma densidad, más o menos como un “atole de maíz”<sup>\*</sup> ligero. Entonces se mezclaban las dos soluciones y esta mezcla servía como vehículo, en vez del aceite de linaza; con esta misma mezcla Diego me hacía preparar los colores. Después, había que ponerlos en pequeños recipientes y cubrirlos con agua para que no se secaran.<sup>632</sup>

Rivera recurrió a la cera como aglutinante cuando inició sus experimentos con el cubismo y el simultaenismo. Eligió la encáustica como medio para pintar la *Adoración de la virgen y el niño* (1912-13), en el catálogo hizo evidente su interés por la técnica y la presentó sin otro título más que el escueto denominativo de “composición a la cera”.<sup>633</sup> El pintor era consciente de la importancia del medio pictórico para obtener la pureza del tono, en 1912 consideró que la cera sería el medio idóneo para preservar la luminosidad y evitar el brillo en su primera obra vanguardista, que ponía gran énfasis en una paleta muy brillante, definió las cualidades que valoraba en la técnica encáustica y que lo hicieron buscar la fórmula: “su solidez y su calidad de esmalte al fuego, con la pureza y profundidad de sus tonos.”<sup>634</sup>

Rivera recordaba haber buscado información para la encáustica alrededor de 1911, en colaboración con Enrique Freyman, otro pintor mexicano avecindado en París, mencionaba asimismo que Ángel Zárraga y Robert Dealunay realizaban también

---

<sup>632</sup> Angelina Beloff, *Memorias*, 43.

<sup>633</sup> *XI<sup>e</sup> Exposition du Salon d'Automne* (París: catálogo de la exposición, 1913): “Rivera (Diego), né au Mexique. Mexicain. - 26, rue du Départ. núm. 1788 - Composition (peinture á la cire).”

<sup>634</sup> Diego Rivera, “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco”, 14.

investigaciones sobre la encáustica, atribuyó la teoría de la encáustica al tratado de Paillot de Montabert pero también recordaba haber tomado la fórmula de un folleto de “un oscuro químico farmacéutico” de nombre “Durozier”:

Seis años mas tarde, en París, de vuelta de mi viaje a México, emprendí nuevas búsquedas en pos de la pintura a la cera, pero mas precisamente a la encáustica, y trabajé en estas investigaciones con Enrique Freyman, joven pintor mexicano, mestizo de alemán, y muy amigo mío. Realizaban búsquedas paralelas a nosotros Ángel Zárraga, mexicano, Roberto Delaunay y Alberto Ottmann. Yo recordaba mis experiencias de México en busca de colores at óleo sólidos, pero ahora lo que quería era la encáustica tradicional con su solidez y su calidad de esmalte at fuego, con la pureza y profundidad de sus tonos. Disponíamos de todo el material teórico sobre el procedimiento a la cera, así como las hipótesis sobre la encáustica, del tratado de la pintura de Henri Montavert (sic), y lo que era mucho mas importante, un modestísimo folleto escrito por un químico farmacéutico llamado Durozier. Pero este oscuro químico farmacéutico, cuyos descendientes eran propietarios de la Farmacia de Luxemburgo del Boulevard San Michel, casi en la esquina que da frente al jardín, había sido nadie menos que el que vendió las substancias químicas y preparo la paleta para los murales de San Sulpicio. Un descendiente de Durozier continuaba su afición por la pintura, y especialmente por la pintura a la cera. Preparaba excelentes materiales para ella que nadie le consumía, así es que cuando nosotros llegamos a su tienda, se convirtió instantáneamente en nuestro amigo, aliado y maestro.<sup>635</sup>

Cuando buscó los materiales para pintar la *Adoración de la Virgen* Rivera encontró la droguería de Luxemburgo, en dónde consultó el manual de Duroziez, la intención del manual era hacer asequible la fórmula de la encáustica de Paillot Montabert con el fin de vender las materias primas.<sup>636</sup> La farmacia Duroziez era un

---

<sup>635</sup> Diego Rivera, “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco”, 14-15.

<sup>636</sup> Yo consulté dos versiones, cada una distinta, el ejemplar de la Bibliotheque Nationale de France, se encuentra parcialmente mutilado e inserto en un grupo de manuales de artista y aborda una breve consideración sobre las otras técnicas, para después describir los materiales (y los productos) necesarios así como sus propiedades: Duroziez, A.M. *Notice sur la peinture à la cire dite peinture encaustique*. (Paris: impr. de Moquet, 1838) 38 p. La segunda edición que consulté es un extracto de la edición de 1844, aparece en conjunto con una versión también reducida de dos manuales de gouache y acuarela escritos por cartógrafos militares, la edición fue auspiciada por la Maison Binant una casa parisina de materiales de arte. En esta versión de Duroziez se concentra en la encáustica o el mejoramiento del óleo, tiene formulas mas precisas, aún para la aplicación de hoja de oro y el texto es un poco más amplio, pero también integra una lista de precios de los materiales: A.M. Duroziez “Nouveau manuel du peintre a la cire” en S.F. Constant Viguier, F.P. Langloix de Longeville, y A.M. Duroziez, A.M., *Nouveau manuel complet de miniature de gouache, du lavis à la sépia, de l'aquarelle et de la peinture a la cire*. (París : Libraire Encyclopédique Roret, 1845) 283-310. Se publicaron al menos dos versiones más en francés y una holandés que no citaré aquí: A. M. Duroziez, *Manuel du peintre à la cire. Application des divers procédés propres à la peinture artistique et autre. De la peinture à cire et huile, dite de Taubenheim. Considérations sur la peinture à l'huile, ses altérations, les moyens d'y remédier. Préparations diverses à son usage* (París : 1844) 62 p. A. M. Duroziez, *Beaux-arts. Peinture. Siccatif de*

negocio muy antiguo en París, aparece en los almanaques comerciales de la ciudad desde 1830, se anuncia como expendedor de álcalis volátiles, cloruro de mercurio al vapor y otros medicamentos y productos químicos ingleses.<sup>637</sup> En los registros más tempranos aparecen localizados en la rue de la Paix 12, pero a partir de mediados del siglo XIX hasta principios del XX la farmacia Duroziez estaba situada donde Rivera la recuerda, en el número 58 del Boulevard Saint Michel, frente a los jardines de Luxemburgo; hacia 1907, la farmacia Duroziez, estaba a cargo del Dr. Vaudín, sucesor del señor Duroziez.

Rivera tiene razón al caracterizarlo como un “oscuro químico farmacéutico” pues hay pocas noticias sobre el negocio y aún menos sobre el escritor del manual de pintura a la encáustica, que paradójicamente es aún más citado que Paillot de Montabert en los textos especializados sobre el tema. Ambos autores forman parte de una tradición de experimentación en las artes plásticas francesas del siglo XIX que quedó sepultada por falta de uso.

La casa Duroziez era una droguería, no una casa para artistas, pero tenía una línea dedicada al ramo que distribuía los productos orgánicos naturales fundamentales para la receta de la técnica, el copal, el aceite de espliego o esencia de lavanda, la cera de abejas, y mezclas de estos.<sup>638</sup> **(FIG. 211 y 212)** En revistas para artistas se

---

*Harlem. Considérations sur la peinture à l'huile ... Quelques mots sur la peinture à la cire et la peinture mixte à la cire et l'huile. Indications pratiques sur l'emploi du siccatif de Harlem*, (Paris : L'auteur, 1849) 21 p.

<sup>637</sup> El mercurio dulce o calomelano, hoy se denomina cloruro de mercurio y se usaba como remedio para la sífilis, diurético y purgante. El registro en el almanaque de 1833 describe la farmacia así: “Béral et Duroziez, pharm. drog., Paix 12.”, “Béral et Duroziez, alcali volatil ordin, et concentré préparé à l'eau distillée; mercure doux à la vapeur, et autres médicaments et prod. chimiques anglais, r. de la Paix, 12.”, y en la sección de droguerías al mayoreo (Droguistes en Gros) se enlista otra serie de productos químicos que distribuían: “calomel à la vapeur, acide citrique, magnésie de Henry, papier épispastique au garou, essence de salsepareille” en *Almanach du commerce du Paris*, (París: 1833) CXXVI, XXXVIII, 240.

<sup>638</sup> Desde la década de 1830 hasta 1901 aparece la farmacia Duroziez en los almanaques comerciales de París, dirigida por los señores Béral y Duroziez, con la dirección: “Duroziez, pharm, Paix, 12.”, “Béral et Duroziez, pharm. drog., Paix 12.”. También tenían un dispensario dedicado a la ayuda filantrópica: “Duroziez, pharm. de la Société philanthropique 4e dispensaire; pharmacies portatives de toute grandeur avec le livret pharmaceutique, médicaments étrangers, r. des Francs Bourgeois-St-Michel, 18.” en *Statistique Annuelle de l'industrie, Almanach du commerce de Paris, de la France et des Pays Etrangers*. (París: 1838), 277. A partir de mediados del siglo XIX hasta 1901, la farmacia Duroziez estaba en el número 58 del Boulevard Saint Michel, frente a los jardines de Luxemburgo. En la edición de 1907, aparece la farmacia Duroziez, a cargo de su sucesor Dr. Vaudín. Véase:

anunciaba como una casa fundada en 1760, que expendía copal al óleo, copal en pasta, barniz para cuadros, aceites y esencias puras, fijativos, mixtura para pintura sobre tejidos, barniz especial para grabadores y productos para pintura a la cera, el más famoso de sus productos, el secativo de Harlem, era una mezcla de copal con esencia de espliego,<sup>639</sup> una versión del cual hasta la fecha produce y expende la marca francesa LeFranc & Bourgeois.<sup>640</sup> Ofrecían regalar el manual explicativo por demanda en el negocio del boulevard San Michel, pero los productos también se vendían en otras casas para artistas o papelerías.

El breve folleto de la farmacia le guió a Paillot de Montabert, y este autor aportó no sólo los conocimientos técnicos, también se informó de la antigüedad e historia de la técnica a partir de la erudita investigación de los textos clásicos de Plinio, Vitruvio y varios otros tratadistas y autores grecorromanos, su relación con las pinturas murales de Pompeya y Herculano, los retratos de momias de Al Fayum. A la par, confirmó y fundamentó los principios atribuidos a la encáustica en cuanto a sus propiedades de

---

*Almanach du commerce du Paris, 240 y Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers.* (París: Firmin Didot et Bottin réunis Éditeur, 1901 y 1907), 3412, 284.

<sup>639</sup> Duroziez se anunciaba así: "Casa fundada en 1760 por A.M. Duroziez. Único y verdadero secativo de Harlem. Copal al óleo, copal en pasta, barniz final para cuadros, aceites y esencias puras, fijativo, mixtura para pinturas sobre estofado, barnices especiales para grabado, productos para la pintura a la cera, etc...Envío franco del folleto explicativo, por pedido al Doctor Vaudin. 58 Boulevard Saint Michel, en París. Pedir los productos Duroziez con todos los marchantes de colores y papelerías. Exija la marca Productos Químicos Duroziez de París. Medalla de plata de la Exposición Universal Paris 1889. [Maison fondée en 1760 A. M. Duroziez. Seul véritable siccatif de Harlem. Copal à l'huile, copal en pâte, vernis fin à Tableaux, huiles et essences pures, fixatif, mixtion pour peinture sur étoffes, vernis spéciaux pour graveurs, produits pour la peinture à la cire, etc...Envoi franco de la notice explicative, demandée au Docteur Vaudin. 58 Boulevard Saint Michel, à Paris. Demander les produits Duroziez chez tous les marchands de couleurs et papetiers. Exiger la marque Prod Chim Duroziez A Paris. Paris Exposition Universal 1889 Médaille d'argent." Un anuncio posterior a la década de 1920 decía casi lo mismo, pero añadía otro medio, probablemente basado en derivados de petróleo, "Kerovose medio para la pintura mate se emplea con los colores triturados al óleo [Kerovose medium pour la peinture mate s'employant avec les couleurs broyées à l'huile]" e incluía pinturas al óleo en tubo para pintura y para "decoración artística", asimismo, habían cambiado de sede, y se especifica que se trata de una bodega de manufactura, "Dèpôt de la manufacture de vernis & de couleurs J.B. Soudée. 71 Boulevard Raspail, Paris (6e). Téléphone: Litré 30-26" también que habían ganado el "Grand-prix Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925" . *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers.* (París: Firmin Didot et Bottin réunis Éditeur, 1901 y 1907), 3412, 284.

<sup>640</sup>LeFranc Bourgeois Paris, *Médium siccatif Harlmen Duroziez, brillant*, Consultado en : <http://www.lefrancbourgeois.com/produit/medium-siccatif-harlem-duroziez/>

refracción de la luz, luminosidad y saturación del color, y la obtención de superficies mates e inalterabilidad.

Rivera consideraba las mezclas de ceras y resinas como una sustancia transparente que podría servir como el medio ideal de la pintura para experimentar con el color. Esta visión revela que la idea de Paillot de Montabert de que la cera y el copal eran blancos y que si se cauterizaban por medio del fuego podrían ser inalterables trascendió del siglo XIX al XX, una idea cultural que se relacionaba también el origen clásico de la encáustica; por ello, cuando se comenzaron a idear tratamientos de restauración de pinturas al óleo se pensó en una mezcla encáustica para consolidar pinturas. Alrededor de 1904 debido a la humedad del clima en Holanda, Nicolaas Hopman inventó un tratamiento para reentelar pinturas al óleo con una mezcla similar a la encáustica, cera de abeja mezclada con resina de colofonia, un reentelado que recibió el nombre de reentelado a la cera resina o “a la holandesa” sido utilizado desde entonces en todo el mundo. Entonces también se consideró que la cera de abeja era un material que era químicamente inerte, que virtualmente no envejecía. Hopman se inspiró en los descubrimientos de los retratos de Al Fayum, sorprendido por su excelente estado de conservación y dedujo, como muchos otros, que la cera era el medio que había permitido tal proeza.<sup>641</sup> Mucho tiempo antes, desde finales del siglo XVIII, cuando Diderot y Caylus investigaron la antigüedad y composición de la técnica, la cera se comenzó a usar para impregnar pinturas que tenían problemas de conservación, como se describe en inventarios españoles desde 1785.<sup>642</sup>

Las ideas del farmacéutico francés debieron ser muy útiles también cuando Rivera pensó en elegir una técnica para *La Creación*, su primera composición mural, en 1922. La versión de 1838 del manual Duroziez presentaba la pintura a la encáustica

---

<sup>641</sup> Stephen Hackney, Joan Reifsnnyder, Mireille te Marvelde, and Mikkel Scharff, “Lining easel paintings” en Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield (eds.), *The Conservation of Easel Paintings*. (Londres y Nueva York: Routledge Taylor & Francis, 2012), 425.

<sup>642</sup> Michael von der Goltz, Ina Birkenbeul, Isabel Horovitz, Morwenna Blewett, y Irina Dolgikh, “Consolidation of flaking paint and ground” en Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield (eds.), *The Conservation of Easel Paintings*. (Londres y Nueva York: Routledge Taylor & Francis, 2012), 370-371.

como un perfecto sustituto tanto para el óleo como para el fresco, puesto que no tenía brillos y eso la hacía muy adecuada para obras murales o de gran formato destinadas a monumentos públicos. Subrayaba su resistencia y permanencia por encima de las otras técnicas, el óleo, el fresco y el temple, por tratarse de colores molidos con el aglutinante, que es mate, como el fresco, pero además remarcaba sus propiedades ópticas, su claridad, transparencia y pureza insuperables.<sup>643</sup> La comparaba con el óleo, que reacciona con el soporte: al contacto con la piedra y la humedad, se contrae y desprende; también descartaba el fresco mencionando que todos los frescos italianos se encontraban en un estado avanzado de degradación, como las logias de Rafael y citaba la pérdida de la última cena de Da Vinci. Duroziez no estaba bien informado sobre el fresco, pues debemos puntualizar que los frescos de las logias de Rafael en esa época estaban cubiertos de hollín de las velas y lámparas de aceite, y que el deterioro de *La última cena* no era una pintura al fresco, y su deterioro se debía a la experimentación de Leonardo con diversas técnicas. Duroziez también desestimaba el temple, por ser una técnica que reacciona a las condiciones ambientales.<sup>644</sup>

Un aspecto interesante del manual de Duroziez son sus consideraciones sobre la aplicación de la encáustica en la pintura mural, además de que se adhería sobre cualquier soporte y resistía todos los climas, no brillaba, un aspecto esencial para la observación de murales de grandes dimensiones:

Digamos primeramente, que todos los materiales, todos los climas, todas las localidades son adecuados para la pintura a la cera; se puede pintar bien sobre piedra, sobre yeso, sobre madera, sobre lienzo mediante un apresto adecuado; en cuanto a los resultados y el efecto de la pintura ejecutada, son los mismos que los del fresco; dan superficies sin reflexión, o al menos que solo tienen el brillo que uno quiere darles: una ventaja muy apreciable en los monumentos públicos, y especialmente en las iglesias, donde uno siente más que en otros lugares las desventajas desde el espejismo de los cuadros por la

---

<sup>643</sup> Duroziez, A.M. *Notice sur la peinture à la cire dite peinture encaustique*. (Paris: impr. de Moquet, 1838), 8.

<sup>644</sup> Duroziez, A.M. *Notice sur la peinture à la cire dite peinture encaustique*. (Paris: impr. de Moquet, 1838), 6-10.

necesidad de buscar el punto de vista apropiado, lo que también perjudica la dignidad de la relación y la apreciación de la obra.<sup>645</sup>

Llama la atención que Duroziez estuviera considerando la aplicación de la encáustica justamente para obras públicas, de formato monumental. Posiblemente pensaba en la enorme cantidad de comisiones públicas que tuvo un pintor como Delacroix durante esos años. Rivera afirmó que los descendientes de Duroziez le dijeron que el farmacéutico había preparado los colores a la encáustica para Delacroix, en particular para los murales de Saint Sulpice.<sup>646</sup> Sin embargo, esto no parece haber sido así, pues Delacroix desconfiaba enormemente de los materiales del farmacéutico. Hacia 1849, cuando el pintor Constant Dutilleux le escribió preguntando precisamente sobre el producto más famoso de la casa Duroziez, el secativo de Harlem, Delacroix respondió tajantemente que “no era partidario de esa droga” y le recomendó utilizar el secativo de Courtrai, que era en donde “se servían los pintores belgas”.<sup>647</sup> Se sabe que el pintor adquiriría sus materiales a través de Etienne-François Haro (1827-1897), pintor, marchante de colores, restaurador de *Travaux publics et des Tuileries* y amigo de Delacroix.

---

<sup>645</sup> “Disons d’abord que tous les matériaux, tous les climats, toutes les localités conviennent à la peinture a la cire; on peint également bien sur pierre, sur plâtre, sur bois, sur toile moyennant un apprêt convenable; quant aux résultats et à l’effet de la peinture exécutée, ils sont les mêmes que ceux de la fresque; ils donnent des surfaces sans reflet, ou du moins qui n’ont que le brillant qu’on veut bien leur donner: avantage très appréciable dans les monuments publics, et surtout dans les églises, ou l’on ressent plus qu’ailleurs les inconvénients du mirage des tableaux par la nécessité où l’on se trouve de chercher le point de vue convenable, ce qui nuit également et à la dignité du lien et à l’appréciation de l’œuvre.” Duroziez, A.M. *Notice sur la peinture à la cire dite peinture encaustique*. (París: impr. de Moquet, 1838), 10.

<sup>646</sup> Rivera decía que “este oscuro químico farmacéutico [...] había sido nadie menos que el que vendió las sustancias químicas y preparo la paleta para los murales de San Sulpicio.” Diego Rivera, “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco”, 14-15.

<sup>647</sup> “Vous me parlez du siccatif d’Harlem ; je ne suis pas partisan de cette drogue, mais je vous indiquerai le siccatif de Courtrai, qui est à votre porte et dont se servent tous les peintres belges. Il sèche à fond et il suffit de quelques gouttes dans de l’huile de lin. Je crois que c’est la préparation la moins dangereuse, en ce qu’elle sèche véritablement. Je ne doute pas que vous puissiez vous en procurer facilement en écrivant soit à Bruxelles, soit à Courtrai.” Eugène Delacroix a Constant Dutilleux, 25 de agosto de 1849, Ms. 239, ED-IN-1849-AOU-25-A, Paris, *bibliothèque de l’INHA, collections Jacques Doucet*, París. Consultada en <http://www.correspondance-delacroix.fr/correspondances/bdd/correspondance/572> El secativo de Courtrai era una mezcla de sales de manganeso, plomo y negro de humo que era muy potente, respecto al de Harlem que secaba por la presencia de copal, y este, por las partículas metálicas.

A pesar de que Delacroix no haya recurrido a Duroziez, si fue muy reconocido por su empleo de la pintura a la encáustica y su manejo del color. Realizó varias pinturas de caballete y murales con encáustica aplicada a pincel, los más famosos son los murales de la capilla de los Santos Ángeles en la iglesia de Saint Sulpice, realizados entre 1853 y 1860, donde abandonó el uso de colores terrosos y se abocó a una paleta completamente espectral, un entramado de relaciones de color, que tanto fascinó a Cézanne, a los neoimpresionistas y que son un parteaguas de la pintura moderna.

Como muchos pintores de la época Delacroix se interesó por experimentar la recuperación de la encáustica, el medio estaba teniendo un auge a partir de las investigaciones que se realizaban en Francia, y al parecer, como Rivera, también se documentó en el tratado de Paillot de Montabert. La encáustica suscitó gran interés cuando se descubrieron pinturas murales en excelente estado de conservación en Herculano en 1738 y Pompeya en 1748, que dieron lugar a una serie de indagaciones científicas y arqueológicas sobre su técnica, son de especial relevancia los textos del coleccionista y *connaissanceur* conde de Caylus, escritos a mediados del siglo XVIII.<sup>648</sup> Los estudios de Caylus sobre la encáustica o “la verdadera técnica de la pintura griega”, inauguraron el campo del análisis técnico del arte, pues integraban análisis material de obras de la antigüedad por métodos científicos, para lo cual colaboró con el químico Etienne J Majault, la reproducción experimental realizada por el pintor Joseph Marie Vien (1716-1809) y la investigación cuidadosa de las fuentes antiguas de la tecnología de la pintura griega, Plinio y Vitrubio principalmente.

Rivera se aproximó a la técnica de la encáustica como lo haría un pintor vanguardista en las primeras décadas de París. No fue a través del conocimiento libresco sobre la encáustica que era muy abundante para las primeras décadas del siglo XX, sino a través de la práctica y la genealogía de la pintura moderna. Primero, a través de sus búsquedas plásticas sobre el color y su interés por Seurat. A partir del

---

<sup>648</sup> Anne-Claude de Pestels conde de Caylus, “Des embaumemens des Egyptiens”, en Recueil de l’Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, 23, (1756):119–39; y Anne-Claude de Pestels conde de Caylus y Etienne J Majault, Memoire sur la Peinture à l’Encaustique et sur la Peinture à la Cire. (Ginebra: Pissot, 1755).



texto de Signac sobre la genealogía y las prácticas del divisionismo, Rivera arribó a Delacroix. Es importante mencionar que ni para Signac, ni para Seurat el medio que había usado el maestro romántico tuvo ningún interés, ni siquiera lo mencionan. Su principal sesgo era la manera de aplicación y el uso de mezclas ópticas que, de acuerdo con los divisionistas, había inaugurado Delacroix. Rivera compartía esa opinión, pero también imaginaba la manera en que había procedido materialmente, describe algo parecido al esquema de un círculo cromático, pero convertido en paleta a la encáustica:

El experimentador de mas relieve en esta línea fue el gran maestro Delacroix. El mayor ejemplo que dejo de su experiencia son las magnificas pinturas murales hechas en una de las capillas laterales en la iglesia de San Sulpicio, en Paris. El maestro también empleo el gouache en esta dirección. Para su encáustica molía los pigmentos con una emulsión hecha de cera (resina de Elemí) disuelta en esencia de espliego y una solución de copal disuelto en la misma esencia. Molidos los pigmentos, el maestro degradaba los tonos de que disponía mezclándolos con blanco puro, obteniendo así una escala de siete tonos de cada uno de ellos, disponiendo en totalidad de setenta y siete tonos que le permitían evitar en una gran medida las mezclas de paleta. Estos colores eran colocados en una paleta circular de lamina subdividida por círculos concéntricos de igual tamaño que establecían siete zonas, los que se subdividían en casilleros por tabiques radiantes. El centro de la paleta estaba ocupado por el blanco. La primera zona dividida en siete casilleros contenía los pigmentos mas próximos a los colores espectrales y al ampliar sus sectores, iban conteniendo a su vez la degradación sucesiva de estos tonos primarios con blanco y los pigmentos que no eran tonos puros, y sus propios degradados con blanco. Esta paleta dísquica estaba dispuesta de manera que podía inmergirse (sic) en un baño de María, lo que permitía a los pigmentos mezclados a la cera y a la resina mantenerse en un estado semilíquido y poderse manejar con pincel, para la técnica en achuras del maestro. Así fueron pintados los murales de San Sulpicio.<sup>649</sup>

Es posible que, esta sea uno de los tantos giros imaginativos de Rivera, pues justamente las paletas de Delacroix son famosas por sus investigaciones sobre el color, pero distan mucho de esa disposición. La composición y situación de los colores

---

<sup>649</sup> Diego Rivera, "Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco", 12-13.

dentro de la paleta que usó Delacroix para pintar la capilla de los Santos Ángeles en Saint Sulpice también han sido publicados,<sup>650</sup> y, aunque pone una atención a la localización de colores puros y sus mezclas, dista mucho del esquema organizado radialmente que sugiere Rivera. **(FIG. 213)** Existen pocas publicaciones al respecto, pero los estudios materiales realizados por el LRMH de los murales de Saint Sulpice revelan que Delacroix no usó una encáustica pura, utilizó mezclas de óleo con cera y se dice que colaboró con la industria química. Al parecer no empleó una sola técnica para la capilla, pues la realización demoró demasiados años, varió los materiales, usó un enlucido a base de yeso, en muchas capas, impregnadas de ceras vegetales, como la cera de Carnauba. Aplicó hasta 14 capas de pinturas a base de diferentes mezclas, óleo, óleo resina y cera.<sup>651</sup>

Para Rivera los murales de Saint Sulpice de Delacroix seguramente representaron una inspiración, parece más posible tomara los principios de contrastes yuxtapuestos entre la línea envolvente y línea envuelta, como modelo, algo que parece citar en su obra posterior.<sup>652</sup> **(FIG. 214 y 215)**

Rivera retomó la genealogía de la encáustica moderna y del color que puede establecerse de la siguiente manera: Delacroix, Cézanne y Seurat. Cézanne era también un admirador de Delacroix, en especial de los murales de Saint Sulpice que fueron situados en el centro del desarrollo de las ideas modernas sobre la expresión

---

<sup>650</sup> René Piot, *Palettes Delacroix*. (París: Librairie de France, 1931), 96-98.

<sup>651</sup> Desafortunadamente los análisis materiales de estas pinturas no han sido motivo de una publicación, a pesar de que se han restaurado constantemente y los primeros estudios analíticos proceden de la década de 1970. En 2016 se realizó una investigación integral para la restauración, pero aún no se ha publicado los resultados, y posiblemente nunca se editen, pues fue un trabajo de restauración particular. Estos escasos resultados son comentados durante un curso sobre pintura mural por un científico de los laboratorios del LRMH. Véase: Marcel Stefanaggi, *Les techniques de la peinture murale*, Marcel STEFANAGGI, Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) CHAMPS-SUR-MARNE (FRANCE). "Restauration Chapelle des Saints-Anges de Delacroix à Saint Sulpice", *Site officiel de l'Association des Journalistes du Patrimoine*, (8 abril 2016),

<sup>652</sup> René Piot dice: "Dans la station debout d'une figure hiératique, il y a égalité de proportions entre le volume des deux côtés du corps, mais dès qu'intervient le moindre mouvement, il y a déséquilibre entre les lignes extérieures et suivant le mouvement, une ligne enveloppante se résume en simplification enveloppante pour envelopper tout le développement des accidents de la ligne adverse, c'est-à-dire, de la ligne enveloppée. C'est cela que Delacroix appelle le contraste de la ligne enveloppante et de la ligne enveloppée." René Piot, *Palettes Delacroix*, 41-43.

del color y la pincelada por artistas como Vincent Van Gogh y Seurat.<sup>653</sup> Pero Rivera trazó aún más atrás la genealogía artística de la encáustica, incluyendo la experimentación como parte del paradigma, vinculándola con *La última cena* de Leonardo Da Vinci, aunque el supuesto experimento en encáustica fue probablemente La Batalla de Anghiari.<sup>654</sup>

La investigación de Rivera lo levó a los “verdaderos orígenes”, el arte de la antigüedad griega, de manera que fue a observar los retratos de Al Fayum, posiblemente en el Louvre (**FIG. 216**) o tal vez en el Museo Arqueológico de Florencia, donde Rivera realizó bocetos de varias piezas etruscas, el pintor dijo: “Entonces resolví ir a la fuente. La fuente de observación eran las pinturas griegas, coptas, egipcias y romanas, pero ellas guardaban enigmáticamente el secreto de su ejecución”.<sup>655</sup> En *Creación* hay cierta resonancia con el hieratismo de algunas figuras, pero especialmente en la marcada desproporción de los ojos de algunos rostros, que son característicos de estas representaciones.

Finalmente, Rivera dice haber encontrado la idea original de la idea de la encáustica en Plinio el Viejo. Rivera ficcionalizó su investigación, proponiendo que había hecho dos descubrimientos, por una parte, que la misteriosa substancia que los griegos usaban para disolver era el petróleo y por otra parte, que el *cauterium* o el misterioso instrumento capaz de cauterizar la superficie y producir la verdadera encáustica era el soplete de plomero. Rivera escribió:

Quedaba pendiente otra cuestión, por cierto la principal, el cauterio. Decía Plinio a este respecto: "los pintores usan para los trabajos finos la antorcha de los artífices y plateros". Yo me acordé de los plateros de mi niñez en México y de como usaban una lámpara de gruesa mecha cargada con alcohol o petróleo, y de como soplaban en su flama con un

---

<sup>653</sup> Patrick Noon y Christopher Ripelle, *Delacroix and the rise of modern art*. (Londres: National Gallery Company, Minneapolis Institute of Art, Yale University Press, 2015). Georges Roque, *Art et science de la couleur Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. (París: Gallimard, 2009), 351-352.

<sup>654</sup> La inquietud y la experimentación no tenían nada de nuevas; el maestro Leonardo las había pasado y padecido siglos antes buscando el método de cauterización que yo ahora ambicionaba. Había ejecutado "La última cena de Cristo" en Milán, y cuando la obra estuvo concluida, hizo colocar contra el muro, al pie de la pintura, haces de leña a los que hizo prender fuego, con lo cual consiguió que la cera se escurriera y se destruyera la pintura. El Maestro repitió la pintura al óleo." Diego Rivera, "Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco", 15

<sup>655</sup> Diego Rivera, "Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco", 15.

canuto de metal, enviando la flama sobre un soporte de barro refractario en donde estaba el metal que así fundían. Es decir que la misteriosa antorcha, que hizo que se equivocara el maestro Leonardo, no era sino un vulgar soplete de plomero, con el cual ensaye sobre colores molidos con emulsión de copal y cera disueltos en esencia de petróleo, y obtuve el resultado de los antiguos en cuanto a la materia.<sup>656</sup>

Rivera efectivamente usó un soplete de gas para mantener los colores calientes. También para terminar su pintura a fuego, pero únicamente en algunas secciones. A través de los estudios materiales encontré que la fórmula de Rivera efectivamente se basó en el estudio de Paillot de Montabert, como se abordará en el próximo capítulo.

---

<sup>656</sup> Diego Rivera, "Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco", 16.

## Capítulo 6 Pintar *La Creación*

Este capítulo se acerca a dos temas fundamentales en el *La Creación*. Por un lado, discuto el interés de Rivera en la pedagogía por medio de establecer un taller para el aprendizaje de la pintura mural. Varios muralistas de primer nivel se formaron ahí. De este taller y los varios artistas que participaron en él emergió el Sindicato de Pintores y Escultores, una propuesta conjunta entre Rivera y Siqueiros. Una segunda parte de este capítulo estudia a fondo los procesos técnicos y materiales que hacen de *La Creación* una obra de tesis sobre la conformación de una escuela de pintura mural.

### **Primera parte:**

#### **El mural como taller renacentista**

Una de las ideas que Rivera buscó implementar al retornar a México, fue la noción de taller, algo que concibió como la restauración moderna del taller renacentista. Desde París había desarrollado el interés de formar un centro de enseñanza en el que se estudiara la composición y el dibujo de obras de tradición europea tamizado por encuentro con las obras de Cézanne y sus invenciones espaciales y pictóricas, que mucho influyeron en su obra vanguardista. No menos importante para esta iniciativa hacia la educación artística sería integrar el estudio de las leyes de la sección áurea y el retorno al oficio.

Es posible que este interés por la pedagogía surgiera de su encuentro con André Lhote, artista promotor de la enseñanza del arte, quien produjo textos teóricos con intereses similares a los de Rivera.<sup>657</sup> Desde 1914 Lhote impartía clases en su estudio a artistas del norte de Europa, y en 1921 comenzó a dar cursos en la Académie Anderson, en la Rue de Depart; un poco después, alrededor de 1925 fundó su propia

---

<sup>657</sup> Es claro que Lhote y Rivera establecieron un diálogo desde 1917, y formaron un frente común después de su expulsión de la Galerie L'Effort Moderne, que se intensificó cuando exhibieron en la Galería Blot, como se abordó anteriormente.

academia, la Académie André Lhote, a la cual se dedicó hasta el final de su vida.<sup>658</sup> Este centro de enseñanza fue muy trascendente para el arte de todas las latitudes pues en él convergieron pintores de diversas las nacionalidades creando redes y un circuito artístico internacional.<sup>659</sup>

Durante la última parte de su estancia en París, Rivera también comenzó a impartir clases en su estudio de Champ de Mars a los artistas más jóvenes, varios de ellos procedentes del norte de Europa: noruegos, escandinavos y daneses, como Folke Öström.<sup>660</sup> Debió tratarse de una decisión pragmática que le permitió allegarse recursos tras el rompimiento del contrato con el marchante Léonce Rósenberg, a la cual se comprometió seriamente, como una oportunidad de estudio para su propia obra. Elaboró un proyecto para establecer un taller de enseñanza de pintura en México en conjunto con el pintor danés Georg Jacobsen (1887-1976); juntos comenzaron a analizar composiciones de la antigüedad, como lo relata Angelina Beloff:

Un pintor danés amigo nuestro, George Jacobsen, venía al taller a trabajar con él y estudiaban con detenimiento como estaban estructurados estos cuadros pues Diego pensaba que, de vuelta en México, organizaría talleres al modo de los pintores célebres del Renacimiento italiano. Cada pintor enseñaría a sus alumnos el oficio y la estructura de estos cuadros, lo cual serviría de ayuda a él mismo en su trabajo; en cada taller, el maestro trabajaría junto con los alumnos hasta que los “aprendices de pintor” escogieran su propio camino o trabajaran con los otros en pintura mural. El plan era que Jacobsen fuera a México para dirigir con Diego esos talleres.<sup>661</sup>

En la biografía de Jacobsen se da gran relevancia a dicha temporada de estudio de la composición geométrica con Rivera y “un círculo de artistas”, en la primavera de

---

<sup>658</sup> Eugenio Carmona, Olivier Le Bihan y François García, *André Lhote y los lenguajes de la modernidad*. (Catálogo de la exposición Fundación MAPFRE y Musée des beaux-arts de Bordeaux, Madrid: Fundación MAPFRE, 2007) 381, 384.

<sup>659</sup> Fueron alumnos de Lhote artistas como Tarsila do Amaral, Henri Cartier Bresson o Tamara de Lempika

<sup>660</sup> Folke Öström Anne Palmers, *Folke Öström: ett reportage om en konstnär och hans tid*. (Gotemburgo: B4 PRESS, 2012, 160 p.)

<sup>661</sup> Una vez que llegó a México, Rivera detuvo la comunicación tanto con Angelina como con Jacobsen, quién ya tomaba clases de español para alcanzar al pintor mexicano y quedó muy decepcionado del evento. Angelina Beloff, *Memorias*. (México: Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, UNAM, 1986), 62.

1921.<sup>662</sup> A partir de ahí establecieron una estrecha amistad y cooperación antes de que el mexicano partiera. Sin duda tenían planes en común, pues en la entrevista a Maples Arce en julio de 1921, Rivera mencionó entre sus “compromisos por cumplir” una serie de conferencias en Suecia y Noruega, “sobre teoremas noviestructurales”, una oscura manera que posiblemente se refiere a la práctica de la geometría y la sección áurea.<sup>663</sup> Por su parte Jacobsen, se quedó muy decepcionado puesto que preparando el pretendido viaje a México había comenzado a tomar clases de español, pero nunca más recibió noticias de Rivera. El pintor danés continuó sus investigaciones y se sumergió en la teoría de la construcción de las imágenes, basándose en “el estudio de Cézanne, el cubismo y la composición del arte antiguo”, también utilizaba complejas estructuras y proporciones geométricas, aplicó sistemas armónicos para realizar pinturas figurativas.<sup>664</sup>

Pero lo que más llama la atención dentro del recuerdo de Beloff sobre las prácticas y preocupaciones artísticas de Rivera durante sus últimos meses en París, es que al parecer desde entonces comenzó a pensar en crear un taller colectivo “a la manera de los talleres renacentistas”, con maestros y aprendices dedicados a la producción de pintura mural. Su mayor interés residía en la producción colectiva contagiado por las ideas colectivistas de Élie Faure, que lo llevaría al estudio de la pintura mural italiana, pero también se vio atraído por las posturas de Severini, De Chirico y otros que proclamaban el retorno al oficio, particularmente en Italia y en Francia.

La singular manera de abordar la historia del arte de Élie Faure puede servir para enmarcar algunas de las preocupaciones del pintor mexicano a su arribo a la ciudad de México. Faure, médico autodidacta, cercano al anarquismo y al socialismo,

---

<sup>662</sup> Mette Højsgaard, “Georg Jacobsen” en *Weilbachs Kunstnerleksikon*, Índice del arte, 4ª edición, versión digital del *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*, Ministerio de Cultura de Dinamarca, 1994. Consultado en:

<https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=109&wsektion=biografi>

<sup>663</sup> Manuel Maples Arce “Diego M. Rivera Entrevista en Zig-zag”, *ZIG-ZAG* núm. 68, 28 de julio de 1921, en Xavier Moyssen, *La Crítica de Arte en México 1896-1921*, 543-545.

<sup>664</sup> Mette Højsgaard, “Georg Jacobsen”,

<https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=109&wsektion=biografi>

intentó abordar una historia del arte verdaderamente universal, que tomaba en cuenta todas las formas de creación artística, de todos los continentes y todas las épocas, a través de la fusión de todas las civilizaciones en una síntesis armónica. Asimismo, daba capital importancia a la contribución del medio físico y a la raza en la producción artística.<sup>665</sup> La prosa, eminentemente poética y lírica de Fauré, expresa principalmente su apreciación de las sensaciones visuales de las formas artísticas en su contexto social, geográfico y racial.<sup>666</sup> Su interés principal es mostrar las relaciones de las formas a través del tiempo y las civilizaciones con su medio físico, tomando conceptos de Jean Baptiste Lamarck y Auguste Comte en relación a la analogía de las formas universales y su unidad original. Inspirada en el lenguaje nitzscheano, y en conceptos bergsonianos. La historia del arte de Faure no es académica, es un impulso original y moderno que intenta descubrir la impronta de las fuerzas colectivas sobre la armonía. Se trata de una historia no lineal, que encuentra ciclos con fases ascendentes y de asociación alternadas con fases descendentes de disociación, pondera a las primeras que producen arte colectivo sobre las segundas, que se expresan en un arte individualista. De manera que el arte monumental, el arte mural, la danza y el cine

---

665 En este sentido seguía las ideas de Hypolite Tayne

666 Muriel van Vliet analizó con gran claridad las aportaciones de Élie Faure. La investigadora señala que su modelo se basó en los modelos transformistas de la biología, así como en modelos geográficos y etnológicos deterministas de sus tíos Elysee y Élie Reclus. Los Reclus, geógrafos y anarquistas, de una manera un tanto positivista basaban parte de sus análisis en la influencia de las razas y el entorno en los fenómenos culturales. en el análisis de los fenómenos culturales. Faure quiso corregir a los Reclus, a través de encontrar la lógica secreta dictada por las características del suelo, que produce sentimientos y de ideas. Su ambición y la modernidad de su empresa fue comparar no solamente arte de distintas épocas y culturas, muchas de las cuales no se incluían en historias del arte más tradicionales, sino también la manera distinta en que los seres humanos crearon objetos culturales en función de sus visiones del mundo. Un aspecto innovador de la visión de Fauré fue refutar explícitamente la idea de un progreso del arte, la superioridad de los occidentales sobre culturas no occidentales, partiendo de la idea de la democracia, intentó dar un lugar equivalente a todas las voces, y consideró que “todos somos mestizos”, escribió un texto con ese título. Su estética se basa en la antropología, apartándose de la idea de la autonomía del arte, prefirió definir las obras de arte a partir de su siempre cambiante relación con el medio ambiente, el progreso científico y técnico. Sin embargo consideró que el lenguaje del arte es irreductible a otros productos culturales como el lenguaje, el mito o la ciencia. Véase: Muriel van Vliet *L'esprit des formes est un- Élie Faure pour une esthetique revolutionnaire. Regards croisés*, no. 5, 2016



corresponden con la apreciación colectiva que estima en tanto que comunión organizada.<sup>667</sup>

En el capítulo de *El espíritu de las formas* dónde analiza la pedagogía del arte, Faure aborda el estilo como tradición y como transmisión de los modos de hacer, destaca al artista primitivo, que busca el equilibrio y la producción de una tradición:

La tradición nace, crece, se fortalece, madura, decrece y muere al mismo tiempo que nace, crece, se fortalece, madura y crece la vida espiritual de un pueblo. Los hombres del mismo oficio que hablan el mismo idioma, trabajando en un mismo taller bajo las órdenes del mismo maestro, emplean los mismos útiles, muelen los mismos colores, revuelven las mismas materias, extienden sobre las mismas piedras los mismos revoques para pintar allí con los mismos procedimientos, y articulan andamios hechos con las mismas maderas, de acuerdo con los mismos principios, con las mismas cuerdas y los mismos clavos. La herramienta desempeña un papel humano en la formación del artista. Modela su mano. Ataca la materia, distinta según el lugar, según la época, con un hierro más o menos fuerte, más o menos cortante, más o menos duro. Las formas geológicas, la calidad de la luz intervienen a cada instante, durante varias generaciones, para orientar al maestro y al discípulo hacia un modo de ver que poco a poco modifica su modo de sentir y de ser. Un hombre, por grande que sea, no se evade de su oficio, de su corporación, de su raza o de los impulsos que le dan sin evadirse, simultáneamente de la universalidad de los hombres que ese oficio, esa corporación, esa raza han contribuido a modelar y que les transmitió confianzas, ideas, sentimientos venidos de otra parte. Tan cierto es que los más grandes vuelven a las tradiciones reales, desconocidas o falsificadas por la Escuela las más de las veces.<sup>668</sup>

Faure consideró la escuela como la repetición de recetas, que sustituye la concepción orgánica de los maestros, carente de la posibilidad de “descubrir fórmulas rítmicas”, algo que sólo es posible al “tomar como punta de partida el sentimiento interior al contemplar un espectáculo viviente”.<sup>669</sup> Ponderó el trabajo manual colectivo, la herramienta y la transformación material que ocurre en los talleres, como el incentivo para el desarrollo de la tradición y el estilo.<sup>670</sup> Sin embargo, Faure,

---

667 Véase: Véronique Dumas Élie Faure, Date de mise en ligne : jeudi 3 décembre 2009 en "Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale", Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, dir., Paris, site web de l'INHA, 2009 <http://www.inha.fr/spip.php?article2313>

668 Élie Faure, *Historia del arte. El espíritu de las formas*. Julio E. Payró (trad.), (Buenos Aires: Poseidon, 1944)332.

669 Faure, *Historia del arte. El espíritu de las formas.*, 31.

670 Faure, *Historia del arte. El espíritu de las formas.*, 336.

contempló la aparición de ciclos de agotamiento de la tradición, pues cuando domina el estilo, impera el dogma, que aleja al arte de la vida, cuando domina la vida, se desata el caos anárquico que una vez más se encamina a un nuevo equilibrio por la acción revolucionaria de un hombre o un grupo de individuos.

Faure tenía grandes esperanzas en el arte colectivo y anónimo. En el volumen de su *Historia del arte* dedicado al arte moderno, al final, subraya la recuperación del fresco en Francia y califica el desarrollo de las grandes decoraciones como un síntoma apasionante del retorno de arte impersonal:

Este movimiento, por otra parte, no hace más que llegar a su periodo crítico, de donde saldrá su plenitud si el terreno social es favorable, o su fin. Desde el inicio del siglo XIX, en efecto, la gran decoración, tan poco comprendida en el siglo XVII y casi abandonada en el XVIII por la ornamentación íntima del dormitorio y el tocador, ha tentado a todos los grandes pintores, iniciando por Delacroix. Pero el verdadero iniciador, como Maurice Denis ha demostrado en su libro *Teorías*, es Ingres. Directamente o indirectamente, casi todos los proceden de él, [...] Mottez era alumno de Ingres, y es Ingres quien ha hecho traer a París su bello retrato de dama pintado sobre un muro de la Villa Médicis. A través de este retrato, Mottez reintrodujo en Francia el fresco italiano casi olvidado por los mismos italianos y que por otra parte, estaba poco hecho para los climas del norte. Su resurrección es, no obstante, *un síntoma apasionante del retorno del arte arquitectónico impersonal, colectivo, y pronto anónimo*. En nuestros días Paul Baudouin, que no ha podido convencer a su maestro Puvis de recrear el fresco, puede decirse, teóricamente y prácticamente, después de largos años de búsquedas ardientes que la resurrección del admirable libro de Cennino Cennini coronadas hace seis o siete años. [...] Una vez más, esto no es más que un síntoma, destinado puede ser al fracaso, pero cuyo significado es emocionante.<sup>671</sup>

---

<sup>671</sup>“ Ce mouvement, d'ailleurs, ne fait qu'atteindre sa période critique, d'où sortira son épanouissement si le terrain social s'y prête, ou sa fin. Dès le début du XIXe siècle, en effet, la grande décoration, si peu comprise au XVIIe et presque abandonnée au XVIIIe pour l'ornementation intime de la chambre à coucher et du boudoir, a tenté tous les grands peintres, à commencer par Delacroix. Mais le véritable initiateur, Maurice Denis l'a montré dans son livre *Théories*, c'est Ingres. Directement ou indirectement, presque tous procèdent de lui [...] Mottez était l'élève d'Ingres, et c'est Ingres qui a fait porter à Paris son beau portrait de femme peint sur un mur de la Villa Médicis. Par ce portrait, Mottez réintroduisait en France la fresque italienne à peu près oubliée par les Italiens eux-mêmes et peut-être d'ailleurs peu faite pour les climats du Nord. Sa résurrection est néanmoins un symptôme passionnant du retour à l'art architectural impersonnel, collectif, bientôt anonyme. De nos jours, Paul Baudouin, qui n'avait pu convaincre son maître Puvis, a recréé la fresque, on peut le dire, théoriquement et pratiquement, après de longues années de recherches ardentes que la résurrection de l'admirable livre de Cennino Cennini a couronnées il y a six ou huit ans. [...] Encore une fois, ce n'est qu'un symptôme, destiné peut-être à l'avortement, mais dont la signification est émouvante.” Élie Faure, *Histoire de l'art, L'art moderne*. (París: G. Crès 1921), tercera edición, 457. La traducción y las cursivas son mías.

De alguna manera, puede decirse que después de la primera guerra mundial, no pocos artistas que habían participado de las vanguardias comenzaron a buscar las leyes esenciales, los ordenes eternos que regían el arte de todos los tiempos necesarios para retornar a la figuración desde una tierra más firme. En medio del resurgimiento de los nacionalismos, los vanguardistas italianos propugnaban un nuevo clasicismo que retomara la tradición de la pintura italiana. Algunos, como Gino Severini, buscando en las reglas geométricas los órdenes esenciales, y otros, como Giorgio de Chirico, redescubriendo los valores del oficio de la pintura, en la relectura de la tratadística y en la ortodoxia técnica.

De Chirico publicó una serie de artículos programáticos en los que instaba al retorno al oficio, varios de ellos aparecieron en la revista *Valori Plastici*, allí subrayaba las ventajas de la antigua tradición de la enseñanza en el taller.<sup>672</sup> En *Il ritorno al mestiere*, el más comentado de esos textos, De Chirico señalaba que era necesario conocer y perfeccionar los medios pictóricos, telas, colores, pinceles, óleos y barnices; los maestros deberían ejercer el control y convertirse en jueces de los más jóvenes.<sup>673</sup> Insistió aún más en la idea de retornar a la enseñanza del arte tomando el modelo del taller de la antigüedad en *Le scuole di pittura presso gli antichi*.<sup>674</sup> En dicho texto, De Chirico planteaba la emulación como un valor pictórico que “fue la fuerza de los antiguos”, criticaba el aislamiento de los artistas, y de una manera idealista evocaba la manera en que ocurría la enseñanza artística en la época de Fray Filippo Lippi y Fra Angélico:

En aquellos tiempos el maestro formaba al discípulo, pero también los discípulos colaboraron no poco con el progreso del maestro; no aludo con ello a la ayuda material que los discípulos ofrecieron en muchos casos al maestro, sino a la ayuda moral. Hoy, aunque hay tantos grupos y tantas sectas, los artistas están terriblemente aislados; nadie

---

<sup>672</sup> Una interés que Chirico había desarrollado en gran medida a través de su paso por la Academia de Múnich, tan

<sup>673</sup> Giorgio de Chirico, “Il ritorno al mestiere” en *Valori Plastici*, a.I, n.11-12. Noviembre-diciembre 1919, 15-19, en Giorgio de Chirico, Isabella Far *Comedia dell’arte moderna*, Milán: Abscondita, 2002, 23-24.

<sup>674</sup> Giorgio de Chirico, “Le scuole di pittura presso gli antichi” en *Il Primato Artistico Italiano*, a.I, n.2, marzo 1920 publicado como “Mestiere e tradizione” en Isabella Far *Comedia dell’arte moderna*, Milán: Abscondita, 2002, 104-109.

puede ayudar a su prójimo y nadie puede pedir ayuda, porque nadie está seguro de lo que hace y de lo que quiere, y todos están en una gran miseria. [...]Para los antiguos pintores la escuela del maestro era una verdadera familia. Estas escuelas tenían diferentes grados según el valor del maestro que enseñaba; en todo, sin embargo, había el mismo espíritu de intimidad y solidaridad, el mismo entusiasmo por parte del profesor para enseñar y por parte del alumno para aprender.<sup>675</sup>

De Chirico destacaba la enseñanza en el taller como un modo solidario que contribuía al desarrollo del arte, pero también señalaba su potencia en la transferencia de procedimientos técnicos artesanales:

Comenzaban a estudiar cuidadosamente la forma de moler los colores (ese modo variaba según las escuelas y los maestros, y cada escuela guardaba celosamente su secreto), desplegando de acuerdo con todas las reglas del arte, el yeso sobre las tablas o el fresco húmedo sobre el espacio de los grandes muros, calcando de forma rápida y precisa los cartones en los que el diseño de las imágenes era antes fijado rigurosamente. Después de adquirir a estos primeros conocimientos, el alumno buscaba maestros más sabios y fue a menudo el pintor-pedagogo quien primero inspiraba a su joven alumno el deseo de horizontes desconocidos que su avanzada edad o su modesto talento le permitían sólo vislumbrar.<sup>676</sup>

La intención de De Chirico era que se volviera “al culto de las hermosas escuelas” y pensaba que Italia sería el mejor país para contrarrestar el aislamiento de los artistas modernos y reinstaurar una enseñanza a la manera antigua:

---

<sup>675</sup> “In quei tempi il maestro formava il discepolo, ma anche I discepoli collaboravano non poco al progresso del maestro; non alludo con ciò all’aiuto materiali che gli allievi porgevano in molti casi al maestro , ma all’aiuto morale. Oggi, benché si siano tanti gruppi e tante sette, gli artisti sono tutti terribilmente isolati; nessuno può aiutare il suo vicino e nessuno può chiedere aiuto, poiché nessuno è sicuro di quello che fa e di quello che vuole e tutti versano in grande miseria.

Presso i pittori antichi la scuola del maestro era una vera famiglia. Tali scuole avevano diversi gradi secondo il valore del maestro che insegnava; in tutti però c’era lo stesso spirito di intimità e di solidarietà, lo stesso ardore da parte del maestro di insegnare e da parte dell’ allievo di imparare.”

Giorgio de Chirico, La traducción es mía. “Le scuole di pittura presso gli antichi”, 105.

<sup>676</sup> “Cominciava a studiare con attenzione il modo di macinare i colori (tale modo variava secondo la scuole ed i maestri, ed ogni scuola custodiva gelosamente il suo segreto), stendere secondo tutte le regole dell’arte il gesso sulle tavole, o il fresco umido sopra lo spazio dei grandi muri, calcarvi velocemente ed esattamente i cartoni ove il disegno delle immagini era di prima rigorosamente fissato. Acquistate queste prime conoscenze, l’allievo cercava maestri più sapienti e spesso era il pittore-pedagogo che per primo ispirava al suo giovane allievo il desiderio degli orizzonti sconosciuti che la sue età avanzata o il suo talento modesto gli permettevano solo d’intravedere.” La traducción es mía. Giorgio de Chirico, “Le scuole di pittura presso gli antichi”, 106.

Sería mejor si los pintores serios y conscientes de su propio valor, habiendo alcanzado un buen punto de madurez y oficio, reunieran a un cierto número de jóvenes dispuestos a seguirlos a ciegas y a trabajar con ellos desinteresadamente, sin escuchar los ruidos de afuera; sería necesario que estos seguidores estén profundamente convencidos del valor del maestro. De este modo, poco a poco se podría hacer surgir una pintura sobre bases sólidas que sería un excelente correctivo de la estupidez universal. Italia, quizás, es el país más adecuado para este principio, porque la estupidez de nuestra pintura moderna está más en la superficie que en el fondo. Veremos quién dará un buen ejemplo.<sup>677</sup>

El momento de la creación de arte mural que De Chirico soñaba, llegaría mucho más tarde a Italia, auspiciado por un estado nacionalista y fascista. Mientras tanto, en México, el apoyo estatal y el vibrante ambiente artístico posrevolucionario produjo tempranamente el caldo de cultivo propicio para la renovación del arte colectivo, dónde un grupo de jóvenes artistas se dieron a la tarea de revivir las practicas de creación a la manera de los talleres de la antigüedad, con la clara conciencia de su participación en ese llamado renacimiento, con intenciones de imprimir su inscripción en la historia del arte universal.

Rivera parece haber estado al tanto de estas ideas que flotaban en los círculos vanguardistas tras la guerra, pues no sólo contempló la idea de realizar un mural, sino que en 1922 instauró un taller con la intención de ejecutar *la Creación*. El taller formó aprendices dedicados a la molienda de pigmentos y en dónde flotaba la idea del maestro y la emulación como práctica de transferencia de saberes normados por la experiencia. En ese taller participaron sin duda alguna Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva, al final se unió el maestro albañil Luis Escobar.<sup>678</sup> Sobre este punto, como sobre muchos otros. Charlot, Mérida, de la Cueva y Rivera, regresaban de París para sumarse al proyecto cultural vasconcelista.

---

<sup>677</sup> "Meglio sarebbe che dei pittori seri e coscienti del proprio valore, giunti a un buon punto di maturità e di mestiere, riunissero un certo numero di giovani disposti a seguirli ciecamente ed a lavorare disinteressatamente seco loro, senza prestare ascolto ai rumori di fuori; bisognerebbe che questi seguaci fossero profondamente convinti del valore del maestro. si potrebbe così, poco a poco, far sorgere una pittura su basi solide che sarebbe ottimo correttivo alla scemenza universale. L'Italia, forse, è paese più adatto per tale principio, ché la scemenza della nostra pittura moderna è più alla superficie che nel fondo. Vedremo chi darà il buon esempio." La traducción es mía. Giorgio de Chirico, "Le scuole di pittura presso gli antichi", 109.

<sup>678</sup> Como aparecen citados en la invitación a la inauguración, Jean Charlot, *El renacimiento...*, 178..

Los pintores involucrados en el taller montado para pintar *La Creación* estaban también inmersos en el interés por los saberes artesanales, y algunos poseían más experiencia que Rivera en la realización de pinturas murales. El tema del trabajo manual, del oficio y el trabajo artesanal se tornó un distintivo, un tópico para esta generación que quiso construir una cultura viril, de señores sudorosos y sucios, “jornaleros de brocha gorda”,<sup>679</sup> equiparándose con los trabajadores manuales y que devendría en la organización de un sindicato. El taller era ese espacio de producción dónde las habilidades son la fuente de legitimidad, relaciones que se establecen mediante el hacer, el conocimiento tácito y el conocimiento explícito, dónde se une la destreza corporal con la dignidad de servir a una comunidad, el taller como institución laboral comunitaria portaba ideas sociales que gozaban de gran atractivo romántico aún para pensadores socialistas como Karl Marx, Charles Fourier y Claude Saint Simon.<sup>680</sup> El taller en el contexto de la revolución mexicana y la gran empresa de la evangelización educativa de José Vasconcelos se perfilaba como un espacio idóneo para la producción artística, también podría contemplarse como un gran malentendido entre el Secretario y los artistas, que tuvo sobre tonos socialistas que no fueron del agrado del funcionario.

Pero también debe decirse que ese espacio de aprendizaje efectivamente ocurrió en ambas direcciones, como lo planteaba De Chirico, la práctica se desarrolló tanto del maestro hacia los ayudantes como en sentido inverso. Xavier Guerrero fungió como “jefe de ayudantes”, su habilidad manual, su origen indígena y su procedencia

---

<sup>679</sup> Charlot decía hacia la década de 1970: “Estos murales, pintados hace medio siglo, todavía hoy son comentados. Impresionan a muchos por su fuerza y su oratoria enfocada hacia asuntos sociales; otros ven los frescos con cierta indiferencia. Les parece más refinado gozar de un sketch hecho con brío que contemplar a este montón de paredes pintadas. Murales--así dicen ellos--son cosas de artesanos más bien que de artistas, con un hedor a sudor algo repugnante.” Jean Charlot, *La Época Xavier Guerrero*, en <http://www.hawaii.edu/jcf/escritos/charlotescritos40.html>

<sup>680</sup> Al respecto véase la interesante genealogía y discusión que plantea el filósofo pragmático Richard Sennet, sobre la potencia de estos campos de creación centrados en la destreza como práctica corporal. Sennet aborda el taller artesanal y el taller artístico, y los plantea esencialmente dentro de sus órbitas de relaciones interpersonales de autonomía, autosuficiencia, el taller artesanal las habilidades son la fuente dignificada de obediencia, en el taller artístico, además entran en juego la originalidad y las relaciones con los comitentes, que definen en gran medida su efectividad. Richard Sennet, *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2012, 25, 72-73.

de una familia de humildes pintores decoradores, produjeron elaboradas anécdotas sobre su capital experiencia artesanal, muchas veces teñidas por cierta dosis de exotismo y siempre lo señalan como la guía en asuntos técnicos. Charlot, como varios de sus colegas, resaltaba su experiencia como pintor decorador de interiores desde la infancia:

Su papá era maestro de obra en todo lo referente a encalar y pintar casas y paredes, y Xavier empezó su aprendizaje de pintor en el taller familiar. Desde niño supo mezclar agua, cola y colores para pintar a tempera, añadir tierras y ocres al mortero de cal y arena para crear aplanados entonados--"intonacos"--al gusto del dueño de la casa. Desde niño, Xavier subió andamios, adestrándose en los más finos matices de la profesión, creando en la pared, brocha en mano, la textura de maderas, lo áspero de la piedra, las venas entrelazadas del mármol. A tales trozos finos les daba pulido hasta que lucían como espejo, un proceso semejante al que el italiano Cennino Cennini describió en el siglo XIV, el mismo que empleó Giotto.<sup>681</sup>

Guerrero era ya un pintor de murales, muy joven había realizado pinturas en la llamada Casa de las Vacas o Casa del Lechero en la ciudad de Guadalajara<sup>682</sup> y también una pintura mural de iniciativa propia, en 1912, cuando se unió al grupo de pintores del círculo Bohemio, en la misma ciudad.<sup>683</sup>

Xavier Guerrero era quién tenía mayor práctica y la más reciente, pues acababa posiblemente realizaba en paralelo la decoración mural de la Sala de Discusiones Libres Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, como asistente de Roberto Montenegro, dónde también pintó de su autoría un Zodiaco en el intradós de la cúpula

---

<sup>681</sup> Jean Charlot, *La Época Xavier Guerrero*. Consultada en <http://www.hawaii.edu/jcf/escritos/charlotescritos40.html>

<sup>682</sup> Los murales de la Casa de las Vacas fueron comisionados por la familia Díaz "ganaderos y agricultores" de Guadalajara quienes encargaron a Rubén Guzmán, amigo de Orozco, que les decorara su casa del barío de San Diego, un "palacio hecho a costo, pero sin dirección," "más que la del propio gusto campirano de sus dueños." De acuerdo con Zuno, Guerrero compartió el contrato con Guzmán en 1912, en plena gesta revolucionaria. José Guadalupe Zuno, *Historia de las artes plásticas en la revolución mexicana*. Tomo 1. México, biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Historicos de la Revolución mexicana, Talleres Gráficos de la Nación, 1963. Charlot cita otros, también de 1912,

<sup>683</sup> Jean Charlot cita otro conjunto mural realizado por Guerrero en Guadalajara: "Diestro en diseño arquitectural, estudiando anatomía y miembro del círculo bohemio, Xavier ya era artista reconocido. Algún día los historiadores descubrirán con grata sorpresa sus murales jaliscienses, entre otros, un plafón para la capilla del Hospital de San Camilo, cuyo tema es una Resurrección. Éste lo pintó Xavier por 1912, es decir, unos diez años antes de que hubieran cuajado los primeros frutos del Renacimiento." Jean Charlot, *La Época Xavier Guerrero*.

del presbiterio. La ejecución de dichos murales inició en mayo de 1922 y concluyó apenas en septiembre del mismo año. Es notorio que *El árbol de la vida*, los vitrales, los mosaicos y la profusa ornamentación de la Sala, se realizaron mucho más expeditamente que ningunas otras, tal vez apresurados por el inquieto Secretario de Educación que deseaba presentar rápidamente resultados.<sup>684</sup> La rapidez también puede atribuirse a dos circunstancias, por una parte, se eligió la técnica del temple, de fácil aplicación y por otro lado, a excepción del muro del ábside, con la alegoría del *Árbol de la vida y la danza de las horas*, en el resto del inmueble se aplicaron patrones ornamentales repetitivos. A pesar de que Rivera literalmente capitalizó la experiencia de esos primeros murales a través de Guerrero, posteriormente los denostaría severamente con el mote de “jicarismo” por su declarado carácter decorativo, llegaron a ser criticados muy duramente, al grado de anularlos simbólicamente y situar *La Creación* como el primer mural postrevolucionario.<sup>685</sup>

A la par del encargo de Rivera, Roberto Montenegro y Xavier Guerrero pintaron *El Árbol de la Vida*; la primera versión de este mural apareció publicada en septiembre de 1922, mientras Rivera aún pintaba *La Creación*.<sup>686</sup> Parecería que los mismos pintores trabajaron al mismo tiempo en distintos murales, que participaran como asistentes tanto de Rivera como de Montenegro, como sería el caso de Xavier Guerrero, o bien, que realizaran en paralelo sus propias obras murales, como Jean Charlot, que concluyó la *Masacre en el Templo Mayor*, en enero de 1923, cuando aún no se terminaba *La Creación*.

---

<sup>684</sup> Omar Flores Tavera, *El árbol de la vida. Roberto Montenegro. Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética*. Tesis de licenciatura en historia. (México: UNAM, FFyL, 2017), 28.

<sup>685</sup> En particular Rivera y Siqueiros desdeñaron este “falso comienzo” por su cercanía con el art nouveau y por su decorativismo. El “jicarismo” hacía alusión a la supuesta apropiación de motivos decorativos de la cerámica de Tonalá o las lacas de Michoacán, nunca queda muy claro. Lo que es cierto es que tanto Jorge Enciso como Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard habían intervenido la producción de cerámica artesanal de esas poblaciones para proveer nuevos diseños con la intención de “renovar” los modelos inspirados por el movimiento Arts and Crafts de William Morris. Como bien apunta Flores Tavera, *El árbol de la vida* tiene gran similitud con ese tipo de patrones.

<sup>686</sup> Boletín de la Secretaría de Educación Pública, T.I, núm.2, (septiembre de 1922): 314-315.



Xavier Guerrero, con su experiencia en realización mural ayudó a implementar los procedimientos que Rivera conocía literalmente de libro, como lo recordaba Jean Charlot:

Celosamente, casi secretamente, Diego se había llevado de Europa algo que él consideraba un verdadero tesoro, un libro raro de recetas técnicas, redactado en francés. El capítulo relacionado a la encáustica listaba ingredientes improbables, los unos imposibles de encontrar, los otros imposibles de procurarse en cantidad, tal como *résine elemi*, un extracto de la mata de limón, o *essence d'aspic*, utilizada para fijar perfumes. Xavier, muy respetuosamente, sugirió que, aunque tales recetas eran sumamente venerables, elementos locales podían ser substituidos sin dañar el buen resultado. Experimentando detalladamente con terebintina, copal y cera, Xavier hizo posible al final una variante mexicana de la encáustica clásica. [...] A veces, Xavier humoraba al maestro, aunque él sabía mejor.<sup>687</sup>

El propio Jean Charlot, a pesar de ser muy joven, también tenía cierta experiencia en pintura mural. En Francia había practicado técnicas como el grabado y el fresco que se nutrían de los saberes artesanales del pasado como parte de la “Guilde Notre Dame”, un círculo de jóvenes artistas católicos inspirados por su interés de renovación del arte litúrgico católico, que tuvo cierta cercanía con Maurice Denis, teórico y artista Nabi católico interesado en la recuperación del arte mural.<sup>688</sup> Desde 1916, en ese contexto, Charlot se presentaba como “artista decorador” y para definir su postura, expresaba como aspecto central del grupo el interés por la recuperación de las técnicas de la antigüedad, no dudaban en concebirse como artesanos de un gremio, lectores de tratados de rancia tradición, con interés en la práctica de arte colectivo:

Lo más asombroso es que, para nosotros "artesano" es la palabra que deriva más directamente del arte. Casi rechazamos el título de artista. Comprenda que antes de crear una obra definitiva, es importante poseer perfectamente el oficio, y nosotros estamos en este primer período: estudiar las diversas técnicas y hacerlas libremente, sin adherirnos a los prejuicios o a las costumbres del día, una elección entre ellos, elección que nos lleva más a menudo a retomar técnicas abandonadas. Probamos la pintura al fresco, la pintura

---

<sup>687</sup> Jean Charlot, “La Época Xavier Guerrero” <http://www.hawaii.edu/jcf/escritos/charlotescritos40.html>

<sup>688</sup> En el circuito de esta asociación católica, como parte de otro gremio afín, orbitaba Maurice Denis, probablemente el más importante exponente de una corriente de renovación del arte católica en Francia en ese momento, también interesado en la pintura mural y en la recuperación de técnicas antiguas. Al respecto véase: John Charlot, Jean Charlot: Life and Work. Volume 1: France, 1898 to 1921, DRAFT, 2017 consultado en: [http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017\\_john-charlot\\_jc-lw\\_vol-1\\_version-2\\_5-death-of-henri\\_la-gilde.pdf](http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017_john-charlot_jc-lw_vol-1_version-2_5-death-of-henri_la-gilde.pdf)

a la cola, la madera policromada. Algunos van tan lejos como para preparar sus propios colores siguiendo el ejemplo ilustre y clásico de Leonardo da Vinci.<sup>689</sup>

En el taller de *La Creación* cristalizaron las prácticas colectivas, un momento importante en el que se estableció la idea del artista como artesano, en comunión con la sociedad:

Como un producto secundario de la realización del mural en el anfiteatro, se formó un taller, idéntico en sus actividades y propósitos a los que conocieron los grandes maestros. Europa habla olvidado tales talleres, donde se producía una especie de arte comunitario. Los marchands parisienses ensalzaban hasta la idolatría la calidad holográfica de la pintura, el toque personal en el trazo manual con pincel y pigmento. Sus artistas cautivos estaban bien alimentados y cuidados, pero el vínculo con la sociedad, que el impersonal arte monumental otorga y que los artistas anhelan, era desalentado en favor de obras más comerciales.<sup>690</sup>

El anfiteatro de la ENP, con *La Creación* en proceso, se transformó en ese taller renacentista, varios de los muralistas participaron como asistentes, y generó gran expectación. En ese primer momento, los artistas sin duda alguna reconocieron en Rivera al “maestro del taller”, son bien conocidas, las líneas que dedicaron los miembros del sindicato durante la ceremonia oficial de inauguración de *La Creación*:

Diego Rivera, su muy querido compañero y *maestro de taller*, con motivo de haber terminado la obra de decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, *obra que resucita la pintura monumental* no solamente en México, sino en el mundo entero, iniciando así para nuestra patria, un *nuevo florecimiento que será comparable con la recia antigüedad*, y cuyas cualidades de decoración mural, *hábil oficio*, sabiduría en juego de las proporciones y claridades, claridad expresiva y fuerza anímica (todo dentro de un mexicanismo puramente orgánico desprovisto por completo de insano y fatal

---

<sup>689</sup> “La plus frappante est que, pour nous “artisan” est le mot qui découle plus directement d'art. Nous repoussons presque le titre d'artiste. Entendez par là qu'avant de créer une œuvre définitive, il importe de posséder parfaitement son métier, et que nous en sommes à cette première période : étudier les différentes techniques et faire librement, sans s'attacher aux préjugés ou à l'habitude du jour, un choix parmi elles, choix qui nous conduit le plus souvent à reprendre des techniques abandonnées. On essaie la peinture à la fresque, la peinture à la colle, le bois polychromé. Certains vont jusqu'à préparer eux-mêmes leurs couleurs suivant l'exemple illustre et classique d'ailleurs, de Léonard de Vinci Jean Charlot,” La traducción es mía. “Nous les Jeunes !” Conférence de M. Charlot, Artiste décorateur”, novembre 1916, publicado en La Gilde, Boletín de la Gilde Notre-Dame, sociedad de arte litúrgico.

<sup>690</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, 170.

pintoresquismo), muestran la obra insuperable para que *los amantes del oficio de la pintura aprovechen la ciencia y experiencia* en ella acumuladas.<sup>691</sup>

En la invitación a la fiesta por la inauguración de *La Creación* se enuncia todo un programa artístico de grandes alcances, no sólo para efectos de ese muro, sino para la labor artística “en el mundo entero”, un grupo se encargaba de revivir la pintura monumental, a través del oficio, el uso de la proporción y el color, así como su potencia expresiva, y catalizar “lo mexicano” en contra de lo pintoresco, lo que sea que ello signifique. En esa declaración podría advertirse una toma de distancia de este grupo con la obra de Montenegro y Enciso, a la pintura decorativa con motivos tomados del arte popular.

Más adelante, en la misma invitación, presentaban a José Vasconcelos y a Vicente Lombardo Toledano a la manera de los antiguos príncipes del renacimiento, los comitentes, como los: “inteligentes iniciadores y bondadosos protectores de dicha obra” y se presentaban a si mismos (Luis Escobar, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva) como “expertos ayudantes del maestro Rivera”.<sup>692</sup>

El taller generó modos de hacer, prácticas compartidas, la molienda de pigmentos, la investigación tratadística, el interés por las habilidades manuales y la sonada cultura viril y comunitaria, que desembocaría en la formación del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. David Alfaro Siqueiros, aunque no estaba en México cuando iniciaron los trabajos en el anfiteatro, llegaría hacia agosto de 1922, justo a tiempo para ver el desarrollo del mural y formar parte fundamental en la creación del sindicato y la redacción de sus textos programáticos, la implementación de *El Machete*, y todas aquellas actividades que requerían de agitación. El sindicato ponía en marcha parte del programa de acción que Siqueiros y Rivera habían

---

<sup>691</sup> “Invitación del SOTPE a la fiesta celebrará, el martes 20 de marzo 1923”, *passim*. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, 177.

<sup>692</sup> Concluían su invitación, que fue impresa sobre papel de colores, con una frase a la manera de los exvotos, los “retablos” que tanto gustaban a Rivera, agradeciendo “al Señor que los libró de una terrible y espantosa caída de los andamios, durante casi un año de penosísimos trabajos desarrollados a una altura cercana a los diez metros.” Publicada en: Charlot, *El Renacimiento del muralismo mexicano*, 177-178.

formulado desde su encuentro en Europa, en el manifiesto de *Vida Americana*. Ese encuentro había sido un trueque en el que Siqueiros ofreció su experiencia revolucionaria, su capital político, y Rivera aportó su conocimiento de las vanguardias y puso al día los parámetros estéticos para fundar un arte crucial para el momento. Así lo recordaría Siqueiros:

Como ya he dicho, Rivera y yo habíamos hablado en París del trabajo colectivo. En nuestros primeros manifiestos y proclamas, lanzados ya en México, exaltamos el trabajo colectivo. El sindicato, como se sabe, aceptó en sus postulados el trabajo colectivo. Se nos oía decir siempre, por todas partes, que nosotros resucitábamos los métodos de las corporaciones de artistas plásticos de la antigüedad. [...]El método de las corporaciones antiguas, tan común en la fraseología de Rivera, consistía en permitir al aprendiz una participación progresiva, intelectual y física, en la producción de la obra planeada y dirigida, fundamentalmente, por el maestro inamovible vitaliciamente. Se trataba de una forma de enseñanza de la profesión y el oficio de las artes plásticas que va desde la tarea de moler los colores hasta la ejecución total de las obras, con el estilo del maestro y con el valor intrínseco de la producción del maestro.<sup>693</sup>

De manera que, a pesar de que se instauraron las prácticas del arte colectivo, en las palabras de Siqueiros se puede encontrar un desacuerdo con la manera en que Rivera concibió su papel como maestro. También se debe asentar que las prácticas artísticas colectivas generaron un ambiente de rivalidad, discusión y transmisión de conocimientos. En esos muros, y poco después, en el resto de la Escuela Nacional Preparatoria se establecieron modos de hacer y pensar el arte, formas de organización, y también hubo suficiente espacio para las discrepancias sobre la forma en que ocurrieron los hechos, disensos que continuaron hasta bien entrado el siglo, pero que inevitablemente exhiben cierta dosis de admiración y reprobación a la figura de Rivera, como iniciador del movimiento.

No fue el taller del maestro paternal y solidario que de Chirico vislumbraba en ese futuro ideal, Rivera resultó un maestro irónico, y a veces un tanto oportunista, que desesperaba y enloquecía a sus seguidores, dándoles recetas falsas, cerrándoles los

---

<sup>693</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*. (México: Grijalbo, 1987), 208-209.

caminos, o amarrando navajas,<sup>694</sup> pero sin duda, entre el círculo de los artistas más jóvenes hubo un fuerte componente solidario, entre ellos, se reconocían con el apelativo de “la familia”.<sup>695</sup>

El Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores se organizó hacia el final de 1922,<sup>696</sup> durante la ejecución de *La Creación*, cuando ya se habían integrado otros artistas más jóvenes al programa mural de la ENP, todos procedentes de la Escuela de Coyoacán, y Siqueiros que había regresado de Europa. En las líneas más radicales proponían una estética fundamentada en el arte colectivo y la fuerza étnica de la raza:

No solamente todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro Pueblo (de nuestros indios muy particularmente) sino la manifestación más pequeña de la experiencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de *hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo* y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética, ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa, y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza. ya casi completamente pervertido en las ciudades.<sup>697</sup>

---

<sup>694</sup> Así lo recuerdan tanto Alva de la Canal como Leal. Alva de la Canal recordaba haberse enfermado de tanta tensión, se dispuso a pintar “con el tiempo encima, nervios, sin el suficiente sosiego”, concluyó su primer mural “de manera trágica”. Leal afirmó que Rivera tenía prohibido, a Mérida y sus ayudantes “revelar los secretos de su técnica”, que había un ambiente de tirantez cuando Siqueiros llegó a México, que su interés en las “ideas socializantes” agravaron las rencillas, que Rivera “fomentaba con aire bonachón” y se lamenta la pérdida de la amistad de Charlot. Consideraba que todo había sido obra malintencionada de Rivera: “Nunca podremos lamentar bastante el daño que aquel puño de temperamentos caprichosos nos causamos, unos a los otros, dejándonos llevar por rabias casi infantiles, convirtiéndonos en el juguete de quién, tal vez, estaba interesado en desunirnos para poder destruirnos mejor”, Ramón Alva de la Canal, “Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal” y Fernando Leal, “Reminiscencias de Fernando Leal” en Charlot, *El Renacimiento del muralismo mexicano*, 201, 206, 211.

<sup>695</sup> John Charlot, *Jean Charlot: Life and Work*. Volume 2: Mexico, 1921 to 1928, 2. The Mexican Mural Renaissance, Borrador publicado en línea, 2017, [http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017\\_john-charlot\\_jc-lw\\_vol-2\\_2-the-mexican-mural-renaissance.pdf](http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017_john-charlot_jc-lw_vol-2_2-the-mexican-mural-renaissance.pdf)

<sup>696</sup> Ortega, “La pintura y la escultura en México en 1922” en *El Universal Ilustrado*, Año VI, N° 924 (1922).

<sup>697</sup> [David Alfaro Siqueiros, et al.], “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”, Texto mecanoescrito, 1923, *Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros*, INBA, Ciudad de México. La primera versión del manifiesto se imprimió como hoja volante, posteriormente se publicó en: [David Alfaro Siqueiros, et al.], “Manifiesto del sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, *El Machete*, no. 7, (segunda quincena de junio de 1924).

El principal interés del manifiesto del sindicato era la solidaridad con el pueblo, pero también tenía un programa sobre la forma como se producía el arte que subrayaba el papel colectivo de la producción y la recepción del arte, una idea que Siqueiros seguiría manteniendo como postulado durante toda su vida. En cuanto a su contenido, su radicalidad se situaba en presentarse como obreros del arte, que deseaban producir arte para el pueblo oprimido, desde la estética de la raza mexicana.<sup>698</sup>

Incluso Orozco, siempre lacónico, hablará sobre la potencia de esos días profusos en intenciones de producción colectiva y consideró que el sindicato fue resultado de las “aptitudes críticas” de los pintores y describió el manifiesto en términos elogiosos. Sin embargo, criticó duramente la noción de imputar un contenido social y la aspiración a crear pintura proletaria, a partir de poner atención en el contenido, pues vuelve puramente ilustrativa y descriptiva la pintura hasta llegar al documento fotográfico. Sobre la colectividad de la creación dice:

En cuanto a terminar con “el individualismo burgués”, Siqueiros y Xavier Guerrero idearon los “equipos” o grupos de pintores que trabajaban e común en una sola obra, repartiéndose el trabajo según sus aptitudes y siguiendo un plan preconcebido.

Ya desde antes e los “equipos” se había convenido en que ninguno de los miembros del sindicato firmaría sus obras murales, suponiéndolas producto del maestro y los ayudantes y sometidas a la crítica de todos los pintores. Esta idea fracasó, pues ninguno quiso sostener lo convenido.<sup>699</sup>

Sin embargo, al contrario de lo que dice Orozco, es posible constatar que *La Creación* no está firmada, pues el momento de su conclusión podría denominarse el ejercicio más radical del colectivismo propuesto por el sindicato, un entusiasmo que poco a poco iría decayendo, al grado que casi todos los más de cien tableros pintados al fresco en la SEP están firmados cautelosamente por Rivera, en ocasiones, acompañados del símbolo de la hoz y el martillo.

---

<sup>698</sup> Al respecto véase: Sureya Alejandra Hernández del Villar, “Perspectivas del indígena en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”, *Artelogie*, 7 septiembre de 2018, consultada en línea en: <http://journals.openedition.org/artelogie/2039> ; DOI : 10.4000/artelogie.2039

<sup>699</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*. (México: Planeta, CONACULTA, 2002)70.

## El encargo

No es claro cuando se realizó el encargo concreto de *La Creación*. Rivera arribó a México en julio de 1921, venía cargado con algunos de los bocetos de Italia, muchas expectativas, un contrato con Vasconcelos sobre las ilustraciones para los libros que empezaba a publicar la SEP, una promesa sobre las decoraciones murales<sup>700</sup> y algunas ideas interesantes sobre la pintura.

Se ha dicho que Rivera no fue el primero a quién Vasconcelos solicitó la decoración del Anfiteatro, Fernando Leal recuerda que primero se había solicitado a Germán Gedovius, quién por su avanzada edad no aceptó, y después a Alfredo Ramos Martínez, quién decía estar enfermo del estómago y también rechazó la oferta.<sup>701</sup>

Todo indica que Rivera recibió la comisión y comenzó a discutir la composición con Vasconcelos desde diciembre de 1921. En Europa sus amigos Alberto J. Pani y Alfonso Reyes fungieron como intermediarios frente a Vasconcelos. Ambos tuvieron cargos diplomáticos, con Carranza, Pani fue Ministro Plenipotenciario de la legación de México en París entre 1918 y 1920,<sup>702</sup> y con Obregón, Reyes fue primer secretario

---

<sup>700</sup> Como ya se mencionó en capítulos anteriores, no se ha localizado correspondencia entre Vasconcelos y Rivera, como si ocurrió por ejemplo en el caso de Siqueiros, quién recibió también una pensión de la SEP para recorrer Italia durante dos meses, pero fue instado a retornar rápidamente por el propio Vasconcelos, cuando solicitó en 1922 quedarse un año más, y regresó en agosto de 1922, a tiempo para unirse al grupo de pintores en la ENP. Todo parece indicar que Rivera realizó el trato con Vasconcelos a través de Alfonso Reyes. Charlot describe la correspondencia entre Vasconcelos y Siqueiros que consultó en los archivos de la SEP, 1-21-6-10, 1-28-8-32. Jean Charlot, *El renacimiento*, 234-236.

<sup>701</sup> Fernando Leal, "Reminiscencias de Fernando Leal" en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo*, 195-196.

<sup>702</sup> Alberto J. Pani en diciembre de 1918 tuvo a su cargo una misión en Europa, como enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en París, nombrado por Venustiano Carranza. Fue recibido con frialdad por las autoridades francesas, que él atribuía al conocido sentimiento germanófilo de Carranza, pero recibieron las cartas que lo acreditaban como Ministro Plenipotenciario. Véase Oscar Flores Torres, "Autoexilio, revolución y arte. El caso del mexicano Alberto J. Pani 1913-1932" en *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche*. (San Carlos Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, 2009), 8. <http://cdsa.aacademica.org/000-008/1125.pdf>. El archivo de la SRE consigna a Pani como embajador de México en Francia del 16 de noviembre de 1918 al 21 de octubre de 1920 <https://acervo.sre.gob.mx/index.php/embajadores-de-mexico?id=156>

en Madrid desde enero de 1921.<sup>703</sup> En particular las misivas enviadas a Reyes en noviembre de 1920 describen tempranamente la intervención ante Vasconcelos, recién nombrado rector de la universidad en junio del mismo año para que Rivera pudiera viajar a Italia, retornara a México, y se integrara al proyecto cultural posrevolucionario. El 3 de noviembre Rivera describe claramente como escribió a ambos, y al parecer fue Reyes quién había ya intercedido por él ante Vasconcelos:

Me alegro que nuestro amigo Pani no haya entendido la letra de mi carta y que Ud. haya hecho de paleógrafo porque esa carta lo mismo se la hubiera yo escrito a Ud. que a él. Así debió sentirlo Pani y por eso.

Muchas gracias Alfonso por acordarse de mí con tal eficacia, es sorprendente, en el momento en que, destripado el caballo, la pica ineficaz, los pitones se acercan demasiado, los antiguos amigos vienen al quite y gracias a sus generosos capotes, a pesar de descalabraduras y moretones, es posible levantarse e ir en busca de otro rocín.

Precisamente es ahora cuando empezar a dar algo de verdad, el trabajo anterior pasa a hacer cuerpo con la carne y los huesos. [...] Ojalá y haya en mí siquiera unos adarmes de talento, con uno sólo me bastaría, si puedo trabajar, estoy lleno de material, así su ayuda no podía venir con mayor oportunidad, mil gracias amigo Alfonso, déjeme darle un abrazo tan fuerte que se le corte el resuello. Hágame favor de darle las gracias de mi parte a Vasconcelos. Pani me ofreció para dentro de algunos meses encontrarme manera de ir a trabajar a México en condiciones posibles para hacer algo sin dificultades materiales; creo, sin falsa modestia ni sobrada pretensión, que por poco que pudiera realizar siempre llegaría a hacer algo interesante; espero también poderles servir de algo aunque sea de poco. Sería magnífico si se realizara en seguida *lo que ofrece Vasconcelos* porque podría hacer yo antes de ir allá (lo) que no puedo emprender por falta de elementos financieros y que al irme me llevaría conmigo, eso tendría para mi una importancia capital. Ya ve Ud. todo lo que le deberé mi buen Alfonso. Quiero que Vasconcelos reciba en lo

---

<sup>703</sup> Reyes se reincorporó al servicio exterior como primer secretario de la legación de México en Madrid el 21 de enero de 1921. Alfonso Rangel Guerra, "Cronología" en *Alfonso Reyes, Diario I, 1911-1927*. (México: Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, FCE INBA, Capilla Alfonsina, UNAM, UANL, UNAM, 2010). La página de la SRE lo consigna como parte de la legación desde 19 de febrero de 1921 hasta el 26 de agosto de 1921. Véase: <https://acervo.sre.gob.mx/index.php/embajadores-de-mexico?id=151>



particular la carta que le adjunto, hágame favor de leerla y dirigírsela a él a su casa de la que no sé la dirección. Le devuelvo a Ud. la carta de él.<sup>704</sup>

Vasconcelos también confirma que su contacto con Rivera en Europa fue por intermediación de Alfonso Reyes y Alberto J. Pani:

Un año después de comenzado el renacimiento pictórico por Montenegro, Enciso, Ledesma, Diego Rivera me escribió de Europa por conducto de Alfonso Reyes y de Pani. Al llegar me pidió trabajo. Le tuve prevención porque pintaba cubismo y este no era adaptable a mi juicio para obras del Estado. Traía en la cabeza a Picasso— Lo puse a estudiar un mural de tema universal—en la Preparatoria—en el Anfiteatro— Esto fue por Diciembre. En ese mes me acompañó a un viaje a Yucatán, junto con Best. Escuchó Diego las conferencias de Best sobre arte Mexicano. Esto lo inspiró quizás lo decidió al tema nacional— Para fomentarle esta inclinación, le aconsejé y le di facilidades para un viaje a Tehuantepec.<sup>705</sup>

Es probable que desde octubre o noviembre de 1920, cuando entró en contacto con Rivera, Vasconcelos ya considerara la realización de pinturas murales en paralelo a su programa de alfabetización, un aspecto que tomó un enorme auge. Como lo ha señalado Claude Fell, a partir de la elaboración de la propuesta de ley de la SEP, en octubre de 1920, Vasconcelos esbozó un complejo programa cultural cuya intención era instaurar una verdadera cultura de masas, de alcance nacional, en dónde situaba el lugar del maestro pero también de los artistas e intelectuales.<sup>706</sup> La cruzada educativa y cultural que lanzó para la regeneración del país fue enunciada a partir de un vocabulario inspirado en el concepto de evangelización, por lo que no es demasiado arriesgado que, fincado en las acciones de las campañas evangelizadoras del siglo XVI, así como hablaba de los silabarios para la alfabetización, considerara la pintura mural un instrumento más en para su cruzada. Como lo he expresado antes, pienso que es

---

<sup>704</sup> Carta de Diego Rivera a Alfonso Reyes, París 3 de noviembre de 1920. Archivo Capilla Alfonsina, correspondencia Diego Rivera. Publicada en Diego Rivera, *Obras, tomo III. Correspondencia*. (México: El Colegio Nacional, 1999) 32-34

<sup>705</sup> El 17 de octubre de 1945 José Vasconcelos redactó una breve memoria para Jean Charlot mientras escribía *El renacimiento del muralismo mexicano*. Véase: José Vasconcelos *Brief Memoir of the Mexican Pictorial Renaissance* John Charlot, editor, [https://hawaii.edu/jcf/writings-on-jc/john-charlot\\_jvbm-mpr-wjc.html](https://hawaii.edu/jcf/writings-on-jc/john-charlot_jvbm-mpr-wjc.html)

<sup>706</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, 56-57.

posible que el énfasis que dio Vasconcelos a la imagen de recepción colectiva en su “labor evangelizadora” esté vinculado con ideas sobre el proceso evangelizador de Manuel Toussaint, su secretario particular en 1920. No es arriesgado que conversaran sobre la importancia que se atribuía a las obras murales del siglo XVI en el proceso de evangelización. El entonces secretario de Vasconcelos ya se perfilaba como el especialista en arte colonial e historia del arte, estaba seriamente involucrado con el estudio del arte novohispano, había recorrido con su cámara y cuaderno regiones alejadas para catalogar algunos de los conjuntos conventuales del siglo XVI con pintura mural y había publicado una primera versión de su célebre historia de la catedral metropolitana. Además, Toussaint había impulsado la Inspección General de Monumentos Artísticos, y la catalogación del patrimonio colonial mexicano con una serie de monografías sobre el tema, cuyo siguiente número era el antiguo convento de Acolman, ejemplo excepcional de pintura mural del siglo XVI.<sup>707</sup> Sería prontamente reemplazado por Julio Torri como secretario personal de Vasconcelos, pues Toussaint obtuvo una beca y partió a Europa.

A su llegada, Rivera se integró rápidamente al grupo que rodeaba a Vasconcelos. En diciembre de 1921 fue invitado a la gira de Yucatán. Un nutrido grupo de intelectuales y artistas participó de esta gira entre los que se encontraban, además de

---

<sup>707</sup> Manuel Toussaint había publicado artículos sobre arte colonial y participaba en la edición de las Monografías Mexicanas de Arte. Esta aparecía como la segunda de las monografías mexicanas de arte, realizadas por la Inspección General de Monumentos Artísticos, dependencia de la Universidad Nacional que constituía una serie con el objetivo de la “vulgarización del arte nacional”, en el colofón de la publicación anunciaban que serían realizadas con “abundante material gráfico”, “elegante presentación”, “baratura de precio”, en inglés, español, y francés, presentaban una serie, de la cual, tres ya se habían publicado: la primera era La Catedral y Sagrario metropolitano, realizada por Manuel Toussaint, después, Residencias coloniales en México, la que entonces se publicaba sobre las iglesias de la ciudad de México, seguía una sobre Acolman, por publicarse, (que finalmente fue editada por La población del Valle de Teotihuacan hacia 1925) y la pintura en México en los siglos XVI y XVII. Toussaint fue pionero en la catalogación del arte mexicano, cuyo primer impulso de inventariar el patrimonio colonial dio inicio bajo la presidencia de Venustiano Carranza, y que tendría un segundo momento con la publicación de *Iglesias de México*, a partir de 1924, con la participación del Dr. Atl y Guillermo Kahlo. La catalogación patrimonial por parte de la universidad, continuaría en la figura del Laboratorio de Arte y posteriormente en el IIE, UNAM. Véase: Manuel Toussaint “Paseos coloniales: Tepotzotlan”, en *México Moderno*, 1, 2, (septiembre 1920); 77-84; *Monografías Mexicanas de Arte. Iglesias y conventos de la ciudad de México*. (México: Poder Ejecutivo Federal, Departamento de Aprovisionamientos Generales, Dirección de Talleres Gráficos, 1920) colofón; Anónimo (Manuel Toussaint) *Monografías Mexicanas de Arte 1. La Catedral y el Sagrario de México*. (México, Departamento Editorial de 1ª Dirección General de Bellas Artes, 1917).

Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y Pedro Henríquez Ureña. Viajaron en tren, realizaron varios actos con Felipe Carrillo Puerto, fueron a Mérida, Valladolid y Campeche, también conocieron las ruinas mayas, Chichén Itzá y Uxmal. Vasconcelos consigna conferencias de todos los intelectuales que lo acompañaron, menos de Rivera.<sup>708</sup>

Durante la gira a Yucatán el secretario expresó sus ideas sobre el movimiento de cultura nacional, el problema de la “imitación de lo francés y lo inglés” y dijo tajantemente, “lo que es imitación no puede ser un éxito”, “Solo llegaremos a tener un verdadero arte y verdadera literatura cuando se fundan en una cultura nueva y total las distintas razas que forman nuestra nacionalidad, y los elementos indígenas con los importados”.<sup>709</sup> También Montenegro y Best Maugard dictaron conferencias sobre su método de dibujo. No se sabe la manera en que Rivera participó. El grupo de funcionarios, artistas e intelectuales que acompañaba a José Vasconcelos fueron recibidos el 27 de noviembre en la estación de Mérida y retornaron a la ciudad de México el 11 de diciembre de 1921.<sup>710</sup> Vasconcelos indicó que fue justo al retorno del viaje de Yucatán cuando comisionó a Rivera la ejecución de la decoración del anfiteatro, de manera que es posible que ocurriera hacia la mitad de diciembre de 1921. El trabajo sobre el mural duro exactamente un año, los ayudantes de Rivera fueron contratados el 11 de marzo de 1922<sup>711</sup> la inauguración oficial de *La Creación* ocurrió el 9 de marzo de 1923.<sup>712</sup>

*La Creación* se cocinó a fuego lento durante el año de 1922 en el taller que Rivera había fundado con la idea de la enseñanza artística y continuó durante los primeros meses de 1923. Su ejecución se fraguó entre la emisión de dos manifiestos, ambos de la pluma de David Alfaro Siqueiros, pero con aportaciones teóricas de Rivera: los *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación*

---

<sup>708</sup> Dedicó una larga descripción al viaje en sus memorias. José Vasconcelos, *El desastre*. (México: Trillas, 2014), 115-133.

<sup>709</sup> “Lo que Vasconcelos opina de Yucatán, por Roberto Barrios”, *El Universal ilustrado*, núm. 242, 22 de diciembre de 1921, p.25. passim. Claude Fell, José Vasconcelos. *Los años del águila*, 94.

<sup>710</sup> Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, 93.

<sup>711</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo*, 171.

<sup>712</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo*, 176.

americana de 1920 y por otra el *Manifiesto del sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores* elaborado entre 1922 y 1923. Muchas de las ideas de Rivera sobre lo constructivo y la enseñanza de Cézanne estaban presentes en el primer manifiesto, asimismo, la inevitable extemporaneidad del arte que se realizaba en suelo mexicano. Después de la larga noche de la guerra revolucionaria, el simbolismo en México permanecía intacto, insensible a la electricidad de las vanguardias. La propuesta de los *Tres Llamamientos* de David Alfaro Siqueiros instaba a la acción a todo el continente americano, con tres propuestas, la primera incitaba a los pintores y escultores de la nueva generación para que abandonaran las perjudiciales tendencias simbolistas, y acoger la renovación nacida de Cézanne, el cubismo y el futurismo, la estética de las máquinas, tendencias que no parecían haber tocado aún al continente americano. El segundo punto profundizaba en la búsqueda del sentido arquitectónico de la pintura a la manera de Cézanne, enfatizaba el espíritu constructivo contra el decorativo:

Dibujamos SILUETAS con bonitos colores; al modelar nos interesamos por arabescos epidérmicos y olvidamos CONCEBIR las grandes MASAS PRIMARIAS: CUBOS, CONOS, ESFERAS, CILINDROS, PIRÁMIDES, que deben ser el esqueleto de toda arquitectura plástica. Sobrepongamos, los pintores, el ESPIRITU CONSTRUCTIVO al espíritu únicamente decorativo; el color y la línea son elementos expresivos de segundo orden, lo FUNDAMENTAL, la base de la obra de arte, es la magnífica ESTRUCTURA geométrica de la FORMA con la concepción, engranaje y materialización arquitectura de los volúmenes y la perspectiva de los mismos que haciendo “términos” crean la profundidad del “ambiente”; “CREAR VOLÚMENES EN EL ESPACIO”. Según nuestra objetividad dinámica o estática, seamos ante todo constructores; amasemos y plantemos sólidamente nuestra propia conmoción ante la naturaleza con un apego minucioso a la verdad.<sup>713</sup>

En este párrafo se retoman varios argumentos de la propuesta constructivista de retorno al orden que Rivera había desarrollado desde 1918 en la exposición *Les constructeurs* de la galería Blot, reelaboradas en la prosa incendiaria de Siqueiros. Se ha sugerido que Siqueiros abrevó de *Du cubisme au classicisme*, sin embargo, la publicación de *Vida Americana*, apareció seis meses antes que el libro de Severini y

---

<sup>713</sup> [David Alfaro Siqueiros], “3 Llamamientos de orientación actúa a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en P. Mabalón y D. Alfaro Siqueiros (dir), *Vida Americana*. Revista mensual. Barcelona, 1921, 3.

parece la elaboración articulada del programa constructivista de Rivera. En el manifiesto barcelonés además se sumaba la propuesta de Siqueiros: convertirse en obreros productores de arte colectivo que retomara la fuerza de la raza y el entorno americano.<sup>714</sup> A su retorno, Rivera consumiría suficiente tiempo y saliva en explicar el estado de la cuestión del arte en Europa, impartiría conferencias, daría entrevistas, analizaría la extemporaneidad de Zuloaga, por quién siempre le preguntaban los reporteros, aún los más informados como Maples Arce. Entre *Vida Americana* y el manifiesto de sindicato media *La Creación* y la primera obra mural de varios artistas, el contacto con los materiales, la puesta en práctica de la propuesta estética y la fundación del taller colectivo. El segundo manifiesto se perfila como un resultado de las prácticas artísticas del primer muralismo en contacto con la cultura y la política de la posrevolución.

### **El proyecto: rasguños, esbozos y cartones “del natural”**

Entre diciembre de 1921 y durante los primeros meses de 1922, Rivera realizó los dibujos preparatorios para su mural utilizando el sitio que Vasconcelos le otorgó en los altos del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, en un espacio con doble balcón hacia la calle de San Ildefonso, sitio que hoy ocupan las oficinas del CENCROPAM. Rivera recordaba haber iniciado allí los bocetos del mural, según su relato a Lolo de la Torriente:

Para preparar el material del anfiteatro pidió que le prepararan un local. Le dieron un cuarto grande en el edificio en ruinas anexo a la iglesia de San Pedro y San Pablo que era un ex convento y antiguo Colegio de San Gregorio. [...] El lugar era extraordinario y siniestro. [...] En la estancia menos sucia, en el piso superior del edificio, con dos balcones a la calle,

---

<sup>714</sup> Natalia de la Rosa ha hecho un excelente análisis de las redes conceptuales y las fuentes del manifiesto. La autora pone en diálogo las ideas de Gino Severini, pero debe tomarse en cuenta, que *Du Cubisme au classicisme* se publicó en noviembre de 1921, seis meses después de los *Tres Llamamientos* que se imprimieron en mayo de 1921. Es decir, la propuesta de Siqueiros y Rivera antecede a la de Severini. Véase: Natalia de la Rosa, “Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia”, *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (2015): Article 2, consultado en <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/2/>

Diego instaló su estudio. [...] Pero por la atmósfera psicológica que todavía quedaba en el México de la postrevolución y porque durante ésta la gente se había familiarizado con los hechos más increíbles, fue posible que fueran a visitar al artista a aquel antro [...] No solamente lo visitaron los amigos hombres, sino también las damas cuya amistad había ganado desde su vuelta a México, y entre las que había algunas, además de bellas, extremadamente cultivadas, finas y distinguidas, que habían aprendido a obtener, de lo espantoso, un especial placer. Estoy seguro –dice– “que yo acrecenté esa capacidad que debo confesar ya tenía bien definida en mí, desde niño, de manera que aún recuerdo, con agrado, mi antro-estudio de San Pedro y San Pablo.”<sup>715</sup>

Allí posaron para el muchas de las modelos para personificar a las musas y virtudes en el mural. Rivera procedió como lo indican algunos tratados antiguos: antes de iniciar la ejecución mural, elaboró muchos bocetos y proyectos, primero generales, y después de detalles, los llamados cartones. Puso énfasis en distinguir la composición geométrica, el dibujo constructivo a escala, de la composición a línea y los dibujos de detalle con el estudio de volumen, a tamaño natural, los cartones. **(Fig. 173-174)**

Es difícil saber si Rivera consultó algún otro tratado además de los citados en capítulos anteriores: Paillot de Montabert, y Duroziez, (aunque este último se limita a hablar de las mezclas de la encáustica u otras resinas y aceites, pero no da instrucciones de pintura). Montabert menciona someramente la necesidad de tener *cartoni*, grandes dibujos de tamaño natural par trasladar al muro cuando se pinta al fresco.<sup>716</sup> Rivera, en su practica de dibujo, en la secuencia de desarrollo del proyecto mural parece estar siguiendo a algún tratadista más clásico, como Vasari o Francisco Pacheco, quién retoma al primero.

Tanto Pacheco como Vasari inician sus tratados hablando del dibujo como invención y de la necesidad de pintar del natural, establecen la superioridad del diseño sobre el color. Vasari describe los bocetos como el tipo de dibujos que se hacen para ensayar la primera composición de una obra: “y se hacen en forma de mancha, apenas trazadas las líneas. Y porque surgen con rapidez de la imaginación del artista,

---

<sup>715</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón*, t.2., 166-167.

<sup>716</sup> Paillot de Montabert dedica varios capítulos al dibujo, pero más en tanto perspectiva y composición. Su descripción sobre los cartones y los procesos intermedios es muy breve, y sólo lo menciona dentro de la sección de la pintura al fresco. “Estos dibujos suelen ocupar varias hojas pegadas, se llaman cartones, del *cartoni* aumentativo italiano, (grandes papeles).” La traducción es mía. Jaques Nicolás Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, v. 9. (País: Bossange Père, 1829) 425.

universalmente se les llama bocetos". Rivera realizó varios dibujos de este tipo, ensayando rápidamente la composición. Estos primeros bocetos sirven de base para realizar "buenos dibujos" donde se trabajan más las figuras "tratando de servirse de modelos vivos". En este paso intervino el compás para crear la medida de la obra definitiva. El último paso fueron los cartones, donde al claroscuro y sobre papeles tintados se aumentaron proporcionalmente hasta lograr el tamaño del muro, con cuidado de esfumarlos bien, "y cuando se usan estos estudios se logra la perfección y buen volumen de la obra".<sup>717</sup> Pacheco abundaba en la necesidad de elaborar multitud de rasguños, dibujos y cartones, para "prevenir lo que se va a pintar", seguía los pasos descritos por Vasari y además describía a detalle los complejos cartones que elaboraban pintores como Miguel Ángel o Rafael al claroscuro "valiéndose de papel teñido de cualquier color que sirva de media tinta" y con los cuales adquirieron "el glorioso nombre que les dan sus famosas obras".<sup>718</sup>

Los pintores de la Escuela Nacional Preparatoria recuerdan haber recurrido al tratado de Pacheco en el momento en que Rivera pintaba el anfiteatro, además circularon varios tratados antiguos y modernos sobre la pintura. Los muralistas tenían recuerdos brumosos sobre los tratados a los que tuvieron acceso, a veces contradictorios con los contenidos de los documentos. Ramón Alva de la Canal recordaba haber conseguido en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes el tratado de Antonio Palomino, de igual manera que Fernando Leal,<sup>719</sup> quien añade el de Francisco Pacheco.<sup>720</sup> Leal decía además haber adquirido con un librero francés un

---

<sup>717</sup> Giorgio Vasari. *Las vidas de los mas excelentes arquitectos pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Luciano Bellosi y Aldo Rossi (eds.), (Madrid: Cátedra, 2012) 70-72.

<sup>718</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*. Bonaventura Bassegoda (ed.). (Madrid: Cátedra, 2001, 433-445.

<sup>719</sup> Véase Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal y Reminiscencias de Fernando Leal, ambos en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo*, 195-211.

<sup>720</sup> Ambas obras se encuentran actualmente en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, y forman parte de los libros que proceden del fondo antiguo de la Academia de San Carlos. También hay un volumen de Vasari *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* en Italiano, edición de 1915, y una edición de 1649 de Francisco Pacheco de *Arte de la pintura, sv antigvedad y grandezas*. Hay dos ediciones de Antonio Palomino de Castro y Velasco, de El museo pictórico y la escala óptica, una de 1724, la segunda de 1715. También se encuentra una edición de Leon Battista Alberti *Della architettura della pittura e della statua* de 1782 en italiano, y El tratado de la pintura de Leonardo da Vinci, en edición española de 1784. Sin duda, los pintores pudieron recurrir a la biblioteca de la

ejemplar de Cennino Cennini donde “encontraron las explicaciones más claras de la técnica”, aunque Cennini describe puntualmente la técnica del fresco y el temple, y Leal pintó su primer mural a la encáustica. También Leal dice haber comprado *La science de la peinture* de Jehan Georges Vibert, “obra que ya había visto entre los libros de Diego Rivera” y de dónde tomó la receta para la encáustica. Vibert no era partidario de la encáustica y mucho menos del fresco, al que consideraba una técnica bárbara y dudaba de su permanencia menciona; para pintar a la encáustica sugería la receta de la cera púnica o el temple de cera, y no parece que el mural de Leal haya sido pintado de esa manera.<sup>721</sup> Charlot es el más consistente, dice haber seguido el tratado de Paul Baudouin,<sup>722</sup> y seguramente fue así, pues se trata de un tratado muy sencillo y directo, que se basa en gran parte en Cennini, y que seguramente tenía entre sus pertenencias, pues como hemos visto, Charlot había practicado previamente el fresco. Sin embargo, el pintor francés no mencionó la fuente para la técnica de la encáustica que empleó para las lanzas, seguramente debido a que la aprendió como asistente de Rivera en *La Creación*. Se debe notar que ni Cennini, ni los tratadistas modernos, como Vibert o Baudouin hacen mucho hincapié en el desarrollo del dibujo.

Renato Molina Enríquez, crítico de arte muy cercano a Rivera,<sup>723</sup> construyó un relato erudito sobre la ejecución de *La Creación*, en dicha narrativa el pintor seguía de cerca de Cennino Cennini a pesar de que el autor italiano se dedica únicamente a las

---

Academia para varios de los tratados antiguos, no para los tratados modernos franceses, ni Montabert, ni Duroziez, ni Baudouin, ni Vibert están en las bibliotecas de la universidad. Como parte del proyecto PAPIIT *La superficie y el color* se acaba de adquirir una copia del tratado de Vibert para la biblioteca del IIE UNAM.

<sup>721</sup> Vibert se refiere al oscurecimiento de los frescos de Miguel Ángel y de Rafael, pues en ese momento se encontraban cubiertos de hollín. Jehan Georges Vibert, *La Science de la peinture*, (París: Paul Ollendorff, 1891). Sobre el fresco deteriorado y “bárbaro” véase: 220-221; la receta de la cera púnica, 321.

<sup>722</sup> Paul Baudouin *La fresque, sa technique, ses applications*. (París: Librairie Centrale des Beaux Arts, 1914).

<sup>723</sup> Jean Charlot consideraba que Renato Molina Enríquez era verdaderamente cercano a Rivera, dado que en ocasiones sus críticas estaban permeadas por las opiniones del pintor. Sin duda, en el artículo citado, Rivera aparece como deseaba presentarse, un artista erudito y vanguardista a la vez. También Charlot percibió la voz de Rivera en la dura crítica que Renato Molina Enríquez publicó sobre *Masacre en el Templo Mayor*, que tanto abatió al joven francés. Al parecer incluía aspectos “que sólo Rivera entendía” pues Jean Charlot había trabajado de cerca con él. John Charlot considera que Rivera “usaba” a Molina y a Salvador Novo en sus campañas publicitarias, como Picasso recurría a Jean Cocteau. 40 John Charlot, *Jean Charlot: Life and Work*. Volume 2: Mexico, 1921 to 1928, 40-50.



prácticas de la pintura mural al fresco. Sin embargo, Molina Enríquez brindó información que describe con precisión los procesos que siguió Rivera:

Una vez preparada la superficie a decorar, tiró su línea a plomo que le hubo de dar la vertical, en seguida y con la ayuda del compás, trazó una perpendicular que le permitió establecer sus líneas horizontales, fijó su centro, determinó las líneas de fuerza de su composición, -esto último no lo dice ni lo sabía Cennino- y empleando siempre el compás dio a las figuras las dimensiones requeridas. Diego, asesorándose siempre en lo posible de la experiencia del Cennino, primero estudió y dibujó sus figuras al carbón, y después las fijó en el muro con ocre rojo, como el italiano recomendaba, entonces empezó el trabajo definitivo: con una punta dura o un cincel, grabó profundamente todos los contornos de sus figuras y los límites de cada color,<sup>724</sup>

En cuanto a los procesos del dibujo, además de recordar el método que describen los tratados renacentistas como Vasari o Pacheco, especialmente en la construcción de los cartones, con sus claroscuros en papeles entintados Rivera procedió de manera muy similar a la que describe Gino Severini en *Du cubisme au classicisme*.<sup>725</sup> Esto llama la atención puesto que el tratado fue publicado en París en noviembre de 1921, y tampoco pudo haberle comunicado el contenido antes de que el mexicano dejara París, pues fue redactado a toda prisa, en un raptó de furia, entre septiembre y octubre, mientras que Rivera arribó a México en julio de 1921.<sup>726</sup> Parece más probable que esa coincidencia en nociones y procedimientos partiera de sus conversaciones, del tiempo en que estudiaron juntos varios tratados y experimentaron las leyes geométricas en la creación de pinturas.<sup>727</sup>

---

<sup>724</sup> Renato Molina Enríquez, "La decoración de Diego Rivera en la Preparatoria." *El Universal Ilustrado*, 6, no.306 (marzo de 1923): 41, 54.

<sup>725</sup> Severini trabajó en el manuscrito durante 1921. El colofón data con precisión el día de la edición: "achevé d'imprimer le quatorze novembre". Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Estétique du compas et du nombre*. (París: J.Povolozky, 1921).

<sup>726</sup> Severini estaba muy enojado cuando decidió escribir el libro en septiembre de 1921, puesto que Rosenberg desistió de escribir la monografía sobre su obra que le había prometido al ver la famosa *Maternidad* (1921), el retrato de su esposa Jean, en el que el italiano probaba todas sus teorías sobre la sección áurea, modulando los tonos a partir de un riguroso seguimiento de Chevreul y que fue duramente criticada. Severini estaba enfermo y entraría al hospital en octubre, cuando ya había entregado el libro al ruso Povolozky, quién lo publicó en noviembre. Gino Severini, *La vita di un pittore*. (Milan: Abscondita, 2008) 244-245.

<sup>727</sup> Al parecer estudiaron y experimentaron juntos sobre la cuarta dimensión. De ese trabajo se derivaron los estudios que Severini realizó con el matemático Raoul Bricard, al que le presentaba las proyecciones verticales y horizontales que aparecen en su tratado geométrico. Con estos dibujos Severini dice haberse encontrado con la aplicación de las relaciones armónicas plásticas en analogía con las musicales,

En *Du cubisme au classicisme* Severini describe de un método para la creación de una obra de arte en el que hay tres momentos: la concepción interior, la construcción científica y la ejecución. El pintor sostiene que ha obtenido este método mediante el “estudio atento de los maestros” y su “propia experiencia”; para Severini la creación de una obra de arte es el resultado de un análisis, situado entre dos síntesis.<sup>728</sup>

Denomina “concepción interior” a la primera fase de síntesis del conjunto de la obra, “comienza por una idea imprecisa, o por una emoción, o por ambas cosas combinadas”, se exterioriza en “croquis apresurados, hechos de cualquier modo sobre trozos de papel: composiciones de líneas únicamente sensibles e intuitivas para ayudar al espíritu a precisar”.<sup>729</sup>

La segunda fase es la construcción científica y cuantitativa, es una fase analítica, también denominada “la fase del compás, del transportador y de la escuadra”, es un periodo de construcción donde el pintor “sienta las bases de su obra”, aquí interviene “su cultura matemática” “por medio de los trazados y del número el pintor construye la obra”. Severini nota que “puede parecer árida al profano que no comprende la belleza del andamiaje; pero es, muy al contrario, apasionante en grado sumo y al mismo tiempo importantísima, ya que, como sean los cimientos y el armazón, así será la obra”.<sup>730</sup>

También en esta fase el pintor puede “recurrir a la naturaleza”, aunque para Severini el estudio del natural sólo un proceso de verificación y documentación.

---

inspirado en textos antiguos, como el tratado del matemático pitagórico en el texto sobre Platón de Teón de Esmirna, y en el libro de Leonardo Da Vinci que trata sobre la mecánica. Rivera, al retornar a México seguía citando algunas frases de Leonardo. Al igual que Rivera, Severini había sido marcado por el libro de Signac, *D'Eugene Delacroix au neo-impressionisme*, que continuó siendo en gran parte su base teórica, pero recuerda haber leído muchos tratados de pintura como el de Bernard du Puy Grès, el de Felibien, Henri Testelin, Algarotti, las *Théories* de Maurice Denis y “manuales antiquísimos” del oficio, como el tratado del monje Teófilo, la *Mappae Clavicula*, el manuscrito de Luca, y Cennino Cennini, en donde encontraron que eran necesarias las reglas claras y precisas que precedían a la creación artística. Gino Severini, *La vita di un pittore*, 210- 212.

<sup>728</sup> Gino Severini, *Del cubismo al clasicismo. Estética del compás y el número*. Alfonso Carmona González (trad.) (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1993), 143.

<sup>729</sup> Severini, *Del cubismo al clasicismo*, 143-145.

<sup>730</sup> Severini, *Del cubismo al clasicismo*, 143-145.

Equipara este momento al trabajo del arquitecto y el ingeniero, en tanto que el pintor trabaja con cantidades y sigue un plan “echa los cimientos del edificio, levanta el armazón y los muros principales”.<sup>731</sup>

La tercera fase es una vez más de síntesis, la define como la ejecución, en ella el pintor usa todas sus “cualidades”, su sensibilidad, temperamento, los conocimientos acumulados para reunir una diversidad de elementos acarreados durante las dos primeras partes de la elaboración, en esta fase el artista termina el edificio “desaparece el andamiaje y son adornadas las paredes”. Pero Severini sentencia que la ejecución jamás se alcanza y que “ello es la causa de esa decepción que experimentan todos los artistas dignos de ese nombre, cuando finalizan su obra”.<sup>732</sup>

Siguiendo el método descrito por Severini, podemos considerar que la primera fase de concepción interior inició en diciembre de 1921, cuando Rivera realizó los rápidos bocetos o rasguños que hemos discutido antes, que despliegan ya la idea de la composición mural. En la segunda fase de construcción científica y cuantitativa se encuentra el boceto general, a escala y con todas proporciones que he llamado dibujo constructivo (**FIG. 169, 217**). Es interesante la noción de edificio que emplea Severini, es como si construyeran una estructura que fueran vistiendo o recubriendo con capas superficiales paulatinamente. Una concluido el armazón geométrico, Rivera lo recubrió con los perfiles de las formas finales, y ya sobre ello trabajaría únicamente en bocetos las secciones más importantes, rostros y manos. El resto lo acabaría directamente sobre el muro.

Una parte muy importante fue el dibujo de estudios del natural de rostros y manos de las modelos que posaron para *La Creación*. Rivera procedió a realizar estos estudios de volumen en detalle, con pasteles en tonos de tierra roja sobre papeles entintados o de tono medio, modelando con pastel blanco y negro el volumen. Allí resolvió los problemas formales al tamaño final, problemas que únicamente trasladó en la última fase de la ejecución directamente sobre el muro, como hemos visto anteriormente, este sistema tenía la intención de guiar la colaboración de otros

---

<sup>731</sup> Severini, *Del cubismo al clasicismo*, 145-146.

<sup>732</sup> Gino Severini, *Del cubismo al clasicismo*, 146-147.

pintores. Posteriormente cambiaría su método de trabajo, y de alguna manera se arrepentiría de haber seguido este proceso. En su manual sobre el fresco hizo una reflexión al respecto:

Es muy importante mencionar aquí que para los primeros frescos y para la encáustica del Anfiteatro Bolívar, Diego Rivera hizo proyectos lineales a escala y con precisión; en cambio en los últimos murales,[...] solo se sirvió de pequeños croquis de manchas de lápiz que indicaban áreas generales de valor arquitectónico para grupos o masas de motivos, sin precisar estos linealmente. La composición la hace Rivera dibujando sobre los muros directamente y estructurando los motivos y grupos de formas con el trazado geométrico que él inventa, basándose en los principios y leyes de la armonía dinámica. [...]evitando lo que pudiéramos llamar ampliación de proyectos hechos en el taller que se hacen usualmente sin el contacto directo con el sitio arquitectónico, con la luz del lugar, con las dimensiones visuales del muro y con los diversos puntos visuales del mural.[...] Cuando se emplean cartones y proyectos mas o menos acabados, a lápiz o a color, el resultado final es de menor calidad puesto que el pintor ya resolvió en el proyecto los problemas de forma o color antes de ejecutar el trabajo mural. Por lo tanto, solo le queda repetir lo que ya tiene hecho, sin hacer las invenciones e improvisaciones directas inspiradas por el esfuerzo. Este esfuerzo necesario en la ejecución directa es una manifestación de mayor vitalidad; intensifica el placer de pintar que siente el artista, el que queda materializado en la pintura.<sup>733</sup>

Es posible que Rivera haya desarrollado durante la experiencia del mural del anfiteatro la noción sobre la vitalidad que adquieren las secciones tomadas del natural y creadas directamente sobre el muro, pues a diferencia de los rostros y manos de musas y virtudes, pintó los desnudos de Adán y Eva del natural directamente sobre el muro.

El taller que se organizó alrededor del anfiteatro formó un *modus operandi* en la manera en que se concebía el diseño mural. En el desarrollo de los bocetos de *La Creación*, es posible identificar un método, que fue seguido posiblemente por varios pintores, y que se puede verificar en la serie de bocetos para el mural *Masacre en el Templo Mayor* realizados por Jean Charlot, de acuerdo con el proceso de *La Creación*.<sup>734</sup> Charlot describió en las notas para su tratado de pintura, el procedimiento

---

<sup>733</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, 37-38.

<sup>734</sup> Charlot guardó todos sus dibujos, diarios, notas, bibliografía y artículos que además fueron digitalizados y ordenados y están disponibles en línea, gracias al dedicado trabajo de su hijo John Charlot, especialista en el tema y *The Jean Charlot Foundation*, en Hawaii. Este admirable esfuerzo

de la siguiente manera: “cartones: el trazo geométrico sobre papel, tamaño natural. Algunos estudios de detalles, tamaño natural. Una acuarela a 1/10 para muestrear valores y colores. La calca por medio de la ruleta.<sup>735</sup>

Charlot trazó con compás un boceto geométrico constructivo en el que esbozó los personajes a través de curvas, a diferencia del trazo de *La Creación*, este dibujo es más visible en el diseño final del mural. Al igual que el boceto constructivo del anfiteatro, en este boceto Charlot anotó las distancias entre algunas líneas y marcó los centros desde los cuales debía situar el compás para trasladarlo al muro. Es un mapa de cómo trazar el diseño sobre el muro a partir de rectas y curvas, pero en este caso, por tratarse de un fresco, además señaló los bordes de las tareas. **(FIG. 218)** Este fue el boceto que sometió a revisión con Vasconcelos, y en sus notas del diario de la época se confirma que el método de traslado era el propio compás:

8 de septiembre: termino boceto para la pared." Un diagrama geométrico a escala de 1/10, que podía ser ampliado al tamaño de la pared con regla y compas, y que evitaba la tarea rutinaria de cuadricular. Fue esta maraña de líneas rectas y segmentos de círculos con apuntes numerados, la que sometí a la aprobación del secretario Vasconcelos. Tomó el diagrama al revés y, manteniéndolo así, dio su visto bueno, con valiente optimismo.<sup>736</sup>

Después realizó un segundo boceto en el que vistió la armadura arquitectónica con la apariencia superficial, añadiendo colores y volumetría, allí resolvió la composición final, sin embargo, se observan varios cambios significativos a nivel simbólico entre este dibujo y el mural, por ejemplo, decidió cambiar la figura de una joven indígena que ha caído en el ataque, por una figura rubia, que podría ser una joven o un joven europeo, con una capa azul. También modificó la figura de un soldado, al centro, que antes parecía ceder ante el ataque, a una postura más agresiva. **(FIG.219)** Finalmente realizó estudios puntuales en escala 1:1, los cartones que

---

permite apuntalar muchas investigaciones y resulta en un repositorio ejemplar, de acceso libre. Véase <http://www.jeancharlot.org/>

<sup>735</sup> Ruleta se refiere a la rueda de punzones en engranaje que se utiliza para perforar las calcas y trasladar el dibujo al muro: “Cartons : Le tracé géométrique sur papier, grandeur naturelle. Quelques études de détails, grandeur naturelle. Une aquarelle au 1/10e pour échantillonner valeurs et couleurs. Le calque au moyen de la roulette.” Jean Charlot, *Aide mémoire technique*. Consultado en <https://jeancharlot.org/french-articles/10.htm>

<sup>736</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo*, 217.

estudian el volumen de los detalles. Se conservan al menos dos rostros, uno que representa uno de los nobles indígenas caídos, y otro, con un conquistador de gesto agresivo. Un tercer boceto es de un xoloitzcuintle suspendido en un salto. **(FIGS. 221-223).**

Además de seguir el método de dibujo de Rivera, Charlot asimiló varias de las propuestas de *La Creación* en su mural, el sentido geométrico de la composición circular, asimismo, utilizó modelados faceteados y exageró los rasgos de los personajes, casi llegando a la caricaturización, de manera similar a algunas figuras del anfiteatro, como el rostro de la Fe y de Eva. Probablemente Charlot retomó el sentido de la composición de los dibujos realizados por Rivera sobre el panel de la Batalla de San Romano de Paolo Uccello que se encuentra en la Galería Uffizi en Florencia. **(FIG.224 y 225)** Retomó la esquematización y dinamismo de las figuras de los caballos y los jinetes en armadura, que, con la síntesis dinámica parecen robotizados. Sin embargo, los dibujos de Rivera fueron realizados a partir del panel de Ucello que se encuentra en Florencia, dónde los jinetes parten del lado izquierdo con las lanzas dirigidas hacia la derecha. **(FIG.220, 226 y 227)** En la Masacre del Templo Mayor, Charlot parece haberse basado en el panel del Louvre, que retrata el otro lado de la batalla, es decir, los jinetes, y sus lanzas, corren del lado derecho hacia el izquierdo. Sin embargo, el tipo de figuras que usó Charlot, en ataque fiero, únicamente se encuentran en el panel de Florencia.

## Segunda Parte

### Los andamios y los puntos de vista

Después de trabajar solitariamente en su estudio de San Pedro y San Pablo algunos de los bocetos, hacia el inicio de marzo de 1922 Rivera pudo formar su taller con al menos cuatro asistentes que lo auxiliarían en todas las tareas. La SEP contrató a Charlot el 11 de marzo; recibía ocho pesos al día. Los asistentes recibían un salario muy modesto que encubría su participación “bajo disfraces políticamente anodinos” es decir, tenían cargos como inspectores de dibujo en las escuelas públicas de la ciudad de México, “transferidos a la jurisdicción de la SEP”, es decir, eran asignados por el secretario como asistentes de Rivera.<sup>737</sup>

El primer paso fue trasladar la composición al muro. Para ello Rivera utilizó el boceto constructivo, trazó en proporción las líneas principales con la ayuda de hilos cargados de pigmento: las líneas rectas con “cordónazo”, como denominaron al método, o usando un clavo y un hilo a manera de compás. Jean Charlot decía que habían construido un compás gigantesco, pero que después Xavier Guerrero simplificó el proceso:

Siguiendo especificaciones exactas, [Rivera] hizo construir un gigantesco compás, tan bultoso que era casi imposible manejarlo, una herramienta sumamente impresionante para los visitantes del Anfiteatro en progreso. Más tarde, con más experiencia, Rivera se dio cuenta de que, para trazar círculos y arcos de cualquier tamaño, no necesita uno más que ¡un cordón y un lápiz!<sup>738</sup>

---

<sup>737</sup> Así lo anotó en su libro. Véase: Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo*, 171. En sus notas de su diario, escritas en código taquigráfico, gracias a la decodificación parcial que ha realizado John Charlot para escribir la biografía de su padre, aparece una fecha distinta, probablemente inició el trabajo antes de recibir el contrato. Se encontró con Rivera por primera vez el 19 de febrero de 1922, después se volvieron a encontrar el 22 del mismo mes. El 4 de marzo Rivera le pidió a Vasconcelos que contrataran a Charlot la nota en el diario dice: “Ribera me pide que trabaje para él. Gracias Dios mío? [Ribera me demande pour travailler avec lui, Merci, mon Dieu ?]”. Registra que recibió su contrato en 29 de marzo recibe su contrato. Véase: John Charlot, *Jean Charlot: Life and Work. Volume 2: Mexico, 1921 to 1928*. Sección 7, borrador en línea. (Hawaii: The Jean Charlot Foundation, 2017), 34. Consultado en: [https://jeancharlot.org/books-on-jc/2003-2017\\_john-charlot\\_jc-lw\\_vol-2\\_7-1921-1922.pdf](https://jeancharlot.org/books-on-jc/2003-2017_john-charlot_jc-lw_vol-2_7-1921-1922.pdf)

<sup>738</sup> Jean Charlot, “La Época Xavier Guerrero”, <http://www.hawaii.edu/jcf/escritos/charlotescritos40.html>

Cuando llegó a México Rivera generó grandes expectativas y a pesar de que supuestamente trabajó “a puertas cerradas” el anfiteatro se convirtió en un centro de reunión. Dos caricaturas de Nahui Ollin muestran a la pintora acompañada de Lupe Marín en el anfiteatro mientras Rivera pinta, siempre hay varias personas reunidas, en una de ellas, Rivera recibe a funcionarios (alguno parecería Pani) y torea literalmente a la prensa reaccionaria, mientras Nahui y Lupe observan **(FIG. 229, 230)**.<sup>739</sup> En la segunda, se pueden ver los andamios instalados frente al mural, y un pequeño personaje que parecería Vasconcelos; otros hombres hablan en francés quejándose del mural, Rivera armado con paleta y pincel muestra su mural. El 6 de abril de 1922 Diego Rivera fue entrevistado por el poeta y periodista José D. Frías, quién usaba el pseudónimo Juan del Sena y ese año impartía clases de literatura en la ENP.<sup>740</sup>

Las fotografías publicadas en *El Universal Ilustrado* muestran a Rivera en el anfiteatro, destaca por su atuendo, va vestido como obrero con camisa holgada, pantalón de mezclilla y botines de trabajador, sobresale entre los otros cuatro artistas y el entrevistador, quienes más formales, llevan traje y corbata. **(FIG.228)** Frías menciona únicamente a dos de los ayudantes, a Xavier Guerrero, “el acuarelista tapatío que con Carlos Mérida le ayuda a moler los colores y trazar las figuras”, pero en el grupo hay al menos otras dos personas más, posiblemente Amado de la Cueva y Jean Charlot, mas es difícil reconocerlos a la distancia.

En la fotografía se observa que el espacio del auditorio está completamente transformado en un taller, y el muro ostenta el boceto constructivo, es posible inferir varias actividades que se desarrollaban ahí: trazos sobre los muros, pintura, y cincelado. Parece haber al menos tres o cuatro frentes de trabajo a distintas alturas, en

---

<sup>739</sup> Agradezco a Rebeca Barquera esta observación. Las caricaturas fueron presentadas en *Nahui Ollin, la mirada infinita*. (México, Museo Nacional de Arte, INBA, 2018), p.123-124.

<sup>740</sup> José Dolores Frías fue el primer corresponsal de guerra mexicano enviado por El Universal a la Primera Guerra Mundial. En Francia entró en contacto con Diego Rivera, pues en el mismo artículo describe cómo Rivera caminaba con su bastón: “Por la calle, como en las calles de la Trinité de la estupenda Lutecia, provocan la atención de los transeúntes su sombrero enorme y café, y su pavoroso y grueso bastón Apizaco en el que águilas y serpientes talladas por manos aborígenes inmovilizan los principales emblemas de nuestra heráldica”. El poeta y periodista, además de colaborar para Zig-zag, Revista de Revistas y El Universal Ilustrado, en 1922 era profesor de literatura la Escuela Nacional Preparatoria. Juan del Sena [José D. Frías]. "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." *El Universal Ilustrado*, año VI, no.257, jueves 6 de Abril, 1922: 26, 47.



esos frentes los artistas trabajaban auxiliados por andamios hechos de madera, tres de ellos aparecen a cuadro, cada uno tiene distinta altura, uno más alto a la izquierda, otro, intermedio al centro, y una especie de escalera más ancha y con barandal, de menor altura, a la derecha.

Rivera copió en Italia el modelo de los andamios de tijera que aplicó para lograr distintas alturas mientras pintaba *La Creación*. (FIG. 231y 232) El dibujo además del andamio tiene otro sistema diseñado para levantar plafones y colocarlos en los techos, como es posible leer en las anotaciones, aunque no son enteramente legibles.<sup>741</sup> Parece un sistema para colocar lienzos de tela pintados al óleo o al temple, tensados sobre bastidores de madera y colocados como plafones. Probablemente en Italia Rivera estaba pensando en una técnica de pintura de *panneaux décoratifs*, pinturas al óleo o al temple sobre lienzos, mucho más cercana a las obras de los hermanos Coppedée, característicos de las decoraciones Beaux Arts.

Los andamios que se observan en las imágenes del reportaje de José D. Frías son similares al boceto de Italia, una especie de escalera de tijera, con una pequeña plataforma en la parte superior y una pata saliente que le da estabilidad. Estos andamios, a diferencia de los andamios tradicionales de tablonos que se montan fijos sobre los muros, tuvieron la ventaja de dar gran movilidad a los pintores, pues permitieron a Rivera y su equipo de ayudantes trabajar de manera simultánea en varias regiones. Otra ventaja sobre los andamios fijos, es que, al ser completamente móviles, permitían ir viendo como se desarrollaba la pintura, se podía ver de cerca y de lejos todo el conjunto, pues era posible retirarlos de la región recién trabajada y ver su efecto a la distancia, algo imposible con una estructura fija. De hecho, existe una fotografía tomada durante el proceso en las que se hicieron a un lado los andamios y se tomó una imagen desde el centro de la gradería, es una especie de prueba de estado,

---

<sup>741</sup> La transcripción aproximada, por la falta de claridad de la imagen, así lo sugiere, pues habla de un andamio para elevar los plafones, y en ocasiones se refiere directamente a la tela, “Un échafaudage pour hauteur sur plafonds très simple on le déplace, en le laissant glisser sur de pliantes enduites de met suisses sous les rater en les levant a l’aide de *lévigée des locs?*.”; “vis en haut dans le loc. de la charpente du plafond.”; “nous appliquer la toile au plafond on la monte les fers ainsi du un couverte de vernis”, “roulettes que l’on vise pour appliqueraient la toile”, “la toile”.

una prueba de como se integraba el mural a la iluminación natural y la arquitectura del anfiteatro.<sup>742</sup> La distancia jugó un papel sumamente importante en la composición, es posible ver como se fueron resolviendo de manera creativa los problemas de visibilidad que planteaba el espacio arquitectónico y la composición mural.

La desventaja de dichos andamios es que parecen muy inestables e inseguros, no debieron ser nada cómodos, los pintores debieron pasar largas horas de pie, o a medio sentar sobre los delgados polines de las escaleras. Charlot dejó un testimonio gráfico del uso de los andamios, pues realizó una serie de dibujos lineales que celebran el trabajo que realizaban los primeros muralistas en la ENP, ponía énfasis en sus posiciones y utensilios: los retrató como obreros, tan distintos en sus actitudes corporales al pintor en su taller sentado frente al caballete. El trabajo se convertiría en un tema importante, un objeto de reflexión, y no es casual que al decidir un tema para el edificio de la SEP se haya destinado uno de los patios para representar distintos oficios en su dignidad y tradición, en contraste con la indignidad del trabajo antes de la revolución.

En uno de los dibujos de Charlot sobre los muralistas obreros retrató la frágil estructura de los andamios usados en el anfiteatro, y la rotunda anatomía de Rivera se ciñe al andamio para afianzarse, en un ágil movimiento contorsionado, y medio cuerpo de fuera, los pinceles y la paleta reposan sobre un tablón colocado entre dos peldaños de la escalinata, en el fondo, una de las puertas laterales del proscenio da cuenta de que el artista artesano hace su maniobra virilmente a una gran altura. **(FIG. 233)**

Los andamios se convirtieron en un tópico interesante, de hombres vigorosos que desafiaban el vértigo de la altura, estructuras simbólicas de trabajo y renovación, Rivera sería retratado en muchos andamios durante su vida, se decía que aún comía y dormía sobre el andamio. Vasconcelos, otra máquina imparable de trabajo, decía que una de sus actividades cotidianas era subirse a los andamios de las obras comisionadas: “Comenzaba mi día a las siete de la mañana; desayunaba frutas y café,

---

<sup>742</sup> Ver capítulo 3.

y a las ocho ya estaba visitando obras, trepando andamios, urgiendo prisa, tomando notas para apresurar su entrega. A las nueve llegaba a la oficina salpicado de cal.”<sup>743</sup>

El trabajo de los muralistas sobre el taller, inspiró también al poeta Manuel Maples Arce quien, usó la metáfora para el título de su segundo libro de poemas *Andamios interiores*. En el poema *Prisma* el insomnio se encarama a los postes telegráficos de la misma manera que Rivera a su andamio, fue escrito como si se tratara de un telegrama:

El insomnio, lo mismo que una enredadera,  
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,  
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,  
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.<sup>744</sup>

En *Voces amarillas*, una vez más aparecen los andamios, pero no aquellos andamios cuadrangulares y estables, son las torres angulosas del anfiteatro que se elevan para alcanzar lo inalcanzable:

En tanto que un poeta,  
colgado en la ventana,  
se muere haciendo gárgaras  
de plata  
electrizada,  
subido a los peldaños de una escala  
cromática,  
barnizo sus dolencias con vocablos azules,  
y anclada en un letargo de cosas panorámicas,  
Su vida se evapora lo mismo que un perfume.  
A través del insomnio centrado en las ventanas  
trepidan los andamios de una virginidad,  
y al final de un acceso paroxista de lágrimas,  
llamas de podredumbre suben del bulevard.<sup>745</sup>

---

<sup>743</sup> José Vasconcelos, *El desastre*. (México: Trillas, 2014), 104.

<sup>744</sup> Manuel Maples Arce, “Prisma” en Manuel Maples Arce, *Andamios Interiores*. Poemas radiográficos. (México: Cultura, 1922), 22.

<sup>745</sup> Manuel Maples Arce, “A veces con la tarde...”, en Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, 42.

En el poema los andamios son torres virginales que se encumbran durante el insomnio del joven poeta. En el libro de poemas estridentistas Maples Arce, a pesar de que no se alejó del verso alejandrino, ni realizó experimentos formales demasiado arriesgados, como después criticarían los Contemporáneos, centró su atención en crear estridencias de sentido e imágenes poéticas que asociaba a la experiencia de la modernidad en la ciudad de México. Maples Arce, a través de un método de su invención combinó elementos de las nuevas presencias tecnológicas y la experiencia urbana: telégrafos, locomotoras, automóviles, rayos X, son metáforas que aluden a la música y algunas parecen tomadas de la producción plástica, en particular de nociones matemáticas y geométricas vinculadas al cubismo: “bohemos romboidales”, “flores aritméticas”, “tedio triangular” “me electrizó el vértice agudo de mi mismo”, “van cayendo las horas en un modo vertical”, ““todo en un plano oblicuo”, “simultaneizada bajo la sombra elíptica”, “todo se dilata en círculos concéntricos”. También empleó de manera sugerente el color, como en los versos: “subido a los peldaños de una escala cromática”, “inmoviliza un sueño su vertical blancura”, “amarillismo gris”, “el grito morado de los últimos trenes”, “la elegancia de todas las cosas amarillas”, “barnizo sus dolencias con vocablos azules”, y varias referencias al oro, algunas que bien podrían ser metáfora del proceso de aplicación de lámina de oro que ocurría en el mural, como en los versos: “margaritas de oro deshojadas al viento”.

Varios de estos giros fueron probablemente asimilados en las lecturas apasionadas de las revistas de vanguardia que le enviaron de todos los continentes tras la publicación de *Actual 1*, su primer manifiesto estridentista, pero también en las conversaciones que sostenía con Rivera y, probablemente de la experiencia de verlo pintar *La Creación*. Maples Arce recuerda la emoción de conocer a Rivera, recién llegado de Europa con el aura moderna de haber sido cubista. Para el poeta, ávido de novedades cosmopolitas, éste fue un encuentro revelador. Gustaba de visitar a los pintores, antes de conocer a Rivera, pasaba tiempo en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán y en la Academia, y se había hecho amigo de algunos artistas jóvenes, como Fermín Revueltas, Fernando Leal y Jean Charlot, a quienes dice haber sugerido

composiciones más arriesgadas y vanguardistas. En sus memorias comenta que pasó tiempo mirando a Rivera pintar *La Creación*:

Coincidiendo con aquellos días de plena inquietud literaria y pictórica, regresó a México el pintor Diego Rivera, cuyo nombre y obra nos eran conocidos. De su época cubista en París, habíamos visto, reproducidos, el paisaje tropical con elementos mexicanos, el retrato de arquitecto y otros cuadros de un estilo que sugiere, más acusadamente los volúmenes, como el retrato de un matemático y el de Élie Faure. Le consagré varias páginas a su producción, lo que me puso en contacto con él. [...] Contra lo habitual, que después le conocí, no me contó las mentiras que le dieron fama de mitómano en París y se comprobó en México en forma incontestable, sino que me habló de su concepción plástica, de su visión pictórica con relación a la Naturaleza, de la necesidad de una reacción contra el impresionismo, de la modificación que debería darse a la imagen situándola en un plano que dejara intuir su profundidad espacial, así como de su aspiración de trabajar en México en una obra que alcanzara la colectividad, reemplazando la pintura de caballete por pintura mural. Poco tiempo después, en efecto, principió a pintar el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la influencia de su educación artística europea. Yo lo veía trabajar en sus andamios acometiendo los muros con un soplete para fijar los colores. Desde los escaños, observábamos el efecto de las superficies que la encáustica iba dominando.<sup>746</sup>

Maples Arce absorbió la atmósfera de vanguardia que se respiraba en el anfiteatro, donde trabajaban Rivera y los miembros del taller, este momento puede considerarse un hito en el desarrollo de la vanguardia mexicana en la medida que fue un espacio de invención de procesos artísticos y experimentación. Una vanguardia, que si bien se inició con el simbolismo como ha señalado Fausto Ramírez, iniciaría una segunda fase en 1922 a partir del taller de *La Creación*, como un cambio de sensibilidad que desestabiliza la primacía del estridentismo como la primera vanguardia mexicana. En la medida en que no se ha tomado en consideración y a fondo que las imágenes poéticas de *Andamios interiores* están en diálogo con las ideas constructivas en *La Creación*, que buscaban imprimir al movimiento y creatividad que Maples absorbió cuando visitaba el anfiteatro que surgen de la poesía.<sup>747</sup>

---

<sup>746</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*. (Madrid: Plenitud, 1967) p.94-95

<sup>747</sup> Francisco Reyes Palma, "Vanguardia: Año Cero", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, (México: Museo Nacional de Arte, INBA, 1991)43-51.

## Cinceles y texturas, el carácter táctil del diseño

El estudio material y el estudio de la pintura a muy corta distancia, permitió reflexionar sobre la pintura como proceso, un espacio epistemológico que abre otra vía de acceso a la imagen. La pintura deja de convertirse en un hecho lejano, se transforma en la suma de decisiones prácticas, que orientaron la investigación para profundizar en el sentido de la imagen. Al inferir la secuencia de ejecución del mural y analizar la toma de decisiones del pintor durante su práctica pictórica es posible hacer nuevas preguntas a la misma imagen, que como se verá, pueden vincular apropiadamente las prácticas de Rivera con algunas preocupaciones de su generación, por ejemplo, sobre el uso de las texturas, y la construcción del espacio. Por otra parte, este detallado análisis, aunque de pronto podrá parecer fatigoso, expone también mi propio proceso de investigación, y comprensión de la imagen, pues esos pequeños detalles, esas intenciones localizadas en la realización técnica de la imagen, en muchas ocasiones revelan la amplísima cultura visual de Diego Rivera y su homenaje o la evocación de obras de arte del pasado, secciones de mosaico de Ravena, o superficies cubistas, que amplían la percepción del espacio. De manera que relataré en una secuencia, la manera en que Rivera atacó su primera campaña mural, asistido por sus ayudantes de taller.

La imagen del anfiteatro convertido en taller, en el reportaje de abril de 1922, **(FIG. 234)** permite ver estos procesos en acción: sobre el muro toda la composición ha sido trasladada con los mismos trazos geométricos con que está expresada en el dibujo constructivo, con carboncillo o la sanguina<sup>748</sup> a la que hace referencia Molina Enríquez, directamente sobre el muro. Al mismo tiempo que se perfilaban los contornos de la composición, el equipo ya comenzaba a hacer pruebas de aplicación

---

<sup>748</sup> Sanguina es el término francés para una arcilla roja rica en óxidos de hierro, que se usaba en forma de crayón arcilloso o en como se obtiene naturalmente, aglutinada por los propios aluminosilicatos en roca. Ralph Mayer, *A Dictionary of Art Terms and Techniques*, (Nueva York: Harper and Row Publishers, 1945) y Susan E. Schur, *Conservation Terminology: A review of Past & Current Nomenclature of Materials, Technology and Conservation*, Spring (p.34-39); Summer (p.35-38); Fall (p.25-36), 1985.

de la encáustica. Sobre el espacio que después ocuparía la predela hay una serie de pequeñas pruebas, cuadros de diversos colores o gamas tonales, sobre uno de los andamios también se fijó un panel de manera vertical para ensayar la manera de pintar un rostro con encáustica. En las mesas de trabajo descansan frascos de pigmentos y solventes, una batea, y otros utensilios de pintura.

José Frías describió los bocetos que Rivera le extendió: “me muestra dos esbozos de la decoración, las figuras no están ni abocetadas: líneas geométricas puras que las representan son las indicadoras de los grupos”.<sup>749</sup> Sin duda se trata del boceto constructivo, que distribuye las superficies armónicamente, en otro boceto así como directamente en el muro, Rivera definió con mayor precisión los contornos de cada figura en un proceso paulatino de verificación.

En la fotografía del reportaje se observa que, a diferencia de otras figuras, en la concha acústica el dibujo del Andrógino y la fronda del árbol fueron bosquejados con pinceladas fluidas y gruesas, sus contornos ya son similares a los de la composición final. Esa región fue trabajada de manera muy distinta al resto del mural, pues las figuras jamás fueron cinceladas, la pintura se aplicó mediante pincel. Aún hoy es posible observar el trazo negro a pincel de ese primer dibujo, en algunas zonas asoma debajo de la pintura terminada, cuyos contornos son muy distintos, y es muy perceptible en la imagen infrarroja. **(FIG. 235)**

En el resto del mural el dibujo está en proceso, algunos de los cartones están adheridos en el sitio que les corresponde, donde aguardan para que los artistas transfieran el diseño con precisión arriba, el rostro de la Sapiencia y una de las manos del círculo cósmico, del lado izquierdo, el rostro y las manos de la Música, el Conocimiento, y del lado derecho las manos y el rostro de la Tradición.<sup>750</sup>

Como ya he mencionado, todos los cartones fueron ejecutados al pastel en tonos de rojo óxido, todas las modelos parecen morenas, como en el conocido retrato

---

<sup>749</sup> Juan del Sena [José D. Frías]. "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro ...", 26.

<sup>750</sup> La inspección material de estos dibujos arrojó que probablemente Rivera usó debajo un segundo papel cubierto con pigmento o papel carbón, y transfirió el dibujo ayudado con una punta afilada, pues no tienen perforaciones ni marcas en el reverso que indiquen otro modo de transferencia. Véase el capítulo 4.

de Nahui Ollin, representada con el cabello oscuro. En la entrevista con Frías, Rivera especifica que “las caras serán semejante a esas que ve usted allí, con ese mismo ocre rojo, aunque matizado”, Frías reflexionó sobre el carácter indígena y monumental de estos rostros gigantescos, “cabezas de indios” que le llevan a pensar en la escultura del México antiguo:

Callamos algunos momentos. Miro los cartones donde poderosísimas y expresivas cabezas de indios, donde manos de fuerza estupenda y de intención vigorosa como nadie podría soñar nos dan la impresión de nuestra raza. Adquieren un carácter monumental, como hechas en piedra dura de obsidiana: asemejase a la tumultuosa y quieta vía de las ornamentaciones de piedra que hacen asomar cabezas de serpientes en los Teocallis de Teotihuacán.<sup>751</sup>

Esos rostros, aunque no conservaron los tonos indígenas y poco parecen tener que ver con la escultura mexicana más allá de las fabulaciones envolventes de Rivera, si adquirirían un carácter aún más escultórico con el tratamiento de cincelado de los contornos sobre el muro de concreto, labor que en ese mismo momento también se iniciaba. En otra fotografía Rivera aparece armado con cincel y martillo, posando orgulloso para la cámara. **(FIG. 236)** En ese acercamiento al espacio de trabajo se puede ver que las líneas curvas se usaron para trasladar el dibujo al muro, hay además otros trazos que no serían cincelados, líneas de composición que orientaban el trazado y distribuían la superficie. También hay pequeñas cruces, que parecen los puntos de apoyo dónde auxiliados con pequeños clavos podían trazar los círculos. Es patente también que las figuras de la Poesía erótica, y el Conocimiento tienen círculos en lugar de rostros. El proceso de traslado al muro iba aliado con el cincelado: primero hacían los trazos geométricos generales, después se iba afinando el dibujo poco a poco, apoyados en los cartones y al final se iba cincelando.

Posiblemente para cincelar los contornos de las figuras los muralistas fueron asesorados o apoyados por un escultor. Frías menciona que en el momento en que realizaba la entrevista llegó el escultor Urbina, el Chamaco, “a quien el viaje a Europa no ha cortado la agilidad para discutir interminablemente”. Se trata de José María

---

<sup>751</sup> Juan del Sena [José D. Frías]. "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro ...", 47.



Fernández Urbina,<sup>752</sup> a quién Xavier Moysen reporta como “el bolchevique de la escultura”<sup>753</sup>, y quién realizó la máscara mortuoria del general Álvaro Obregón.<sup>754</sup>

Cuando Frías preguntó a Rivera para qué ahondaba con el cincel las líneas del dibujo, el pintor dijo que había adoptado un dibujo inciso, “en primer lugar para que los colores no se corran y en segundo lugar porque el dibujo de incisión tiene más carácter arquitectónico que el dibujo de trazo”.<sup>755</sup> El cincelado fue un recurso estético para enfatizar el diseño arquitectónico y la materialidad de la encáustica, pero también debió ser resultado de las primeras pruebas de aplicación de la pintura a la cera terminada a soplete, como un recurso para evitar que los colores fluyeran más allá de los contornos del dibujo, pues en la imagen se ven claramente los bordes escurridos de varias pruebas.

En cuanto al carácter estético del cincelado, puede tener también producto de sus observaciones de murales italianos, o bien de algunas lecturas. El tratado de Paillot de Montabert enfatiza la vivacidad que aportan las incisiones de los perfiles en los murales italianos, resultado del traslado del dibujo en el fresco:

Se aplican entonces los cartones sobre la superficie que se quiere pintar, se pasa una punta de marfil o madera en todas las líneas, presionando más o menos según el grosor del papel, y estas características se encuentran grabadas sobre la superficie del enlucido. Hay que subrayar, que en los frescos de Italia, se observa que esta impresión o grabado del trazo es de gran profundidad. A veces obtenemos esta línea, más vívida y más profunda, utilizando cartones recortados, cuyos contornos seguimos con la punta.”<sup>756</sup>

Un artículo de Elmer E. Garnsey, traducido y publicado a inicios del siglo XX en México<sup>757</sup> también ponía gran atención a los perfiles incisos de las figuras,

---

<sup>752</sup> José María Fernández Urbina (1898-1975) fue un escultor nacido en Durango, estudió en la academia, y fue becario en Europa y Estados Unidos, al parecer, cuando ocurrió la entrevista, acababa de regresar de su viaje. Realizó la estatua de Fray Bartolomé de las Casas colocada a un costado de la Catedral Metropolitana, entre muchas otras comisiones estatales.

<sup>753</sup> Xavier Moysen, “Estudio introductorio” en Xavier Moysen, *La crítica de arte en México 1896-1921*. (México: IIE, UNAM, 1999), 45.

<sup>754</sup> Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*. (México: UNAM, 2003) 120.

<sup>755</sup> Juan del Sena, "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria.", en *El Universal Ilustrado*, 5, no.257 (abril 1922): 26.

<sup>756</sup> La traducción es mía. Jaques Nicolás Paillot de Montabert, *Traité complet*, v. 9, 425.

<sup>757</sup> El artículo dedicado a la pintura mural y sus relaciones con la arquitectura se publicó en la conocida revista *La ciencia y el arte*, editada por Nicolás Mariscal, hacia 1901. No es posible saber si Rivera se

especialmente hacía referencia a las pinturas de Pompeya y Herculano. Consideraba primero el color, en tanto a su componente “constructivo” es decir, el peso específico de cada color en relación con el elemento arquitectónico al que se aplica, pero también en tanto a su valor expresivo, y a la importancia de la yuxtaposición de colores complementarios, en segundo lugar, se debe atender a la distribución de masas y superficies por medio del dibujo o el ornato. El tercer elemento que propone considerar es la textura o lisura de la pintura, en particular subraya la importancia de los contornos de las figuras, y sugiere que se realicen en relieve:

La tercera consideración es la lisura. La palabra no expresa perfectamente el asunto que incluye la muy discutida cuestión de considerar al muro como un sólido que tiene su superficie uniforme. Comúnmente se hace observar con ligereza que el pintor de muros agujera las paredes. No hay ley alguna que defina en qué proporción se debe aceptar la lisura, ni hay reglas acerca, de cómo se puede obtener la lisura. La lisura absoluta y el completo menosprecio del modelado, serían defectuosos para la vista y para la imaginación. No atender en lo absoluto á que el muro es una superficie constructiva, repugna también. [...]. El tratamiento de la figura suscita en extremo la discusión, pues los diversos modos de tratarla comprenden todos los grados de modelado, desde la silueta absoluta hasta el más franco naturalismo. Algunos pintores quedan satisfechos con poner una fuerte línea en derredor de la figura, convención que hace liso todo lo que queda dentro del contorno grueso, lo que permite un suficiente modelado para expresar la actitud de la figura. La dificultad grave que encuentran es que los contornos fuertes no siempre forman una distribución agradable de masas; se gana, pues, en una cualidad a expensas de la otra. Quizás sería útil para el pintor mural algún estudio de la técnica del escultor, especialmente para el estudio de las decoraciones en bajorrelieve de ciertas bóvedas y sepulcros romanos. Los contornos están fuertemente marcados en los lugares donde el cincel se ha introducido en el yeso fresco. En cambio, no hay línea en lo absoluto en las partes en que la figura emerge del terreno; dejan ahí su contorno enteramente á la imaginación.<sup>758</sup>

---

apoyó en este tipo de referencias, pero llama la atención la manera en que el autor hace hincapié en el tratamiento de los contornos y la relación con la textura superficial del mural. El artículo, publicado en tres entregas, aborda las relaciones entre la arquitectura y la pintura mural, describe las características que deben regir la producción mural a través de ejemplos concretos. Garnsey apela a lo decorativo y a la integración con la arquitectura pero no hace una reflexión demasiado profunda sobre el espacio, pone énfasis en que el colorido debe ser “constructivo”, para el autor un ejemplo de pinturas murales muy logradas son las que realizó Pierre Puvis de Chavannes para la Biblioteca de Boston. Algunas de estas pinturas, así como un grupo de las realizadas en la Biblioteca del Congreso, tienen una iconografía similar a La Creación, en particular el tema del Parnaso. El subtítulo dice que se trata de un estudio leído por su autor ante la XXXIII Convención anual del “American Institute of Architects” Elmer E. Garnsey “La pintura mural en sus relaciones con la arquitectura” publicado en tres entregas, en *El arte y la ciencia*, Parte 1, *El arte y la ciencia*, vol. II, núm.1, (abril de 1900); 7-8; Parte 2, *El arte y la ciencia*, vol. I, núm.4, (julio de 1900); 55-56; Parte 3, *El arte y la ciencia*, vol. II, núm. 12 (marzo de 1901); 183-185.

<sup>758</sup> Elmer E. Garnsey “La pintura mural en sus relaciones con la arquitectura” publicado en tres entregas, en *El arte y la ciencia*, Parte 3, *El arte y la ciencia*, vol. II, núm. 12 (marzo de 1901); 185.

No sabemos si Rivera leyó este artículo, lo cual no es improbable, pues cuando se publicó en tres entregas entre 1900 y 1901, era estudiante en la ENBA. La revista *La Ciencia y el Arte* editada por Nicolás Mariscal fue una publicación importante puesto que no existían ediciones de ese estilo en México y traía los aires de renovación tan deseados por las nuevas generaciones. El autor, Elmer E. Garnsey, fue director de los grupos de pintores murales que decoraron el edificio Thomas Jefferson de estilo Beaux Arts de la Biblioteca del Congreso, en Washington y también fue responsable de las decoraciones en varios edificios de la Columbine World's Exhibition en Chicago. A inicios del siglo, en Estados Unidos se vivía un “renacimiento americano” que produjo muchos edificios de estilo Beaux Arts con decoraciones murales y escultura. Garnsey, al ser un pintor mural planteaba en su texto cuestiones de la práctica que fueron también del interés de Rivera, en particular la manera en que la pintura mural modifica el espacio a través de la perspectiva, el color y la textura. Por ejemplo, en una sección describe como algunas pinturas murales, especialmente aquellas que representan paisajes con perspectivas aéreas “perforan” los muros, y pueden tener un efecto contraproducente sobre la arquitectura invitando la mirada a trascender el espacio.<sup>759</sup> Rivera usa un concepto similar, cuando explica su decisión de realizar grisallas en el entresuelo de la SEP para no “agujerear” la superficie y debilitar la arquitectura.<sup>760</sup>

Independientemente de dónde haya provenido la idea, la decisión de cincelar los contornos en *La Creación* tuvo importantes consecuencias sobre la percepción de la imagen. Las incisiones rompen la superficie y le dan un carácter háptico, una visualidad que participa de una sensación táctil. Su materialidad se presenta auto

---

<sup>759</sup> Garnsey dice: “el paisajista procura destruir la superficie vertical del muro, llevándonos insensiblemente a través de distancias aéreas” y más adelante concluye “en consecuencia, se puede decir que en la pintura mural la perspectiva lineal es un gran recurso y que la perspectiva aérea debe reservarse para la pintura de paisaje.” Elmer E. Garnsey “La pintura mural en sus relaciones con la arquitectura” publicado en tres entregas, en *El arte y la ciencia*, Parte 3, *El arte y la ciencia*, vol. II, núm. 12 (marzo de 1901); 185.

<sup>760</sup> Rivera explica su decisión de utilizar las grisallas en el segundo piso de la SEP de la siguiente manera: “asociando las ideas y buscando equivalencias plásticas, planeó pintar, en el entresuelo y en grisaille, como si fuesen piedras esculpidas en bajo relieve, con objeto de o debilitar la arquitectura dando la sensación de agujerear el entresuelo muy bajo de techo y, al mismo tiempo, armonizar con el estilo del edificio, sin sacrificar el de las pinturas.” Lolo de la Torre, *Memoria y razón*, t. II, 212.

contenida, los contornos evitan el sentido de profundidad, deslindan la representación de todo sentido de ilusión mimética al hacer patente que se trata de una superficie pictórica en diálogo con las prácticas vanguardistas. El carácter táctil de la pintura fue un tema importante para las prácticas cubistas, que se ha interpretado desde las lecturas de Bergson y de Poincaré,<sup>761</sup> y también de William James a través de Gertrude Stein.<sup>762</sup> Al hacer pinturas que apelaban a lo táctil, por una parte, se reforzaban las sensaciones espaciales a través de una percepción sinestésica, y se evitaba toda ilusión de perspectiva, que era la manera visual de representar el espacio y que consideraban un engaño a los sentidos. En contraste, la visualidad táctil permitía captar las distancias y las relaciones espaciales objetivamente. Por ello, en la práctica, además de retomar la pincelada acusada de Cézanne, recurrieron a la inclusión de distintos materiales fragmentos de papel tapiz, o fragmentos de revistas, cartones o papeles, o mezclaron arena para producir efectos que potenciaban las cualidades táctiles de la pintura, que combinaban con otros recursos más abstractos como la descomposición en facetas, los planos simples, la fragmentación de planos o las degradaciones tonales en *camaïeu* o *passage*, y la insistencia sobre la artificialidad de la superficie.

La obra de Rivera puede entenderse como un ejercicio de sinestesia afín con las teorías vanguardistas de principios del siglo XX,<sup>763</sup> *La Creación* al ser percibida próximamente produce una sensación mientras que, a lo lejanía, los contornos

---

<sup>761</sup> Linda Dalrymple mostró el impacto de algunas teorías de Henri Poincaré sobre el espacio perceptual, con su componente el visual, el táctil y el motor. El primer cubismo se apoyó en esas ideas para promover la percepción del espacio y la cuarta dimensión a través de sensaciones táctiles, desconfiando de los sentidos, pero principalmente de la visión. Severini retomó el tema del espacio perceptual, y las sensaciones táctiles, en sentido inverso, para retomar las posibilidades de la visión. Véase: Linda Dalrymple Henderson. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. (Princeton University Press, 1983),

<sup>762</sup> Versteegen hace un resumen de las nociones que se discutieron en torno a la importancia de lo táctil en el primer cubismo; subraya que además de la participación de Maurice Princet, y las teorías de Henri Poincaré, Picasso y Braque se partieron de algunas ideas de William James a través de Gertrude Stein. En particular señala la noción de la constancia de los objetos a través del tacto, y su importancia para la percepción. Véase: Ian Versteegen (2014) "The Tactility of Early Cubism", en *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 83:4, 290-302, DOI: 10.1080/00233609.2014.921641

<sup>763</sup> Además de las relaciones táctiles-visuales mencionadas en relación con el cubismo, otras vanguardias consideraron que ese tipo de percepción sinestésica, permitía promover la espiritualidad durante la recepción, como en el caso de Kandinsky, que era auditiva-visual. Véase: Wasily Kandinsky, *Lo espiritual en el arte*. (Barcelona: Labor, 1991).

labrados confieren solidez a las figuras. No esta de más recordar aquí la polaridad establecida por Aloïs Riegl entre lo táctil y lo óptico, quién encontró el paradigma de lo táctil en relieves egipcios, en las figuras planas es la línea la que apela al sentido del tacto más que a la visión, a la vez hace presente el plano de la imagen.<sup>764</sup> En ese sentido, el comentario del poeta Frías sobre la escultura mexicana en relación a *La Creación* podría tener cabida en tanto que los relieves mexicanos empleaban como principal recurso justamente los contornos labrados sobre superficies planas. Al retomar a Poincaré y a Adolf von Hildebrand, Riegl señalaba la experiencia visual-táctil implicaba la cercanía, y lo óptico, se experimenta a la distancia. El historiador del arte había tomado estas ideas del exitoso libro del escultor Adolf von Hildebrand sobre los problemas de las formas en artes visuales: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893)<sup>765</sup>, que fue muy bien recibido en los circuitos de la historia del arte, en particular por Heinrich Wölfflin.<sup>766</sup> Riegl aumentó una tercera categoría y atribuyó a cada forma de visualidad un modo artístico específico, la visión cercana produce superficies duras y táctiles, la lejana, superficies ópticas y desintegradas, la visión normal es un equilibrio entre ambas.<sup>767</sup> Gilles Deleuze conceptualizó los contornos en pintura en su sentido háptico, este autor usó el concepto de diagrama como mediador de las sensaciones que implementan los efectos visuales sobre el lienzo, con esta operación eliminó la dicotomía de lo háptico y lo óptico presentes en Riegl, e introdujo lo háptico como una función de lo óptico, pues este tipo de

---

<sup>764</sup> Aloïs Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*. (Nueva York: Zone Books, 2004).

<sup>765</sup> Von Hildebrand planteaba que el ojo percibía el mundo exterior de dos maneras fundamentalmente distintas, en el modo kinestésico el ojo recorre la superficie de objetos cercanos, y en el modo óptico reposa con persistencia en una imagen lejana. Adolf von Hildebrand, *Das problem der Form in der bildenden Kunst*. 3a. ed. (Estrasburgo: Heitz & Mündel, 1908); Adolf von Hildebrand, *The problem of form in painting and sculpture*. Max F. Meyer y Robert Morris Ogden trad. (Nueva York: New York : G.E. Stechert, 1907) Adolf von Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*. Georges M Baltus trad. (París y Estrasburgo: Vve. E. Bouillon; Heitz & Mündel, 1903)

<sup>766</sup> Aloïs Riegl (1858-1905) concebía tres maneras de la visión, que formuló partiendo del estudio sobre las formas del escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921), traducido al inglés en 1907 y al francés en 1903. Sobre la lectura de Riegl de von Hildebrand, véase: Isabelle Frank, "Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques" en *Littérature*, no. 105 Questions de style, marzo 1997, 72-75.

<sup>767</sup> Isabelle Frank, "Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques," 75.

percepción no se refiere a asir literalmente el objeto sino a una sensación sinestésica del tacto, producida a través de la mirada.<sup>768</sup>

Gracias al tipo de andamio-escalera que utilizó Rivera pudo experimentar cuidadosamente las sensaciones que producía la pintura en la cercanía y en la lejanía, de hecho, en esta obra hay múltiples recursos plásticos que recurren a efectos ópticos y hápticos que tienen distinto efecto de cerca y de lejos, ensayos producidos a través del color y las texturas, que retoman prácticas de Rivera como cubista. El pintor parece haber sido consciente de este problema, pues muchos años después, hacia el final de su vida, cuando respondió un cuestionario sobre las texturas en pintura vinculó las cualidades táctiles y las texturas con el problema de la distancia de observación de la pintura mural:

No hay pintura sin textura. El sentido táctil es tocado inevitablemente al mirar una pintura, pero hipertrofiar la textura es disminuir la acción del sentido ocular. Mientras más falla el pintor en su expresión realmente pictórica, o sea, la expresión de la sensibilidad de color y forma, mayormente recurre a las texturas, a las asociaciones de ideas que ellas provocan, aparte de las sensaciones táctiles y las sensaciones de otro género que ellas pueden producir. En la pintura mural, las texturas son signo innegable y evidente de falta de fuerza expresiva adecuada al papel esencial de la pintura mural, que por su dimensión requiere distancia para apreciar su conjunto y, en consecuencia, produce un género de sensación y placer diferente al de la pintura de caballete. Esta última, en cambio, puede llegar a jugar amplios registros de sensaciones y emociones basadas en las texturas.<sup>769</sup>

En dicha carta, explica que en la pintura al fresco se evitan las texturas, pero sin duda, en *La Creación* Rivera hizo uso de esas texturas de las que había hecho gala en su pintura de caballete cubista. Y no me refiero únicamente a los perfiles cincelados, también empleó una técnica textural para producir el efecto de un rebozo de seda tornasolado que cubre los hombros de la Comedia, Lupe Rivas Cacho. **(FIGS. 237)** Aplicó una capa de color amarillo con algunas pinceladas de azul muy claro, una vez seca, sobre ella, aplicó una laca roja con gran cantidad de resina para hacerla

---

<sup>768</sup> Gilles Deleuze, *The logic of sensation*, trad. D. W. Smith, (Nueva York: Continuum, 2005) Sobre la manera en que los conceptos de Deleuze en su estudio sobre Francis Bacon reconfiguran las nociones sobre lo háptico y lo óptico elaborados por Alois Riegl véase: Vlad Ionescu, "Deleuze's tensive notion of painting in the light of Riegl, Wölfflin and Worringer.", en *Deleuze Studies*, Volume 5 Issue 1, 52-62, <https://doi.org/10.3366/dls.2011.0006>

<sup>769</sup> Diego Rivera, "Sobre las texturas. Carta dirigida a Ben L. Ireland, del Department of Architecture and Allied Arts, Kansas State College, Manhattan, Kansas, 23 de junio de 1956," en Raquel Tibol, *Arte y política*, (México: Grijalbo, 1979): 369.

ligeramente translúcida, finalmente, con la ayuda de un peine de pintor eliminó parte de esa capa cuando aún estaba húmeda, trazando incisiones con movimientos ondulantes, para crear una textura sinuosa. Esta era una técnica cubista bien conocida, que Picasso empleó por ejemplo para la cabellera y el bigote de *Le poète* (1912), (**FIG. EL POETA , y textura bigote**). Se trataba de uno de tantos recursos técnicos que Picasso aprendió de Georges Braque, quién usaba una brocha como peine de decorador para producir texturas al *trompe-l'œil*, la misma herramienta y técnica que usó Rivera únicamente en el rebozo de Lupe Rivas Cacho (**FIG. PEINE DE PINTOR**).<sup>770</sup>

Como bien lo señaló Susana Pliego, las texturas, así como el color, fueron para Rivera recursos que posibilitan la experiencia estética en un plano fisiológico, pues actúan sobre el sistema nervioso para producir la experiencia estética.<sup>771</sup> Señalaba también la complicación que produce a nivel técnico la creación de texturas puesto que son sujetas a alterarse y reducir la durabilidad de la obra, ponía como ejemplo paradigmático un collage de Picasso o Braque, pero, aunque él prefería la pintura que aspirara a la permanencia, y por ello había elegido el fresco, carente de texturas, justificaba estos procedimientos en tanto su efecto placentero, sin restricción a su duración, y como excitadoras de la emoción:

Ya en el terreno social, menos duran unos fuegos artificiales que un collage de Picasso o de Braque; menos dura una fiesta popular y, sin embargo, los dos son placeres legítimos para el pueblo, y proveen a las necesidades de su imaginación y otros sectores de su sistema nervioso, no menos respetables que el aparato digestivo. [...] En mi opinión, en la pintura y en general en el arte, las texturas y todo lo demás son admisibles si concurren a hacer que la obra llene su función excitadora de la emoción para conducir al ser humano a los planos

---

<sup>770</sup> Braque provenía de una familia de artesanos pintores de casas en Argenteuil, y por ello se formó y trabajó como pintor decorador de interiores. La herramienta usada era un peine de decorador que originalmente fue diseñado para limpiar las brochas. Las texturas al *trompe-l'œil*, para crear la apariencia de la madera, fue usado por los cubistas en naturalezas muertas, Los fragmentos de madera comenzaron a entrar en las obras cubistas de Braque y de Picasso alrededor de 1912, y fueron una vía que paulatinamente les fue llevando a desarrollar las principales técnicas y medios característicos del cubismo como el *collage*, o el *assemblage*. Al respecto véase las entradas: *faux bois*, *assemblage*, *collage* y *Braque* en: Pierre Daix, *Dictionnaire Picasso*, (Paris: Robert Laffront, 1995), p. 60, 129-132, 199-200.

<sup>771</sup> Susana Pliego ha comentado este documento contextualizándolo conceptualmente con otros escritos sobre arte del pintor para extraer el sentido que daba a la experiencia estética, con nociones que relacionan la percepción sensible y la neurofisiología. Véase: Susana Pliego Quijano, *De sensaciones, percepciones y emoción estética. Un acercamiento al pensamiento estético de Diego Rivera*. 2006, Texto consultado en: [https://www.academia.edu/20843315/DE\\_SENSACIONES\\_PERCEPCI%C3%93N\\_Y\\_EMOCI%C3%93N\\_EST%C3%89TICA\\_UN\\_ACERCAMIENTO\\_AL\\_PENSAMIENTO\\_ESTETICO\\_DE\\_DIEGO\\_RIVERA](https://www.academia.edu/20843315/DE_SENSACIONES_PERCEPCI%C3%93N_Y_EMOCI%C3%93N_EST%C3%89TICA_UN_ACERCAMIENTO_AL_PENSAMIENTO_ESTETICO_DE_DIEGO_RIVERA)

superiores del placer, unido a la ampliación del conocimiento y nutrición de los impulsos hacia la ascensión progresiva y armoniosa de la sociedad humana, para lo cual es potente resorte el conjunto de condiciones capaces de producir lo que hemos convenido en llamar emoción estética.<sup>772</sup>

Rivera procedió con imaginación y sensibilidad al cincelar los contornos, empleó cinceles de distintos grosores para lograr un efecto de modelado y no un contorno continuo que hubiera rigidizado las figuras. Un aspecto que debió contribuir a tomar la decisión de cincelar todo el dibujo es la textura propia de los muros del anfiteatro. Como se ha explicado en los primeros capítulos los muros fueron contruidos por medio de cimbras metálicas que imprimieron una fuerte textura en el acabado superficial del muro, y dado que el programa arquitectónico defendía la sinceridad de los materiales, no se aplicó ninguna capa de recubrimiento. De hecho, es posible que se diera un acabado a martelina para armonizar el acabado rugoso de los muros de concreto con las huellas de la talla en la piedra volcánica de las molduras ornamentales. Esa textura amartelinada de los muros no es homogénea, en algunas regiones se forman líneas apretadas de horadaciones y en otras, las depresiones están sumamente dispersas, siendo mas numerosas las secciones lisas.

La interrupción de la superficie por medio del cincelado fue una manera muy inteligente no sólo de imprimir mayor fuerza la composición, sino de integrar la textura del muro al diseño y evitar que se interrumpiera la coherencia. Por ejemplo, una de las áreas con martelinado más cerrado es el rostro de Continencia, **(FIG. 240)** en esa zona, Rivera usó cinceles medios y finos para integrar la figura a la textura superficial, y al momento de pintar, difuminó sobre el entramado del concreto los tonos azulosos y grisáceos para crear un velo dónde se intuyen los rasgos de la mujer cubierta. La textura apoyó también el modelado de los paños, pero los delicados cortes en la superficie permitieron definir sólidamente los contornos, que si hubieran sido trazados a pincel, serían difusos e irregulares.

En la concha acústica Rivera trabajó de una manera completamente distinta, no cinceló los contornos, resolvió todo el diseño a partir de pintura aplicada con pincel.

---

<sup>772</sup> Diego Rivera, "Sobre las texturas", 370.



Se trata de una decisión estética y no de un asunto de premura, pues tampoco cinceló el círculo cósmico al centro, con su arcoíris, sus estrellas y manos. Es decir, toda el área central del mural no está cincelada, fue trabajada únicamente con pincel, en la concha acústica, se pueden percibir los problemas que genera la textura, que Rivera resolvió usando negro abundante para perfilar las figuras. Pero aún así algunas sufren los efectos del martelinado del muro, por ejemplo, el rostro del Querub se encuentra completamente interrumpido por la textura que interrumpe la imagen. **(FIG. 241)**

El dibujo esculpido sobre el concreto fue trabajado con gran sentido del efecto del diseño, en un proceso de prueba y error, modificando ligeramente las posiciones, o añadiendo algunos elementos. Se usaron cinceles de al menos tres grosores, probablemente cuatro, para dar un efecto análogo a la calidad de línea en un dibujo, son trazos con distinta intensidad que se manifiestan a diversas profundidades y espesores para aportar una cualidad escultórica a la pintura. Además, el efecto se reforzó por medio de efectos de color, que abordaré más adelante.

### **Algunas observaciones sobre la relación entre procesos de ejecución, materialidad e iconografía**

A lo largo del estudio de los procesos de trabajo de Rivera para *La Creación* y los estudios sobre la técnica me pareció que había una trama ineludible entre lo simbólico y lo material por lo cual mis observaciones sobre iconografía están ligadas a la noción de que la materialidad y lo simbólico en el campo pictórico van unidos. Al inicio de esta tesis expuse el diseño iconográfico de la creación. Quiero incluir en esta sección particularmente dedicada a la materialidad y el proceso de ejecución, nuevos descubrimientos sobre el plan iconográfico que emergieron a partir del estudio material.

Rivera realizó algunos cambios compositivos, *pentimenti* importantes a nivel iconográfico, aunque no son muchos. Algunos parecen decisiones de último momento, el más significativo ocurrió en la figura de Prudencia, en el boceto parece una mujer embarazada, sus manos abrazaban su abultado vientre, con un gesto

protector característico. **(FIG. 242)** El esgrafiado inicial seguía ese diseño, su vientre se proyectaba hasta la mitad de la siguiente figura, la Justicia. Dotar de un embarazo como atributo iconográfico a la Prudencia probablemente habrá parecido un gesto demasiado irónico o arriesgado, al pintor o a su comitente, y finalmente se decidió reconstruir la imagen para presentar una mujer muy hermosa que sostiene sensualmente un manto sobre su cuerpo desnudo, como si estuviese a punto de caer, también un gesto un tanto paradójico para esa virtud. Podemos ver su pecho y sus hombros expuestos. También en el dibujo su cabello era menos abundante, la espalda de la figura formaba una curva casi perfecta, así fueron cincelados los contornos con un cincel medio, antes del cambio de opinión del artista, pero para enfatizar el erotismo de la figura, Rivera desplegó una abundante cabellera que llega hasta la mitad de su espalda en la composición final. **(FIG. 243)**

Otro cambio iconográfico importante fue añadir aureolas a todas las virtudes; en el boceto constructivo ninguna las portaba. De hecho, siguiendo las incisiones es posible atestiguar que tomó la decisión de añadir aureolas cuando prácticamente estaba terminado el proceso de cincelado, pues las aureolas se superponen a las nubes rosas, tanto en las virtudes cardinales como en las virtudes teologales. **(FIG. 244)** Las aureolas incrementan la cualidad bizantina de la composición y crean un juego rítmico con las otras regiones doradas, con el cielo en gloria dorado, y con los detalles que fueron dorados en algunas de las musas. **(FIG. 245)** Probablemente para remarcar la filiación primitiva de esos elementos, allí comenzó a utilizar un cincel verdaderamente grueso, y creó círculos áureos en bajorrelieve, como si de coronas troqueladas se tratara, con gajos radiales cruzados por horadaciones circulares. Estas son posiblemente las zonas más trabajadas con el cincel, utilizó además un punzón como para dar la textura amartelinada del interior. La tarea debió ser ardua y difícil pues en varias de las aureolas se desprendió gran parte del repellido de concreto que no soportó la embestida.

Esos punzones romos se emplearon únicamente en las aureolas, pero en varias regiones se optó por hacer las incisiones con gruesos cinceles, en la piel de oveja que viste la música, el efecto del cincelado es escultórico, y aporta una textura muy vívida

a la piel animal (**FIG. 246**); se aplicó el mismo recurso para los largos cabellos de la Caridad, más no para el resto de los cabellos, parecería que se buscó contrastar texturas. También se usaron los cinceles más gruesos para definir las sólidas nubes rosas que sostienen a la Ciencia y la Sapiencia, y para marcar crudamente las palmeras que sostienen la bóveda de la concha acústica. (**FIG. 247**) Uno de los cinceles más gruesos quedó permanentemente integrado al mural, lo clavaron muy cerca de la moldura pétrea que rodea el muro, a la altura la figura de la Poesía Erótica. (**FIG. 248**)

Los cinceles o punzones de punta más finos se emplearon al interior de los rostros, y para manos muy delicadas, en muchas ocasiones delimitan párpados, comisuras, arrugas del ceño, una línea del cuello, el volumen de una nariz, u otras características que no son demasiado visibles a distancia, pero que indudablemente contribuyen a la forma. (**FIG. 249**) Es notoriamente sutil la manera en que Rivera trabajó a partir de incisiones muy finas las arrugas en las manos delgadas y nudosas de La Justicia, llama la atención que el pintor caracterizó detalles que indican, además del fenotipo indígena, la avanzada edad de la mujer. (**FIG. 250**) Aquí, como en muchos de los detalles de las facciones dejó el cincelado sin remarcarlo por medio de pintura, para obtener apenas una ligera sombra.

En ocasiones, el cincelado fue extremadamente perfecto, lineal, para contribuir a esa sensación volumétrica del dibujo constructivo, la volumetría expresada en su forma más sintética, las huellas del aprendizaje cubista de Rivera se manifiestan con potencia en el desnudo de Eva, una de las más sólidas y geoméricamente construidas. Aquí es posible ver que Rivera volvió a trabajar el cincelado hasta obtener las proporciones y la silueta geométrica y a la vez sensible. (**FIG.251**) Logró abstraer a su forma más simple el desnudo de la mujer, el pie es casi cónico, piramidal, y se apoya en un cuidadoso y fino cincelado, como si se tratara de un dibujo esculpido en piedra.

### **Preparación del muro**

Rivera resumía escuetamente la manera en que preparó el muro para pintar *La Creación*:

El proceso seguido para el mural del anfiteatro fue: una vez establecida la composición y dibujadas sus partes sobre el aplanado seco de cemento de los muros, se hizo una incisión a cincel afirmando los contornos. En seguida se preparó el muro con una capa de copal puesta a fuego, calentando la superficie con el soplete y frotando sobre ella en caliente los tejos de copal mexicano.

De manera que al terminar el cincelado prepararon el muro aplicando una capa de copal, esta capa de sellado era recomendada tanto por Paillot de Montabert como por Vibert.<sup>773</sup> Rivera mencionó que un factor determinante para aplicar esa capa de copal fue la marcada textura del muro, que hubiera absorbido el aglutinante de la pintura:

[..]como el muro era de concreto martelinado, más áspero y absorbente, lo preparó con copal. Calentando el muro con la flama del soplete industrial aplicó las barras de copal que se fundían bajo el calor de la flama del soplete oxhídrico formando, sobre el muro, una capa de copal de consistencia vítrea que una vez enfriada estaba lista para recibir la capa de color [...].<sup>774</sup>

De acuerdo con su descripción Rivera usó barras de copal, esto confirma que utilizó el llamado “copal blanco o santo”, que es aquel que se extrae por medio de cortes diagonales en la corteza del árbol a través de los cuales fluye la resina y se acumula en pencas de maguey, de manera análoga a como se obtiene el chicle o el hule.<sup>775</sup> Esta extracción forma las “barras” o “tejos” a los que se refieren los muralistas y que se derritieron directamente sobre el muro con el soplete. Llama la atención que Rivera mencione el soplete oxhídrico, que es un soplete que alcanza altísimas temperaturas al mezclar oxígeno e hidrógeno y en realidad no creo que haya sido necesario. El punto de fusión de este tipo de copal es relativamente bajo de 67 a

---

<sup>773</sup> Para una discusión más completa al respecto, véase capítulo 6? *La elección de la encáustica*.

<sup>774</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón*, Tomo II, 186.

<sup>775</sup> Hay otros tres tipos de extracción de copal, que producen distintas propiedades y son llamados comúnmente de diversas maneras. El copal de piedra o de goma es el exudado que se acumula sobre el tronco del árbol por la acción de insectos, sin intervención del hombre, y es muy duro, se denomina copal lágrima a la sustancia más pura y traslúcida que se derrama de la hoja de encino a la penca de maguey, sin ramas e impurezas que a veces se acumulan en la penca, pues dura bastante tiempo antes de llenarse por completo y recolectarse. Finalmente se denomina copal amarillo a la resina en forma de estalactitas, más resacas, que se recolectan con machete, y han perdido su olor característico. Victoria Naoli Lona, *El Copal en las Ofrendas del Templo Mayor*, Revista Arqueología Mexicana, vol. 12, num. 67(2004), y Edelmira Linares y Robert Bye, *El copal en México*, CONABIO, Biodiversitas 78:8-11. Consultado en <https://www.biodiversidad.gob.mx/Biodiversitas/Articulos/biodiv78art2.pdf>

88°C,<sup>776</sup> de manera que el soplete oxhídrico parece una exageración. Por medio de la reproducción experimental se encontró que es más sencillo fundir el copal a baño maría, aplicarlo y después distribuirlo con el soplete al calentarlo, pero de cualquier manera se obtiene una capa brillante, vítrea e impermeable, mucho más resistente que la cera. **(FIG. 252)** Por ello, puede considerarse que en realidad utilizó un soplete de gasolina común, y a posteriori quiso ligar su trabajo en *La Creación*, con el empleo de una tecnología más sofisticada de la que realmente utilizó. Mediante los análisis materiales y la reproducción experimental se probó que si hubiese usado el soplete oxhídrico que alcanza tan altas temperaturas, la pintura se hubiera calcinado.

Al observar *La Creación* se comprobó que efectivamente debajo de la capa pictórica existe la preparación de copal que describió Rivera, de hecho se extiende hacia los bordes del mural. **(FIG. 253)** Tomé una micromuestra de esa capa, que inmediatamente emitió el aroma característico de la resina. Por medio de microscopía se detectó la preparación de copal en todas las muestras, aunque en las regiones cauterizadas es más delgada o se mezcló con las capas pictóricas por la acción del fuego.) En las regiones a pincel la capa de copal se preservó íntegramente, por ejemplo, debajo de la capa azul de círculo cósmico. **(FIG. 254).**

### **La fórmula de la encáustica mexicana**

Para preparar la encáustica fue necesario por una parte preparar el aglutinante para después mezclarlo con los pigmentos. Jean Charlot de alguna manera atribuyó el descubrimiento de la “encáustica mexicana” a Xavier Guerrero, quién al escuchar la larga lista de materiales procedente de un libro francés que Rivera tenía, había recomendado usar “terebitina, copal y cera” con lo que hizo posible la “variante mexicana de la encáustica clásica”.<sup>777</sup>

---

<sup>776</sup> Minerva Noemí Orta Amaro, *Copal: microestructura, composición algunas propiedades relevantes*. Tesis de licenciatura en ingeniería químico industrial. (México: Escuela Superior de Ingeniería Química e Industrias Extractivas, Instituto Politécnico Nacional, 2007), 41.

<sup>777</sup> Jean Charlot, “La época Xavier Guerrero”, sp.

Es muy posible que el tratado al que hacía referencia Charlo fuese el libro de Paillot de Montabert. Rivera empleó la manera de preparar la encáustica que proponía este autor. Le describió de manera muy sucinta a Loló de la Torriente y sin dar verdaderamente una fórmula que: “hizo una solución de cera en esencia de espliego (aceite esencial destinado a retardar el secaje). Disolvió copal en gasolina. Juntó las soluciones a la densidad que le convenía y en volúmenes iguales molió sus colores en esta solución.”<sup>778</sup> Como bien lo menciona Rivera, la esencia de espliego o de alhucema es un aceite no secante que proviene de dos tipos similares de plantas de lavanda (*Lavandula latifolia* o *Lavandula spica*)<sup>779</sup> que se usa justamente como retardante del secado, y que usó para disolver la cera, lo que será la componente grasa de la encáustica. Por otra parte, la gasolina, un solvente más volátil, pero más potente lo usaron para disolver el copal, una resina terpénica, y preparar una especie de barniz espeso.

Rivera dio información sobre su receta para la encáustica a Juan O’Gorman, quién dijo que había agregado resina elemí además de copal.<sup>780</sup> Refirió a ambos el mismo procedimiento: disolvía por una parte la cera en esencia de espliego y por otra las resinas, copal solo o con Elemí, en petróleo o gasolina, y mezclaba partes iguales de estas dos pastas, y en la pasta resultante molía los pigmentos. Mezclaba prácticamente una parte de resina o cera, por un volumen equivalente de solvente.

Siqueiros también pintó a la encáustica en la ENP, al parecer siguiendo en gran medida la fórmula de Rivera, pero en su receta, la cantidad de solventes se reduce prácticamente a la mitad, además, eliminó la resina Elemí y el petróleo:

---

<sup>778</sup> Loló de la Torriente, *Memoria y razón*, t.II, 186.

<sup>779</sup> Se trata de plantas de la familia Lamiaceae, que son preparadas mediante destilados, que aunque son muy aromáticos, son distintos del que se usa en perfumería, que se obtiene de las flores y estas de toda la planta. El aceite esencial tiene gran cantidad de terpenos, especialmente alcanfor, que son los que le dan su aroma característico. Rutherford J. Gettens y George L. Stout, *Painting Materials, a Short Encyclopaedia*. (Nueva York: Dover, 1966), 197.

<sup>780</sup> “Se pintó sobre esta preparación usando los pigmentos molidos con una emulsión de volúmenes iguales de cera disuelta al baño de María en esencia de espliego a calidad pastosa, y mezclada a igual volumen y densidad semejante de resina de Elemí, igualmente disuelta en esencia de espliego y copal, disuelto en petróleo esencial a 50% una y otras resinas” Juan O’Gorman y Diego Rivera, *Entre la encáustica y el fresco*, 19.

una parte de cera blanca de abeja

una parte de copal

una parte de esencia de alhucema o espliego

(Siendo inflamable el espliego, el compuesto mencionado se licúa mediante el procedimiento llamado baño María).

De tal mezcla resulta una vaselina que, mediante el uso del mortero tradicional (mortero de boticario) se mezcla con los pigmentos, esto es, con los colores en polvo. Al realizarse la mencionada mezcla, el color endurece. Para pintar se necesitará, pues, mantener los colores sobre una lámina situada sobre un brasero. Esto por lo que respecta a los pigmentos. Veamos lo que se refiere a los muros: los antiguos los calentaban con una plancha de hierro candente. Después, sucesivamente, barnizaban dicho muro con pedazos de copal derretido por el mismo calor que emanaban las partes calentadas de la superficie. Terminada la obra, volvían a plancharla con un hierro candente. No creo que nuestros tiempos hayan dado con una técnica mejor que la inventada por los antiguos, y que dejamos aquí transcrita.<sup>781</sup>

Estas recetas fueron recordadas por Rivera y Siqueiros en la década de 1950, es decir, treinta años después de que pintaron en la ENP y no mencionaron algunos detalles. Pero José Sabogal fue un testigo del momento,<sup>782</sup> el pintor peruano viajó a México en 1923, estaba interesado por la técnica de la pintura y recopiló las fórmulas usadas “por los artistas mexicanos” en un cuaderno que data de ese mismo año.<sup>783</sup> Durante su viaje estuvo en Guadalajara y aprendió la técnica de la encáustica ayudando a Carlos Orozco Romero en su mural a la encáustica, posiblemente *Alfareros tonaltecas* (1923) en el Museo Regional.<sup>784</sup> En el cuaderno de 1923 Sabogal describió la siguiente fórmula:

“Cera virgen uno, copal uno, esencia de alhucemas uno. Se funden juntos, la cera y el copal, se filtra y se agrega la esencia de alhucemas. Esmalte: más resina. Se mezcla el copal, se mezcla con la cera y se funde a baño María, se agrega después la esencia.”<sup>785</sup>

---

<sup>781</sup> David Alfaro Siqueiros, *Como se pinta un mural*. (México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979) 144-145.

<sup>782</sup> Agradezco a Andrea García quién realiza una investigación sobre los contactos entre la vanguardia mexicana y la peruana. A ella debo la información que presento sobre José Sabogal, resultado de su trabajo de archivo, ella facilitó los documentos citados para la presente investigación. Asimismo, gracias a su iniciativa, en octubre de 2018 ambas colaboramos en el estudio material de los murales que José Sabogal pintó en 1924 en el Panteón de los Próceres en la ciudad de Lima, Perú. En dicho estudio participaron también Eumelia Hernández e Isaac Rangel.

<sup>783</sup> José Sabogal, “Notas sobre la pintura, 1923”. (Manuscrito RED JS-DV06, Archivo Museo de Arte de Lima (MALI), Lima, Perú).

<sup>784</sup> José Sabogal, *El kero, vaso de libaciones cusqueño de madera pintada*. (Lima: Ministerio de Educación Pública, Museo de la Cultura Peruana, 1952)

<sup>785</sup> José Sabogal, “Notas sobre la pintura, 1923”, 1.

Cuando se habla de esmalte comúnmente se entiende una pintura más brillante, es decir, que una de las razones para tener dos formulas separadas podría ser hacer más mate o más brillante la pintura.

Más tarde, alrededor de 1935 Sabogal inició otro cuaderno dónde compiló mayor cantidad de recetas de pintura, no sólo de encáustica sino también de fresco, duco, temple y caseína, anotando los autores, muchos de ellos artistas mexicanos pero también de otras latitudes. El pintor peruano realizó dos viajes más a México dónde recopiló las técnicas en uso en la década de 1930 y 1950, como el duco de Siqueiros o el fresco de Orozco. Parecería que intentaba publicar la recopilación como un libro de recetas tomadas de primera mano, pues al final incluyó un índice. Recopiló seis fórmulas de encáustica, una era la que había recogido en su primer viaje, en la década de 1920, pero agregó otra del “maestro ayudante de los pintores mexicanos”, otra más, que podría ser de Pablo O’Higgins, la formula usada por Siqueiros, una formula encáustica “de un pintor pamesano” y la receta usada por los monjes del Monte Ahtos tomada “de un manuscrito bizantino”.<sup>786</sup> Estas dos últimas recetas se distinguen de las formulas de los pintores mexicanos porque no llevan copal ni gasolina, ni aceite de alhucema, y la última es realmente la denominada cera púnica, es decir cera mezclada con amoniaco para saponificarla y poder aplicarla en frío, como un temple.

Vale la pena retomar algunas de las formulas que compiló con cuidado Sabogal, en ellas se recuperan algunas nociones que usaron los pintores mexicanos sobre la secuencia de la preparación de la encáustica y los efectos que tenían distintos materiales. En la primera receta encáustica denominada “fórmula del maestro ayudante de los pintores mexicanos”, toda la disolución se realiza con gasolina, y al final sólo se agrega espliego, esto es comprensible, pues el espliego es un solvente bastante caro:

1. Se disuelve la cera en un poco de gasolina al baño de maría.
2. En otra vasija se disuelve copal en gasolina al baño de María.

---

<sup>786</sup> José Sabogal. “Algunos apuntes.” (Manuscrito, Archivo Museo de Arte de Lima (MALI), Lima, Perú), 2-3.



3. Al moler los colores se toma un poco de copal disuelto y otro poco de la cera disuelta y se muelen con ellos agregando unas gotas de esencia de espliego. La ejecución calentando el muro al soplete.<sup>787</sup>

También añadió una fórmula denominada “encáustica P.O. México”, posiblemente se refiere al pintor Pablo O’Higgins, allí Sabogal consignó una receta muy similar a la de Rivera, pues insiste en separar dos mezclas una de copal y otra de cera, una vez más se nota que había preocupación por el tono superficial y comenta que añadir demasiada gasolina podía hacer “vidriosa” la pintura :

El muro de cemento se calienta y se pasa con un trozo de copal para barnizarlo. Se empareja con el cabo del soplete. Al pintar se calienta el muro con el soplete a medida que se va pintando. Preparación de los colores. En una vasija pone copal en polvo con un poco de espliego y se deshace al baño María. En esta vasija se parte la cera a pedacitos (cera blanca) y se cubre también con espliego, se deshace al baño de María. Estas soluciones se guardan separadamente. Al moler los colores se toma un poco de cada una, y se muele con esto. A falta de espliego se puede usar gasolina, pero queda muy vidriado.

<sup>788</sup>

En el segundo cuaderno de Sabogal, el pintor peruano continúa con su interés en la encáustica, sus fórmulas y variantes, y anotó una fórmula sobre “la encáustica arcaica según A. Siqueiros”, que coincide bastante con lo que anotó en su libro años después el muralista mexicano. Cabe resaltar que aquí menciona el uso del soplete de gasolina para calentar el muro, no el soplete oxhídrico que mencionaba Rivera, así como la mezcla de cera y resina:

Se toma cera y copal -despedazado- se coloca en un recipiente lleno de esencia de alhucema (espliego) Todo junto se disuelve al baño de María, ya derretido se deja enfriar y en esta condición se forma una vaselina.

Esta vaselina se mezcla con tierras colorantes, se produce así una pasta modulable. Después se calienta progresivamente el muro usando para ello un soplete de gasolina. Con el mismo soplete se hacen más líquidos los colores, colocándoles sobre una lámina a guisa de paleta: y mediante el uso de brochas toscas y fuertes se coloca el color sobre la parte caliente. Ya terminado se repasa con la llama del soplete. Pero primero que debe hacerse es embeber el muro de copal, calentando el muro y derritiendo ahí el copal en pedazos.

Nota-El espliego tiene solo por objeto hacer líquido el conjunto y mantenerse más tarde en forma de una materia modulable. Se puede poner en consecuencia, usar cualquier otro

---

<sup>787</sup> José Sabogal. “Algunos apuntes.” (Manuscrito, Archivo Museo de Arte de Lima (MALI), Lima, Perú), 2-3.

<sup>788</sup> José Sabogal. “Algunos apuntes”, 2-3.

líquido, tal como gasolina, toda vez que este no permanece en el muro, sino que se evapora.<sup>789</sup>

En cierto sentido, todas las formulas que Sabogal recopiló en México se parecen, todas se basaban en la que usó Rivera en *La Creación*, con algunas variantes en la secuencia de preparación y en la elección de gasolina o esencia de alhucema. Por otro lado, la receta de Rivera confirma en forma contundente que usó el voluminoso tratado de Paillot de Montabert, quién tampoco da una fórmula precisa, sino que recomienda preparar dos mezclas una más rica en cera y otra en copal, pero da una razón para ello, el grado de brillo y opacidad buscada por el pintor, este autor estaba muy preocupado por el tono del color, de hecho dedicó su vida a estudiar y experimentar con la encáustica como una solución a la permanencia del color, puesto que en esa época se había notado el amarillamiento de los óleos y otros barnices<sup>790</sup>. Por ello, en lugar de dar una formula precisa Paillot de Montabert sugiere que se emplee la mayor cantidad de mezcla con más cera para los tonos claros, pues es más mate y preserva mejor la claridad y la que tiene resina para los tonos oscuros, pues los satura más.<sup>791</sup>

---

<sup>789</sup> José Sabogal. "Algunos apuntes", 7-8.

<sup>790</sup> Me refiero a la pintura en la primera mitad del siglo XIX, y al círculo de Jaques Louis David y Eugène Delacroix. Véase el capítulo relativo a la genealogía de la encáustica, dónde trato in extenso el tratado de Paillot de Montabert.

<sup>791</sup> Dice "Por lo tanto, la cera debe introducirse en cierta cantidad en las resinas, y no debemos poner demasiada cantidad porque en este caso la transparencia de los tonos sería menor, y resultaría un cierto grado de reflexión que provendría del grosor del mate de la cera, un espesor que, además, dificulta la fusión de los colores de manera unida. Sin embargo, cuanto más contiene el aglutinante de cera, mejor obtenemos la imitación de los cuerpos opacos, mejor obtenemos también la claridad en los tonos. Pero, a medida que uno pone cera a voluntad entre las capas, puede, sin grandes inconvenientes, pintar ciertas partes con algunas capas de aglutinante ligeramente cargadas con cera. Por lo tanto, no prescribo la dosis de cera que se debe introducir, ya que es necesario poner más en el aglutinante para los claros y menos en lo que está destinado a los tonos sombríos; estos deben ser puramente diáfanos, y es por eso que el copal, que es diáfano como el vidrio, soporta más cera que algunas otras resinas. Así, cada uno lo utilizará según el caso y según su forma de ejecución: por lo tanto, es conveniente tener dos preparaciones, una de cera y copal, otra de cera y resina elemí, en la que la cera es muy dominante. El panel se nutre, si se quiere, con este aglutinante pastoso que, al estar compuesto de una gran cantidad de cera, proporciona ligante y flexibilidad a todos los materiales. Para mezclar la cera en la resina, es necesario aprovechar el momento en que esta aún está caliente, e introducir allí los trozos de cera, o las gotas de cera previamente derretida, en el caso de que la materia no se encuentre suficientemente caliente para derretir esos trozos de cera. Es importante mezclar todo bien antes de usar el aglutinante." Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, v. 8. (País: Bossange Père, 1829) 612.

Es muy posible que siguiendo al tratadista francés Rivera haya mezclado de manera diferencial las dos partes de su fórmula para obtener efectos más brillantes o más opacos. También, a través del estudio material fue evidente que usó proporciones variables de estos materiales, pues como explicaré más adelante, logró fórmulas más fluidas que no requerían ser cauterizadas y que aplicó a pincel, probablemente adicionando más solventes o algún plastificante, como aceite.

Otro aspecto esencial que desarrolla Paillot de Montabert para crear su fórmula o sistema de pintura a la encáustica es la adición de dos tipos de solventes, la esencia de espliego, un retardador del secado y el petróleo o la gasolina, que es mucho más volátil y lo apresura. De esta manera la fórmula está, una manera más sencilla de describir este sistema de pintura es que está constituido por cuatro partes: una parte que aporta brillo (las resinas, el copal y la elemí), una que aporta opacidad y cuerpo (la cera), otra que acelera el secado (el petróleo o gasolina), y una más, que lo retarda (la esencia de espliego o de alhucema). Con plena conciencia de este aspecto modulable del medio además, recomienda el uso del *cauterium* un hierro para cauterizar, que también ayuda a secar los colores. Paillot de Montabert lo refiere así:

Este es el lugar para demostrar una de las ventajas de esta pintura, el hecho de que se rinda a voluntad, más o menos rápido o más o menos lento a secar, y ello sin que resulte ningún inconveniente material (no por ello se utilizan aceites más o menos volátiles); o si usamos un aceite lento para volatilizar, es solo cuestión de acelerar su evaporación por medio del fuego. Entonces, ¿queremos que la materia se seque rápidamente? En lugar de mezclar o pulir los colores con un aglutinante sea compuesto de esencia de cera, o sea de esencia de espliego o de lavanda, esencias que son un poco lentas de secar (y así es como conviene tenerlas ordinariamente), se debe servir, para licuar el aglutinante, de un aceite más volátil, tal como el espliego rectificado, o tal como la esencia de petróleo, de limón o cualquier otro que no pueda estropear los matices, como lo hace el aguarrás. ¿Se quiere, por el contrario, que los colores se sequen lentamente? Se introduce en los colores un poco de aceite volátil de cera o copahu, o cualquier otro que sea adecuado para este propósito, se puede también, lo repito, para acelerar la desecación, usar como medio el *cauterium*, que se ha expuesto, con las precauciones necesarias, frente a la parte que se desea secar; frente a la parte que uno quiere secar, el aceite volátil se escapa, y la resina y la cera permanecen secas, ellas pueden, después de ser lustradas y ajustadas, ser inmediatamente cubiertas por otras capas de pintura.<sup>792</sup>

---

<sup>792</sup> Jaques Nicolás Paillot de Montabert, *Traité complet*, v.8, 638-639.

Los resultados preliminares del análisis de aglutinantes por medio de métodos de separación química llevados a cabo hasta el momento En el LANCIC, Instituto de Química han logrado identificar sin duda la presencia de cera de abeja, resina elemí y copal en varias de las muestras analizadas de *La Creación*. **(FIG. 255)** Se han caracterizado los esteres provenientes de la cera de abeja, marcadores moleculares que han sido identificados en la mayor parte de las muestras del mural, también ácidos grasos que provienen de la degradación de la cera, asimismo se identificó  $\beta$ -amirina uno de los principales terpenoides de las resinas copal y elemí.<sup>793</sup> Como se aborda en el capítulo anterior, el copal mexicano y la resina elemí son muy parecidas, ambas son resinas terpénicas que proceden de árboles de la familia *Burseraceae* (unos provenientes de Manila o Filipinas y otros de México) todos tienen propiedades químicas y aromáticas muy similares. Finalmente se debe mencionar que durante la reproducción experimental se percibió que la fórmula tiene un aroma muy agradable debido a la variedad de terpenos presentes, el copal y la elemí con su aroma a incienso y el espliego o la alhucema a lavanda, que se suman al característico olor a miel de la cera de abeja, además, el fuerte aroma se incrementa cuando se trabaja con estos materiales calientes.

Además del aglutinante para la encáustica, Rivera debió utilizar un aglutinante para adherir la hoja de oro al muro, sobre este aspecto no hay ninguna mención de quienes participaron en el proceso.

---

<sup>793</sup> Estos marcadores moleculares han sido caracterizados por medio de RMN y CG-EM en el estudio que actualmente lleva a cabo Esteban Landa, bajo la dirección de la Dra. Nuria Esturau en el LANCIC, Instituto de Química. Ha sido compleja la identificación de la cera de abeja, probablemente debido a que los esteres que la constituyen han sufrido hidrólisis, y por lo tanto han bajado sus señales en las técnicas mencionadas. Esto puede relacionarse al envejecimiento del mural así como a la interacción de los pigmentos con el medio. La modificación del perfil de hidrocarburos en la cera de abeja se puede atribuir a un proceso de sublimación inducido por el envejecimiento también. Todas las muestras tienen contaminación por ftalatos, compuestos que normalmente se agregan plastificantes a los plásticos como el PVC, pero cuya presencia en una pintura manufacturada artesanalmente a partir de cera de abejas y resinas naturales en 1922 es verdaderamente extraña. Una posible explicación podría ser algún tratamiento de conservación. Esteban Landa Huerta, *Caracterización por CG-EM y RMN de pintura a la encáustica y atlcolor usados en el arte moderno mexicano*. Tesis de licenciatura en química, (México: Facultad de Química, UNAM, 2019), en proceso.

En los tratados que usó Rivera, se dice poco sobre los medios usados para la aplicación de oro en hoja, una práctica de cierta manera en desuso para la pintura, aunque se continuaba usando ampliamente para ornamentación. Vibert no dice nada al respecto, Paillot de Montabert menciona el uso de un aglutinante tipo mixtión para el dorado de los marcos, compuesto de mezclas de aceite secante de linaza recocado hecho de los restos de pinceles sucios y trementina,<sup>794</sup> el mismo tipo que recomiendan otros tratadistas como Pacheco<sup>795</sup> o Cennini,<sup>796</sup> aceites secantes recocidos mezclados con albayalde o minio para incrementar su secado, adicionados con resinas terpénicas.

El aspecto del adhesivo usado para el oro en *La Creación* a simple vista es resinoso, es decir se observa un material translúcido, amarillento, que por la manera en que secó parece que estaba muy viscoso al momento de la aplicación. En la diadema que porta la Fábula se pueden ver gotas de adhesivo que escurrieron durante el dorado, es visible que se aplicó una capa de copal, después se añadió un pigmento amarillo al adhesivo y se aplicó una segunda capa, finalmente una última capa con pigmentos rojos o naranjas. Se observa asimismo que se contrajo al secar creando un patrón de fisuras en la hoja de oro (**FIG. 256** ) Bajo el microscopio de fibra óptica, a bajos aumentos, en las muestras tomadas de las resinas que sirvieron para adherir el oro se observó una gruesa capa amorfa amarillenta con muchas impurezas y en ocasiones,

---

<sup>794</sup> Cuando todo esté seco y limpio, aplicar el aglutinante. Este aglutinante o esta mezcla consiste en un aceite cocido, muy viscoso, muy secante y se hace más fluido por la presencia de un aceite esencial, como el de la trementina (a veces llamado color dorado, el aglutinante que se produce naturalmente con los viejos aceites espesados de los pinceles sucios). Este aglutinante se carga y se colorea con un poco de ocre muy fino. Cuando esta capa comienza a secarse y estar mordente, se deben aplicar las hojas de oro con una brocha fina plana, o con la ayuda de muñeca de tela, o uniéndolo aún con un tampón de algodón. El oro también se aplica al libro, es decir, la hoja de oro que queda sin cubrir en el libro, uno aplica el libro mismo sobre el aglutinante; de modo que toda esta hoja deja el papel para pasar sobre el marco. Con un poco de ejercicio pronto se aprende a colocar el oro de manera uniforme y regular. Luego se rellenan las partes olvidadas, que se dejan secar y espolvorear. Este dorado es suficientemente hermoso, y puede limpiarse muy bien. Algunos agregan en el aceite una resina brillante e incluso algo de asfalto; este proceso hace que la superficie sea más uniforme, más radiante y el pulido del oro es más hermoso. El llamado aceite graso, que se calienta fuertemente en una sartén que se enciende cuando emerge un humo negro, y que se extingue unos momentos después, es muy bueno para componer esta mezcla: después se aumenta su fluidez con trementina. Jaques Nicolás Paillot de Montabert, *Traité complet*, v. 9, 601.

<sup>795</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, 493-494.

<sup>796</sup> Cennino Cennini, *El libro del arte*, 188-189.

huellas de fuego. **(FIG. 257)** Todo parece indicar que se empleó copal o elemí, tal vez aplicado con calor, pero es difícil pensar que se trabajó en caliente la adhesión del oro. Es posible que haya añadido otros componentes, como aceite recocado, para facilitar el proceso, y retardar el secado de las resinas, pero es difícil aislar la delgada capa roja dónde reside el aglutinante con el que se adhirió el oro para realizar análisis puntuales.

### **El color, eje rector de la composición**

El trabajo pictórico sobre el mural no ocurrió como un proceso lineal, se trataba del primer mural que Rivera acometía, la primera vez que colaboraba con un grupo de artistas en una obra colectiva, y era también su primera comisión gubernamental. Es una obra de tesis, un mural experimental, en dónde paulatinamente se tomaron cambios de rumbo y decisiones técnicas para resolver los problemas artísticos que fueron surgiendo. Pero también, a partir del dominio de la técnica, Rivera fue atacando de una manera cada vez más compleja el problema que tenía enfrente, y realizando modificaciones a la fórmula para apresurar el trabajo.

Tanto las tres fotografías históricas que muestran el mural en proceso, como la observación directa, las huellas del cincel y las marcas en el mural (chorreados de pintura, secciones burbujeadas y quemadas), me permitieron seguir hasta cierto punto el proceso de prueba y error, el diseño de maneras de proceder que se fue ajustando y analizando. Existen al menos tres maneras de pintar, tres áreas a *grosso modo* en el mural. La principal diferencia es que en la primera área inició con el programa que preparó a través de cuidadosos estudios. Inició con complejos bocetos, cincelando el dibujo, pintando con colores que necesitaban calentarse y terminando a fuego, trabajando muy lentamente, con la ayuda de sus asistentes. En las dos áreas restantes, en parte para trabajar con mayor rapidez y efectividad, abandonó el cincelado y la cauterización, simplemente aplicó la pintura con pincel. Mi hipótesis es que durante el proceso de pintar la primera área descubrió una manera para terminar los detalles sin necesidad de cauterizar y sacó provecho de este aprendizaje para acelerar el tiempo de ejecución en las dos áreas restantes. Lo explicaré más detalladamente a

partir del análisis de la pintura. También es posible detectar una clara intención cromática distinta que distingue cada una de las tres áreas, y que sirvió para integrar y modular el conjunto en su situación dentro de la arquitectura, acorde con su simbolismo y lograr un ambiente cromático.

Como lo he demostrado en el capítulo anterior, Rivera llegó a la encáustica a través de sus investigaciones sobre el color, a partir de su interés para lograr los tonos más saturados y puros posibles, un interés en boga entre la vanguardia parisina, entre los artistas de su generación varios se inspiraron en el libro de Signac sobre los fundamentos del divisionismo, criticaron y retomaron con libertad algunas de las ideas y prácticas sobre las teorías del color, como los cubistas Gleizes y Metzinger, los futuristas Severini, Balla y Boccioni, y fue el punto de partida para el simultaneismo de Robert Delaunay. Georges Roque señala que estas vanguardias retomaron con enorme libertad los conceptos de Chevreul y Ogden Rood, a quienes retornaron a partir de una lectura de Signac. Varios practicaron el divisionismo como punto de partida para el estudio del color, se trata de la misma generación de artistas que, al igual que Rivera, la vía del divisionismo los llevó a la abstracción. Los contrastes simultáneos fueron aplicados sin necesidad de referente retiniano a las formas, a la emoción sentida en el ambiente y en el tiempo, o bien, como Delaunay intentó producir el dinamismo y movimiento de la luz solar por medio de vibraciones de colores contrastantes, en su sentido giratorio.<sup>797</sup> En sus primeras obras vanguardistas Rivera aplicó los contrastes tanto en su sentido formal y temporal, como para imprimir la sensación de radiación lumínica y movimiento, es decir, abrevó de estas novedosas interpretaciones, más al igual que los otros artistas de la vanguardia, empleó con mucha libertad la idea de los contrastes simultáneos. En *La Creación*, retomó estos

---

<sup>797</sup> Georges Roque señala que estas vanguardias retomaron con enorme libertad los conceptos de Chevreul y Rood a partir de una lectura de Signac, así como de la práctica del divisionismo como punto de partida para el estudio del color, se trata de la misma generación de artistas que, al igual que Rivera se iniciaron en la experimentación formal y de color a través del divisionismo, vía que les llevó a la abstracción al aplicar los contrastes simultáneos a las formas o en el tiempo. Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix a l'abstraction*. Paris: Galimard, 2009, 379-401.

experimentos sobre el color, en su dimensión óptica, como puede verse en la mayor parte del mural y se analiza a continuación.

Rivera alguna vez se refirió a *La Creación* como una pintura que estaba organizada como una serie de arcoíris concéntricos alrededor de la luz solar. Para sintetizar el sentido de su composición describió a las figuras alegóricas como un arcoíris humano, producto del mestizaje, coronados por un arcoíris cósmico, vinculado a la arquitectura, y particularmente a la luz que privaba en el anfiteatro. Rivera narró esa relación de la siguiente manera:

La superficie en la que trabajaba era la arqueada pared frontera. En la parte de abajo, en el centro, había un antiguo órgano de viento; incorporé tanto el arco como el órgano al diseño de mi mural: al primero dándole, mediante la repetición, la sugerencia de un arcoíris en los colores y la disposición de las figuras alegóricas que se levantaban simétricamente a ambos lados de la pared; al último, confundiendo sus líneas con el piramidal Árbol de la Vida que dibujé en el centro. El tema del mural era la Creación, a la que simbolice como algo eterno y como el centro de la historia humana. Más específicamente presentaba una historia racial de México a través de figuras que representaban todos los tipos que habían entrado a formar parte de la corriente de sangre mexicana, desde los indígenas autóctonos hasta los actuales mestizos de español e indio. [...] El "arco iris" de formas humanas estaba cerrado por la mitad de un círculo azul debajo de la clave del arco, desde la que salían tres rayos de luz que se materializaban en manos que señalaban hacia abajo y hacia los lados del mural, hacia la tierra y que representaban la energía social, fuente de la vida de todo.<sup>798</sup>

Este párrafo que aparece en el libro de memorias dictado a Loló de la Torriente resume el diálogo que Rivera sostuvo con su comitente José Vasconcelos para concebir el programa de *La Creación* como una imagen fundante del nuevo régimen. Esta descripción de su trabajo, casi treinta años después de su realización enfatiza tres cosas, en primer lugar, la importancia de las ideas de Vasconcelos sobre la raza, es decir, México como producto del mestizaje. En segundo lugar, señala con claridad el origen bíblico del programa, que le sirve para proponer la tabula rasa que pretendía la

---

<sup>798</sup> El subrayado es mío. Gladys March, *Diego Rivera, mi arte mi vida*. (México: Herrero, 1963).



Revolución. En tercer lugar, Rivera sitúa el color como eje estructurante de la composición. De manera que, además de los colores contrastantes de los atavíos y los atributos de las figuras, es posible concebir los tonos de piel como un segundo arcoíris, una especie de escala cromática o pantone racial.

Esta escala tonal es muy evidente en las mezclas de pigmentos que hizo para lograr las encarnaciones, se realizaron estudios de colorimetría y de FORS que permitieron analizar el color de manera comparativa, dentro de una figura, y entre varias figuras. Mediante este análisis y el estudio de la composición química elemental de capas pictóricas por medio de fluorescencia de rayos X, microscopía óptica y electrónica de barrido, se concluyó que Rivera no repitió una sola mezcla para las encarnaciones, inventó cada uno de los tonos de piel, para reforzar las características físicas de cada figura, que van de un tono blanco verdoso en Caridad, una pelirroja, la rubia rosada Esperanza, los tonos violáceos y amarillos en la piel clara de la Danza, hasta diversos tipos de piel oscura, como la carnación amarillenta de la Música, la piel oscura, pero grisácea de la Justicia, el complejo juego de contrastes verdes y terrosos en la figura indígena de la Fe, o la oscura encarnación de la Tragedia, que parecería indicar un origen africano o indígena. No se trata de una amplia variedad de pigmentos, simplemente Rivera realizó mezclas entre los tonos de base, en los que incluyó siempre blanco de zinc, tierras naturales, tonos de óxidos de hierro, de tono pardo y rojizo, ocre, amarillo de zinc o cromo, pues en ocasiones el amarillo es la base de la carnación, y los entonó con tierra verde, verde Viridian, para las encarnaciones claras y minio o lacas orgánicas rojas para los frescos o zonas rojizas del rostro. En ocasiones además añadió negro de humo y negro de manganeso para oscurecer. La inteligencia de Rivera no es tener una amplia paleta de pigmentos, es mezclarlos selectivamente, es decir conjuntando juegos de pigmentos en proporciones muy diversas, también llama la atención su osadía, pues empleó tonos muy discordes para entonar cada una de las encarnaciones, lo que aporta una rica variedad tonal. (Ver tabla Encarnaciones en Anexo técnico) De la misma manera procedió en el caso de los paños, pues su paleta consta apenas cuenta con dos verdes (Viridian y tierra verde) y dos azules (azul ultramar y azul de Prusia), pero es rica en pigmentos amarillos

y rojos, orgánicos e inorgánicos, que utilizó para regiones específicas para dar una impresión de complejidad cromática. (Ver tabla resumen de pigmentos caracterizados y tabla de análisis de paños).

Lo racial fue un componente de envergadura en la ideología de la Revolución que se proyectó en el arte o como ha dicho David Brading en su libro *Mito y Profecía en la Historia de México* fueron los muralistas quienes dieron forma y orientaron la ideología de la Revolución. En ese sentido el mural *La Creación* está permeado de corporalidades raciales que personifican la idea transcontinental de *Los Estudios Indostánicos* de Vasconcelos y presentan la idea de las mezclas raciales como una posibilidad de renovación de la especie humana, y en particular Latinoamérica como el espacio geopolítico para el surgimiento de una nueva raza generadora de una cultura capaz de sintetizar las tradiciones de Asia, África, América y Europa. En el mural Rivera intenta con los distintos tonos, corporalidades y atributos proyectar y crear algunas ideas de Vasconcelos sobre la raza y la cultura.

El concepto de raza en nuestro tiempo es un tema altamente discutido y con una enorme bibliografía que acompaña este debate. Como se ha analizado en el primer capítulo, desde la perspectiva actual es imposible hablar de raza en el sentido que tuvo en aquella época. Entre quienes han pensado este tema destaco a Eduardo Restrepo quién ha trabajado este tema desde la perspectiva decolonial, retomando a Michel Foucault, para definir la raza como un concepto flotante, que tomó un sentido biopolítico, que atribuye a los imperativos biológicos la instauración de categorías que permiten la discriminación y la dominación, sin ningún fundamento científico.<sup>799</sup> Por otra parte, Carlos López Beltrán, filósofo de la ciencia ve el concepto de raza desde el prisma filosófico e histórico.<sup>800</sup> Desde su punto de vista raza y modernidad van de la mano como resultado del “espacio epistémico” en el que se historió la tierra, las especies vivas y al ser humano. Curiosamente a casi un siglo de *La Creación*, en la que

---

<sup>799</sup> Julio Arias y Eduardo Restrepo, “Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas”, en *Crítica y emancipación*, Año II, Núm. 3 (junio de 2010), 45-64, consultado en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/167>

<sup>800</sup> Carlos López Beltrán, Peter Wade, Eduardo Restrepo, Ricardo Ventura Santos (eds.) *Genómica mestiza. Raza, nación y ciencia en Latinoamérica*. (México Fondo de Cultura Económica, 2017), 26-35.

la narrativa central en la constitución de la nación es la raza, se puede decir que el complejo tema de la raza y sus debates tiene una fuerte presencia en el mismo debate actualmente. Para no dejar de lado un comentario sobre la contemporaneidad en México en el 2018 ganó las elecciones un partido con el nombre de Morena.

Rivera vinculó el tema de la raza en *La Creación* con la iconografía del arco iris. En términos generales y particularmente desde la perspectiva bíblica, es la manifestación de la luz y la gloria divina, aparece durante las visiones y teogonías, cuando Cristo se manifiesta en gloria y por ello se utilizó recurrentemente en el arte bizantino, donde se tenía preferencia por ese tipo de iconografía; asimismo, emergió para indicar el pacto divino con Noé.<sup>801</sup> Por ello, simbólicamente, representa la unión entre el cielo y la tierra, es un mensajero entre lo cósmico y lo humano.<sup>802</sup> Sin embargo, la forma en que el arcoíris funciona en el mural es como iluminación de los cuerpos que presentan la diversidad racial y coincide con estas ideas espiritualistas con la fusión de lo cósmico y lo humano, asunto que se confirma con la presencia de dos figuras femeninas que rodean al arco iris en la parte central y superior del mural ataviadas a la manera hindú en posturas de franca meditación. No menos importante es la observación que una de ellas que representa a la Sapiencia y es indígena y la otra que personifica a la Ciencia y es blanca.

Una vez aclarado la presencia del arco iris es necesario ahondar en los distintos niveles lumínicos y simbólicos del mural. Ya se ha mencionado que Rivera organizó la composición cromáticamente, y que en la técnica es posible también encontrar que trabajó con distintos grados de luminosidad la superficie mural para imprimir

---

<sup>801</sup> En la Biblia el arcoíris se menciona en cuatro lugares, en el Génesis es una expresión del acuerdo de Dios con Noé después del diluvio, también se encuentra en la visión del Ezequiel, cuando el profeta tiene una teofanía y ve al Señor en Gloria, rodeado por un arco entre las nubes, es la gloria del Señor. También aparece el arcoíris de esa manera en las Revelaciones, dónde los visionarios ven a Dios sentado en el trono que tiene un arcoíris, y después aparece un ángel envuelto en una nube con rostro solar, piernas de fuego y un arcoíris sobre su cabeza. Finalmente, el arcoíris aparece en Eclesiastés para indicar la sabiduría de Ben Sirac. Véase: Liz James, "Colour and the Byzantine rainbow", *Byzantine and Modern Greek Studies*, (enero de 199), 1, 15(1), (enero de 199); 66-95. DOI: 10.1179/byz.1991.15.1.66s75-76

<sup>802</sup> contenida en el Diccionario de la Francmasonería que reúne conceptos multiculturales provenientes del pensamiento Griego, la tradición tántrica y budista, que opera en paralelo al pensamiento de Vasconcelos en los Estudios Indostánicos justific

gradaciones cromáticas ambientales. Empleó preparaciones distintas para producir una diversidad de tonos con los que marcó los distintos estratos espaciales y simbólicos. En las figuras centrales Rivera utilizó una preparación blanca que aporta mayor luminosidad a los colores y dota de una presencia radiante al Andrógino (Apolo) y al círculo cósmico. Un efecto particularmente deseable para representar la luz pura (la divinidad) de la que se desprenden los colores del arcoíris en orden espectral, efecto que se incrementa al estar rodeados de una superficie dorada y reflejante.

Para las alegorías que se levantan simétricamente alrededor de este centro luminoso, usó el tono pardo del cemento, de luminosidad media. A través de un estudiado manejo del color, Rivera logró allí los tonos más saturados, con claros rasgos espectrales y empleando sus nociones sobre contraste simultáneo, creó un ambiente cromático general, al poner acentos de color puro, que distribuyó rítmicamente en la composición. Pintó de colores saturados atributos de las virtudes y musas: la falda azul en tono casi puro de la Comedia, la túnica verde intenso de la Esperanza, el manto amarillo medio de la Sabiduría, el rojo intenso, y el azul del manto y la cofia de la Fábula. No es posible decir que siguió al pie de la letra la ley del contraste simultáneo, como ningún artista lo hacía.<sup>803</sup> Relacionó los colores con la significación de los personajes, por ejemplo el rojo intenso en el pendón de la Fortaleza, donde este color podría asociarse al coraje, el verde Viridian puro en la túnica de la Esperanza. También con claras connotaciones simbólicas, yuxtapuso el blanco y el negro en los atavíos de la Justicia y la Fortaleza que se ubican en la zona media. Si bien en esa parte del mural utilizó tonos oscuros en realidad empleó escasamente el negro, sin llegar jamás a su tono más saturado.

En cambio, reservó para la concha acústica la región más oscura en la que se encuentra al árbol de la vida o selva paradisiaca, el lugar del Edén. Ahí empleó una preparación parda y nutrió su paleta con tonos de negro; obtuvo el volumen por

---

<sup>803</sup> La ley del contraste simultáneo de Chevreul enunciaba la complementariedad los colores de la siguiente manera: el rojo es complementario al verde, el amarillo al naranja, el amarillo que tira hacia el verde es complementario del violeta, el índigo es complementario del amarillo anaranjado. Georges Roque, *Art et science de la couleur*, 93-94.

distintas mezclas de negro, ocre y verde. El negro puro funcionó para perfilar los contornos. Con esa estrategia de oscurecer la parte central del mural borró los límites de los muros y logró integrar un objeto tridimensional como el órgano a la composición. Esto clarifica la importante función del color en un proyecto que crece dentro de una complejidad arquitectónica que Rivera supo resolver a partir de su profundo conocimiento del funcionamiento de la teoría del color. De esa forma la situación remetida del Edén dentro de la arquitectura, que es la región menos iluminada, fue alterada mediante el uso del color por Rivera, quien en lugar de contrarrestar su carencia de luminosidad, la intensificó pictóricamente por medio de un uso inteligente de los distintos tonos de negro.

La escena, aunque no intenta ninguna representación realista, se presenta como un amanecer, es la aurora en la que un rompimiento de gloria da paso al sol. El cielo transita de la gris oscuridad al oro brillante, por intermediación de nubes sólidas e iridiscentes, que oponen sus masas rosas y azules entre estos dos contrastes, para indicar la presencia solar. Rivera puso énfasis en este tipo de contrastes en la pintura. No es posible decir que empleó un solo sistema de color, sino que retomó su experimentación divisionista y cubista más conocimientos de los tratadistas clásicos como Cennini y Vasari además del capital visual adquirido de primera mano al observar las obras maestras en Italia de Ravenna hasta el alto renacimiento del que ya hemos hablado en el capítulo dedicado a su viaje por Italia. La luz rojiza del amanecer se refleja en todos los rostros de las musas, un efecto de contraluz amarillento rojizo bordea el perfil inferior de sus rostros y manos, una pincelada que las ilumina y se yuxtapone al contorno envolvente, este efecto es especialmente marcado en las virtudes, que se encuentran más cercanas al sol. Es posible que Rivera haya creado este tipo de solución pictórica a partir del estudio de la obra de Delacroix, pues una característica de su pintura es el uso de contrastes yuxtapuestos entre la línea envolvente y la línea envuelta. **(FIG. 258)**

El crítico Renato Molina Enríquez, además de vincular la encáustica con sus raíces griegas y una serie de fuentes eruditas, subrayaba la manera en que el color se aclaraba hacia la parte alta de la composición:

Las líneas de fuerza, que sirven para establecer dicha composición, se desprenden en el sentido de los brazos, las masas más pesadas descansan en la base del muro, y las consistentes figuras bajas, se inscriben sin esfuerzo en los círculos y arcos de círculo que los limitan, contrapesándose en un equilibrio perfecto de volúmenes correspondientes y de colores de intensidad tonal equivalente, oscuros y pesados en la base, aclarándose por delicadas transiciones, a medida que asciende la mirada, hasta la brillante claridad de la parte alta, en donde desprendidas del arco-iris surgen las manos simbólicas de la fuerza creadora, y el arco de colores encierra una oquedad azul llena de estrellas, por oposición a la pesada oquedad de la cueva que está horadando el muro y que en tal forma se equilibra también.<sup>804</sup>

## La molienda de pigmentos

Para producir las mezclas fue necesario moler los pigmentos con la encáustica. Esta tarea estuvo reservada para los aprendices, Charlot recordaba que fue Mérida quién diseñó el mortero de mármol:

Un paso necesario e imprescindible era el de moler los colores antes de usarlos, como se usaba en tiempos antiguos. Pero ¿cómo y con qué? Fue Xavier [Guerrero] quien diseñó la moleta de mármol con la cual él mismo, Carlos Mérida y yo fuimos moliendo de día y de noche sobre tabla de mármol los pigmentos que Rivera devoraba, también de día y de noche, como un verdadero Gargantúa del arte.<sup>805</sup>

La ardua molienda de pigmentos para el devorador de pintura se tornó en una actividad dotada de cierto misticismo. Carlos Mérida en un artículo enteramente destinado a situar la nueva pintura mexicana en relación al cubismo, resaltaba que los muralistas “no han olvidado que la pintura es un oficio a la vez que un arte”, y “se ponen de rodillas para moler, por sus propias manos, el color.”<sup>806</sup> Sin embargo, debe aclararse que en realidad la mayoría de los pigmentos que se emplearon para pintar *La Creación* no requerían mucha molienda, pues se trataba de pigmentos modernos,

---

<sup>804</sup> Renato Molina Enríquez, "La decoración de Diego Rivera en la Preparatoria," en *El Universal Ilustrado* 6, no.306 (Marzo 1923): 41-54.

<sup>805</sup> Jean Charlot, "La época Xavier Guerrero..", sp.

<sup>806</sup> Carlos Mérida, "Los nuevos valores en la pintura mexicana," En *Revista de revistas: El semanario nacional*, 15, no.732 (Ciudad de México, mayo, 1924): 29-30.

que son producidos industrialmente con tamaño de partícula muy fino, como el blanco de zinc, el verde Viridian, el amarillo de cadmio, el azul ultramar, azul de Prusia, de manera que sólo era necesario dispersarlos en el medio.<sup>807</sup> Otros pigmentos usados en *La Creación* son de origen mineral o tienen partículas más heterogéneas y si requerían ser molidos: hematita, minio, negro de huesos, negro de carbón, ocre amarillo, tierra verde, lacas rojas o amarillas, tierra de Cassel o pardo Van Dyke. La intención de la molienda, más que reducir el tamaño de partícula de los pigmentos, que era lo que intentaban los pintores en la antigüedad con ese proceso, es dispersar correctamente los pigmentos en el medio para evitar terrones de pigmento sin medio, y controlar la cantidad de aglutinantes para formar una pasta homogénea. Con el fin de diseminar los pigmentos adecuadamente es necesario aplicar mucha presión para lograr friccionar la mezcla y envolver todas las partículas de pigmento en medio, algo que es particularmente más difícil con un medio tan espeso como la encáustica. Para ello se requiere frotar la mezcla entre dos superficies extremadamente lisas y pulidas, de manera que la moleta de mármol parece una solución adecuada, aunque normalmente se emplean moletas de vidrio.

En varias muestras de encáustica de *La Creación* encontré abundantes partículas de cuarzo y calcita distribuidas uniformemente en la pintura, estos materiales no son raros, se denominan cargas o extendedores puesto que su función es aportar cuerpo a la pintura, formar capas más gruesas sin alterar el color, pues embebidas en el medio se vuelven traslúcidas. La adición de cargas de cuarzo a las capas de pintura está reportada en varios tratados y estudios de pinturas al óleo de los siglos XVI a XVIII,<sup>808</sup> especialmente se añadían a ciertas lacas y a algunos pigmentos, como el oropimente;

---

<sup>807</sup> Para una detallada descripción de los pigmentos empleados véase la tabla resumen de pigmentos.

<sup>808</sup> Es posible que la función de estas cargas sea promover el secado de capas pictóricas al óleo que deseaban hacerse transparentes, generalmente capas con gran cantidad de aglutinantes y de lacas orgánicas, para lograr efectos de transparencia. También al parecer, se empleaban para moler el oropimente, un pigmento mineral muy tóxico, que tiene problemas de conservación cuando se mezcla con ciertos materiales orgánicos. Así lo registran Francisco Pacheco y Antonio Palomino, entre otros para la pintura española, pero también se usaban en la pintura italiana. Véase Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, [Primera edición 1649], (Madrid: Cátedra, 1990), 484; y Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* [Primera edición 1715-1724], (Madrid, Imprenta de Sacha, Madrid, 1796), 56.

forman parte de una compleja tradición para crear veladuras coloreadas de gran transparencia empleadas por autores como Tiziano, Murillo o Rembrandt, pues el cuarzo aporta propiedades ópticas a las capas, promueve el secado y permite engrosarlas.<sup>809</sup>

La presencia de cargas de cuarzo y calcita es una diferencia sustantiva entre la pintura aplicada sobre el muro principal, la concha acústica y el círculo cósmico. En el muro principal las capas pictóricas son más gruesas debido a la presencia de estas cargas de cuarzo y carbonato de calcio. El carbonato de calcio podría haber sido añadido como blanco de San Juan o blanco de España, para espesar la pintura, pero más llama la atención la adición de cargas de cuarzo, pues como he dicho, aunque era una práctica común en la pintura al óleo, y está reportado de manera sucinta en algunos tratados, parece una práctica muy especializada para unos pintores que estaban iniciándose en la producción de pintura artesanal. Una posible respuesta es que se trate de residuos del proceso de molienda de los pigmentos, es decir, que se haya desgastado un poco la moleta.<sup>810</sup> Charlot refiere que se usó una moleta de mármol, pero esas partículas me llevan a pensar que la presencia de cuarzo podría deberse a que usaron una moleta de granito, pues mármol es una palabra que los artistas usan comúnmente para nombrar rocas duras (las famosas *pietre dure*) que no necesariamente corresponden mineralógicamente a su definición científica, es decir calizas metamórficas.

Sin embargo, no se puede descartar que se haya tratado de una práctica intencional para engrosar las capas, que son mucho más gruesas que las que se aplicaron en la concha acústica y en el círculo cósmico, también en las nubes rosas. Esto indica que *La Creación* en sus inicios partió de una técnica mas ortodoxa

---

<sup>809</sup> Elsa Arroyo, Adriana Cruz Lara, Manuel Espinosa, José Luis Ruvalcaba, Sandra Zetina, Eumelia Hernández y Elena Taylor. "The Influence of Glass in the Color of Red Lakes Layers in Oil Painting: A Case Study in a Pictorial Series Attributed to Murillo Located in Guadalajara, Mexico." *Materials Research Society Proceedings*, 1374, (2012) 61-72. doi:10.1557/opl.2012.1378

<sup>810</sup> El desgaste de la moleta puede ocurrir cuando se usa una roca que no tiene la dureza suficiente, o está formada por un conglomerado, es decir una roca que se desgasta de manera diferencial (por ejemplo, un granito, que tiene partículas de sílice, muy duras, cementadas con otro mineral más suave).



siguiendo a tratadistas como Cennini y Paillot de Montabert, pero conforme fue avanzando el trabajo y al comprender como funcionaban los materiales Rivera creo una manera para pintar sin necesidad de cauterizar. Este conocimiento le permitió controlar mejor el secado y la fluidez de la encáustica por lo cual las capas aplicadas con pincel se fueron adelgazando.

### **Pintar con fuego**

Para aplicar esas capas de encáustica sumamente espesas, Rivera usó una paleta de lámina de hierro o acero “que se mantenía caliente por medio de un soplete encendido continuamente durante el trabajo”; para poder volver fluidos los colores, “trabajaba sobre el muro con pincel e inmediatamente se cauterizaba con la flama del soplete”<sup>811</sup>, también los cauterizaba con estiques calientes, o con soplete de boca:

Usó como paleta una lámina de acero. Los colocó ahí [los colores]. También preparó una serie de estiques de acero que improvisó con varillas de paraguas abiertas al martillo en una de sus extremidades y se proveyó además de estiques de acero de escultor, pinceles y espátulas. Acercando la flama del soplete a los colores los volvía tan líquidos como le convenía colocándolos sobre el sujetil, previamente preparado con una capa de resina elemí disuelta en esencia de espliego, con pincel o espátula, y establecido el trabajo usaba unas veces la flama grande del soplete industrial, otras la fina lengua de fuego del soplete de boca y, otras, los estiques calentados a conveniencia modelando pacientemente y acabando el trabajo en caliente y a fuego.<sup>812</sup>

Rivera insistía en que este efecto de cauterización era lo que determinaba la verdadera recuperación del proceso griego. También reconocía haber realizado algunos retoques “cuando estos eran indispensables, se usaban estiques metálicos calientes, pero fueron muy poco empleados en todo el desarrollo del trabajo.”<sup>813</sup>

---

<sup>811</sup> Diego Rivera, “Disertación sobre la encáustica y del fresco” en Rivera y O’Gorman, *Entre la encáustica y el fresco*, 19.

<sup>812</sup> Lolo de la Torriente, *Memoria y razón*, 186

<sup>813</sup> Diego Rivera, “Disertación sobre la encáustica y del fresco” en Rivera y O’Gorman, *Entre la encáustica y el fresco*, 19.

Renato Molina Enríquez en su artículo de investigación sobre técnicas y materiales ya citado, comentaba que Rivera tenía conocimiento a fondo de las fuentes antiguas de la encáustica en las que incluía a Plinio, Cennini y Fabroni,<sup>814</sup> Molina Enríquez, gran amigo de Diego Rivera encontró la referencia en los textos de la antigüedad al *cauterium*, que también denominaban *Cestrum* estique metálico que se utilizaba para calentar la pintura (definición de encáustica: esmalte quemado) y darle un acabado pulido y brillante con semejanza a la piel, efecto que tanto interesaba a Rivera.

El procedimiento de pintar a la encáustica, (del Lat. encáustice, el arte del esmalte; del Gr. egkaystikos, de egkaystón, quemado) fue empleado desde la más remota antigüedad; [...] Algunos atribuyen la invención a Arístides y añaden que Praxiteles la perfeccionó, pero me parecen más antiguas las pinturas a la encáustica. Preténdese también que Pánfilo maestro de Apeles, no solamente la enseñaba en cuya pintura se distinguió Pausanias de Sicyone. Creo anteriores a ese tiempo las pinturas de Polignolo, Nicanor y Arcelias de Persio. Lisipo escribía en los cuadros que pintaba en Egina, quemado por Lisipo, lo que no hubiera podido decir si no estuviese ya inventada la encáustica". Y más adelante agrega: "es cierto que los antiguos tenían dos clases de pintura a la encáustica, una con cera, otra en marfil con el *cestrum* o punzón".<sup>815</sup>

Rivera fundió los colores a través del fuego, parece que realmente empleó más el soplete que el *cauterium*. Las regiones trabajadas con la cauterización final tienen una apariencia muy particular pues ciertamente con el efecto del fuego logró modular los tonos a la manera de un esmalte, eliminar las pinceladas, produciendo volúmenes muy sutiles y en ocasiones, irreales, de una solidez que parece casi maquínica, pues combina la curvilinearidad del boceto, con las deformaciones debidas a perspectivas múltiples y la apariencia cerosa. En varias ocasiones el proceso de cauterización con soplete hizo que la pintura ardiera y se ahumara, dejando una capa de carbón en la superficie y creando un patrón de contracción, como se puede ver en la nube que sostiene a la Ciencia (**FIG. 259**) Varias de esas regiones quemadas son capas mucho más delgadas, con mayor cantidad de medio, logradas únicamente con blanco de zinc,

---

<sup>814</sup> Fabroni examinó la pintura blanca de una momia conservada en el museo de Florencia y creyó establecer que la materia colorante era más que cera pura disuelta en aceite de nafta (petróleo), dado que Egipto poseía fuentes naturales. Antonio Fabroni, *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta*, [discurso leído en la Academia de Florencia 10 de septiembre de 1794], (Roma, 1797).

<sup>815</sup> Renato Molina Enríquez, "La decoración de Diego Rivera en la Preparatoria," en *El Universal Ilustrado* 6, no.306 (marzo 1923): 54.

un poco de hematita y con pigmentos orgánicos, lacas rojas. **(FIG. 260)** Este tipo de material fue usado por Rivera para dar los toques finales o capas de transparencia, por ejemplo, en el rebozo rojo del Canto, o en la encarnación de la Comedia, donde al pasar el soplete la pintura prácticamente hirvió o se contrajo, quedando residuos carbonizados en la superficie. **(FIG. 261)** Sin embargo, normalmente consiguió fundir la cera sin esas consecuencias, pues en general, en la gran zona que trabajó cauterizando al fuego, consiguió una apariencia tersa en la transición de los tonos, que se entremezclaron al calor de la flama. Es un acercamiento a fotografías de la época es posible ver la mesa de trabajo de Rivera con frascos de solventes y pigmentos, ollas y pocillos, y algo que podría ser el soplete que se utilizó, un soplete de gasolina. **(FIG. 262)**

### **La pintura como proceso colectivo**

Una fotografía paradigmática retrata a Rivera en el medio del proceso experimental. **(FIG.263)** El pintor desciende del andamio frente a la figura monumental que representa al Conocimiento, lleva paleta y pincel en las manos. La figura en el muro está incisa, un asurado indica las regiones a oscurecer, está a medio trabajar, se han aplicado las decoraciones en oro del manto y el cinturón, así como algunos brochazos de encáustica. La sección inferior del muro está cubierta con pruebas, pequeños rectángulos donde el artista experimentó la aplicación de la encáustica, algunos con la pintura escurrida, otros tienen anotaciones.

A partir de las fotografías tomadas mientras Rivera y su equipo de ayudantes pintaban, así como de las huellas y marcas dejadas por el proceso sobre el muro, es posible sostener que iniciaron la primera campaña pictórica desde la región superior y media del muro principal. También se observa que iniciaron por las virtudes y las musas del área central. **(FIG.264 y 265)** En otra fotografía es posible ver que se atacaban varios frentes de trabajo al mismo tiempo, iniciando por los atavíos, pero la mayor parte de los rostros permanecen sin pintar. Están ya pintados los vestidos de las virtudes cardinales como las teologales, también se ha comenzado los mantos de las

figuras de la Ciencia y la Sapiencia y se ha colocado la lámina de oro. No se ha trabajado la concha acústica, aunque ya se ha tapiado la ventana, la puerta permanece abierta. Es posible ver que las figuras de Adán y Eva se reservaron para el último momento y que se intentó trabajar de arriba hacia abajo. Las virtudes cardinales están casi terminadas, más no portan aún aureolas, el modo de trabajar los paños, especialmente palpable en la figura de la Danza, la Sapiencia y la Ciencia, fue aplicar parches de encáustica en brochazos de color que después sería fundido por medio del soplete, para lograr suaves transiciones de color.

Es muy probable que la tarea de colorear paños y fondeos haya sido realizada por los ayudantes, mientras Rivera se dedicaba a pintar rostros y manos. Sin embargo, también debieron participar en los detalles más complejos, pues en algunos de los rostros se pueden apreciar manos distintas. Hay figuras que parecen indudablemente del pincel de Rivera debido a la complejidad de las transiciones de colores contrastantes, que fueron moduladas con mucha experiencia, se percibe el oficio en la construcción de los volúmenes a través del color, que a pesar de la dificultad del medio realizó las armonías cromáticas sumamente equilibradas para lograr los efectos de contraluz aún en pequeños detalles como el interior del ojo, o las fosas nasales.

Es muy característica la manera en que Rivera elaboró las pupilas de algunas figuras en *La Creación*, con rasgos formales que parecerían inspirados en los retratos de Al Fayum, retratos coptos de momias a la encáustica, que tienen como característica la exageración de las dimensiones del globo ocular y su brillo, para producir una intensa mirada, como la del retrato conocido como “la europea”, que pertenece al Museo del Louvre.<sup>816</sup> **(FIG. 268 )** Es muy probable que Rivera conociera

---

<sup>816</sup> Una de las características más distintivas de los llamados retratos de Al Fayum es el “realismo” y expresividad de la mirada, pues conservan la talla sobredimensionada de los ojos que procede de las máscaras de la época faraónica. Se piensa que ese tipo de representaciones son los primeros retratos verdaderamente personalizados de la época antigua, desde su descubrimiento a finales del siglo XIX por el arqueólogo Flinders Petrie han causado fascinación pues combinan prácticas y formas de representación romanas y egipcias. También se han descubierto ejemplares de menor calidad producidos en serie. Se cree que además de su función ritual funeraria de acompañar al cortejo fúnebre y después integrarse al bulto mortuario sobre el rostro del difunto, también podrían haberse empleado en vida para decorar los muros de las residencias, debido a las huellas de uso. Los primeros ejemplares fueron descubiertos a finales del siglo XIX en un cementerio cercano a er-Rubayat, después en otro situado en Hawara, que les valió el nombre de retratos de Fayoum. Proceden de diversos sitios, el de la

este retrato presente en las colecciones francesas desde finales del siglo XIX, una imagen de excelente factura, caracterizada por la significativa expresividad de la mirada que se dirige hacia la derecha y en la que destaca la belleza de las facciones de una joven mujer. Sabemos que conocer otro retrato femenino, presente en las colecciones del museo de arqueología de Florencia, en el que se advierte la centralidad de los ojos y su desproporción respecto al rostro, allí se puede notar como, además de emplear el arco de las cejas y las ojeras como marco, el antiguo artífice consiguió dotar de una emotiva expresividad a la mirada desplazando los iris hacia el párpado superior.<sup>817</sup> ( **FIG. 266b**) Es muy probable que Rivera conociera este retrato de Al Fayum en la colección florentina, puesto que fue incluido en un cuadro comparativo en el que Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros, bajo el pseudónimo del Ingeniero Juan Hernández Araujo mostraban gráficamente las nuevas orientaciones clasicistas, ( **FIG. 266a**) un interesante comparativo de imágenes en el que ponían en primer lugar el retrato copto mencionado, después un pastel de Picasso (la *Femme accoudé*, de 1921), y los comparaban con un autorretrato de David Alfaro Siqueiros y una figura femenina de Rivera, en las obras de los pintores mexicanos subrayaban las “influencias remarcables de los clásicos italianos y del maestro Pablo Picasso”.<sup>818</sup> Es importante notar que Charlot y Siqueiros instaban al clasicismo, como el movimiento en boga en Europa, y contraponían la figuración “arquitectónica” y clasicista con el

---

llamada europea se cree que procede de Antinoopolis Euphrosyne Doxiadis, *Portraits du Fayoum. Visages de l'Égypte ancienne*. ( Paris: Gallimard, 1995), 114, 213. Laure Bazin Rizzo, “Le masque funéraire égyptien. Évolution et symbolique”, en Laurent Deguara, Jean-Paul Sénac, Frédéric Servajean (ed.), *Rites funéraires, Égypte ancienne, Colloque du Musée Languedocien*, (Montpellier: Musée Languedocien, 2014), 33-42.

<sup>817</sup> Sabemos que Rivera visitó asiduamente ambos museos, el Louvre se cerró durante la primera guerra mundial pero su reapertura causó gran expectación, y se sabe que fue visitado por el círculo de artistas parisinos al que pertenecía Rivera, especialmente por Picasso, antes de su cierre y por André Lhote, después de su reapertura. Rivera dedicó una serie de dibujos a las piezas etruscas del museo arqueológico de Florencia. El retrato copto de una mujer en la colección del museo florentino es uno de los primeros que llegaron a Europa, fue llevado en 1829 después de la Expedición Franco-Toscana de Ippolito Rosellini y Jean François Champollion.

<sup>818</sup> Ingeniero Juan Hernández Araujo [David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot], “Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana: primer cuadro gráfico por el Ingeniero Juan Hernandez Araujo” Parte 4, en *El Demócrata*, miércoles 29 de julio de 1923.

academicismo fotográfico, un tipo de figuración “retrógrada”, que pertenecía al pasado.<sup>819</sup>

De manera que es indudable que Rivera se inspiró en los retratos de Al Fayum al crear la serie de retratos alegóricos para *La Creación*, y los dotó de cierto arcaísmo usando el mismo recurso de agrandar los ojos y estudiando la manera en que los artistas coptos pintaban. El retrato de la poeta y artista Nahui Olli refiere desde una sensibilidad moderna a los rostros coptos, hay un cierto hieratismo en la posición del rostro, que posa frontalmente, pero su mirada, de ojos extremadamente grandes respecto al rostro, se inclina ligeramente hacia la derecha. **(FIG.267)** En este retrato, en particular en el boceto de Nahui, Rivera desarrolló una fórmula que utilizó para pintar los ojos de las figuras en el mural. Rivera forzó la anatomía, es posible distinguir una estudiada manera de dotar de expresividad e inmanencia a la mirada: amplificó exageradamente los iris, que ocupan casi todo el globo ocular, y los desplazó hacia los costados y hacia el párpado superior. Pero lo más llamativo es la manera en que construyó el brillo de la mirada mediante trazos difuminados que describen sutilmente la esfericidad del ojo, un rayo radial evoca la luz que refleja la cornea sobre uno de los ojos, cruzando la pupila, y el otro, aún más irradiado por la luz, emite un reflejo esférico. El mismo recurso, muy estudiado, casi académico, de iris enormes desplazados, pupilas dilatadas y corneas reflejantes aparece en la *Música* **(FIG. Boceto música completo)** y en la mirada de varias figuras a la encáustica en el mural, como el Conocimiento, la Fábula, el Canto, aunque no se presentan en una postura frontal. **(FIG. 269)** Al comparar las miradas de estos retratos, es posible encontrar la manera casi académica de describir la esfericidad y brillo de los ojos, pero también en la complejidad de las mezclas de color, el uso de finas pinceladas para indicar el interior y las rojeces en las comisuras de los ojos, la modulación de las sombras en los párpados y ojeras, de amplias gamas tonales contrastantes, pero bien fundidas por medio del soplete, también se percibe el uso de encáustica mucho más líquida que le

---

<sup>819</sup> Ingeniero Juan Hernández Araujo [David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot], “Los retardatarios--El clasicismo--El academismo y sus falsas glorias--La anarquía--El nacimiento del ‘mexicanismo’” Parte 3, en *El Demócrata*, miércoles 26 de julio de 1923.

permitió dar toques de pincel, a veces empastados y en ocasiones muy transparentes. En síntesis, el ejercicio de un experto como he dicho, fruto del trabajo académico. Es notorio que Rivera, a pesar de haber experimentado ampliamente las técnicas de las vanguardias, como el divisionismo, el cubismo o la experimentación a lo Cézanne, siempre parece conservar el control de la pincelada, fruto de largas horas de entrenamiento técnico y rara vez se encuentran, aún en sus obras más experimentales, las apreciadas cualidades de expresividad y el toque inacabado, que fue tan apreciado por Cézanne, Matisse o Picasso, y sus críticos. En ese sentido, el tópico de lo inacabado en el arte moderno, la *técnica de la originalidad*, como la ha denominado Richard Schiff, permitía al artista liberarse de su cultura, articulando los hallazgos fortuitos y la individualidad de su ser más primitivo, evitaba toda ilusión de profundidad, y buscaba una estética de lo inacabado.<sup>820</sup> Rivera por el contrario, en los detalles y el modelado de los retratos, hace gala de sus conocimientos técnicos sobre la luz, el color y el volumen, allí no hay hallazgos azarosos, ni pinceladas expresivas.

Por ello, al comparar la mirada de todas las figuras de mural, es posible encontrar varias manos en los rostros, no todos parecen ser del pincel de Rivera. La disparidad de recursos es muy notoria en la forma de representar la famosa mirada verde casi translúcida de Guadalupe Marín, quién fue la modelo para tres figuras alegóricas en *La Creación*, y la representación a la encáustica de la Poesía Erótica. **(FIG. 270)** Es evidente el contraste en la forma de producir la verde transparencia de los iris de Guadalupe Marín en el Canto y en el retrato de Nahui Ollin. **(FIG.271)** En la figura del Canto los ojos están rodeados por párpados violáceos con las conocidas ojeras de la modelo, allí las transiciones fueron producidas a través de sutiles transparencias y controlados toques de pincel ocre, guindas, las comisuras en rosa intenso, el iris es una cuidadosa mezcla translúcida de verde *acqua*, con brillos ocre y pardos, el pintor usó un tono azulado para representar la esclerótica, en lugar de blanco.

---

<sup>820</sup> Esta estética de la originalidad, de lo esbozado, del hallazgo azaroso, también se convirtió por si misma en una técnica, tan posible de aprender como las académicas. Al respecto véase Richard Schiff, *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración del arte moderno*. (Madrid: La balsa de Medusa, 2002).

Por otra parte, el retrato de la rubia Nahui fue trabajado de manera casi expresionista, lo cual sugiere que fue pintado por uno de sus ayudantes ya que la mirada destaca por las bruscas pinceladas de verde, violeta, rojo y pardo, colores intensos sin fundir, pinceladas inacabadas y expresivas que hacen manifiesto el carácter plano de la imagen, aún es posible ver el concreto como fondo en la esclerótica, y en este caso los verdes iris se lograron con manchas empastadas de pintura líquida, directamente mezclada sobre el muro de manera azarosa. **(FIG. 272)** También es distinta la manera en que, posiblemente un tercer artista, solucionó la mirada de Eva, con una sencilla mancha verdosa, y sin poner mayor atención a las comisuras, empleando únicamente el esgrafiado para definir las. **(FIG.270)** El tercer retrato de Lupe Marín, representa a la Fortaleza, una figura de ceño fruncido y postura heroica, en cuya mirada concurren los recursos pictóricos antes descritos, los toques de pincel a la manera de Rivera y la mezcla zigzagueante de pintura líquida, un acercamiento a las pupilas muestra que se empleó el efecto accidental de mezclar tonos de verde Viridian, azul Prusia y negro de carbón con una fluida pincelada de blanco de zinc. Lo que deseo poner de manifiesto, es que sin duda alguna, la obra fue verdaderamente construida de manera colectiva, bajo la guía y el programa establecido por Rivera, pero en ocasiones cada artista imprimió su propia manera de resolver pictóricamente ciertas secciones.

Parecería que los artistas trabajaron por regiones, frentes de trabajo abarcados por cada uno. Rivera parece haberse hecho cargo de las musas de la Música, la Comedia, el Canto y la Danza en el lado de la mujer, y el Conocimiento, y la Fábula del lado del hombre. Las figuras de las virtudes capitales también podrían haber sido trabajadas por Rivera, aunque podría haber colaborado con un artista que empleaba pinceladas muy cortas y secas, que también parece haber contribuido a las figuras de la Ciencia y la Sapiencia, logradas con transiciones menos elaboradas, mas directas. Un tercer artista, el de toque más expresionista y menos académico podría sugerir que habría sido Xavier Guerrero quien, parece haber trabajado las figuras de la Poesía Erótica, la Tradición y la Tragedia. Finalmente, considero que Jean Charlot podría haber pintado las figuras de las virtudes teologales, que, a pesar de las inmensas



divergencias en los tonos de piel, tienen algunas armonías tonales compartidas. Pienso que pudo haber sido Charlot, debido a que allí se emplearon los faceteados de raigambre cubista y armonías contrastadas que el pintor estaba practicando, como se puede observar al comparar el complejo faceteado de la escultórica figura de la Fe, para la que posó la modelo Luz Jiménez, con la acuarela de 1922 realizada por Charlot con la misma modelo, dónde se encuentran soluciones volumétricas similares, especialmente en la profundidad de las ojeras, la prominencia del labio superior, la exageración de los arcos superciliares, los pómulos, la quijada y la barbilla. (FIG. 273 y 274) En *La Masacre del Templo Mayor*, Charlot emplearía también este tipo de faceteados y la amplificación de los rasgos fisonómicos para crear figuras de gran patetismo, especialmente en los rostros indígenas deformados por el dolor, o los conquistadores, transmutados casi en fauces animales por la violencia. Sin embargo, en su fresco, Charlot eligió tonos pardos oscurecidos con negro, sin buscar los complejos contrastes de color que Rivera señaló para *La Creación*.

### **Texturas, contraste simultáneo, vanguardia y significación**

El programa establecido por Rivera para *La Creación* puso mucho énfasis en el uso del color para vestimentas y encarnaciones, de manera que el color, en conjunto con la gestualidad y la fisonomía, en ocasiones se convierten en los únicos rasgos iconográficos de las figuras representadas, pues no todas portan atributos característicos. Varias alegorías están vestidas a la antigua, con sencillas túnicas y mantos elaborados de manera muy simple, empleando escalas tonales de un mismo color, con modelados a partir de un tono medio, añadiendo blanco hacia los claros y colores saturados, con poco de negro o pardo hacia los oscuros. No intentan claroscuros naturalistas, únicamente describen los pliegues más generales de los paños. De tal suerte que algunas de las virtudes o musas se erigen como masas casi planas de un color: el Canto y la Tradición en rojo, la Música y la Justicia en blanco,

la Fortaleza en negro, la Prudencia en verde turquesa, la Tragedia guinda. Estos tonos casi planos, se encuentran distribuidos rítmicamente, es decir, distribuidos entre el lado izquierdo y el derecho, el lado femenino y el masculino. En otros casos, manto y túnica de una misma figura contrastan en color: la Sabiduría manto amarillo y túnica azul, dos colores primarios, la Ciencia verde y amarillo, un primario y un complementario, la Continenencia violeta y verde grisáceo, ambos complementarios, la Poesía Erótica verde seco y ocre, éstos últimos, dos tonos muy opacos y apagados.

Algunas de esas sencillas túnicas y mantos tienen la forma plegada del quitón, el himatión o el peplo griego, como los que portan Justicia, Prudencia, Tragedia y Continenencia, con pliegues verticales o abultados. Otros, como los que portan el Canto, la Tradición, la Poesía Erótica, son tan sencillos, que es difícil vincularlos a un periodo específico, pero parecen cercanos a las vestimentas usadas en la pintura europea para la pintura religiosa. La Sabiduría y la Sapiencia llevan túnicas con mangas cortas y mantos cruzados sobre el pecho, de manera que parecen más cercanos al vestido tradicional hindú, el blusón que cubre el pecho, el choli combinado con el sari, el manto que se enrolla sobre el cuerpo.

Un tercer grupo de alegorías porta vestimentas más complejas, operan como atributos que les dan algún carácter, las asocian con alguna temporalidad, y constituyen rasgos iconográficos. Pictóricamente esos atributos se distinguen debido a que fueron creados a partir de elaboradas texturas, Rivera recurrió a efectos ilusionistas: cabellos, transparencias, sofisticados textiles, recursos pictóricos que imitan las cualidades de las superficies, sin perseguir el verismo, pues preservan el carácter constructivo del volumen, como si se tratara de sólidos recubiertos por dichas texturas.

En ese sentido, técnica e iconográficamente, una de las figuras más complejas es la Caridad, sus largos y ondulantes cabellos cobrizos forman un paño que se ciñe por un austero cordón enrollado, su cuerpo conforma un cilindro serpentino, una columna estriada de color naranja. **(FIG.275 )** Rivera se tomó la libertad iconográfica de representar a la virtud de la Caridad como una eremita de cabellos largos, un modelo tomado de la escultura de Magdalena penitente de Donatello, o de las obras que lo siguieron, como la pintura de la ascensión de María Magdalena de Liberale da

Verona.<sup>821</sup> (276 y 277) Para relacionarla con la virtud cristiana y con la virtud romana, añadió el gesto de ofrecer su pecho para alimentar a los necesitados, en un escorzo muy forzado, casi cubista, su mano izquierda sostiene el pezón, y con la palma abierta de la mano derecha en exhorto. En los manuales de Alciato y de Ripa se encontraban ambas versiones, la tradición representaba a la caridad cristiana como una nodriza que da el pecho a uno o varios niños pequeños, y la caridad romana, era una mujer que alimenta a un anciano. Parecería que Rivera tomó de la escultura de Donatello, la rugosidad de los cabellos esculpidos, un efecto que trató de reproducir cincelandos profundamente, también evocó el patetismo mediante el gesto contrito, la carne magra y la tensión muscular en los brazos, el tono verdoso de la piel y los rasgos afilados por la delgadez.

Para la encarnación de Caridad Rivera posiblemente recurrió a Cennini, se trata de la recreación del antiguo y apreciado *verdaccio* del Giotto,<sup>822</sup> sus célebres tonos verdosos en encarnaciones, aquellas en representaciones de Cristo de la capilla de la Arena, en Padua, que son pronunciadamente verdosas en pasajes posteriores al descendimiento de la cruz. La técnica del *verdaccio* se llevó aún a un mayor grado de patetismo como marca de taller en los crucifijos giottescos,<sup>823</sup> las piezas que debido a su éxito más se reprodujeron, en donde los tonos verdes conseguían representar la cercanía de la muerte, y producir una imagen aún más conmovedora, como el que se encuentra en la Basílica de Santa María Novella, en Florencia. (FIGS. 278)

---

<sup>821</sup> Es muy posible que Rivera haya visto dichas obras, la escultura de Donatello se encontraba en el Baptisterio de Florencia, y la obra de Liberale de Verona, en la Iglesia de Santa Anastasia, en Verona, Rivera estuvo en ambas ciudades, pero no se conservan notas de estas obras.

<sup>822</sup> Justo después de la descripción de cómo se realiza el *verdaccio* Cennino Cennini añade: “Pero tú sigue este método, que te voy a describir a continuación; pues era el que usaba Giotto, el gran maestro. Fue su discípulo Taddeo Gaddi, florentino de veinticuatro años; Taddeo tuvo como discípulo a Agnolo, su hijo; Agnolo me tuvo a mí doce años, y me enseñó dicha técnica; el cual Agnolo pintaba con tonos más vivos.” Es decir, Cennini eleva el conocimiento del *verdaccio* y las encarnaciones como un recurso fundamental de la tradición del Giotto, de la cual se ostenta como heredero. Cennino Cennini, *El libro del arte*, 117.

<sup>823</sup> Existen al menos cinco Cristos realizados con el mismo cartón por el taller del Giotto, una conservadora realizó calcas, que sobrepuso, de manera que pudo establecer que se trata del mismo cartón reutilizado y propuso una secuencia de trabajo en el taller, y sugiere que estos cartones circularon y fueron utilizados tiempo después de la muerte de Giotto. Daphné de Luca, “ L’entreprise de Giotto”, en *CeROArt Conservation, exposition, restauration d’objets d’art*, en línea desde el 2 de diciembre de 2011, consultada enero de 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/2227>

El tema del *verdaccio* ha sido abordado por varios historiadores del arte, entre ellos Víctor Stoichita, quién atribuye el orgullo de la tradición giottesca y la detallada explicación de Cennini a una importante transformación del modelo de representación de la sombra. Stoichita considera que Giotto y sus seguidores continuaban apegados al modelo del contorno y la sombra, modelo que se encontraba en transformación hasta arribar al procedimiento de tratamiento de las sombras de Massacio, ya enteramente permeado de problemas de la perspectiva en la consecución del volumen.<sup>824</sup> Sin embargo, parecería que Giotto implementó un sistema que permitía el modelado cromático del volumen, sin recurrir al negro, pues a pesar de que en la mezcla del *verdaccio* había dos partes de ocre por una de negro, el resultado era un tono verde medio que permitía modular las sombras por contraste cromático, una técnica que, como veremos más adelante, también fue empleada para la producción de paños, y que conseguía preservar la luminosidad en las imágenes. Ya el conservador de la National Gallery de Londres David Bomford, estudioso de las técnicas y materiales de la pintura, en un recuento de las soluciones cromáticas de varias obras maestras del acervo del museo británico, sugería que las soluciones de Cennini para encarnaciones y paños eran tan artificiales como los recursos que desarrollaron los post-impresionistas, en particular señalaba que Seurat compartió la misma preocupación que Cennini o los pintores giottescos por evitar el uso de tierras y negro en el modelado de las sombras, y buscar otros modos de obtener figuras volumétricas y luminosas, por lo que, en temporalidades distintas, llegaron a solución similar.<sup>825</sup>

En gran medida Rivera siguió al Giotto o a Cennini, repasando con tierra verde las sombras oscuras del rostro,<sup>826</sup> poniendo empeño en marcar todas las profundidades

---

<sup>824</sup> Víctor Stoichita, *Breve historia de la sombra*. (Madrid: Siruela, 2006), 53-58.

<sup>825</sup> David Bomford, "The history of colour in art" en Trevor Lamb y Janine Bourriau, *Colour: Art & Science*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 27-29.

<sup>826</sup> Cennini dice: "Toma entonces un pincel fino de cerdas suaves [...] y con ese pincel dale expresión al rostro que quieres pintar (recuerda que debes dividir el rostro en tres partes: cabeza, nariz y mentón con boca), deslizando sobre él tu pincel casi seco, muy ligeramente mojado en este color, que se denomina verdaccio en Florencia y bazzéo en Siena. [...] Toma entonces un poco de tierra verde bien líquida y échala en otro pocillo: con un pincel romo de cerdas, [...] empieza a sombrear bajo el mentón y en las zonas más oscuras, insistiendo debajo del labio, en las comisuras y bajo la nariz; también bajo

del rostro, pero añadió pigmentos modernos y adaptó la secuencia de los tonos a la lógica de la encáustica, distinta a la del fresco, que se trabaja a partir de capas opacas y no de transparencias. Creó un tono medio de encarnación virada hacia un verde amarillento apagado, que usó como base, para lograr el tono mezcló abundante blanco de zinc con tierra verde, ocre y negro, como el *verdaccio* que recomienda Cennini, añadiendo verde Viridian, tierra de Cassel (tierras pardas con magnesio), una laca roja (rica en bromo y aluminio) para entonar.<sup>827</sup> **(FIG. 279 y 280)** Sobre esta base de tono medio modeló severamente las sombras con un tono verde más intenso, cargado de Viridian, usó como tono intermedios tonos ocre amarillo que oscureció con siena tostada, finalmente añadió luces añadiendo blanco al tono verdoso de base y algunos frescores, muy tenues, con un poco de laca roja.

El verdor de la encarnación genera un fuerte contraste al ser contiguo al tono rojizo naranja de la exuberante cabellera con el que comúnmente se representaba a Magdalena, **(FIG. 281)** un tono que remitía a su vida permisiva anterior a su alejamiento de lo mundano, pues sus cabellos permitían reunir en una sola imagen ambas facetas de su vida, evocando ascetismo y *vanitas*.<sup>828</sup> Rivera persiguió el

---

las cejas, a ambos lados de la nariz y, por último, en los extremos de los ojos, hacia las orejas. Y así, con sentimiento, ve tocando la cara y las manos y donde haya de ir la encarnación. Coge después un pincel puntiagudo de marta e insiste en los perfiles, nariz, ojos, labios y orejas con tierra verde. Estando el rostro en este punto, algunos maestros toma un poco de blanco de San Juan con agua y van destacando los relieves de dicho rostro por orden; después dan rosa en los labios y en las mejillas [...]" Cennino Cennini, *El libro del arte*, 116-117.

<sup>827</sup> Véase los resultados del estudio por medio de SEM-EDS y XRF en la figura y en el anexo de análisis. En esta muestra encontré algunas partículas de tono casi traslúcido que debieron ser lacas, debido a que tienen contenidos de bromo y aluminio, podría tratarse de lacas de uso moderno, eosinas, que pierden su color. Se han encontrado en particular en la pintura de Vincent Van Gogh y se ha detectado su pérdida de color por degradación. También se identificó la tierra verde por la presencia de hierro, aluminosilicatos y magnesio, puede ser celadonita, glauconita o montmorillonita, todos estos minerales tienen composición similar a la mica, con cationes de Al, Fe, Mg, con iones de potasio entre capas y de morfología plana. Se obtiene de minas en Verona (por eso se le llama tierra verde de Verona), en Chipre, en Esmirna o en Libia, también hay en Bohemia y en Francia. Carol A. Grissom "Green earth" en Robert L. Feller, *Artist pigment's*, vol. 1, 141, 147.

<sup>828</sup> En realidad, hasta cierto punto se trata de una confusión iconográfica, que proviene de imprecisiones filológicas, en la que paulatinamente se mezclaron las vidas de Magdalena y María de Magdala, María de Betania y una pecadora que aparece en el evangelio de Lucas, todas consideradas licenciosas y aún, adúlteras o prostitutas. Una leyenda medieval Bess Bradfield, "The Hair of the Desert Magdalen: Its Use and Meaning in Donatello's *Mary Magdalen* and Tuscan Art of the Late Fifteenth Century" *York Medieval Yearbook*, ISSUE No. 1, (2002) consultado en <https://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/Magdalen.pdf>

contraste de colores complementarios, las encarnaciones verdosas contrastan con el naranja de los cabellos, para producir volumen cromáticamente por medio del tono y no del valor lumínico, los tonos fueron logrados a partir de matices de color sin añadir oscuridad.

Rivera usó un recurso pictórico para simular las pieles de oveja que viste la Música, la musa Euterpe, de alguna manera análogo al de los cabellos de Caridad. **(FIG. 282)** Produjo la superficie lanuda e hirsuta del atuendo mediante el cincelado rítmico y poco espaciado de líneas sinuosas, aderezadas con sutiles efectos pictóricos, primero aplicó una capa de blanco entonado en pardos, que posteriormente contrastó con perfiles guindas y sombras de tonos medios grisáceos, en la cadera de la musa, usó un tipo de sombra cromática, puesto que su cercanía con el fondo verde produce un reflejo rojizo sobre esa región, a la manera en que Delacroix utilizaba la *liaison*, el efecto ambiental sobre las sombras de las figuras.

El atavío de piel de oveja es un atributo que no se asocia comúnmente a la musa de la música, Euterpe, pero se ha usado en ciertas imágenes de San Juan Bautista, cuando se presenta como *ecce agnus Dei*, cordero del Señor. Posiblemente una de las imágenes más famosas del género sea el San Juan bautista de Leonardo Da Vinci, y una versión de alguno de sus seguidores, ambos en el museo de Louvre, en la que la misma figura parece representar inequívocamente a Baco. **(FIG. 283)** La Música presenta esa misma ambigüedad, y una postura similar, parece evocar una imagen muy antigua, por sus extrañas proporciones, producto de la deformación constructiva de Rivera que mezcla varias perspectivas en una imagen que reúne dos vistas. Su espalda es una curva casi perfecta, inicia en las anchas caderas para terminar en un cuello demasiado estrecho, la cabeza pequeña y afilada, y brazos y manos parecen demasiado voluminosos. Sostiene grácilmente sostiene el aulós, el instrumento de viento griego.<sup>829</sup> Su peinado, al parecer inspirado en esculturas de la antigüedad, está

---

<sup>829</sup> Según el mito griego, el aulós fue inventado por Atenea, pero no le gustó la manera en que desfiguraba su rostro cuando lo tocaba, y lo arrojó lejos de sí. Lo recogió Marsias, el sileno que después retó a un concurso musical a Apolo. Perdió el sileno el concurso y el dios olímpico lo despellejó y descuartizó, según algunas versiones, con sus propias manos. Thomas Carpenter, *Arte y mito en la*

recogido en un roleo muy alto, que deforma su cabeza como un cono, a manera del *tutulus* griego, con rizos cubriendo sus orejas y nuca. En el dibujo preparatorio es posible detectar que Rivera incrementó el peinado que produce el efecto de una deformación, se ven las huellas de una corrección o *pentimenti* por medio del cual redujo el volumen de la nuca, para incrementarlo en la parte más alta del cráneo, aún pintó más pronunciadamente la forma cónica en la figura final. (FIG.284).

Con todas esas deformaciones, y un tono de piel marcadamente amarillento, a lo que se suma la vestimenta de pieles, la musa de la Música de Rivera evoca a un ser mitológico, una ménade o ninfa, habitante de los bosques, ligada al culto dionisiaco, aunque una vez más, una invención de Rivera, imposible de rastrear en las figuras de la tradición. En algunas vasijas griegas aparecen ninfas o ménades rodeadas de silenos y sátiros, participando en ritos dionisiacos, cubiertas de pieles, aunque generalmente se trata de pieles de leopardo y rara vez de oveja. Aunado a ello, es más frecuente que en esos conjuntos sean los sátiros o silenos quienes tocan el aulós. Eurípides en su himno a las bacantes, las señalaba como “nodrizas de los animales salvajes”, y las instaba vestirse de la “moteada piel” del venado.<sup>830</sup> (FIG. 285)

La figura que más frecuentemente aparece asociada al aulós es el sileno Marsias, quién compitió musicalmente y perdió contra la cítara de Apolo, un mito que se empleó para presentar la superioridad de la música culta contra la música popular. En vasijas áticas Marsias aparece vestido con pieles animales y tocando el aulós. También es común que Baco o Pan aparezcan ataviados con pieles animales. Lo que tienen en

---

*antigua Grecia*. Thames and Hudson, 80-81; Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, (Barcelona: Paidós, 1981), 37.

<sup>830</sup> Corza o corzo es otra denominación de venado, “Y lo dio a luz cuando las Moiras cumplieron el plazo fijado, al dios de cuernos de toro. Y lo coronó con guirnalda de serpientes. Desde entonces las Ménades, nodrizas de animales salvajes, se ciñen tal presa sobre sus trenzados cabellos.

¡Oh Tebas, nodriza de Sémele, corónate con yedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco con ramas de encina o abeto! ¡Vestida de moteada piel de corza, cíñete con las tiras trenzadas de lana de blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu tirso henchido de furor! Pronto el país entero danzará, cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas, agujoneado por Dioniso.

[...] ¡Qué gozo en las montañas, cuando en medio del cortejo lanzado a la carrera se arroja al suelo, con su sagrado hábito de piel de corza, rastreando la sangre del cabrito inmolado, delicia de la carne cruda, mientras va impetuoso por los montes frigios y lidios.” Eurípides, *Bacantes*, 73,169.

común las pieles en todas estas figuras es que indican el carácter primitivo y salvaje de sus portadores, la carencia de atavíos tejidos de alguna manera sugiere la falta de civilización.<sup>831</sup> En el Génesis, la vestimenta que Dios proporciona a Eva y Adán cuando los expulsa del Paraíso son pieles animales.<sup>832</sup>

Al colocar dos de las figuras del lado femenino ataviadas con pieles o cabellos, en las figuras de Música y Caridad, Rivera relacionó las artes y virtudes femeninas a la naturaleza, siendo mujer y naturaleza, un vínculo fundamental del estereotipo femenino en occidente, con sus cargas positivas y negativas, más cercanas a lo corporal, a la animalidad, la sensualidad y cierto salvajismo, en oposición a la civilización y la racionalidad, considerada masculina.

Pero retornemos al asunto de las texturas, además de enfatizar los cabellos y por lo tanto, el aspecto primitivo, Rivera también eligió el lado femenino de su mural para presentar las figuras caracterizadas por atuendos mexicanos, la Comedia y la Fe, que visten rebozos tradicionales. La Comedia porta un atuendo similar a la china poblana, lleva una falda azul de ultramar casi puro, blusa blanca con bordados en rojo intenso, una faja de un tono rojo profundo, una tela reluciente creada por transparencias de laca traslúcida, y rebozo cambiante de amarillo a guinda, un cuidadoso efecto textural, que he descrito antes, y que se obtiene rasgando la capa de laca guinda con un peine de decorador, un rebozo de Santa María de artisela a dos colores.<sup>833</sup> **(FIG. 285)** Está peinada con trenzas, algo cortas e infantiles, que se curvean hacia arriba, anudadas con cordones de lana rojos; adorna su cuello un vistoso collar en forma de gotas, a

---

<sup>831</sup> Vernant señala la ambigüedad de los cultos dionisiacos, que en gran medida la recepción de Dionisio en la cultura occidental contemporánea está siempre teñida por la lectura de Nietzsche de Dionisio como la contraposición de Apolo. Señala, la singularidad del culto, pero también la ambigüedad respecto a lo civilizado e incivilizado, pues de alguna manera la invención del vino produjo la sofisticación de la sociedad y sus prácticas, sin embargo, el mismo podía llevar a la embriaguez. Jean Pierre Vernant "El Dionisio enmascarado de las Bacantes de Eurípides", Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. (Buenos Aires: Paidós, 2002).

<sup>832</sup> "Y Jehová Dios hizo al hombre y a su mujer túnicas de pieles, y los vistió." Gén, 3:21, (Reina Valera). "Dios el Señor hizo ropa de pieles para el hombre y su mujer, y los vistió", Gén, 3:21 (Nueva Versión Internacional). Este texto se ha omitido en la versión Nácar-Colunga. Antes, cuando se descubrieron desnudos habían usado hojas de higuera que no alcanzaban a cubrirlos.

<sup>833</sup> Jose de Jesús Núñez y Domínguez, *El rebozo*, México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.



juego con aretes del mismo material, su apariencia es de artesanía mexicana, podrían ser pequeños guajes o semillas pintadas. Todos los ornamentos de color rojo intenso, las joyas, los cordones, los vivos de la blusa, fueron pintados con una capa de minio, el pigmento de plomo artificial de tono rojo naranja, detallados con laca orgánica, en la blusa pequeñísimos puntos indican las puntadas del bordado, detalles visibles únicamente a corta distancia. **(FIG. 286)**

La manera que Rivera adoptó para presentar a la musa Talía que encarna la Comedia, destaca, tanto por su atuendo, como por ser una de las alegorías que devuelven la mirada al espectador, en conjunto con la Poesía Erótica, Erato, personificada por Nahui Ollin, en el lado masculino del mural, y el Pantocrátor o Andrógino, autorretrato de Rivera, al centro. La Comedia es un excelente retrato de Lupe Rivas Cacho, el pintor aplicó pocas deformaciones o alteración de proporciones, tal vez amedrentado por el fuerte carácter de la modelo.<sup>834</sup> Es también la única persona que sonríe en toda la composición, lo cual va acorde con su papel como la Comedia, mientras exhibe sus “dos hileras de dientes impecablemente blancos e irreprochables”, la sonrisa alegre pero bien estudiada de la diva, que es posible encontrar en sus retratos de la época.<sup>835</sup> **(FIG. 287)**

El retrato presenta a Lupe Rivas Cacho, una famosa tiple que actuaba en el teatro Lírico y que aquí se presenta como una mujer del pueblo. En las fotografías publicitarias de sus funciones, la tiple aparece con atuendos similares a la figura de la musa: blusa tradicional bordada con canutillo, enagua amplia ceñida por una faja, joyas artesanales y trenzas, con pequeñas variaciones que indican el estatuto o la actividad del personaje. En uno de ellos, lleva indudablemente el traje de china

---

<sup>834</sup> “¿Ha probado los desaires amargos de una tiple melindrosa? ¿No, Rafael? Pues bien, que Zeus misericordioso, padre de los dioses y los hombres, te libre siempre a ti y a los tuyos de cosa tan terrible, tan terrible y tan ridícula.” Así se quejaba Julio Torri de un desplante de Lupe Rivas Cacho por esos años. Julio Torri, *Epistolario*

<sup>835</sup> Es la expresión que usó el crítico teatral Jacobo Dalevuelta seudónimo de Fernando Ramírez de Aguilar al despedirse de la diva. Alberto Dallal, “Lupe Rivas Cacho, socióloga”, en *Revista de la Universidad de México*, No. 506-507 Marzo-abril (1993), 39-43. Rivera también hizo un comentario similar sobre la sonrisa de la tiple al momento de conocerla: “Con intempestiva familiaridad la actriz sonrió dejando ver sus dos hileras de dientes, tan maravillosos como sus pies” Loló de la Torriente, *Memoria y razón*, tomo II, 132.

poblana, que se distingue por el rebozo “terciado”, cruzando su cintura y pecho, las cintas tricolores, el sombrero charro de fieltro con ribete bordado y la enagua cubierta de lentejuela con castor de picos, en una segunda fotografía aparece con el mismo traje, tocada con flores, en escena, representando a una vendedora de aguas.<sup>836</sup> Otra fotografía la muestra con enaguas lisas, mandil bordado, y zapatos de raso, como vendedora, pues porta una bandeja de flores. En una fotografía coloreada aparece descalza, y con una falda azul más sencilla, lleva una blusa sin canutillo, y un rebozo guinda, es posible que aquí represente a una joven de provincia que ha llegado a la ciudad, como lo describe el corrido *El Rancho*, cuya letra satiriza las diferencias entre las costumbres de las mujeres en la rancho y en la ciudad de México. **(FIG. 288)** La letra del corrido dice:

Por aquí todas con crema y colores / Se ponen bellas como manequí / Cuanto mas valiera muy bien bañaditas / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas con blusa de seda / Van encopetadas hasta por aquí / Cuanto mas valiera ordeñando vacas / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas usan el sombrero/ Que se lo sambuten hasta por aquí /Cuanto mas valiera rebozo terciado / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas al estilo mulas / Andan tuzadas hasta por aquí/ Cuanto mas valiera con chicas trenzadas / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas las pestañas con rímmel / Cejas pintadas pasan por aquí / Cuanto mas valiera ojos sin retoque / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí pasan todas muy rabonas / Van enseñando hasta por aquí / Cuanto mas valiera para no ver estas cosas / volverme al rancho donde yo nací. // Adiós paisanos ya nos despedimos / Este corrido que termina aquí / No volveremos a cantar mas fuerte / Como en el rancho donde yo nací.<sup>837</sup>

Todas las personificaciones populares de Rivas Cacho que he descrito se resumen en la metáfora del corrido, la tiple intentaba llevar a escena a las llamadas

---

<sup>836</sup> Se piensa que de esa prenda viene el decir popular “picos pardos” para indicar la liberalidad de una mujer. Las enaguas características de la china eran de “castor rojo con picos verdes, salpicadas de brillantes lentejuelas de plata”. Existen numerosas descripciones del traje de china poblana, que desde el siglo XIX causó gran interés. Al respecto véase: María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana,” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Volumen XXII, número 77, 2000, 123-150; Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México siglos XIX y XX. Diez ensayos*. (México CIESAS, 2007), 119-146.

<sup>837</sup>Postal, *El Rancho*, corrido 2ª parte, cantado por Lupe Rivas Cacho, 1923, Museo Soumaya.

mestizas, mujeres humildes, que trabajaban como sirvientas (a las que se les decía vulgarmente “garbanceras”<sup>838</sup>), tortilleras, verduleras, vendedoras de antojitos, aguas y atoles en los mercados, muchas de ellas inmigradas a la capital desde otras regiones del país, con costumbres y modos de hablar aún tradicionales. Era el mismo estatuto que tenían las chinas, una palabra que en muchos países de la América hispana se usó para designar a las sirvientas solteras y jóvenes durante la colonia, pero que en México se sumó en la figura de la china poblana a una leyenda sobre una noble asiática china o hindú que vivió en Puebla y que fue canonizada, un origen que explicaba su gusto por el lustre de las sedas, canutillos, rasos y lentejuelas.<sup>839</sup> A la par de leyenda de la china poblana piadosa, algunos cronistas decimonónicos relacionaron a las mujeres que usaban esa vestimenta con sirvientas, vendedoras de mercado, que bailaban el jarabe y llevaban una vida alejada de las convenciones del matrimonio, vivían amancebadas, libres o eran prostitutas. Una serie de fantasías sensuales masculinas acompañaron las descripciones del traje de la china poblana, que se detenían en los tobillos sin medias, la profundidad del escote y la estrechez de la cintura. No es casual que, ya sin los artificios de lentejuela de la china, la descripción de las vestimentas sencillas de muselina, las trenzas y los rebozos tornasolados que sugieren cuerpos tumultuosos, coloreen las descripciones de *Santa*, de Fernando Gamboa o Marcela en *Mala yerba* de Mariano Azuela, fantasías de bellezas núbiles, humildes, inocentes y sensuales, que acabarían corrompiéndose al encuentro con la ciudad.

Hacia inicios del siglo XX, el traje de china poblana, una rareza hacia finales del siglo XIX de acuerdo con algunos cronistas, se sumó a la leyenda del charro para dar pie al baile folklórico del jarabe tapatío. La emergente cultura posrevolucionaria consolidó el jarabe tapatío como el estereotipo del baile mexicano, una construcción

---

<sup>838</sup> Rivas Cacho decía en 1920 que la garbancera era su personaje favorito. Alberto Dallal, “Lupe Rivas Cacho, socióloga”, 43. Este modo peyorativo tenía origen en las relaciones de dominación colonial, era la manera en que se llamaba al indígena o mestizo que trabajaba en el servicio doméstico y que “chapurreaba el idioma de los blancos”, puesto que indicaba que se había acostumbrado a comer el garbanzo, grano propio de España, en lugar de los frijoles. José Tomás de Cuellar, *La linterna mágica*. México, UNAM, 1992, 119.

<sup>839</sup> María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana,” 131-132.

del porfiriato tardío, que fue adoptada como parte del programa educativo de Vasconcelos, como un símbolo de mexicanidad.<sup>840</sup>

Sin duda alguna, la intención de colocar a Rivas Cacho con ese traje que podía ser de china, de garbancera o simplemente de pobre, era sumar a la mujer popular mexicana a las musas del Olimpo. No es indígena, Rivera retrató la apreciada piel de porcelana de la diva,<sup>841</sup> es “mestiza”, el término abarcador de muchos grados de color de la piel que encubre ideas racistas, una ideología que imaginó un cuerpo nacional producto de la mezcla de muchas razas. Su rebozo la caracteriza, “prenda barata, gala humilde” que en la ciudad “ impera en todos los hogares proletarios, la criada barre o guisa con el, “y va proclamando las telas el oficio de su dueña.”<sup>842</sup> Lleva un rebozo de bolita, del tipo de los de Santa María, tramado de sedas o artiselas de dos colores, amarillo y rojo, que se denominan xoxpaxtle o tornasoles, porque capturan “el tornasol de las plumas de los pavos reales o del cuello de las palomas.” **(FIG. 287).**<sup>843</sup>

Rivera puso en la prenda los efectos tornasolados que caracterizan a la musa de la Comedia como mujer popular y urbana, el modelo satírico que agenció el teatro de revista, el género chico; la tiple era conocida por sus interpretaciones de personajes de los barrios bajos.<sup>844</sup>

---

<sup>840</sup> En las fiestas del Centenario, Adolfo Best Maugard en conjunto con Manuel Castro Padilla, el músico que creaba los números musicales para Lupe Rivas Cacho, montaron una coreografía con trecientas parejas de chinas poblanas y charros, que bailaron el jarabe tapatío en honor de José Vasconcelos y Álvaro Obregón. El baile fue adoptado como parte del programa educativo de Vasconcelos, las fotografías del día del maestro de 1922 muestran un grupo de niñas vestidas de chinas poblanas bailando en el patio de la SEP. También era número ejecutado por casi todas las tiples, hay fotos de María Conesa, Mimí Derba, y aún de Anna Pavlova, quién lo interpretó sobre zapatillas de ballet, también con escenografía de Best Maugard. Véase: Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales*, 119-146

<sup>841</sup> En España la describieron como una estatua de mármol viva.

<sup>842</sup> Jose de Jesús Núñez y Domínguez, *El rebozo*, 47.

<sup>843</sup> El estudioso del rebozo Jose de Jesús Núñez y Domínguez añadía que “en los barrios populares conservan aún algunos tipos de hembras en que puede adivinarse sin esfuerzo a la china”, “van por allí con el rebozo tornasol, o xoxpaxtle, intrigan en las pulquerías; reinan en figones y plazuelas y se cuelgan del brazo de matarifes sórdidos.” José de Jesús Núñez y Domínguez, *El rebozo*, 82.

<sup>844</sup> Se decía que investigaba los hábitos de los habitantes de la ciudad de México, y procesaba sus observaciones, que culminaban en actuaciones en el Teatro Lírico. Alberto Dallal señala que era el “prototipo de la desparpajada y desinhibida actriz farandulera”, sus “puntadas”, intervenciones rápidas, ingeniosas e improvisadas, la hicieron una de las actrices favoritas del teatro frívolo, que retomaba la música y la danza popular de México. Alberto Dallal, “Lupe Rivas Cacho, socióloga”, en *Revista de la Universidad de México*, No. 506-507 marzo-abril (1993), 39-43.

Durante los primeros años de la década de 1920 Lupe Rivas Cacho fue la tiple predilecta de muchos críticos, quienes comúnmente la denominaban “musa popular” o creadora del género mexicano, puesto que era capaz de transmitir la música, bailes y la experiencia de los barrios populares. El crítico Fernando Ramírez de Aguilar, bajo el seudónimo Jacobo Dalevuelta, en 1920 se preguntaba: “¿Y qué mejor forma de llevar al espectador a un recorrido por aquellos barrios de trueno, donde la musa popular crea intensamente canciones y dichos, frases intencionadas y refranes que a la vuelta de una semana ya se conocen en los salones y los repiten audazmente las clases doradas?” La artista, innovadora en sus métodos, capturaba ritmos, expresiones, el habla y los tipos de lo que se denominaba ya por entonces “folklore urbano”, y no dudaba en intercambiar la ropa a las indigentes o consumir mariguana para interpretar un personaje de “la Grifa”, para aportar veracidad a sus interpretaciones.<sup>845</sup>

Lupe Rivas Cacho, como el teatro de revista, el género menor y el género ínfimo, se habían fraguado al calor de la Revolución,<sup>846</sup> consolidando un espacio de desahogo, de crítica política desenfadada, pero también de creatividad lúdica, que se nutría de lo bajo, y que atrajo la atención de las vanguardias.<sup>847</sup>

---

<sup>845</sup> Alberto Dallal, “Lupe Rivas Cacho, socióloga”, 42. Es curiosa la referencia a esta idea de travestismo social, la práctica de intercambiar vestimenta con las clases desfavorecidas, pues Frida Kahlo decía que para vestir un atuendo auténtico el día de su boda con Diego Rivera, en 1929, pidió en préstamo falda, blusa y rebozo a su sirvienta. Mireida Velázquez, *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana*. (México, Museo de Arte Moderno, INBA, 2010), 31.

<sup>846</sup> El teatro de revista floreció con la Revolución, cuando las compañías internacionales emigraron, se trata de un producto híbrido, dramático y lírico, en boga en España y las grandes capitales, que representaba textos mediante la actuación y el canto, fue la forma más característica de la teatralidad en México, entre 1910 y 1930, etapa de su apogeo, cuando se desarrolló la Revista Política. Ha sido situado entre el género chico, entre la zarzuela y las formas más vulgares, consistía en cuadros cómicos que hacían referencia a los eventos políticos y sociales del momento, con número musicales intermedios. Domingo Adame, *Teatros y teatralidades en México siglo XX*. Veracruz, Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, PROMEP, 2004, 82-86.

<sup>847</sup> . En él participaron autores del teatro renovador, como José Juan Tablada con *Madero Chantecler* (1907), y hubo producciones que reunieron músicos y dramaturgos destacados, como *1920* de José F. Elizondo, con música de Eduardo Vigil y Robles, y *a Upa y Apa* con textos de Celestino Gorostiza, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, escenografía de Miguel Covarrubias, Julio Castellanos y Carlos Orozco Romero y música de Gonzalo Curiel, Tata Nacho, Blas Galindo y Silvestre Revueltas.<sup>847</sup> Pero fueron los autores dedicados propiamente a la tanda, Carlos M. Ortega, Pablo Prida, Manuel Castro Padilla y José F. Elizondo quienes desarrollaron la revista costumbrista o nacionalista, en la que destacaba Rivas Cacho, en piezas como *La tierra de los volcanes* (1918), *Aires nacionales* (1921) y *Las musas del país* (1913). También crearon el género muy vital de la revista política, *El país de los cartones* (1915), especie de noticiero escénico nutrido por la parodia de los sucesos cotidianos. El dinamismo

En síntesis, la inclusión de la figura de Rivas Cacho como la mujer del pueblo con su vestimenta tradicional mexicana, en un momento en que la modernidad transformaba y unificaba las modas en todas las naciones, es un gesto vanguardista que busca unir lo alto con lo bajo, un acto programático. En las figuras de la Comedia y la Fe, se observa la valoración de Rivera por lo popular como fuente artística de vanguardia, trataría de encontrar allí las formas plásticas puras, los resabios de lo mexicano. Esta fue una propuesta que tuvo lugar casi al momento de su retorno a México, en la crítica que hizo de la exposición de pintura de la ENBA en 1921, situaba a Lupe Rivas Cacho como el modelo del arte dramático que debía seguirse en la pintura, afirmaba que el genio de la tiple era la “expresión íntegra del alma popular mexicana”, “el sello de un arte superior, simple y refinado”,<sup>848</sup> afirmación cargada de la intención de generar controversia dada la apreciación del género chico por las clases medias como el epítome de la vulgaridad, lo más rascuache e incompatible con la noción tradicional de arte.

Este sería en el futuro el signo del arte de Rivera, hacer visibles y presentes a las clases marginadas en el arte culto, sus costumbres, formas y tradiciones, y escandalizar con este nuevo modelo de belleza a las convenciones del arte. En ese sentido, la figura de la Fe, es aún más audaz, la imagen de la mujer indígena, emerge imperturbable entre modelos renacentistas, bizantinos y clásicos. Es la indígena ancestral, sumida en una plegaria silente, con los ojos cerrados, tiene manos musculosas y fuertes de trabajadora, entrelaza y aprieta sus dedos en un gesto que va más allá de la oración, es una súplica. La encarnación de esta figura es una de las más complejas de todo el conjunto, a través de la exageración de los rasgos, de la profundización de las sombras

---

del género se nutrió de la vitalidad del lenguaje popular mexicano sin restricción alguna, portando expresiones consideradas vulgares y que comúnmente no formaban parte del canon. El teatro de revista compartió con las vanguardias literarias ese interés por el lenguaje popular, por el color y los matices locales, pero aún falta un estudio que revele la trascendencia de las tandas en las artes plásticas, que analice la manera en que Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard participaron en las escenografías del teatro de revista. Pablo Dueñas Jesús Flores y Escalante Teatro mexicano historia y dramaturgia. Teatro de revista, vol. XX, (México : Consejo nacional para la cultura y las artes, 1995), 63.

<sup>848</sup> Diego Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en *Azulejos*, tomo 1, (México, octubre de 1921), publicado en Diego Rivera, *Obras. Textos de arte*, 29.

y volúmenes consiguió hacer de la joven Luz Jiménez una mujer mayor, de aspecto masculino con el rostro ajado, consumida por el trabajo, se intuye en su gesto una vida de injusticia, un sufrimiento sublimado a través de la religiosidad. La Fe se cobija bajo un rebozo más humilde que la Comedia, aunque de tramado y teñido más complejo, un rebozo de algodón, parecido a los rebozos de Tenancingo: jaspeado de rojo quemado, guinda y azul, con rapacejo ajedrezado. **(FIG.289)** Aquí Rivera una vez más empleó técnicas que usaron pintores como Picasso y Braque de *trompe l'œil* para producir el teñido diferencial o jaspe, que da un patrón rítmico al rebozo, la urdimbre guinda, y la trama oscura; cubrió el área con un tono rosa claro, sobre este golpeteó en horizontal con un tono guinda, y al final trazó líneas verticales oscuras. Las puntas las realizó con puntos de colores, con el método divisionista, puntos azules, blancos, rosas, guindas y pardos consiguen la mezcla óptica. **(FIG. 290)**

En *La Creación*, las presencias indígenas y populares se equilibran entre un grupo multiétnico, con símbolos de diversas tradiciones y épocas. Así como en el lado femenino del mural individualizó cuidadosamente los rebozos y prendas mexicanas, en el lado masculino detalló prendas de origen europeo en las virtudes de la Fortaleza, la Continencia, la Fábula y el Conocimiento, aunque su procedencia es más elusiva.

La Fortaleza, es un retrato de Lupe Marín ataviada como guerrera. Lleva una armadura de cota de malla sobre el cuello y brazaletes metálicos, sostiene entre ambas manos una espada corta, reposa las manos sobre un escudo rojo de forma rectangular, parecido a los escudos romanos. **(FIG. 291)**

En este caso, un poco más que en otras virtudes o musas, Rivera retomó el sentido de los atributos iconográficos de la tradición. La Fortaleza pintada por Giotto en la Capilla de la Arena forma parte de uno de los primeros programas que reunió y definió a las cambiantes virtudes cardinales con las teologales, ya bien establecidas, y las puso en diálogo con los pecados capitales a partir de textos de Santo Tomás de Aquino.<sup>849</sup> El modelo de la Fortaleza consiste en una mujer armada como guerrera, Giotto recurrió

---

<sup>849</sup> Douglas P. Lackey, "Giotto in Padua: A New Geography of the Human Soul", *The Journal of Ethics*, Vol. 9, No. 3/4, (2005), 551-572.

a los rasgos de Hércules, la virtud porta la piel de un león y un escudo romano rectangular, también con el emblema de un león. **(FIG. 292)**

En lugar de el modelo de Hércules, el más socorrido en los tratados tradicionales de Ripa o Gaucher,<sup>850</sup> **(FIG. 293)** Rivera eligió presentarla como una guerrera menos antigua, posiblemente esté haciendo referencia a la figura de Juana de Arco, quién vestida como hombre, en el siglo XV guio a las armadas francesas con el valor que le infundían voces y visiones divinas, y ayudó a ganar las batallas contra los ingleses. Posteriormente fue acusada de herejía y de prevaricación, en gran medida debido a su travestismo, el atrevimiento de llevar los cabellos cortos y usar prendas, no sólo masculinas, sino militares, reservadas para ciertas clases sociales.<sup>851</sup>

Debido al cabello corto y a la armadura que caracterizan a La Fortaleza de Rivera, pienso que podría tratarse de Juana de Arco, pues otras diosas o mujeres guerreras de la mitología grecorromana y bíblica, usan armas o complementos masculinos, pero sobre sus vestimentas femeninas. Sin embargo, Rivera no empleó la imagen de la armadura de primer orden que la corte de Carlos VII le dio a la santa

---

<sup>850</sup> La Fortaleza es una mujer vestida con la piel de león y armada con el mazo de Hércules, Gaucher dice: “Les iconologistes représentent la Force sous la figure d’une femme vêtue d’une peu de lion et armée de la massue d’Hercule. Les vipères qu’elle écrase, désignent son utilité, et la massue l’effroi qu’elle inspire aux méchants; le laurier dont son front est couvert est la digne récompense de cette vertu. La colonne sur laquelle s’appui la Force est son attribut distinctif, et le faisceau de flèches qu’elle tient, lui a souvent été donné pour emblème. Les autres attributs placés á ses pieds, ainsi que les pyramides qu’on aperçoit dans le fond du tableau, son trop sensibles pour avoir besoin d’explication. “Charles-Étienne Gaucher, Charles-Nicolas Cochin, Gravelot, *Iconologie par Figures, ou Traité complet des allégories emblèmes etc.* Tomo II, (París : Latré, 1796), 121. Aparece de manera similar en Cesare Ripa: “Donna armata e vestita di color lionato, il qual significa fortezza, per esser somigliante a quello del Leone. Si appoggia questa Donna ad una colonna, perché delle parti dell’edificio questa è la più forte, che le altre sostiene. Ai piedi di ella figura vi giacerà un Leon, animale dagli Egizi adoperato in questo proposito, come si legge in molti scritti.” Cesare Ripa, Perugino, *Iconologia del cavaliere.* Tomo III, (Perugia: Piergiovanni Costantini, 1765), 111.

<sup>851</sup> Además del cargo por apóstata, Juana de Arco tuvo un cargo por llevar el cabello corto y vestir como hombre. Véase: Pierre Duparc, *Procès en nullité de la condamnation de Jeanne d'Arc*, Vol. 4 (París: Librairie Droz, 1977). Sobre la leyenda y la iconografía de la santa francesa: Françoise Michaud-Fréjaville, “Images de Jeanne d’Arc”, *Cahiers de recherches médiévales*, 12 spécial | 2005, junio de 2008, consultado diciembre 2018. URL : [ttp://journals.openedition.org/crm/737](http://journals.openedition.org/crm/737) ; DOI : 10.4000/crm.737. Murió en la hoguera, tras dos procesos judiciales que han sido ampliamente debatidos y que constituyeron las fuentes documentales para la construcción de su leyenda, iconografía, rehabilitación y canonización por la iglesia católica. Joseph Fabre, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc: d'après les textes authentiques des procès verbaux officiels*, Delagrave, 1884; Andrée Duby y Georges Duby, *Les procès de Jeanne d'Arc.* Colección *Archives* n° 50. (París: Gallimard, 1973).



francesa para que participara en las batallas, y con la que comúnmente se la representa, sino la vistió con una túnica o jubón oscuro con una cota de malla sobre el cuello, puso un sol dorado en plenitud sobre un campo rojo de su escudo o estandarte. Pero en la cultura popular, como en la representación teatral de los juicios de Juana de Arco, la famosa actriz Sarah Bernhardt usó un atavío parecido al de la Fortaleza de La Creación, una cota de malla, cubierta por una especie de jubón que no era el atuendo tradicional de Juana de Arco. **(FIG. 295)** y que Rivera adoptó puesto que trabajó delicadamente la cota de malla de la Fortaleza: usó pequeños toques de pincel blancos, negros y grises para indicar la trama metálica. **(FIG: 296)**

Rivera eligió atributos que no siguen de cerca las representaciones tradicionales, aunque hacen eco de su significación esencial, en este caso, el color rojo del escudo, asociado simbólicamente al valor, al coraje, a la fuerza. No hallé en la literatura mitológica referente a las mujeres ninguna alusión al escudo del sol dorado, no está en el escudo en forma de cabeza de Medusa con la que se distingue a Minerva (Atenea). Juana de Arco tenía su propia heráldica, otorgada por el rey que consistía en dos flores de lis y una corona atravesada por una espada. En ese sentido, tal vez la explicación más plausible es que se trata de un escudo dedicado a Apolo, presente en el mural a través del sol colocado en la parte superior del mural como centro de la composición, y en relación con las musas.

Es interesante notar que Rivera pintó con cabellos cortos a la Fortaleza, un tipo de corte que cuando emergió en París se denominó justamente *coupe à la Jeanne d'Arc* o *à la garçonne*,<sup>852</sup> un corte andrógino al ras de las orejas, **(FIG: 296)** que sería el signo de la nueva mujer después de la primera guerra mundial, llamadas *flappers* en países anglosajones y *pelonas* en México. Una moda que correría como reguero de pólvora por todo el mundo tornándose en un fenómeno de nuevos hábitos sociales y de

---

<sup>852</sup> Desde 1908 el afamado diseñador Paul Poiret había presentado modelos con cabellos cortos, pero en 1909 el peluquero Antoine creó el corte a la Juana de Arco, también llamado *coupe au carré*, para que la actriz Ève Lavallière, de cuarenta años personificara a una heroína de 18 años en el teatro. estilos cortos estaban de moda en los vales de la victoria de 1919, Steven Zdatny, "La mode à la garçonne, 1900-1925: une histoire sociale des coupes de cheveux", en *Le Mouvement social*, No. 174 (Enero - Marzo, 1996);34.

consumo, en gran medida marcados por los años de la guerra, la participación de las mujeres en la economía, su incursión en nuevos espacios y el cine. Las mujeres parecían haberse quitado de encima todo el peso de los peinados abultados de entre siglos, *les chignons*, los llamados chongos en México, estilos aristocráticos, pesados, voluminosos y solemnes que de alguna manera simbolizaban la inmovilidad y las pesadas estructuras de la vida burguesa, substituido por un estilo masculino, que aspiraba a la juventud, la modernidad, a la vida deportiva y ligera.<sup>853</sup> Fue también, en algunos casos, un signo de emancipación femenina.

Rivera eligió el cabello corto para la Fortaleza, pero también para caracterizar a la Justicia, el Conocimiento, la Ciencia y el Canto, todas, a excepción de la última, situadas en el lado masculino, lo que parece definir las como las alegorías más viriles, en contraposición a las largas cabelleras de la mayor parte de las mujeres del lado femenino, tres de ellas peinadas con trenzas, y cuatro de ellas con las cabelleras extremadamente largas y sueltas: la Danza, la Caridad, Eva y la Sapiencia. Se trata una vez más de los estereotipos de lo femenino y lo masculino que parecen estar emplazados estratégicamente.

Por otra parte, los atavíos de las figuras también parecen situarlas geográfica y temporalmente. En el lado femenino, como hemos visto, están algunas mujeres vestidas de manera contemporánea, aquellas que visten trajes mexicanos. De la misma manera, es posible decir que para el lado masculino eligió vestimentas europeas, además de la Fortaleza, dos musas más portan ese tipo de trajes, la Fábula y el Conocimiento. La Fábula, está vestida a la manera del Renacimiento temprano, tiene un velo traslúcido del que pende una diadema similar a las que se usaban en la corte inglesa y francesa del siglo XV, a los que se denominaba *arcelet* en francés, porque era como un arco (*arceau*), y *French hood* en inglés. El Conocimiento lleva un vestido de la época de la Ilustración, un vestido tipo imperio de color amarillo ocre, con cinturón en oro que contrasta con la capa azul ultramar, ornamentada con un brocado de flores doradas, que se engarza sobre los hombros a través de broches dorados. Ilustración y

---

<sup>853</sup> Steven Zdatny, "La mode à la garçonne, 1900-1925: une histoire sociale des coupes de cheveux", en *Le Mouvement social*, No. 174 (Enero - Marzo, 1996); 23-56.

Conocimiento, Renacimiento y Fábula, las temporalidades de los atavíos son una segunda capa de sentido de las alegorías, momentos altos del desarrollo de las ciencias y las artes.

Es posible que la Fábula sea el retrato de Palma Guillén, compositivamente La Fábula y el Conocimiento forman un conjunto circular con Adán, y la serpiente, de la misma manera en que Eva se involucra sensorialmente con las artes, artes corporales como la Música, la Danza y el Canto, el hombre dialoga con las musas, en una actividad intelectual, parece expresar la dicotomía cuerpo y mente, en una metáfora dónde el cuerpo es femenino y la mente masculina. La serpiente parece subrayar las connotaciones bíblicas del encuentro del hombre con las artes intelectuales, el hombre ha tomado el fruto del árbol del conocimiento. En esta mezcla de símbolos, también se podría entender el hecho de que el Canto porte, de acuerdo con Rivera, "las manzanas de las Hespérides", un fruto que aparece en la mitología de los trabajos de Hércules, pero que aquí parece yuxtaponerse con el sentido que tiene la manzana en el Génesis. Se trata del momento mismo en que el hombre toma el fruto del conocimiento. La referencia bíblica hubiese sido aún más evidente si Rivera hubiera conservado la primera composición en la que había situado al centro, en lugar de la selva, un árbol de manzanas, y en lugar del Andrógino o Pantocrátor, a un Cristo dionisiaco. Rivera dijo en entrevista con Roberto Frías, cuando apenas iniciaba la preparación del muro:

Esto se llamará-si quiere usted ponerle nombre-"Creación". Allí lo ve usted: el Principio Creador, la Trinidad que en ese círculo que es el centro de la parte superior, simboliza el Hijo, que saldrá en forma de Dionysios -o de Cristo, como usted quiera- del árbol de la vida que está detrás del órgano, en el nicho. A la izquierda se halla la mujer, a bajo, y en la parte opuesta el hombre. Después de la mujer, hacia arriba, la música, la comedia, etc. y las virtudes; después del hombre la tragedia, las otras artes y las otras virtudes, que no se hallan en el plano de enfrente, es decir, los medios de conocimiento y del sentimiento que nos hacen llegar al "ritmo puro" al último escalón -de un lado el que corresponde a la mujer el Amor, y del otro la "Sagasse"...-para alcanzar la contemplación del infinito, que encerrará figuradamente en ese círculo de la Trinidad, cuyas tres manos están aquí...

De manera que Rivera hizo referencia con claridad al Génesis, al pasaje en el que Dios constituye el mundo, pero también está realizando una interpretación que por una parte integra el Nuevo Testamento, en la figura de Cristo, en la que además sobrepone significaciones helénicas. El pasaje bíblico sobre el árbol del conocimiento dice :

De manera que originalmente, al centro iría el árbol del conocimiento, que fue plantado en el centro del Edén, junto con el árbol de la vida.

Y Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado. Y Jehová Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer; también el árbol de vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal.<sup>854</sup>

Entre la multitud de citas y referencias al arte del pasado presentes en este mural, es especialmente llamativa la manera vanguardista en que el pintor retomó los paños *cangiantes* del renacimiento italiano.<sup>855</sup> Se denominan *cangiantes* a los recursos pictóricos usados durante el renacimiento para representar sedas tornasoladas, estos efectos ópticos iridiscentes aparecían en los atavíos de seres angélicos para subrayar su aspecto sobrenatural. **(FIG. 297)** Se trataba asimismo, de una manera de conseguir volumen sin añadir tonos oscuros, además de permitir representar telas de seda que viraban entre dos tonos de alto contraste dependiendo del ángulo de visión, se denominaban también telas de pavo real, o *cangiagolor* (*cangiante* viene del italiano *cangiare* que significa cambiar), tornaban del amarillo al verde, del rosa al verde, del violeta al amarillo, del verde al amarillo, como las variantes que describía en su tratado Cennini para representar al fresco.<sup>856</sup>

---

<sup>854</sup> Gén, 2:8-9.

<sup>855</sup> De acuerdo con Marcia Hall, los *cangiantes* son característicos de las técnicas de la pintura del alto renacimiento, en conjunto con el *sfumato*, el *chiaroscuro* y la *unione*. Hall, Marcia B, *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*. (Nueva York: Cambridge University Press, 1994).

<sup>856</sup> Esos son los paños tornasolados cuya factura describe Cennini para las representaciones al fresco, recordemos que el tratadista describe prácticas en uso cuando Giotto pintó sus frescos y retablos con ese tipo de paños. A pesar de que desde el arte bizantino se encuentran representaciones de paños de seda oriental de dos tonos, fue Giotto uno de los primeros pintores que representó extensamente telas *cangiantes*, que se convirtieron en una especialidad de los pintores florentinos y de Padua, que los

De Giotto a las sibilas de Miguel Ángel, pasando por el Duccio y muchos otros pintores, los paños *cangiantes* debieron atraer la atención del Rivera colorista durante su viaje por Italia y decidió reapropiarlos para su primer mural. El manto *cangiante* más sobresaliente en la Creación es el que porta la Esperanza, la tela vira del amarillo al azul, un par de colores primarios, que Rivera contrastó con el manto verde, una de las regiones de color más puro de todo el mural y el color complementario del amarillo. **(FIG. 298)** Logró estos tonos con pigmentos modernos de producción industrial, de vibrantes colores: amarillo de cadmio, amarillo de zinc y azul ultramar para el manto, amarillo de zinc, amarillo de estroncio, y verde Viridian en la túnica, <sup>857</sup> mezclados con blanco de zinc. <sup>858</sup> De hecho, en una primera intención el manto verde tenía un valor lumínico más tenue, pero aplicó una segunda capa cargada de pigmento verde. **(FIG. 299)**

El manto de La Esperanza pende de sus manos formando pliegues verticales que conforman visualmente una columna dentro de la composición general. Desde los primeros bocetos Rivera había considerado situar a las virtudes como pilares en su composición, dotando a sus paños de pliegues a manera de estrías, de manera que este efecto cromático de contraste simultáneo genera uno de los principales ejes de la composición, y, aunado a ello, está situado en la línea áurea vertical del lado izquierdo

---

llevaron a los muros romanos. Véase: Cennino Cennini, *El libro del arte*, 127-129, y Rolf G. Kuehni, *Cangiante: A Fabric and a Coloristic Device in the Art of the Renaissance*. *October* 1996 *Color Research & Application* 21(5):326-330

<sup>857</sup> El amarillo de zinc es un pigmento formado por un cromato de zinc y potasio, se le llamaba amarillo de ultramar, sintetizado desde 1800 no fue muy usado solo, se utilizaba mezclado con azul de Prusia y se comercializaba con el nombre de verde de cromo opaco. Charles Moreau-Vauthier en 1923 publicó notas sobre las prácticas pictóricas de varios pintores parisinos, donde cita cuatro pintores que usaban amarillo de zinc como parte de su paleta: Eugène Delacroix (1798 -1863), Louis-Joseph-Raphaël Collin (1850-1916), Maxime Maufra (1861-1918), y el suizo Félix Vallotton (1865-1925). Sin embargo se debe notar que son generaciones anteriores a Rivera, es decir, es un pigmento no tan usado, al parecer después de 1915 hubo un resurgimiento del pigmento por sus características anticorrosivas. También parece estar presente el cromato de estroncio, amarillo muy pálido, en Francia se comercializaba como amarillo citron, es más sensible a luz que el amarillo de bario y va adquiriendo un tinte verdoso cuando se expone. Fue usado por Pierre Bonnard y Henri Matisse y varios otros pintores citados por Moreau-Vauthier. Charles Moreau-Vauthier, *Comment on peint aujourd'hui*. Paris: H. Floury, 1923. Herman Kühn y Mary Curran, "Chrome yellow and other chromate pigments", en Robert L. Feller (ed.) *Artist's pigments a handbook of their history and characteristics*, vol 1. (Washington, Nueva York: National Gallery of Art, Oxford University Press, 1986), 201-205.

<sup>858</sup> Se tomó una muestra del manto y fue posible caracterizar los pigmentos descritos. Véase el anexo análisis material.

(recuérdese que Rivera emplea tres regiones áureas para emular la visión estereoscópica, dos verticales y una horizontal). De manera que tipo de efectos cromáticos llamativos refuerzan una de las líneas principales de la composición.

Rivera había empleado efectos similares en algunos retratos cubistas, en *El Arquitecto*, retrato de Jesús T. Acevedo, pintó las perspectivas múltiples que se desprenden del saco del arquitecto mediante el contraste simultáneo de facetas rojas y verdes, colores complementarias . **(FIG. 300)**

También empleó un paño *cangiante* para el manto de la Ciencia, se trata de un manto verde con iridiscencias amarillas que la cubre por completo, recorre su espalda y cubre sus piernas. **(FIG. 301)** En este caso el contraste es mucho más tenue puesto que no se trata de un par de colores complementarios, sino adyacentes o análogos, ambos contienen gran cantidad de amarillo, y también debido a que empleó tonos claros, mezclados en paleta con mucho blanco y únicamente cargó las mezclas de pigmento para saturar los tonos en los bordes, especialmente en la parte inferior, que enfatiza la anatomía sedente de la mujer mediante un recurso de deformación afín al cubismo.

Los efectos tornasolados aparecen asimismo en las nubes que soportan a la Ciencia y a la Sapiencia, allí produjo reflejos *cangiantes* de colores atenuados por blanco, las nubes viran del rosa al azul, el contraste simultáneo que intensifica los tonos derivados de colores primarios: azul y rojo, empleó probablemente laca roja y azul de ultramar mezclados con gran cantidad de blanco de zinc y abundante medio. **(FIG. 302)** Al centro de la composición Rivera saturó los tonos más puros de las nubes para dar una apariencia rojiza ante la presencia del sol, las regiones más cercanas al círculo solar se tiñen de rojo y hacia abajo tienen reflejos azules de las nubes oscuras que las preceden. Incrementó el efecto tornasolado con transparencias blancas, en las secciones posteriores, cercanas a la oscuridad, usó el rosa y el azul mezclados de paleta para producir violetas, se trata de un etéreo modelado que abre paso al rompimiento de gloria. Los tonos manifiestan que se trata de nubes del amanecer como las que se representaban en bóvedas bizantinas, en donde Cristo aparece como sol invicto que se eleva en lugar del astro, o bien rodeando a Cristo *Pantokrator*, como

Señor del Universo o manifestación de Luz. **(FIG.303)** Las nubes bizantinas son de tonos rosas, naranjas, rojizos y azules, y emergen en varias bóvedas y paramentos en Rávena, en San Vitale, San Apolinare in Classe y en el mosaico absidal de la Basílica de los Santos Cosme y Damián en Roma, rodeando al monumental Cristo en majestad. John Gage hace notar que normalmente las representaciones de Cristo *Pantokrator* o Señor de Luz, a menudo portan o llevan inscrito el texto del Evangelio de San Juan: “Yo soy la luz del mundo”.<sup>859</sup> Gage rescata el simbolismo de la aurora en el contexto de la liturgia oriental, pues gran parte del ritual tenía lugar durante la noche. Los mosaicos bizantinos que recubrían completamente muros, techos, bóvedas y pisos al ser alumbrados por cientos de lámparas generaban un ambiente luminoso, donde los mosaicos vibraban y eran percibidos en metáforas líquidas, como ríos de imágenes.

Las nubes de *La Creación* no sólo resuenan con respecto a su color con las nubes bizantinas, sino también por su forma, muy peculiar, en el caso de las bizantinas más estratificadas, que en el mural parecen un tanto aerodinámicas. Invitan a imaginar que se trata de alas y a la vez cirros elongados, nubes muy altas, resuenan con los mosaicos bizantinos por su localización dentro de la composición y su simbolismo. Parecería que Rivera tomó citas de varios monumentos bizantinos y los reinterpretó con importantes alteraciones vanguardistas, mantuvo algunos elementos centrales, pues en estas nubes, por ejemplo, en San Apolinar en Classe abren paso al círculo cósmico ornado por un arcoíris, un *imago clipeata*,<sup>860</sup> **(FIG.303)** una imagen-escudo cósmica y

---

<sup>859</sup> Gage también subraya la idea de que la luz de la iglesia rivalizaba con la luz diurna y su importancia para la estética y la liturgia altomedieval. Cfr. John Gage, *Color y cultura: la practica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. (Madrid : Siruela, 1984), 46-47.

<sup>860</sup> La *imago-clipeata*, imágenes-escudo, son las imágenes rodeadas por un círculo, a manera de medallones, que aparecen recurrentemente en la iconografía bizantina. Esta fórmula iconográfica proviene de la tradición griega de decorar los escudos con los *emblemata*, es decir *episemas* o signos distintivos que servían para reconocer a los combatientes (como Aquiles lleva una Górgona sobre su escudo en la Iliada). La *imago-clipeata* en Grecia se usaba para retratos funerarios de familiares, funcionarios y reyes. En Bizancio sirven como un vínculo entre imágenes de seres ausentes que son vinculados a seres presentes, se integran a la escena que las rodea para recordar aquello que no es visible. Por ello se usa para representar frecuentemente a seres que no son visibles a los ojos humanos, ángeles, la Virgen o Cristo. Se empleaban en muchas representaciones esquemáticas del universo, donde Cristo aparecía como la parte del esquema que corresponde al cielo invisible. Por ello servía para evocar al autor de una profecía, o para expresar verdades cristianas abstractas y esenciales. André Grabar “L'imago clipeata chrétienne.” en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, (año 101, N. 2, 1957); 209-213.

solar, que recupera el dispositivo de representación que permitía a los artistas bizantinos introducir aquello que no era visible a los ojos humanos, y que Rivera empleó también para representar al sol, al cosmos y a la vez, a la divinidad creadora. Asimismo en la escena de Rivera se encuentra debajo una singular refuncionalización del Cristo en majestad, al que en ocasiones denominaba Pantocrátor,<sup>861</sup> acompañado por los cuatro evangelistas, en su forma simbólica, como representaciones animales y el querub, aunados a las palmeras que sostienen la bóveda.

Si volvemos a la iconografía bizantina, en particular al ábside de la Basílica de San Apolinare in Classe, **(FIG. 304)** es posible observar que en la escena fundacional de la iglesia de Rávena se encuentran varios de estos elementos, las nubes aborregadas rosas y azules, sobre el arco absidal que indican el espacio celeste, durante el momento de la aurora en el cual emerge Cristo Pantokrator en *imago clipeata*, lo rodean las figuras zoomorfas de los cuatro evangelistas anclados sobre las nubes estratiformes. También sobre el arco, enmarcan la composición las palmeras datileras, símbolos de regeneración y trabajo espiritual, asociadas con el momento de la resurrección.

Dentro de la cúpula absidal se presenta la escena terrenal, un lugar paradisiaco con arboles, flores, pájaros y rocas, dónde Apolinar, primer obispo y mártir de Rávena, predica entre un rebaño de corderos, que simbolizan a los fieles, domina la escena la presencia de Cristo, a manera de un gigantesco emblema de la cruz radiante sobre el cosmos celeste, la rodean noventa y nueve estrellas, el carácter resplandeciente y divino se representó con piedras preciosas que ornamentan la cruz y el círculo. Allí la *imago clipeata* es la presencia divina, invisible a los ojos humanos, la acompañan los bustos de Moisés y Elías flotando sobre nubes.

Un detalle pequeño pero significativo presente en el mosaico de San Apolinar en Classe se suma a la lista de coincidencias con la composición de Rivera, la *manus dei*, o *dextera domine*, la mano derecha divina situada en la parte más alta de la bóveda, que expresa la voz o la presencia divina. **(FIG. 305)** Este motivo aparentemente

---

<sup>861</sup> Se denomina



deviene de la iconoclastia, como una sinécdoque en la que se permitía representar la parte por el todo, Dios a través de su mano. En el ábside de San Apolinar en Classe la mano divina emerge de las nubes, y tiene una antigua posición de bendición. Estas manos aparecen en el arte bizantino cuando la escena cuenta con la bendición divina, cuando se escucha la voz de Dios, o cuando se ofrece un sacrificio.<sup>862</sup> En San Vitale, en Rávena, otro sitio que también visitó Rivera, se encuéntrala mano divina en varias escenas, en una de ellas Abel ofrece el sacrificio de un cordero, Melchisedec una ostia, la dextera dei en gesto de bendición emerge de las nubes rojas y azules, a través de un arcoíris; en otra escena, Moisés recibe la ley divina de la mano de Dios. **(FIG. 306)** Esas manos flotantes que provienen de la tradición hebrea y cristiana antigua pasaron a formar una parte muy visible del vocabulario del primer muralismo. En San Ildefonso Orozco las utilizó en las decoraciones intermedias que aparentemente están señalizadas por la hoz y el martillo. Rivera las continuo usando en la SEP.

En contraposición a la Esperanza, sobre el lado derecho, la Prudencia porta otro paño con colores contrastantes, formado a manera de pliegues verticales que constituyen una segunda columna, del lado del hombre. **(FIG. 307)** No se trata exactamente de un *cangiante*, es un manto de tono verde azulado, muy claro, pero ahí Rivera empleó tonos azules para hacer el modelado y líneas rojas para resaltar los contornos. En este caso si utilizó como base el contraste simultáneo de un par de colores complementarios, verde y rojo. El rojo es casi imperceptible a la lejanía, fue un detalle que fue posible ver cuando se realizó el estudio *in situ* y se colocó el andamio, pero que a la distancia produce un interesante efecto de profundidad, resaltando los contornos cincelados, y proyectando ópticamente la figura. Este tipo de solución cromática de perfiles de color los aplicó en muchas regiones, para reforzar los bordes del dibujo cincelado, y parecería que la intención es crear efectos ópticos cromáticos que logran separar figura y fondo, a partir de una variación cromática y no de variación lumínica. Esos trazos son casi imperceptibles a la lejanía, se descubren una vez que se han visto desde cerca, pero sin duda alteran ópticamente la percepción

---

<sup>862</sup> Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. II, 1972, (Londres: Lund Humphries), 474.

de las imágenes de manera interesante. En estas secciones Rivera parece haber tratado de imitar los trazos entrecortados de los murales bizantinos, la forma en que se crean los efectos de resplandor y brillo a través de líneas entrecortadas de teselas de colores.

Cuando Rivera concluyó el muro principal del mural debió partir a Tehuantepec. Ya abrigaba el proyecto de la SEP y al retorno de su viaje, decidió alterar el proyecto de *La Creación*. Esa modificación, además de un cambio iconográfico, manifiesta un alejamiento de la propuesta constructiva. A continuación, para concluir este estudio, abordaré la modificación del programa mural, y sus posibles causas.

### **Cambio en el programa mural: la selva y el primitivismo**

Hacia el final de la ejecución de *La Creación*, Rivera cambió el proyecto del mural, y con ello transformó también el proyecto estético constructivista, por una nueva propuesta, continuó en su búsqueda de un arte que consiguiera una amalgama temporal del pasado y el presente, de lo culto y lo popular, pero viró hacia un proyecto primitivista, desembarazándose de las estructuras geométricas, cuando realizó la pintura del nicho central, hacia finales de 1922 e inicios de 1923. Ya en la concepción de las musas había puesto en práctica tal amalgama, al encarnar aquellas antiguas figuras míticas en personajes actualidad, algunas, como Lupe Rivas Cacho, ligadas a la cultura popular y otras, al mundo de la alta cultura, pero en esta ocasión lo llevó a sus consecuencias formales. A través de los textos que Rivera publicó mientras pintaba en el anfiteatro, es posible encontrar que la modificación del programa mural obedece más a un cambio de proyecto estético que a una simple modificación o ajuste iconográfico. Para fundamentar esta aseveración, a continuación, exploro los conceptos artísticos que Rivera desarrolló y expuso al estudiar un grupo de exvotos populares. En el texto programático “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, Rivera explica el ideal supuestamente sencillo y llano que admiró en las

imágenes de los retablos o exvotos, un estilo que persiguió en sus propios dibujos del viaje a Tehuantepec y en la modificación al centro de *La Creación*.

Pondré en relieve los rasgos primitivistas que se pueden detectar en algunas opiniones publicadas por Rivera durante la realización de *La Creación*, entre 1921 y 1923. He definido esta primera aproximación al arte popular mexicano como primitivismo puesto que en los textos citados expuso tropos que ponen en juego oposiciones entre lo primitivo y lo civilizado, y que otorgan un valor de autenticidad positiva a lo primitivo. Asimismo, Rivera recurrió a presentar estos objetos y personas separados de su contingencia, fijos en un pasado y un presente invariables, como resultado del accidente geográfico de “ser mexicano”. También se debe notar que, aunque no es muy explícito, también hay un supuesto racial. Sin embargo, se debe notar que la atención a lo sencillo, lo llano, condujo su reflexión a los valores ingenuos, no el carácter indígena o étnico del arte, un tema que después tomó centralidad en el discurso y el arte de Rivera. Es este interés en los valores puros de la expresión pictórica popular y las referencias al Aduanero Rousseau lo que me llevó a considerar que el concepto de primitivismo desarrollado por Patricia Leighton y Mark Antliff para explicar un interés similar en las vanguardias históricas es más pertinente para explicar esta etapa de Rivera.<sup>863</sup> Estos autores explicaron los primitivismos en el arte occidental desde la teoría postcolonial, como una relación de oposición a lo civilizado, que describe la manera en que el arte moderno se apropió de la autenticidad de otras culturas, u otras temporalidades a las que ha considerado más simples, para renovar el arte. Desde esa perspectiva, lo primitivo es un constructo ideológico de la conquista y la exploración que pone en juego nociones sobre el tiempo y el espacio, el género, la raza y la clase. Ya había sido señalado de esta manera por el texto seminal del antropólogo e historiador James Clifford, cuando criticó la exposición sobre el primitivismo y el modernismo en el Museo de Arte Moderno de

---

<sup>863</sup> Mark Antliff y Patricia Leighton “Primitive”, en Robert S. Nelson y Richard Schiff, *Critical Terms for Art History*, (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 170-184.

Nueva York en 1984.<sup>864</sup> Clifford planteó la necesidad de abordar las tensiones en el primitivismo del arte moderno desde una discusión histórica crítica y no una celebración del genio del artista que descubre en la otredad valores auténticos. Se trata de una relación problemática que pone en juego temas de apropiación estética o cultural de la otredad no occidental, y que permite vislumbrar el arte como una categoría que se redefine en contextos históricos específicos a partir de relaciones de poder.<sup>865</sup> También Hal Foster contempló el primitivismo del arte moderno como la resolución imaginaria de una contradicción, el supuesto descubrimiento de lo primitivo parece resolver el problema del imperialismo en términos de arte, afinidad y diálogo, pero es una negación de la diferencia, la recuperación de una historia mal representada o invisibilizada.<sup>866</sup>

Lo primitivo se abstrae de toda temporalidad, y sitúa al arte dentro del “discurso mítico” como categoría que vacía a su referente de contingencia histórica y especificidad cultural y la subsume dentro de una “naturaleza” que no cambia. Esa condición atemporal, primigenia y permanente, congela lo primitivo en oposición a todo lo que cambia para desarrollarse, lo civilizado. Asimismo, se ha aplicado la noción de primitivo a culturas vivas, al presente etnográfico, abstrayendo la expresión

---

<sup>864</sup> James Clifford “Histories of the tribal and the modern” en *Art in America*, abril 1985, 164- 215, publicado también en Jack D. Flam, *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. (Berkeley: University of California Press, 2003), 351-368.

<sup>865</sup> La exposición que criticó Clifford fue “Primitivism in 20th Century art: affinity of the tribal and the modern”, coordinada por William Rubin en el MoMA de Nueva York en el invierno de 1984 y 1985. Clifford señaló la aproximación simplista basada en el genio del artista de Rubin, que se fincó en una supuesta autonomía del juicio estético que proyectaba categorías occidentales sobre el arte en obras creadas en contextos culturales distintos, en las que no son aplicables. Como lo problematizó Clifford, se trató de una apreciación de los objetos tribales africanos que ocurrió en paralelo para el arte y la antropología en que se confirieron valores a dichos objetos desde dos perspectivas, sus valores estéticos y sus contextos, al mismo tiempo que se institucionalizó la manera en que se exhibían y recibían. Clifford indicó varias de las características que después Leighten y Antliff retomaron en su definición del primitivismo del arte moderno occidental: la erotización y exotización, la atemporalidad y necesidad de redención de supuestas culturas en peligro, y la puesta en valor de una supuesta autenticidad primigenia perdida. Véase: James Clifford “Histories of the tribal and the modern”, 198-202.

<sup>866</sup> Foster considera que lo primitivo aparece menos como una solución a los problemas estéticos de occidente y mas como una disrupción de las soluciones occidentales, es un problema moderno, una crisis en la identidad cultural, en la que el occidente se mueve para resolver, de ahí la construcción modernista del primitivismo, el reconocimiento fetichista y la negación de la diferencia. Véase: Hal Foster, “The “primitive” unconscious of modern art,” *October*, Vol. 34 (otoño, 1985), 45-70.

de dichas culturas del fluir del tiempo histórico, colapsando a los individuos y las generaciones en una figura compuesta que alega representar el presente y el pasado.<sup>867</sup>

Desde esta perspectiva, el artista niega la contemporaneidad de las culturas consideradas primitivas, a pesar de que coexistan temporalmente, pues se busca encontrar el pasado infantil y puro de la cultura occidental madura en lugares que estaban alejados y se habían resguardado de la contaminación del mundo occidental, el ejemplo paradigmático es Paul Gauguin en Tahití. El ejemplo es especialmente pertinente para vislumbrar la relación de Rivera con la cultura zapoteca del Istmo de Tehuantepec, donde quedó impresionado por los modos alternativos de organización social de esas comunidades, y el papel de las mujeres dentro de ella. Considero, asimismo, que Rivera comenzó a interesarse por los valores primitivos del arte en su viaje a Italia, dónde ponderó el carácter incorrupto de las raíces bizantinas de la civilización occidental, tópicos que también fueron de interés en las vanguardias.<sup>868</sup> En el texto que analizaré, también se percibe un rasgo del primitivismo que asocia persistentemente a la mujer con la naturaleza, ya en capítulos anteriores, he estimado que el pintor tanto a través de su obra como en sus comentarios, hizo referencia a la diferencia biológica, como una fuente de pureza que expande nociones imbuidas de relaciones de poder en las que las mujeres se relacionan con lo natural y hombres con lo cultural.<sup>869</sup>

Antes de abordar la ejecución del último tramo de *La Creación*, analizaré “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”,<sup>870</sup> un texto acompañado por ilustraciones que permite estudiar en detalle los análisis formales de Rivera y sus comentarios sobre las imágenes, como una propuesta estética que puso en funcionamiento en el nicho del anfiteatro.

---

<sup>867</sup> Antlif y Leighten “Primitive”, 170-173.

<sup>868</sup> Antlif y Leighten “Primitive”, 172.

<sup>869</sup> Antlif y Leighten “Primitive”, 174-176.

<sup>870</sup> Diego Rivera “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”. *Azulejos*, Núm.5. México, enero de 1922, p. 22-26. Publicado en Xavier Moyssen, Diego Rivera. *Obras. Textos de Arte*. Tomo I. (México: El Colegio Nacional, 1996), 31-35.

## El viaje a Tehuantepec

El cambio iconográfico al centro del mural integró imágenes de la selva como un espacio fecundo y originario, una imaginación sobre el trópico mexicano, fruto de sus viajes al sur de México.<sup>871</sup> Rivera visitó Yucatán y Campeche en 1921 acompañando a José Vasconcelos en una de sus famosas giras,<sup>872</sup> y probablemente aún más determinante para su proyecto artístico, el mitificado viaje a Tehuantepec, de 1923. En las memorias que Vasconcelos anotó en 1945 para Jean Charlot con motivo de *El renacimiento del muralismo mexicano*, el filósofo recordaba que “para fomentarle la inclinación hacia lo nacional”, le aconsejó y dio facilidades para un viaje a Tehuantepec. Vasconcelos recordaba que el viaje había ocurrido después de la inauguración del anfiteatro es decir, después del 7 de marzo de 1923.<sup>873</sup> Por el contrario, Jean Charlot afirmó que en enero de 1923 el mural no estaba aún concluido y que entonces Rivera partió a Tehuantepec, señaló que “estilística y físicamente, la ejecución de la obra se divide en dos partes y el punto de partida es el viaje de Rivera a Tehuantepec.”<sup>874</sup>

No encontré algún documento que permita situar con precisión las fechas del viaje al Istmo. Rivera en sus memorias, sostenía que había realizado un viaje no sólo

---

<sup>871</sup> Así lo concluyeron tanto Olivier Debrouse como Jean Charlot.

<sup>872</sup> Al parecer, en 1921 Rivera acompañó a Vasconcelos en un primer viaje a Yucatán, antes de dar inicio a *La Creación* en 1921, en plena crisis del henequén. Este viaje fue fundamental para la política que estableció Vasconcelos sobre la integración indígena. Best Maugard y Vasconcelos dieron conferencias el 27 de noviembre de 1921. Participaron en la jira además de Rivera, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y Pedro Enríquez Ureña. Claude Fell, *José Vasconcelos: los años del águila*, 93.

<sup>873</sup> “Escuchó Diego las conferencias de Best sobre arte Mexicano. Esto lo inspiró quizás lo decidió al tema nacional— Para fomentarle esta inclinación, le aconsejé y le di facilidades para un viaje a Tehuantepec. Antes de este viaje se había inaugurado su mural del Anfiteatro que no gustó. La prensa toda nos criticó a los dos. Se inventó la palabra feísmo y todo el mundo estaba contra Diego”, José Vasconcelos, “Brief Memoir of the Mexican Pictorial Renaissance Written for Jean Charlot”, Octubre 17, 1945, que aparece en John Charlot, “El pequeño testimonio de José Vasconcelos sobre el Renacimiento Pictórico Mexicano: Escrito para Jean Charlot.” *Parteaguas*, Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes, año 5, núm. 17, (Verano 2009): 31–34. Agradezco a John Charlot haberme aportado esta información.

<sup>874</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 173.

a Tehuantepec, sino a varias regiones del país para realizar por solicitud de Vasconcelos los bocetos de los murales del Patio del Trabajo de la SEP.

Vasconcelos sugería unos “motivos mayas” para el piso bajo: “motivos coloniales” para el entresuelo y “motivos modernos” para el tercero y último. Diego aceptó pintar el edificio en sus dos patios y “mandando al demonio a Pepe y a sus sugerencias” dividió el espacio pintable en el Patio de Trabajo y el Patio de las Fiestas. [...] Además exigía el ministro que se le presentaran bocetos que él se reservaba el derecho de discutir, y en caso necesario, vetar su ejecución. [...] Diego salió al campo para hacer los estudios para el Patio del Trabajo que reservó para pintar él directamente. [...] Salió para hacer los estudios para el occidente a Guanajuato, su tierra. [...] Al Bajío para la agricultura extensiva y, también a Jalisco, para ella y la alfarería. Al norte, a Monterrey para la fundición, a Coahuila para la ganadería; a Durango para la minería de Hierro. Hacia el Istmo de Tehuantepec, para la materia tintórea, las fibras, los textiles, y la caña con la tintorería telar y el trapiche. Estuvo haciendo los estudios y, en ocasión de ellos, varios cuadros de caballete, por todos los rumbos del país dando principio al trabajo en el muro, con dos *panneaux* sobre los frutos tropicales, a los lados de la puerta del elevador del Patio del Trabajo. Era diciembre de 1922.<sup>875</sup>

La cita es interesante porque sitúa el viaje como una investigación para encontrar inspiración para poder recrear zapotecas realizando las técnicas de tinción del Istmo, y una vez más, sugiere que Vasconcelos verificaba los proyectos a través de los bocetos, como se estudió en el primer capítulo. En ese sentido es importante recordar que Vasconcelos tenía una relación especial con el Istmo, a dónde había viajado antes de la Revolución y lo consideraba uno de los lugares más exóticos del planeta.<sup>876</sup> En cuanto a las fechas del viaje, una vez más hay una contradicción pues Rivera dice haber comenzado en diciembre de 1922 los murales de la SEP, sin embargo, en la prensa, Renato Molina Enríquez afirmó en enero de 1923, que el mural del anfiteatro estaba aún en proceso.<sup>877</sup> Charlot especifica, que se había concluido el muro principal, “mientras que el nicho central y el friso seguían inacabados”<sup>878</sup> y así debió haber sido, pues se inauguró hasta el 7 de marzo de 1923. Es muy probable que Rivera haya trabajado ambos proyectos en paralelo, sabemos que había iniciado los

---

<sup>875</sup> Loló de la Torre, *Memoria y razón*, 199-200.

<sup>876</sup> Al respecto véase el capítulo sobre dicho viaje de proselitismo maderista al Istmo, la apreciación de las gentes, el paisaje, los mercados y costumbres en: José Vasconcelos, *Ulises criollo*. (México: UNAM, 2015), 365-372.

<sup>877</sup> Loló de la Torre, *Memoria y razón*, 200.

<sup>878</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 173.

bocetos para los murales de la SEP antes de la inauguración de la obra arquitectónica, pues el 1º de septiembre de 1922, Vasconcelos durante el discurso inaugural del edificio, afirmó que Rivera ya tenía “dibujadas figuras de mujeres con trajes típicos de cada estado de la República” así como la idea del friso ascendente para la escalera.<sup>879</sup> De manera que es posible inferir que el viaje a Tehuantepec ocurrió entre agosto de 1922 y enero de 1923.

Es importante recordar que las Tehuanas, así como la china poblana, habían adquirido un cariz nacionalista a inicios de la década de 1920. Durante las fiestas del centenario, Adolfo Best Maugard presentó una escenografía de una cerrada selva en la que las tehuanas bailaban portando bateas, que prefigura las imágenes que Rivera realizaría en los años siguientes. **(FIG. 308)**

Rivera produjo un cuaderno de dibujos del natural a partir del viaje al Istmo, en esos bocetos utiliza estrategias similares a las que están presentes en el cuaderno de Italia, sin embargo, contiene principalmente apuntes del natural, retratos y paisajes.<sup>880</sup> **(FIG. 309 a 312)** Con economía de trazos el pintor analizó formalmente las figuras de mujeres y hombres aislados, en grupos realizando actividades comunes, en el mercado o arando el campo. Se trata de dibujos de contornos simples, que sintetizan los perfiles, y recuerdan a algunos dibujos a línea de Picasso, no me refiero a los dibujos de línea a lo Ingres, que eran sumamente detallados, y guardaban estrecha relación con las proporciones, sino a una serie que comenzó a desarrollar después de su viaje a Italia en 1917 con los Ballets Rusos. En esos dibujos, como en los de Rivera, hay una intención de simplificar las formas, a un grado que casi las caricaturiza y son resueltos casi únicamente a través de los contornos, sin gradación en claroscuro. Los dibujos de Rivera parecen inspirarse en el estudio de la escultura o la pintura prehispánica, en una operación análoga a la síntesis de las esculturas

---

<sup>879</sup> José Vasconcelos, “Discurso pronunciado en el acto de inauguración del nuevo edificio de la secretaría”, en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, tomo 1, núm.2, 1 de septiembre de 1922, 5-9, publicado en José Vasconcelos, *Discursos (1920-1950)*. (México: Trillas, 2009), 40.

<sup>880</sup> El cuaderno pertenece a una colección privada, pero fue publicado casi íntegramente en: Xavier Moysen, *Diego Rivera. Una libreta de apuntes, 1923*. Mario de la Torre (ed.) (México: Galería Arvil, 1988).



etruscas y los perfiles de mujeres italianas que había realizado en su viaje por Italia. A diferencia de los dibujos italianos, aquí Rivera además puso énfasis en el color, realizando anotaciones para recordar la paleta y su ubicación, pues todos están hechos en blanco y negro, en lápiz sobre papel.

Los viajes a Yucatán y a Tehuantepec le permitieron integrar metáforas de un espacio fértil, primigenio y paradisiaco sobre el que situará el Pantocrátor de *La Creación*. Hay una marcada feminización de la otredad, Rivera estudió especialmente a las mujeres istmeñas, con referencias claras a la importante tradición en el arte moderno de las composiciones de bañistas,<sup>881</sup> como citas a Paul Gauguin, Paul Cézanne y Henri Matisse tópicos sobre los que abundará en los murales de la escalera de la SEP, donde añadirá imágenes de dioses y ritos antiguos. Aunque debe notarse lo poco que conocía entonces la arqueología mexicana, pues en la escalera de la SEP, incluyó la escultura mexicana que entonces se llamaba Xochipilli, procedente de Tenochtitlán, una escultura de las culturas del altiplano en un paisaje selvático que más se parece al sureste mexicano, a la región del Istmo o las regiones boscosas al sur la península de Yucatán. En ese mismo panel, incluyó una vez más la figura del águila harpía que aparece en el nicho central del anfiteatro, como parte del tetramorfo.

Rivera en su cuaderno de dibujos analizó también, aunque en menor medida, la vegetación del trópico, en dibujos de los campesinos y algunos de los dibujos están dedicados a estudios de plantas, de hojas de plátano y de palmas. **(FIG.312)** Es muy probable que estos hayan servido para crear la exuberante vegetación del nicho central en *La Creación*. Un lienzo, posiblemente pintado al temple o con una técnica distinta del óleo, resume los hallazgos de Rivera, y parece el ensayo para la pintura al fresco, está realizado por medio de transparencias y aguadas de negro, verde, azul y tierras, modelando la figura a partir del blanco del fondo. Es la imagen de una bañista istmeña, que inclina su cuerpo sobre un río para lavar su cabello; allí, como en el nicho de *La*

---

<sup>881</sup> En sus memorias, Rivera recordaba en particular a una tehuana, Tacha, con la que estableció una relación y a la que acompañaba a bañarse al río. En ésta anécdota, las tehuanas en sus costumbres matriarcales supuestamente intentaron convencer a Lupe Marín de dejar a Rivera con Tacha, ofrecían a cambio del pintor unas tierras de cultivo. Crf. Loló de la Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, vol 2.

*Creación*, la figura se encuentra insertada en un espacio ambiguo oscuro, sin ningún horizonte, un tapiz de vegetación tropical que hace eco de las formas turgentes del desnudo femenino: hojas de perfiles sensuales, sólidas y rotundas, adquieren una corporeidad inusitada, parecen sólidos en lugar de formas planas y delgadas, una pléyade de órganos sensibles más que un follaje. **(FIG. 313)**

A la distancia, Rivera recordaba con nostalgia ese momento del encuentro con Tehuantepec, así lo relató a Loló de la Torriente:

En el sur, recibió las mayores emociones y la mayor embriaguez de belleza después de su regreso a México. Este es tropical pero radical y fundamentalmente clásico, tanto por la plástica prehispánica, americana, como por la egipcia-greco-etrusca-europea. Cuando en la estación de Mogoñé, sobre el ferrocarril del istmo, se presentó ante los viajeros un enjambre de maravillosas mujeres que, bajando por las veredas de las colinas, ofrecían a los viajeros los frutos, Lombardo Toledano, que acompañaba al pintor, exclamó con sincera espontaneidad: "Aquí es donde los egiptólogos debían venir a estudiar". Aquellas tehuanas eran verdaderamente clásicas. Esbeltas y erguidas llevaban sobre la cabeza el cicaltépetl y los cestos cargados de frutos. Su marcha y gesto eran rítmicos y armoniosos, sus miembros gráciles como de pulido bronce. Bajo los huipiles cortos dejaban ver, en el vientre, los ombligos, mientras sus extraordinarios senos erectos apuntaban al frente como obuses de acero. Cubrían sus cuerpos, de la cintura hasta un poco más debajo de la rodilla, ceñidos y modelando la belleza agresiva de sus formas firmes y fuertes como de animales de carrera, enredos de telas de colores extraordinarios: rojos estallantes con vivos amarillos de luz; violetas purpúreas lineadas de amarillo oro negro. Era un mundo maravilloso y, sin embargo, casi desconocido entre los mexicanos de aquel entonces. Era el pasado clásico americano.<sup>882</sup>

Rivera recordaba con nostalgia el asombro del encuentro con un presente que parece antiguo. Llama la atención la referencia a lo egipcio, a lo griego y a lo etrusco, el comentario de Rivera y Lombardo Toledano parecen hacer eco de las teorías de Vasconcelos sobre la raza Atlántida que se había quedado resguardada en las selvas mexicanas. Por otra parte, describe el encuentro con esos cuerpos firmes de belleza agresiva, que al igual que en el caso de Lupe Marín, describió a través de metáforas animales. Mujeres cercanas a la naturaleza primigenia.

---

<sup>882</sup> Añadió que este encuentro le causó tanta inspiración que pudo producir rápidamente "En Tehuantepec trabajó con una emoción desconocida. Ni antes ni después la ha sentido igual. Produjo, en tres semanas, lo que en otras condiciones no hubiera podido producir ni en un año." Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, 204, 206.

Octavio Paz manifestó su envidia por ese momento de encuentro de Rivera con los tintoreros zapotecas y el trópico del Istmo, la mirada del pintor descubriendo (para sí mismo) un mundo jamás visto:

El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva. El descubrimiento de México se realizó por la vía del arte moderno de Occidente. Sin la lección de París, el pintor Diego Rivera no habría podido ver el arte indígena. Pero no bastaba tener los ojos abiertos ni poseer una sensibilidad adiestrada para la gran transformación del arte moderno occidental: era menester que la realidad se incorporase y echase a andar. El mundo que vieron los ojos de Rivera no era una colección de objetos de museo sino una presencia viva. Y lo que infundía vida a esa presencia era la Revolución mexicana. Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto antes, la realidad mexicana.<sup>883</sup>

Los dibujos de Rivera del Istmo de Tehuantepec realizan una síntesis formal que podríamos denominar primitivista, pues intenta recrear la sencillez de los trazos infantiles o inocentes. También absorben el grafismo propio de los cómics modernos. El círculo parisino en torno a Picasso era muy afín a crear caricaturas en este estilo infantil, que concuerda con las estrategias que usó Rivera para crear un cómic sobre el viaje a Italia para Vera Östör, hermana del artista escandinavo Folke Östör. En las caricaturas se puede distinguir a Vera con sus ojos claros y su abrigo, a Floke muy delgado y con bastón, durmiendo en el tren de Siracusa, Rivera está indicado únicamente por su pipa, a veces sólo vemos su mano o su bastón dentro del tren. Otra imagen hace referencia a la pobreza e indigencia en Italia, parece que un indigente dibuja sobre su regazo, este dibujo a manera de portada presenta la “carátula” del comic.<sup>884</sup>

Así cómo Rivera recorrió el museo arqueológico de Florencia con gran interés y a partir de esos análisis formales realizó los dibujos italianos, tal vez también enfatizó la síntesis formal modernista a partir de su encuentro con Tehuantepec. Rivera retomó

---

<sup>883</sup> Octavio Paz, “El precio y la significación” en Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 322.

<sup>884</sup> Ver capítulo 3, el viaje a Italia.

el gran mito de la vanguardia del retorno a las raíces, el origen, esta cultura congelada en su vitalidad originaria, como forma de regeneración artística de arte moderno, la Revolución, así como la Primera Guerra Mundial, ponían en cuestionamiento el estatuto de la civilización, el retorno a lo primigenio, parecía una vía renovadora del arte. En Europa, a partir de 1920, se volvió a retomar el interés por la pintura del Aduanero Rousseau, que parecía el paradigma de la pintura francesa natural, ingenua, onírica, e inexplicablemente evocadora.<sup>885</sup>

### La gran pintura primitivista mexicana

Regresemos por un momento a *La Creación*, en abril de 1922, cuando Rivera acababa de comenzar a trazar el muro, en entrevista con José Frías calificó la composición de ser “un gran retablo”

Recordando que ha escrito un artículo en que elogia la pintura de los “retablos” de las iglesias, le digo entre bromas y veras:

-Aquí no hay nada de los retablos...

-Todo esto no es más que un retablo grande...

No, en serio. Explíqueme eso, porque, según su teoría, los dibujos de los muchachos serían los más perfectos.

-Pues lo son. ¿No ve usted que es el instinto libre, primitivo, sincero, el que ponen en sus dibujos titubeantes?...

-¿Entonces para que estudian, los niños, como ustedes?

-Para echar a perder el instinto, creador de obras maestras. Después de que le han enseñado a uno todo en las academias, hay que olvidar lo aprendido a costa de esfuerzos constantes: hay que volver a mirar como un niño, volverse un niño al pintar...Así Giotto, y el mismo Miguel Ángel, aunque nadie lo crea...Por eso elegí yo para esta decoración un asunto vanal (sic).<sup>886</sup>

---

<sup>885</sup> Al respecto véase: Caitlin Haskell, *Henri Rousseau, 1908 and after: the corpus, criticism and history of a painter without a problem*. Tesis de doctorado en historia del arte, (Austin: The University of Texas at Austin, 2012). Gabriella Belli y Guy Cogeval, *Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque*. (París, Venecia, Praga: Musée d'Orsay, Palazzo Ducale, Národini galerie, 2016).

<sup>886</sup> Juan del Sena [José Frías], "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." *El Universal Ilustrado*, 5, no.257, (abril 1922): 26, 47.

El pintor usaba el apelativo de “retablos” para los exvotos, las pequeñas escenas realizadas al óleo sobre láminas metálicas, pinturas populares, realizadas por pintores amateurs con el fin de agradecer un milagro. Así, describe burlescamente a su mural como “un gran retablo”. En esa entrevista se nota el tono subversivo de Rivera al situar la capacidad artística en la posibilidad de conectarse con el yo infantil del artista, buscar la raíz del instinto libre, primitivo y sincero. Se trata de un comentario que entre líneas invita a olvidar lo aprendido en las academias, y busca escandalizar cuando que aplica la idea de lo infantil a la obra de Giotto y Miguel Ángel. Como intentaré de demostrar, Rivera usó los exvotos como motivo central de su proyecto vanguardista primitivista en un texto, que dista de ser tan sólo un comentario culto sobre un objeto popular, y que tiene un claro sentido subversivo y programático.

Primero será necesario tomar en cuenta que Rivera había publicado tan sólo unos meses antes su dura crítica sobre la exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la misma revista.<sup>887</sup> Allí se enervó ante los restos del simbolismo e impresionismo aún permeando la pintura, lo que denominó “rodinismo”, “despojos humanos”, plenos de contorsiones afectadas que proyectaban los “móviles sentimentales”. Desde su postura post-cubista se preguntaba: “¿Por qué en la tierra en que hay la maravillosa arquitectura de Teotihuacán, Mitla, Chichén y la escultura antigua más pura y sólidamente plástica del mundo, la exhibición que nos dan nuestros pintores actuales parece representar los efectos de un descarrilamiento?”.<sup>888</sup>

El pintor no comprendía como es que los jóvenes “obreros de la plástica” no eran sensibles a las masas de la “escultura de conjunto y de bloque por excelencia”, a las pirámides. A la par, señalaba que el pueblo mexicano “tiene desarrollado, a un grado increíble, el sentido plástico” de manera que cualquier cosa que desarrolle “tiene un sello de un arte superior, simple y refinado”, un sentido instintivo de la belleza. Atribuye un alto “sentido del color, la materia, el movimiento y la proporción”

---

<sup>887</sup> Diego Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *Azulejos*, tomo I, núm. 3, México, octubre de 1921, p. 22-25. Publicado en Xavier Moyssen, Diego Rivera. *Obras. Textos de Arte*. Tomo I, 27-30.

<sup>888</sup> Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, 27

al pueblo mexicano, más no del dibujo. Rivera fue tan lejos hasta considerar que los trabajos de los niños de una “familia obrera” en particular los de primer año, son “maravillas de frescor”, “puras armonía de color y forma aguda”.<sup>889</sup> Recomienda a los artistas asistir al museo de Antropología, volverse como niños, admirar las máquinas “organismos plásticos, completos y llenos de vida”. De manera que en esa primera crítica hay ya también contenido programático: tomar como modelo la escultura prehispánica, el arte popular, y buscar el instinto primitivo, infantil.

Rivera continuó el desarrollo con mayor profundidad los tópicos primitivistas en “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”; un texto provocador en que daba a los exvotos, pinturas populares de poca calidad, el estatuto de gran arte, en una estrategia que, por un parte, descartaba la pintura que se estaba produciendo en México por su academicismo, y por otra, elevaba los rasgos ingenuos de estas pinturas simples. Ponía énfasis en el aspecto instintivo del pueblo mexicano, decía que los exvotos son resultado del “instinto puro sirviendo al sentimiento”, y se deben al “profundo sentido plástico de la raza”, se aventuró a afirmar que “la mayoría de estas pinturas están hechas por mujeres, y el protagonista del milagro es el hombre”.<sup>890</sup> Como he expuesto anteriormente, un rasgo común del primitivismo es conectar los impulsos instintivos a lo femenino.

Rivera se asumió como vanguardista para poder encontrar la belleza en esas pinturas sencillas, afirmó que poseía los conocimientos que permiten apreciar las características primitivas, poseía la educación estética adecuada, se había forjado en París: “El hombre que viene de los focos de hervor estético del mundo encuentra muestras de soluciones a los problemas con los que la pintura actual se enfrenta en sus luchas contra la rutina de los ojos y el entendimiento de las gentes.”<sup>891</sup> En contraste señalaba la vocación mimética de la pintura académica en México, con una de las metáforas más insistentes de la vanguardia, una que Reverdy le había aplicado

---

<sup>889</sup> Rivera, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, 29.

<sup>890</sup> Diego Rivera, “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, Xavier Moysen, *Diego Rivera. Obras. Textos de Arte*. Tomo I, 31.

<sup>891</sup> Diego Rivera, “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, 31-32.

despectivamente al propio Rivera en 1917; usó la imagen del simio, epítome de la mimesis, para señalar a los pintores hispanoamericanos como imitadores de estilos europeos, contraponía la libertad y frescura de la autenticidad de los pintores de los exvotos, contra “el simeismo hispanoamericano de los últimos cien años”, “abominables monos, changos, criados en peluquería americana y tras tienda de modista francesa, cervecería filosófica alemana” que despreciaban lo popular y genuino.<sup>892</sup> Es notoria la manera en que el pintor en su escarnio usó las nacionalidades para destacar lo que consideraba una infiltración cultural, a través de las costumbres americanas, los gustos franceses y las ideas alemanas, muy a la manera en que se sostenían los debates sobre el estilo durante la Gran Guerra en Francia, pero también después del armisticio, cuando se criticaba con sorna la infiltración alemana a través del cubismo y la filosofía como una amenaza para la cultura francesa.<sup>893</sup>

Además, elaboró una genealogía de lo popular a través de las “analogías” que suscitaban los exvotos, inauguró una categoría altamente abarcadora y poco delineada de lo sencillo o lo llano, donde entraban tanto las creaciones de los maestros del siglo XIV e inicios del XV, como el aduanero Henri Rousseau, la pintura de Oriente (así, en general) y los frescos de Chichen Itzá, todos hechos “con ingenuidad, fervor y buena fe”.<sup>894</sup>

En el breve texto sobre los exvotos y en la crítica a la exposición, Rivera enmarcó su discusión entre referencias a los autores y pintores que le interesaban en ese momento, es de alguna manera una continuación de los debates que había sostenido en sus últimos años en la vanguardia parisina. Entre los pintores mencionaba a Cézanne en ambos textos. Colocó como epígrafe de “Los retablos...” un fragmento de la monografía de Cézanne publicada por el poeta provenzal Joacim Gasquet, en 1921<sup>895</sup> en la imprenta de la galería Bernheim Jeune.<sup>896</sup> Gasquet dedicó la monografía

---

<sup>892</sup> Rivera, “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, 31, 33.

<sup>893</sup> Silver, *Espirit de corps*, 23-27.

<sup>894</sup> Rivera, “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, 32.

<sup>895</sup> Joachim Gasquet, *Cézanne*, (París : Bernheim-Jeune, 1921).

<sup>896</sup> La galería Bernheim Jeune realizó varias exposiciones en las que participaron artistas mexicanos, en 1913, Rivera participó en la IVe Exposition du 'Groupe Libre'. Después exhibieron tres exposiciones individuales de Ángel Zárraga, la primera mientras Rivera aún vivía en París, en 1920

al crítico de arte Louise Vauxcelles. Debemos recordar que fue Vauxcelles quién apoyó la carrera de Rivera durante sus últimos años en París, quién lo presentó en la exposición que presentó en 1918 como organizador del grupo *Les constructeurs*, en la galería Blot.

El fragmento utilizado por Rivera para el epígrafe de “Los retablos” es una conversación entre Gasquet y Cézanne, cuando se encontraban una mañana de otoño en la campiña de Aix.<sup>897</sup> El pintor estaba contento pues había logrado obtener su “motivo”, explicaba que percibía la naturaleza atentamente, pero debía evitar pensar demasiado, afirmaba que el artista es un receptáculo de sensaciones, pero advertía qué si el artista intervenía voluntariamente, mezclaba su pequeñez con la obra, haciéndola inferior. Rivera eligió las líneas siguientes, cuando el escritor le preguntó: “¿el artista, en suma, sería para usted inferior a la naturaleza?” y Cézanne respondió: “No, no he dicho eso. ¿Cómo se sube usted en ese barco? El arte es una armonía paralela a la naturaleza. Qué pensar de los imbéciles que dicen : ¡el pintor es siempre inferior a la naturaleza! Es paralelo, si él no interviene voluntariamente...entiéndame bien.”<sup>898</sup>

Rivera iniciaba su texto abundando en la anécdota del epígrafe, decía que un intelectual (Gasquet) consignó en sus recuerdos que Cézanne tenía “algo del pequeño burgués y del artesano”<sup>899</sup> Es interesante que Rivera utilice esta noción de “artesano” relacionada con los pintores de retablos, porque será una sugerencia velada detrás de

---

(junio), la segunda en 1921 (octubre y noviembre) y la tercera en 1926. En 1925 presentarían exhibiciones individuales de Rosario Cabrera y José Clemente Orozco.

<sup>897</sup> Cézanne y Gasquet fueron amigos entre 1896 y 1904, cuando se enemistaron. Gasquet, poeta del cenáculo de Aix de Provançe, escribió el libro alrededor de 1912-13, pero su esposa lo publicó hasta 1921, después de que murió en el frente, en la edición citada anteriormente. Los diálogos titulados “Ce qu’il m’a dit ...” combinan conversaciones auténticas y especulativas entre el pintor y el poeta. Cfr: Michel Doran, *Conversations avec Cézanne*, (París : Macula, 2011), 183-184.

<sup>898</sup> “ Moi : L’artiste en somme serait donc pour vous inférieur a la nature. Cézanne : Non, je n’ai pas dit cela. Comment, vous coupez dans ce bateau ? L’art est une harmonie parallèle á la nature. Que penser des imbéciles qui vous disent : le peintre est toujours inférieur á la nature ! Il lui est parallèle. S’il n’intervient pas volontairement... entendez-moi bien.” Hasta aquí la cita de Rivera, Cézanne continuaba explicando el fenómeno de recepción que debía producir el artista, un silencio como un eco: “Toute sa volonté doit être de silence, être un echo parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s’inscrira. ” Joachim Gasquet, *Cézanne*, 80 ; Rivera, «

<sup>899</sup> Rivera, “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, 31.



su postura de artista obrero, artesano en el sentido del trabajo directo, perfeccionista sobre la superficie de los objetos.<sup>900</sup>

La crítica a la exposición de la academia, también daba inicio con otro epígrafe de Cézanne, esta vez proveniente de los *Souvenirs sur Paul Cézanne* de Émile Bernard: “no seas crítico de arte”, era la recomendación del viejo pintor al joven Bernard, para que se dedicara a su pintura, en lugar de a la crítica<sup>901</sup>. Como se ha abordado anteriormente, en los últimos debates en los que Rivera participó en Europa también insistió sobre el cézannismo, recordemos que el crítico de arte Louis Vauxcelles, quién escribió el catálogo, hacía referencia a la “familiaridad” de Rivera con Cézanne, al que consideraba casi un abuelo.<sup>902</sup> Y Cézanne era precisamente lo que unía al grupo de expositores, que se declaraban interesados en investigar la arquitectura de la pintura, retomar el estudio del natural a partir del espíritu constructivo.

Aunque es evidente que Rivera estaba al día de las últimas publicaciones francesas sobre el maestro neoimpresionista, que probablemente había traído a México, no sólo se trataba de una obsesión libresca, sino una verdadera investigación plástica que inició en 1918 y continuó hasta 1923, cuando concluyó el mural del anfiteatro, a la que denominaba cubismo constructivo. Febronio Ortega, así la situaba a inicios de 1923:

Tras haber empleado todas las formas de cubismo seccionales, etc., ha llegado a esta de su decoración mural en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, que siendo de un cubismo constructivo, es, sin embargo, tan distinta de las otras y tan absolutamente suya.<sup>903</sup>

---

<sup>900</sup> Como se abordó anteriormente. Véase también: Richard Sennett, *El artesano*. (México: Anagrama, 2009).

<sup>901</sup> Se trataba de la última frase de una carta, una especie de despedida, la cita completa dice: “Ne soyez pas critique d’art, faites de la peinture. C’est là le salut.”. Carta de Paul Cézanne a Émile Bernard, Aix, 25 de julio de 1904, en Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne, et lettres*. (París: A la rénovation esthétique, 1921 [3a ed.]), 78.

<sup>902</sup> Véase el capítulo correspondiente. Louis Vauxcelles, « Avant propos », *Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, Andre Lhote et Diego Rivera. Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer*. París: Eugène Blot, (28 de octubre al 19 de noviembre de 1918). Biblioteca Nacional de Francia.

<sup>903</sup> Febronio Ortega, “Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera.”, en *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular* 6, núm.305 (marzo de 1923): 32.

Anteriormente he aclarado que, al denominar cubismo constructivo a su propuesta plástica, Rivera hacía eco de los conceptos del historiador Élie Faure, que había publicado un libro sobre Lamarck, Nietzsche, Dostoievski y Cézanne, que tituló *Les constructeurs*. Lo constructivo era una noción que parecía interesante en París y en México, después de las respectivas guerras, pues apelaba a la intención de edificar, a lo sólido y a lo colectivo.

Además de la primacía que daba a Cézanne, Rivera comparaba los exvotos con la obra de Henri Rousseau, Pierre-Auguste Renoir y Pablo Picasso, para ejemplificar la libertad y las soluciones formales de los ingenuos artistas mexicanos.

El provocador análisis que Rivera propuso de las imágenes<sup>904</sup> ponía en valor las soluciones formales “ingenuas”, por ejemplo, admiraba las alteraciones de la perspectiva tradicional, **(FIG. 314)** en un tranvía que se descarrila y el movimiento modifica y curva toda la calle, como las formas se adaptan a el movimiento, y cómo las actitudes “traducen plásticamente el hecho y el estado de ánimo, no por descripción sino por dinamismo”, el espíritu ingenuo es “impelido por un móvil profundo”. **(FIG. 315)** En otro exvoto, un accidente de carreta pintado con gran ingenuidad, en colores planos, hacía notar la saturación del color, y el “ordenamiento de las masas y su disciplina rítmica” puesto que la imagen tiene una serie de árboles, montañas y nubes repetitivas. **(FIG. 316)** En el retablo de un tren que se desplaza a toda velocidad, y que abarca todo el formato, Rivera apreció la forma en que “atraviesa decididamente el cuadro, lento, terrible todo hecho de formas definitivas, grandes rectas...” **(FIG. 317)**

El dibujo extremadamente sencillo, casi infantil, de un preso en la penitenciaría, de campos planos, conmovía a Rivera por la “pureza y nitidez espantosas, en grandes y tranquilos tonos a planos” que le recordaban pinturas de Calvarios medievales, donde “ni una sola cosa anecdótica, ni claro oscuro de falso dramatismo” sólo las relaciones de tono producían la sensación de opresión y frialdad.

---

<sup>904</sup> Se integra frente a cada una de las imágenes el comentario específico que emitió Rivera en *Azulejos*. Diego Rivera, “Los retablos son por hoy...”, Xavier Moysen, Diego Rivera. *Obras. Textos de Arte*. Tomo I, 31-35.

Pero dos de los exvotos o retablos le emocionaron considerablemente, uno muy logrado, un paisaje con diversos grupos, un episodio narrativo, de un pintor más entrenado; y el segundo, probablemente uno de los más naif de todos, que retrata a un hombre en cama enfermo de tifo. **(FIG. 318)** En el primero, dedicado al asalto a un tren, le interesa el color, la “materia grasa y generosa”, la composición que jerarquiza los grupos, y lo comparó con los frontones griegos arcaicos. Frente a este exvoto Rivera exclamó que se trataba de un gran pintor, incomprendido de “su talento y de su raza expoliada y no entendida ni por los que de ella salen a la semicultura” y ahí aprovecha para hacer una crítica a la actitud de imitar lo extranjero y despreciar “lo que es belleza de carácter propio” , y utilizará el tópico del mono para dar cuerpo a la imagen del mexicano imitador del extranjero, mediante las expresiones que recuerdan los debates nacionalistas que ocurrieron durante la primera guerra mundial en el mundo cultural francés, donde aún las vanguardias buscaron resurgir como herederos del mundo latino y despreciaron la cultura alemana *munichois*, o *boche*, a pesar de que se habían nutrido de su rica vida cultural, por ejemplo en campos como la filosofía y la música, por poner dos ejemplos.<sup>905</sup>

**(FIG. 319)** El segundo exvoto que deleita a Rivera es extremadamente sencillo, presenta un enfermo de tifo en un espacio imposible, cubista, es el más llamativo, la extraña perspectiva le parece una obra de arte completa “natural”, que logra “la expresión plenamente abstracta”, la “pintura pura” de los modernos, que logra un “volumen giratorio,” una “sinfonía de color” y en particular, para Rivera allí el artista alcanzó la “forma en plenitud, viviente en un medio transparente”.

Estos detallados análisis formales guiaban al lector hacia el tipo de soluciones formales que Rivera consideraba interesantes, que contribuían a lo que el denominó formas vivientes, recursos practicados por las vanguardias como el cubismo, el futurismo, el simultaneísmo o el fauvismo, como los cambios de perspectiva, las alteraciones debidas al movimiento, el uso de colores planos, la eliminación total del

---

<sup>905</sup> Véase el excelente estudio de Keneth Silver, *Spirit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. (Princeton, Princeton University Press, 1989).

claroscuro y la perspectiva tradicional. Rivera los asoció al aduanero Rousseau, una comparación bastante obvia, pero también a Renoir, un salto un poco más difícil.

Es interesante considerar que, por todas estas características anti-académicas y su singularidad naif, los exvotos también se incluyeron en la revista editada por Wassili Kandinsky y Franz Marc en *Der Blaue Reiter* una de las primeras publicaciones de la vanguardia que mostraba interés por un tipo de primitivismo vinculado con características formales.<sup>906</sup> Kandinsky y Marc, comparaban imágenes de múltiples culturas y periodos, esculturas de Bali, mexicanas, egipcias y africanas, pinturas de El Greco, estampas japonesas y renacentistas del norte de Europa, relieves medievales, todas intercaladas de acuerdo a sus resonancias formales con obras de arte moderno, del propio movimiento muniquense del Blaue Reiter, y de otras latitudes, como pinturas de Oskar Kokoschka, Robert Delaunay y Pablo Picasso. Ellos pretendían que la transición entre una imagen y otra produjera vibraciones en la mente del espectador, que le permitirían acceder a la esfera del arte.<sup>907</sup> Pero tenían una especial predilección por el arte naif, incluyeron siete pinturas del aduanero Rousseau, al que Kandinsky coleccionó pues lo consideraba “el padre del gran realismo”. **(FIG. 320 )** Entre otras obras apreciadas por su “simplicidad consciente” integraron un importante grupo de exvotos del siglo XVII, varios procedentes de la Iglesia de San Nicolás en Murnau am Staffelsee, en Baviera, una población donde Gabrielle Münter tenía una casa y que el grupo gustaba visitar, así como algunas pinturas populares sobre vidrio del siglo XIX, **(FIG. 321)** que Kandinsky utilizó para ilustrar su artículo “Uber die Formfrage” (Sobre la cuestión de la forma). No sería difícil que Rivera hubiera visto la revista, y aún haya podido comentar sus contenidos, dada su cercanía con Robert Delaunay, el contacto entre la vanguardia parisina y la de Munich.

Rivera suponía que los exvotos habían sido pintados por mujeres “Una cosa muy importante: la mayor parte de estas pinturas están hechas por mujeres, y el

---

<sup>906</sup> Wassili Kandinsky y Franz Marc, *Der Blaue Reiter*. Munich: Piper & Co., 1912 (2016, 13ª edición).

<sup>907</sup> Ulf Küster, “Kandinsky, Marc and Der Blaue Reiter: The Almanac,” en Ulf Küster, *Kandinsky, Marc and Der Blaue Reiter*, (Basilea: Fondation Beyeler, 2016.)

protagonista del milagro es el hombre, cogido materialmente en el engranaje de la tragedia.”<sup>908</sup> El artículo de Rivera sobre los exvotos cerraba con una cita a *L’histoire de l’art moderne* de Élie Faure. Es interesante puesto que abría el texto con Cézanne y lo concluía con Faure, como un arco de pensamiento en el que enmarcaba su estudio de los retablos y su propuesta artística.

Cuando Rivera sugería que debían ser mujeres quienes hicieron los exvotos, se lamentaba “y la angustia y la esperanza ante la suerte de mi pueblo se hacen más hondas, pienso en los maestros Réclus, de la familia de los hombres más buenos y más fuertes de la tierra, y en *La mujer civilizadora*”. Esta cita es muy interesante puesto que era un fragmento del libro *Les primitifs*,<sup>909</sup> un estudio de etnología comparativa de varias culturas, que se publicó bajo el título “La femme civilisatrice” en revistas anarquistas feministas.<sup>910</sup> Los hermanos Reclus, eran los geógrafos anarquistas Élisée y Onésime, el primero autor de *La Nouvelle Géographie universelle, la terre et les hommes* y *La terre et les hommes* y el etnógrafo, también anarquista Élie Reclus, tios de Élie Faure.

En los textos sobre los retablos y la crítica a la academia Rivera sacaba a colación como un ejemplo en el teatro que los pintores debían seguir en la pintura, a “Lupe la Mexicana”, Lupe Rivas Cacho, la tiple del teatro de revista, a quien consideró el “ejemplo vivo de los valores mexicanos”, “expresión íntegra del alma popular mexicana”<sup>911</sup> y “la voz del pueblo”. Un retrato de esta diva se incluyó como la musa que representa la comedia en el mural.

## Lo simple

A partir de este entramado ha sido posible rastrear algunas ideas sobre la manera en que Rivera desarrolló la idea de una síntesis formal que recuperaba estrategias del arte mexicano prehispánico y popular, su búsqueda de ciertas características

---

<sup>908</sup> Rivera, “Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana”, 34.

<sup>909</sup> Élie Reclus, *Les primitifs. Etudes d’ethnologie comparée*. (París: Chamerot, 1885)

<sup>910</sup> Élie Reclus, “Le mariage et la famille au travers les ages. La femme civilisatrice” en *Supplément à La Mère Educatrice*, no.2, noviembre 1919, 15.

<sup>911</sup> Diego Rivera, *La exposición...*, Xavier Moyssen, Diego Rivera. *Obras. Textos de Arte*. Tomo I, 29.

supuestamente “sencillas” o “llanas”, similar a la idea de Kandinsky de “simplicidad consciente”, posible desde la apreciación de un artista que provenía de las vanguardias y especialmente, desde el distanciamiento de la academia.

Es posible que desde 1916, Rivera hubiera considerado la creación de arte basado en el análisis de la escultura prehispánica mexicana, pero es un proyecto que no logrará realizar hasta su vuelta a México, en la siguiente década. También es posible considerar la circulación del *Filebo* de Platón como una manera de argumentar la persistencia de formas puras, inmutables que constituyen el verdadero arte y que, de acuerdo con esas teorías se pueden abstraer del tiempo y el espacio. Es necesario poner en paralelo la práctica de Rivera del dibujo como investigación formal, como registro de sus reflexiones y análisis durante el viaje. El viaje a Italia y el viaje a Tehuantepec constituyen dos momentos de un mismo proyecto, en el que Rivera explora la síntesis formal para simplificar, a través del estudio de obras de arte primitivas y después en la aplicación de estas nociones al dibujo del natural. Desde su viaje a Yucatán había realizado algunos ensayos de pintura en los que recreaba escenas costumbristas en un tono ingenuo, infantilizado, que parece emular el tipo de pintura popular de los exvotos con una técnica muy expresiva. **(FIG. 322)**

Probablemente el primer experimento formal en ese sentido, fue la composición del edén paradisiaco del cual emerge la figura del hombre al centro de *La Creación*. El análisis de algunos de los textos producidos por Rivera permite proponer que, al realizar el análisis formal de los exvotos en la revista *Azulejos*, el pintor intentaba también instaurar un programa artístico, que simbólicamente partía de la cita de Cezanne y culminaba con la referencia a Élie Faure—aún resta explorar a profundidad este importante vínculo. Un hallazgo es la mención a los hermanos Réclus, intelectuales anarquistas, tíos de Élie Faure, que realizaron importantes contribuciones a la cultura libertaria, y sembraron los vínculos entre geografía y cultura.<sup>912</sup> Esta idea

---

<sup>912</sup> Es importante considerar también la presencia política de Faure en las ideas de Rivera, sobre las de Faure, véase el excelente ensayo de Muriel van Vliet, “ *L’esprit des formes est un - Élie Faure : pour une esthétique révolutionnaire*” en *Regards croisés,. Refue franco-allemande de recensions d’histoire de l’art et esthetique*, num.5, 2016. Consultado en,

permea tanto el manifiesto barcelonés *Vida Americana*, como muchas de las ideas de Rivera sobre la cultura mexicana, y en particular sobre Tehuantepec.

Rivera discutió algunos de los postulados del manifiesto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, de 1921, firmado por David Alfaro Siqueiros. En particular, el señalamiento sobre las posibilidades plásticas del arte prehispánico, un tema que será necesario abordar con mayor precisión.

Desde la crítica postcolonial se puede afirmar que Rivera intentó agenciar la autenticidad del arte prehispánico y el arte popular para su proyecto artístico, sin duda, puso en juego nociones eligiendo lo primitivo sobre lo civilizado, lo sencillo ante lo complejo, privilegiando lo natural sobre lo culto, y lo femenino sobre lo masculino. En el máximo exceso exotista Rivera asumió que los exvotos al ser producto del instinto y la sencillez debían ser obras de mujeres que hablaban sobre hombres. En el espacio intermedio entre lo femenino, lo indígena, lo “artesanal” y el manejo de los conceptos sobre la raza ocurrió la configuración del proyecto artístico de Rivera.

### **La selva que inunda**

En el cambio del proyecto pictórico de *La Creación*, en el Anfiteatro Simón Bolívar aparecieron el tipo de imágenes “exotizantes” sobre el trópico mexicano que Rivera realizará en adelante, por ejemplo, para la escalera de la SEP. **(FIG. 323)** Existen bocetos con la composición del paramento principal prácticamente idéntica a como existe hoy, pero no hay dibujos preparatorios para la composición del nicho central. Rivera escribió un texto que describe la manera en que había imaginado la sección de la concha acústica, donde es posible constatar que originalmente había considerado colocar alrededor del órgano figuras alegóricas de los cuatro elementos rodeando la figura de Apolo o Pantocrátor. Así detalló el proyecto original:

---

[https://hicsa.univ-aris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Ragards%20croises\\_5/09\\_160628\\_RC\\_No5\\_Muriel\\_van\\_Vliet\\_fr.pdf](https://hicsa.univ-aris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Ragards%20croises_5/09_160628_RC_No5_Muriel_van_Vliet_fr.pdf)

Dentro de la bovedilla, que se escava en medio del muro, destinada a contener el órgano, bajo la mano que manda verticalmente, se levanta la Tierra, El Árbol que emerge, viéndose hasta debajo de su pecho los brazos abiertos en cruz, en movimiento que corresponde a las principales directrices de la composición, una figura de mayor tamaño a todas las otras, siguiendo con su actitud la intención de la bóveda y realizando escorzos en relación con la agrupación general de los diferentes puntos de vista: es el Pantógrata (sic). Sobre los muros laterales se pintarán dos desnudos de mujer, del lado del hombre El Agua, del lado de la mujer, La Tierra; sobre la bóveda, encima del agua, lado del hombre, El Fuego; lado de la mujer, el Aire.”<sup>913</sup>

En el boceto más completo que existe, Rivera había dibujado la figura del Pantocrátor como un Cristo, emergiendo de un manzano, se trataba del Árbol del Conocimiento, por asociación con la manzana que le ofrece el Maligno a Eva; **(FIG. 324)** el Cristo estaría rodeado por los cuatro elementos en forma de desnudos alegóricos: el agua y el fuego del lado del hombre, la tierra y el aire del lado femenino. Los elementos etéreos fuego y aire ocuparían la bóveda y los terrestres, agua y tierra, se colocarían en la parte baja. Rivera no detalló estas figuras, y únicamente aparecen sugeridas en uno de los bocetos.<sup>914</sup>

En lugar de los cuatro elementos que había proyectado en el primer boceto, hoy el Androgino se encuentra rodeado por un tetramorfos que representa a los apóstoles, o los signos del Verbo: el buey, el león, un águila americana y un *querub* de rasgos indígenas. Rivera añadió un tetramorfo mexicano sobre los paramentos laterales del nicho: una garza, un águila tropical y dos felinos más. **(FIG. 325)** Los animales locales podrían tener como modelo especies propias de las regiones tropicales mexicanas: la garza tiene parecido a la espátula rosada (*Platalea ajaja Linnaeus, 1758*), acompañada por un jaguar (*Panthera onca*); en el paramento derecho, un águila harpía (*Harpia harpyja*) y un puma durmiente (*Puma concolor*), éste último es una representación difícil de identificar con certeza, puesto que Rivera

---

<sup>913</sup> Diego Rivera, “Las pinturas decorativas del anfiteatro de la Preparatoria,” en *Boletín de la SEP*, Departamento editorial, tomo I, núm. 3, (18 enero, 1923), publicado en Diego Rivera, *Textos de arte*. (México: El Colegio Nacional, 1996), 42.

<sup>914</sup> Ver capítulo 4, dónde se discuten los bocetos.



ensanchó y estilizó las figuras, a la manera del Aduanero Rousseau. El tetramorfos apoya la iconografía de Pantócrator, que comúnmente va acompañado de los signos del verbo.

La primera composición relacionaba a Cristo como el segundo Adán, y el Árbol del conocimiento como la madera que dio origen a la cruz. Esa idea teológica y sus representaciones iconográficas, como *Lignum vitae* o cruz viva, que se desarrollaron en el medioevo, y subrayan el papel redentor de Jesucristo. Tienen su origen en la declaración de San Pablo en el libro de Corintios sobre la resurrección de los muertos, en donde identifica a Cristo como el segundo Adán “Porque así como en Adán todos mueren, también en Cristo todos serán vivificados”.<sup>915</sup> La comparación entre Adán y Cristo fue elaborada por varios teólogos, como San Buenaventura en las *Meditaciones* o Marco Vigerio della Rovere en el *Decachordum Christianum*, dónde se abundaba en la comparación, Eva como prefiguración de María o Iglesia, la Iglesia, que había salido de la costilla de Adán, del mismo sitio donde brotó la sangre de Cristo cuando fue herido por la lanza, sangre fundadora de la Iglesia.<sup>916</sup> En muchos textos se insistía en las diferencias entre Adán y Cristo, y se abundaba en la metáfora del Árbol de la Vida como la cruz:

El primer Adán decidió pecar aunque afligió a su pareja, el segundo Adán estaba tan afligido como para satisfacer a su novia la Iglesia, con la gloria eterna. El primer Adán pecó a través de la desobediencia, el segundo se hizo obediente hasta la muerte. El primero fue lanzado por medio de la manzana deseada, el segundo entre los reproches velados de sus ojos, el primero extendió su brazo a su amada esposa besando comida, el segundo se ungió por los castigos de sus enemigos. El primero fue conquistado con el árbol verde y su manzana, el segundo conquistó el árbol marchito y desnudo. El primero estaba ruborizado por su desnudez, y por ello se escondió, el segundo estaba deseando mostrarse en publico, en alto, despojado. El primero cuando reconoció su desnudez temió la voz de Dios, el segundo desnudo y crucificado, llamo a Dios en voz alta.<sup>917</sup>

---

<sup>915</sup> 1 Corintios 15:22, Reina-Valera 1960

<sup>916</sup> Miguel Ángel hacía referencia a la similitud del árbol de la vida y la cruz, al representar en los frescos de la Capilla Sixtina, el contraste entre el leño marchito del árbol de la vida en la Creación de Eva, como indicación de que dicha escena prefiguraba el nacimiento de la Iglesia, que emergería de la sangre del costado de la costilla de Cristo, como el segundo Adán. Frederick Hartt, “Lignum Vitae in Medio Paradisi: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling”, en *The Art Bulletin*, Vol. 32, No. 3 (Sep., 1950), 188.

<sup>917</sup> Vigerio, *Decachordum Christianum*, fol.100 r, *passim*. Frederick Hartt, “Lignum Vitae in Medio Paradisi: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling”, 188.

Esta relación entre Adán y Cristo tomó forma en algunas imágenes con una iconografía similar a ese primer diseño de Diego Rivera para la concha acústica. Por ejemplo, en el mural *Redención*, un fresco en San Petronio, Boloña, de Giovanni da Modena realizado en el siglo XV. **(FIG. 326)** Da Modena pintó al Cristo crucificado sobre el Árbol de la Vida, acompañado de Adán y Eva, se trata de la redención de la Iglesia a través de la restitución de la manzana mística al Árbol del Conocimiento, el demonio tentando a Adán y Eva es vencido por Cristo, en la escena aparece toda la genealogía eclesiástica, figuras del Nuevo y el Antiguo Testamento, como Moises, Abraham, y una alegoría de Iglesia, la Iglesia. En una versión más reciente de esta iconografía la decoración de la Iglesia Americana intramuros en Roma, realizada con mosaicos venecianos sobre un diseño del prerrafaelita Sir Edward Burne-Jones. **(FIG. 327 y 328)** La monumental obra también estuvo inspirada en los mosaicos de Ravena, al centro de la bóveda absidal el prerrafaelita situó la Jerusalén Celestial con el Cristo en Majestad al centro; y para uno de los arcos absidales Burne-Jones diseñó un *Árbol de la vida* en donde Cristo aparece crucificado sobre el árbol, a sus costados se encuentran Adán y Eva, después de la expulsión del Paraíso, vestidos y acompañados de su prole.

En esa primera composición de la concha acústica, además de hacer referencia a Cristo como el segundo Adán, crucificado sobre el árbol de la vida, Rivera lo dotaría de un carácter dionisiaco, la figura llevaría una corona de vid, como se observa en el boceto. **(FIG. 329)** Rivera enunció esta idea, en la entrevista con Roberto Frías, cuando apenas iniciaba la preparación del muro:

Esto se llamará-si quiere usted ponerle nombre-“Creación”. Allí lo ve usted: el Principio Creador, la Trinidad que en ese círculo que es el centro de la parte superior, simboliza el Hijo, que saldrá en forma de Dionysios -o de Cristo, como usted quiera- del árbol de la vida que está detrás del órgano, en el nicho. A la izquierda se halla la mujer, abajo, y en la parte opuesta el hombre. Después de la mujer, hacia arriba, la música, la comedia, etc. y las virtudes; después del hombre la tragedia, las otras artes y las otras virtudes, que no se hallan en el plano de enfrente, es decir, los medios de conocimiento y del sentimiento que nos hacen llegar al “ritmo puro” al último escalón -de un lado el

que corresponde a la mujer el Amor, y del otro la "Sagasse"...-para alcanzar la contemplación del infinito, que encerrará figuradamente en ese círculo de la Trinidad, cuyas tres manos están aquí...<sup>918</sup>

Es posible que esta relación entre Cristo y Dionisios provenga de una interpretación nietzscheana del surgimiento del cristianismo en medio del culto dionisiaco, o bien de una interpretación de Frazer de las religiones. En cualquier caso, podría provenir del interés del comitente, José Vasconcelos por Nietzsche y por la obra del antropólogo escocés Sir James Frazer.<sup>919</sup> En cualquier caso, esta relación entre Cristo y Dionisio, situaba al cristianismo como una transformación del culto dionisiaco, y hacía eco de las teorías de la evolución del pensamiento humano en Frazer. El antropólogo desarrolló una teoría a partir de estudios antropológicos de ritos y mitos de fertilidad, una investigación transversal en el tiempo tomando casos de múltiples culturas, su teoría era que la humanidad había transitado por tres fases, del pensamiento mágico, al religioso para llegar al pensamiento científico. Sin embargo, debe decirse, que, si bien Frazer comparaba ritos de fertilidad antiguos que había asociado al cristianismo, eran ritos apolíneos. El rey sacerdote moría y renacía anualmente, para después ser asesinado por su sucesor, el ritual ocurría asociado a ciertos árboles. En el caso del ritual que dio origen a su estudio, eran el olivo y el roble en el lago de Nemi, en Italia, en dónde se trataba de un culto apolíneo de Diana, esposa mística del rey-sacerdote.

En ese sentido, al cambiar la composición, Rivera dio un sentido más claramente apolíneo a la figura que emerge del árbol, especialmente por la presencia de las musas. También por la postura de la figura masculina, para la que utilizó un autorretrato; en el primer boceto tenía el rostro inclinado hacia abajo, y los brazos en cruz, orientados perpendicularmente al torso; también omitió la corona de vid. La nueva figura mira frontalmente al espectador y tiene los brazos elevados, en un gesto

---

<sup>918</sup> Juan del Sena [José Frías], "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria.", en *El Universal Ilustrado*, 5, no.257 (abril 1922): 26.

<sup>919</sup> Vasconcelos citó a Frazer en los estudios indostánicos, pero también recordaba en sus memorias haber tomado muchas ideas del antropólogo, y decía haber leído *La rama dorada* y *Magia y religión*. Véase: José Vasconcelos, *Estudios indostánicos*. (Madrid: Saturnino Calleja, 1923), 393-394. José Vasconcelos, *En el ocaso de mi vida*, (México: Populibros "La Prensa", 1957), 45-47.

triunfal, que da la idea de renacimiento. En otros murales comisionados por Vasconcelos a Roberto Montenegro el eje de la composición también son figuras apolíneas que emergen de un árbol, como en el *Árbol de la vida*, y aún más contundentemente, en *Iberoamérica*, dónde la mujer robusta y apolínea, con la misma postura que el Pantocrátor de *La Creación* emerge de las ramas de olivo y de roble, sus rojos cabellos se tornan en flamas. (FIG. 330)

Por otra parte, la composición de Rivera en el muro principal reforzaba la vinculación del tema de la Creación con el Génesis, pero también con otras fuentes helénicas, dando cierta significación laica al árbol del conocimiento. La Fábula y el Conocimiento forman un conjunto circular con Adán, y la serpiente, de la misma manera en que Eva se involucra sensorialmente con las musas, representaciones de artes corporales como la Música, la Danza y el Canto, el hombre se relaciona con las musas a través del diálogo, una actividad intelectual. Una vez más Rivera parece expresar la dicotomía entre cuerpo y mente, en una metáfora dónde el cuerpo es femenino y la mente masculina.

Asimismo, la serpiente subraya las connotaciones bíblicas del encuentro del hombre con las artes intelectuales, el hombre ha tomado el fruto del árbol del conocimiento. En esta mezcolanza de símbolos, también se podría entender que la figura del Canto porte, de acuerdo con Rivera, “las manzanas de las Hespérides”, un fruto asociado al amor y al matrimonio, que aparece en la mitología de los trabajos de Hércules. El héroe, a través de astucias, convenció a Atlas para que hurtara las doradas manzanas, del árbol que cuidaban las ninfas Hespérides en el jardín de Hera.<sup>920</sup> En *La Creación* el sentido de helénico parece yuxtaponerse con el simbolismo de la manzana en el Génesis. Se trata del momento mismo en que Eva ofrece a Adán el fruto prohibido del árbol del conocimiento. La referencia bíblica hubiese sido aún más evidente si

---

<sup>920</sup> Las manzanas en la mitología griega se asocian al matrimonio o al amor, fueron regalo de bodas de Hera, y también notoriamente fue una manzana el premio en el Juicio de Paris. Véase: A. R. Littlewood, “The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature” en *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 72 (1968), 147-181.

Rivera hubiera conservado la primera composición con el Cristo dionisiaco emergiendo del manzano.

En la composición final, Rivera amplió la fronda del árbol del conocimiento hasta convertir toda la región baja del nicho en un Paraíso selvático, tropical. El pasaje bíblico donde se describe la geografía del Edén, sitúa al árbol del conocimiento al centro en conjunto con el árbol de la vida, los versículos del Génesis lo describen la situación de ambos:

De manera que originalmente, al centro iría el árbol del conocimiento, que fue plantado en el centro del Edén, junto con el árbol de la vida.

Y Jehová Dios plantó un huerto en Edén, al oriente; y puso allí al hombre que había formado. Y Jehová Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista, y bueno para comer; también el árbol de vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal.<sup>921</sup>

En el nicho, Rivera mantuvo la figura de Cristo emergiendo del árbol del conocimiento, la imagen se integraba con el órgano que daba continuidad al cuerpo de la figura, que por efecto de la geometría y de la situación en el vórtice en que se pliega la concha acústica, se proyecta hacia el frente, es una figura de gran dinamismo. El Pantocrator o Androgino está en un escorzo frontal, como si se mirara desde arriba, su cuerpo parece muy grande, es la figura de mayores proporciones de todo el mural. En esta región Rivera comenzó a utilizar la encáustica sin cauterizar, como se abordó anteriormente, aquí usó una mezcla más rica en espliego y tal vez también en copal. Parecería que quiso lograr una encarnación que resumiera el tono de piel del mestizo, pues se trata de una encarnación clara, pero sus sombras son de tonos violáceos. Logró un contraste solar a través de una línea envolvente de color rosa intenso, yuxtapuesta a un tono violáceo para las sombras, que produce un efecto óptico contra el oro, como de contagio del brillo. En esta área se encontraron inmersos en la pintura residuos del pincel, un pincel grueso de pelos de cerdo posiblemente, lo cual confirma la ejecución a pincel. **(FIG. 331)**

---

<sup>921</sup> Gén, 2:8-9.

También apoyo el contraste al recurrir, como ya se mencionó anteriormente, a una preparación blanca debajo de la figura del Pantocrator o Androgino, y una preparación oscura en la región selvática. La vegetación es tan profusa que recubre todo el espacio del nicho, allí se pueden distinguir tres árboles, uno al centro, el árbol de la vida, y dos más a los costados, mucho menos frondosos. Del árbol de la vida surgen dos ramas sobre las que reposan los seres alados, el querub y el águila. Lo más llamativo es el cambio radical en la ejecución del área, se trata de una zona en la que Rivera abandonó por completo las estructuras marcadamente geométricas que empleó para dar un armazón constructivo al resto de la pintura. Aquí todo se tornó pinceladas más expresivas, y figuras ensanchadas, aún las hojas de los árboles adquieren una proporción redondeada, en este punto de la ejecución, Rivera cambió no únicamente de programa iconográfico, sino también alteró el proyecto estético de manera radical. **(FIG. 332)**

### **Resonancias inmediatas de *La Creación***

La Creación fue el primer experimento de Rivera como muralista y una investigación en la relación entre la composición con el espacio y la aplicación de una nueva técnica pictórica a la pintura monumental. De cualquier manera, la encáustica no sería el medio preferido del muralismo mexicano, el medio por antonomasia resultaría el fresco, la otra técnica de raíces ancladas en la antigüedad. Como ya lo hemos mencionado, Rivera había trabajado años antes con la encáustica como medio cuando realizó sus primeros experimentos cubistas entre 1912 y 1913. La elección de la encáustica como medio, y la construcción de su genealogía tenía ciertos referentes e intenciones. Aunque nunca la volvió a utilizar como medio para sus murales, tuvo muchas consecuencias para las imágenes y la recepción del mural, además de tener un impacto inmediato en la obra de otros pintores, en México y otros países. Rivera definió la verdadera encáustica como aquella que usaba la técnica de cauterización, desestimando otros métodos, a pesar de que el mismo había aplicado

la encáustica a pincel sin cauterizar en el último tramo que pintó del mural, el nicho con la selva floreciente, el círculo cósmico y el Andrógino.

Varios jóvenes artistas siguieron el ejemplo de Rivera y usaron la encáustica de otra manera, un poco emulando al pintor, y un poco experimentando por sí mismos sin tantas averiguaciones librescas. Fernando Leal, Fermín Revueltas y David Alfaro Siqueiros inmediatamente adoptaron la solución de la encáustica, en los propios muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Jean Charlot integró secciones de encáustica en su mural al fresco con los conocimientos recién adquiridos. Un poco después, en Guadalajara Mario Orozco Romero también siguió la fórmula de Rivera. De todos ellos, Fermín Revueltas y Orozco Romero fueron los que no sólo se aproximaron a la técnica sino también siguieron estéticamente la propuesta de Rivera. Aunque sus fórmulas y técnicas no estaban basadas en la investigación y no eran tan expertas como las de Rivera, los más jóvenes estaban interesados en representar tópicos que incidían la identidad nacional, mucho más fieros en su aproximación a problemas que fueron relevantes para la construcción de la cultura posrevolucionaria, y que fueron tímida y oscuramente abordados por el primer mural de Rivera.

*La Adoración de la Virgen de Guadalupe*, 1923, es una pintura que parece estar en diálogo con la Adoración de la Virgen y con La Creación. **(FIG. 333)** Representa un grupo de fieles ordenados en una marcada composición piramidal con la Virgen flotando en la parte superior, construida a punta de compás como La Creación, pero con algunas regiones casi monstruosas en su monumentalidad o calidad naíf. Pero el tema y la representación, aún la aproximación radical al color, fue después absorbida por Rivera en el patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública. Revueltas usó los contornos cincelados y la cauterización por fuego, pero es posible que haya tenido una fórmula de la encáustica inadecuada pues varios de los colores parecen tener problemas de alteración o degradación.

En *La Fiesta del Señor de Chalma*, 1923, Fernando Leal eligió un muro lateral de las escaleras principales de la Escuela Nacional Preparatoria donde creo una composición que dialoga con la *Masacre en el Templo Mayor* de Jean Charlot. **(FIG. 334)** La composición explora las fiestas religiosas católicas y las tradiciones prehispánicas que

pervivieron tras la conquista incluyendo los estados de espiritualidad vehementes experimentados a través de la danza con atavíos emplumados. Ambos tópicos se convertirían en temas fundamentales en la obra de Rivera: la conquista y la pervivencia de la cultura prehispánica. Además, la elección de escaleras para la apreciación de la composición desde distintos puntos de vista y en movimiento, se convertiría en una práctica importante para Rivera, Orozco y Alfaro Siqueiros. Leal usó encáustica aplicada al pincel, e incluso puso un repellido más grueso, aplicado rudamente, una mezcla de cemento con cargas, como una especie de tirol, y que produce un entramado rugoso sobre la cual se despliegan las pinceladas direccionales y los empastes. Su fórmula y su técnica de la encáustica no fue considerada auténtica, al punto de que Rivera sugirió que deberían ser destruidos, y en la prensa se elaboró una defensa del mural para evitar su desaparición.<sup>922</sup>

Jean Charlot trabajó cercanamente con Rivera, usó el mismo tipo de diseño a compás como él, de hecho, como ya se ha explicado anteriormente, pero el pintor francés pintó al fresco, los nobles indígenas con tocados emplumados bailan en el mismo sector pareados con los danzantes indígenas contemporáneos en el mural de Fernando Leal, ambos pintores se pusieron de acuerdo para crear una especie de espejo temporal entre los nobles indígenas y los danzantes contemporáneos. Charlot sólo empleó encáustica para pintar las lanzas de intenso tono bermellón que integró sobre su fresco.

David Alfaro Siqueiros mezcló proporciones miguelangelescas con proporciones indígenas en una figura que representa el espíritu de Occidente. **(FIG. 335)** Simuló espacios arquitectónicos, creó un espacio más que una narración, alterando la arquitectura con ventanas simuladas como ventanas sobre las que

---

<sup>922</sup> El periodista defendía la pintura de Leal ante el ataque de Rivera, por no haberse hecho con la “verdadera técnica encáustica”, es decir, terminada a fuego. Decía: “La pintura de Leal representa una escena muy mexicana, en un pueblo de indios. Y aunque en tal pintura no hay patas de osos, ni labios africanos, es una pintura digna de conservarse, al menos, porque representa el esfuerzo de un joven por hacer mexicanismos. Los que conocen la técnica, coleccionan escuelas y adivinan tendencias, acaso encuentran grandes defectos en la pintura de Leal, sin embargo, para los que miran sin prejuicios “Los danzantes”, es de los mejor que se ha pintado. [...] ¡Ojalá que todo haya sido tempestad en un vaso de agua!”. “Comentario gráficos. Brochazo de cal,” *El Universal Gráfico*, México D.F., sábado 14 de marzo de 1925.



aparecen paisajes celestes, un tanto a la manera de los paisajes metafísicos de Giorgio de Chirico. Usó una fórmula de la encáustica sumamente diluida, que parece casi un óleo traslúcido, pero cambió la tonalidad a una paleta apagada de tonos terrosos para representar los colores de la piel indígena. En comisiones murales posteriores, Rivera también integro este tipo de estructuras arquitectónicas para transformar visualmente el espacio en el que los murales se desplegaban.

Estos murales que fueron producidos en los primeros muros dados a los artistas después de la revolución, constituyeron una empresa muy importante, cuyos resultados definieron el éxito del fresco. La elección de la cera como la primera opción fue el resultado del interés en la permanencia contenida en las nociones que rodeaba a la cera como el material o el medio que era casi indestructible y que podría por lo tanto alcanzar las expectativas de preservación del color y la permanencia, también añadiendo la importante propiedad de la luminosidad.

Usar la cera tuvo fuertes implicaciones simbólicas pues estableció una noble genealogía artística: vinculó el movimiento revolucionario mexicano y su producción artística con la antigüedad y el arte clásico. En ese sentido, tan pronto como en 1923 el Dr. Atl y Jean Charlot comenzaron a llamar al movimiento mural : el renacimiento mexicano.<sup>923</sup> El uso de la cera también permitió una nueva experimentación con materiales que no estaba previamente incluida en la currícula académica. De hecho, David Alfaro Siqueiros continuó su experimentación con el medio en la serie de pinturas de caballete de formato monumental que produjo en Taxco en los primeros años de la década de 1930, con mezclas de pigmentos terrosos adquiridos en las ricas montañas de metales que rodean la ciudad, aglutinados con mezclas de aceite y cera, como lo ha mostrado el análisis material.<sup>924</sup> Siqueiros, como muchos otros artistas

---

<sup>923</sup> Gerardo Murillo, Dr. Atl, "El Renacimiento artístico en México." El Universal (17 agosto, 1923).

<sup>924</sup> En *Madre proletaria*, se detectó el uso de cera, pero en el momento no se puso demasiada atención. Es evidente que en la serie de Taxco Siqueiros empleó la cera para lograr capas empastadas y rugosas. Sería interesante volver a analizar dichos resultados a la luz de esta investigación, por métodos químicos más detallados, pues la cera, debido a estar constituida por ácidos grasos presentes en varios otros productos naturales, como los aceites secantes, es difícil de caracterizar, pero ahora hemos obtenido experiencia al respecto. Elsa Arroyo, Anny Aviram, Renato González Mello, América Juárez, Chris McGlinchey Miguel Ángel Ramírez, y Sandra Zetina. *Baja viscosidad*, el nacimiento del

mexicanos comenzó a pensar y teorizar sobre la importancia de las técnicas pictóricas, de la tradición de la geometría y la composición, y la lectura de tratados construyó una generación de pintores eruditos que estaba interesados en producir su propia marca en la historia de las técnicas de la pintura universal.

### **La encáustica y la vanguardia**

Diego Rivera dijo que *La Creación* fue una pintura que sobrepasó sus intenciones. La composición aspiraba a una aproximación vanguardista, pero estaba inscrita en la calidad aurática de la técnica y también estaba visualmente vinculada al pasado clásico y a la antigüedad tanto formal, como técnicamente. De esta manera, Rivera empleó la técnica de la misma manera como usó el pasado, como un gesto vanguardista para inventar una tradición.

El estudio material permitió elaborar puntualmente la manera en que Rivera se nutrió de imágenes y técnicas del pasado, pero con la mirada filtrada por las vanguardias. En el primer tramo del muro, fue sorprendente descubrir la manera en que los contornos de colores contrastantes imitan la manera en que las imágenes bizantinas producen efectos de movimiento. Si uno observa de cerca algunos tramos del mural en los que el color interviene para marcar una forma, podrá verse una serie de efectos discontinuos de color en los bordes, por ejemplo en el manto del Conocimiento, donde asoma una línea entrecortada de color rojo y azul que a la distancia crea un efecto de intermitencia. **(FIG.307)** Esta intermitencia está en una relación tensa con la perspectiva, es decir, una vez más Rivera expresó en *La Creación* su estar entre dos momentos distintos del que hacer artístico, entre el mundo antiguo y la revolución pictórica y colorística de las vanguardias, puede hablarse de un bizantinismo visto a través de las reflexiones sobre el color de Seurat, especialmente la teoría de los contrastes simultáneos y el énfasis en los contornos a elementos a los que Rivera se acercó a través del libro de Signac *De Delacroix al neoimpresionismo*. No es difícil que después de su acuciosa visita a Ravena pensara los pequeños

---

fascismo y otras soluciones. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013), 23-24, 51-53.

mosaicos bajo los mismos principios de mezcla óptica que llevaron a la práctica Signac y Seurat la mezcla a la distancia de pequeñas regiones de color puro aspiran a mezclarse en la retina y producir una serie de efectos luminosos y cromáticos.

Los efectos de trampantojo en combinación con el uso de la ley de los contrastes simultáneos fueron empleados en la Creación de manera análoga a la que utilizó cuando realizaba retratos cubistas. Con ello quiero enfatizar una vez mas que La Creación exhibe las cualidades del oficio académico de Rivera pero también hay que observar el tratamiento del espacio que en esta obra queda marcada por la revolución cubista de la que formó parte Rivera, como hemos visto en el capítulo dedicado a la estancia de Rivera en París y su relación con los círculos cubistas. Esto explica las tensiones que se establecen en esta obra que transitan entre varios ordenes estilísticos y espaciales. El retorno al orden contemporáneo a *La Creación* lo llevó a estructurar la pintura bajo los mismos principios espaciales y figurativos de una pintura cubista en donde contrapone superficies planas y superficies abundantes en texturas, cargadas de significado. La metodología que he empleado en este trabajo es a partir del detalle de alguna textura que está ahí para implicar un juego del espacio pero también para caracterizar iconográficamente.

Este estudio de *La Creación* además de seguir paso a paso la adaptación al espacio arquitectónico y el cuidadoso análisis de la materialidad, enfatizó la invención de Rivera en relación a la técnica de la encáustica con el fin de lograr hacer un gran conjunto mural en donde la materia pictórica diera vida a las imágenes por medio del color que exigía una gran variedad de matices. Su estudio de la antigüedad juega un papel definitorio y central en la hechura de sus murales y particularmente en *La Creación*. En la misma medida que Vasconcelos pensaba la noción de una cultura unificadora, universal y americana a la vez, Rivera ensayó en este mural una densidad simbólica que reúne elementos de muchas tradiciones marcadamente la helénica y la renacentista enmarcadas en un primitivismo bizantino. Tampoco dejó del lado alguna referencia al hinduismo y desde luego quiso integrar la cultura popular mexicana, y al primitivismo del Aduanero Rousseau, especialmente en el cambio de programa mural al centro del nicho.

La extrañeza de este mural se debe a los intensos diálogos entre un ejercicio técnico muy complejo que fue posible estudiar a fondo por medio de un equipo interdisciplinario que fue crucial para esta investigación. La contribución de esta investigación fue poner esa información científica sobre el mural y su técnica en el contexto de los tratados de pintura y el desarrollo de la carrera vanguardista de Rivera para entender como se forma la cultura visual y material del artista. Cuando comencé este trabajo no tenía en claro la vastísima cultura y erudición de Rivera con relación a la tratadística y el arte del pasado. En la medida en que fui desenterrando sus notas, apuntes y leyendo con cuidado sus textos contemporáneos a *La Creación* y en las memorias en que recuerda la ejecución del mural, y su experiencia europea, fui reconstruyendo una trayectoria de un artista investigador y un erudito. Por otra parte, el mural es enormemente rico en diferentes problemáticas de la corporalidad que hacen pensar en como intentó Rivera resolver temas de género y raza que se presentaban en un tiempo de profundo cambio donde la pintura mural jugó un papel fundamental en la construcción del imaginario posrevolucionario.

La recepción de *La Creación*, contó con respuestas inmediatas por parte de los jóvenes artistas, en principio, algunos siguieron a Rivera en la técnica de la encáustica, así como en la aplicación del cubismo constructivo, pero innovaron en los temas y en la representación menos alegórica, menos cargada de simbolismo y más afín con los problemas que se volvieron recurrentes en la emergente escuela de pintura mexicana posrevolucionaria: las fiestas o las prácticas culturales de la población indígena y la conquista.

## Reflexión final

Al partir de la visualidad y materialidad de *La Creación* ha sido posible abrir nuevas interpretaciones sobre su manera de acontecer, su simbolismo y las condiciones históricas que hicieron posibles esta imagen. Han sido sus propuestas espaciales, sus estrategias compositivas y formales, las que permitieron perfilar el contexto histórico, teórico y político que suscitó esta obra. El primer mural de Diego Rivera emerge como una obra de tesis, un ambicioso experimento cuya agencia era la renovación de la pintura mexicana y la fundación de una vanguardia. Su propio carácter experimental motivó que el artista produjera una significativa cantidad de ensayos, bocetos, proyectos y esbozos, aunados a un programa iconográfico escrito. El análisis puntual de cada una de las etapas en el proceso de gestación y desarrollo del proyecto, en los bocetos y en la propia pintura, fueron los que guiaron los problemas artísticos que decidí rastrear y profundizar en la trayectoria de Rivera.

A partir del análisis de varios textos e imágenes se puede concluir que el programa iconográfico de *La Creación* parece tener su origen en el relato de la creación en el *Timeo* de Platón, el relato del universo jerárquico creado por el Demiurgo, en el que una energía infunde el orden cósmico y estructura las vías de acceso a lo divino a través de las ciencias y las artes. Se trata de un relato platónico del último periodo, cuando el filósofo se aproximó a la corriente esotérica del pitagorismo y que encuentra ecos en las teorías pitagóricas de Vasconcelos, y también fue el fundamento teológico neoplatónico para la iconografía renacentista del Tarot de Mantegna y la Estancia de la Signatura de Rafael. *La Creación* forma parte de esa genealogía de imágenes, pues es probable que Rivera haya retomado los murales de Rafael como modelo principal, un esquema que entablaba un diálogo perfecto con la teoría estética de Vasconcelos, también fundada sobre las ideas esotéricas del pitagorismo. Sobre ese esquema general Rivera mezcló una gran cantidad de referencias al arte bizantino, además de reformular la manera de presentar las personificaciones o alegorías a través de retratos, que no siguen los modelos de la

tradición y a su vez integran rasgos iconográficos muy variados a través de su gestualidad y atavíos, referencias a la cultura popular. En gran medida, las referencias a imágenes cultas y populares también se sustentaron en la técnica y los efectos pictóricos: el oro y la encáustica, las texturas pilosas, los paños cangiantes, los rebozos, etc.

Se puede considerar que el programa iconográfico de *La Creación* es hasta cierto punto esotérico en sus principios, pero de una manera paradójicamente abierta, pues están ahí todos los simbolismos neoplatónicos expuestos, no parece que exista un sentido oculto o restringido, como en otros murales, donde tanto Rivera como Orozco, integraron una doble significación esotérica y exotérica.

No parece que el rechazo de la prensa y el público en general a *La Creación* se deba a su complejo programa iconográfico. Si bien se trató de un programa muy moderno en la manera en que, como si se tratara de un collage simbólico o un montaje cinematográfico, Rivera sobrepuso temas cristianos y helénicos como el génesis, una teofanía y el Parnaso, en un donde articuló dos o más funciones simbólicas sobre la figura central (Andrógino, Pantócrator, Apolo, el nuevo mestizo o el Nuevo Hombre).

Un aspecto que promovió que se desplazara la atención a los rasgos formales de la imagen fue que Rivera puso cuidado de acompañar la presentación de su primer mural con un texto en donde se describía puntualmente el significado de cada una de las figuras y el simbolismo en general, que fue reproducido en una serie de entrevistas, y algunos textos, escritos por el autor o por críticos cercanos. El programa iconográfico de Rivera se publicó en enero de 1923, es decir, estuvo disponible antes de que la pintura se inaugurara, en marzo del mismo año.

En 1924, cuando Rivera ya pintaba en SEP, una huelga estudiantil intentó frenar los murales de la ENP. Vasconcelos, después de correr a Siqueiros y a Orozco, le pidió a Salvador Novo que escribiera un texto elogiando a Rivera e injuriando a los otros dos pintores.<sup>925</sup> En ese escrito, diseñado para modelar la opinión pública, ejemplifica el tipo de ideas que se comentaban sobre los murales:

---

<sup>925</sup> Así lo relató Rivera a Loló de la Torriente y por el tono del artículo, parecería que así fue. Rivera dijo: "Y [Vasconcelos] hasta endilgó mañosamente a Salvador Novo a escribir un artículo del que hoy,

“Parece increíble -solía comentar la gente- que un hombre del talento de Vasconcelos, al cual tanto debe el país en la educación, que se ha preocupado, el primero, por editar y difundir la cultura más legítimamente clásica, que ha construido material y moralmente tanto sólidos edificios y que ha coronado su obra y su lema con un estadio magnífico, permita y apruebe que el Real Colegio de San Ildefonso sufra tales conscientes desperfectos...” Se decía esto al ver que, poco a poco, todos los muros venerables iban cubriéndose de pesadillas esmaltadas de todas las cuales se culpaba tan sólo a un hombre, gordo y pacífico, a pesar de sus leyendas, que se llama Diego Rivera. Sin tratar de comprometer con mis opiniones al licenciado Vasconcelos, me parece que en un espíritu tan liberal como el suyo el hecho de permitir no significa aprobar. Él encomendó al genio indiscutible de Diego Rivera la decoración de ciertos muros públicos. Nadie que tenga ojos y alma puede negar la belleza de obras como el anfiteatro y como las figuras del estadio. Nadie que comprenda puede negar que nunca México se ha decorado tan magistralmente un muro, con un asunto tan sublime como el aludido. La Creación, desde el Andrógino, y Adán por un lado y Eva por el otro, él admirando y cultivando los atributos del alma, ella los del cuerpo, ella la Sabiduría, él la Sagesse, y ambos llegando por caminos diversos, más no opuestos, al éter luminoso. Ni el católico más empedernido podría dejar de admirar, y el único reparo que blanda podrá ser el de que las figuras no tienen bonita la cara ni “proporcionadas” las dimensiones. Pero hace ya tiempo que se trata de convencer a quienes así piensan de que lo bello no es lo bonito, ni lo real, sino lo creado para significar algo.<sup>926</sup>

La crítica positiva de Novo, posiblemente para lisonjear de paso a Vasconcelos, se basaba en el “asunto sublime” del mural, el tema aun parecía decoroso para cualquier buen católico. La iconografía no era un problema.

Indudablemente fue la novedad de la propuesta estética de *La Creación* lo que cimbró los cimientos del arte hasta entonces practicado en México. La sorpresa ante esta nueva visualidad se debe a la armadura cubista que articula los volúmenes y restituye dos planos deformando las figuras y desplegando el espacio sin crear ilusión mimética. La imagen carece de una perspectiva tradicional, desdobra planos

---

seguramente, se encontrará arrepentido y en el que excusaba “a esos pobres muchachos agobiados bajo el peso de esos frescos cargados de arte macabro”. El noventa y nueve por ciento de los más entusiastas y fanáticos orozquistas de hoy, entre nuestros intelectuales, tenían una actitud que no difería ni el grueso de un cabello de la que asumió Novo en el artículo.” Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, tomo 2, 237.

<sup>926</sup> Salvador Novo, “Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos”, en *El Universal Ilustrado*, año VIII, núm. (3 de julio de 1924); 30, 42-43, publicado en: Salvador Novo, *Viajes y ensayos 2: Crónicas y artículos periodísticos*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 30, 42-43

isométricos en algunas secciones, ese efecto es muy notorio en el abrupto acantilado del lado masculino, donde reposa la serpiente, y en figuras centrales, como el Andrógino, la Ciencia y la Sapiencia, cuyos cuerpos parecen desdoblarse en proyecciones isométricas y frontales: se abren o se despliegan sobre el espacio. Al atisbar la manera en que funcionaba en la práctica la restitución constructivista y la composición áurea de Rivera, sus principios y su anclaje a prácticas cubistas, fue posible localizar en la imagen las innovaciones espaciales.

En ese sentido, se puede afirmar que, en *La Creación*, el pintor utilizó algunas de las estrategias que había desarrollado en su propuesta constructivista, pero es notorio que usó círculos trazados con compás para crear una especie de retícula cubista a partir de curvas. Esto es singular y no se observa en ninguna de sus obras previas o posteriores. Sugiero que la insistencia en la curva podría provenir del diálogo con Vasconcelos, pues el filósofo consideraba que la elipse era el modo de transmisión de la energía cósmica, inspirado en modelos atómicos. Rivera pudo haber ofrecido esta solución inspirado en el dibujo a partir de curvas que practicaba Amedeo Modigliani para sintetizar las formas del arte etrusco. Otro rasgo del cubismo constructivo, es la sintaxis creada por los recursos táctiles, como el *trompe l'oeil*, texturados y el perfil cincelado, como recursos metapictóricos, efectos que Rivera había tomado de las prácticas cubistas que insistían en alejarse de toda ilusión mimética y hacer visible la superficie pictórica como un plano.

El sentido programático de *La Creación* se fundamentó en la ruptura con las preocupaciones formales del modernismo a través de estrategias visuales, que el pintor enmarcaría dentro del cubismo constructivo, y que resultaron desconcertantes para el público en general, e inspiradoras para un círculo de artistas y críticos. No olvidemos que, en un primer momento, Jean Charlot, Fermín Revueltas, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco exploraron las propuestas riverianas. Varios de ellos parecen haber retomado las innovaciones espaciales del cubismo, el uso de la sección áurea o las armaduras geométricas basadas en curvas de *La Creación*, también la inspiración en los grandes murales de la tradición pictórica italiana. Revueltas, Siqueiros y Leal, lo siguieron además en la elección de la encáustica como medio pictórico. En el



mismo artículo antes citado, Salvador Novo para agravarlos, describió a estos artistas como discípulos de Rivera, mordazmente hizo visible la referencia a *La Creación* y sus deformaciones en varios de los murales de la ENP, en gran medida, su crítica estaba dirigida a Orozco, aunque también aludía a los murales de Charlot y Leal:

Pero debo hablar ya de los discípulos. Se dice que no es bueno aquel que no supera a su maestro. Diego Rivera, hombre de personalidad poderosa y radiante, se vio de pronto rodeado de discípulos que, hallándole el lado flaco en el socialismo - que el casi no lleva sino quintaescenciado al arte, aunque lo viva estrechamente en su casa- y en las figuras “distorcidas”, obtuvieron por él de la superioridad permiso para decorar los muros, por ejemplo, de la preparatoria. Se les dieron las mayores facilidades y bien pronto estuvieron manos a la obra. Por alguna razón desconocida empezaron a contar cuentos en pintura. Empezaron, razonablemente, con el mazapán que llaman procesión al fin de la escalera principal y con la batalla de Otumba. Pero al ir descendiendo su rabioso anarquismo, subía de punto. Mientras más se les decía que pintaban muy feo, más lo hacían. Mientras más se les acusaba de bolsheviks, más pintaban cuadros alegóricos.

Empezaron por pintar, abajo, unos como hombres con músculos envidiables, aunque tan a la vista como los tienen las cartas que se usan en las clases de anatomía. El andrógino de Diego Rivera en el Anfiteatro iba a tomarse por sus discípulos como signo del sol y de la fuerza creadora. Iban a repetirlo por todos lados, incapaces de una nueva creación, y ahora lo veríamos de cabeza, pero siempre abriendo desmesuradamente los brazos poderosos. Iban a pintarse cuadros repugnantes con el objeto de despertar en el que viera no la emoción artística, sino el coraje anarquista, si no tenía dinero; o el temblor de piernas, si por casualidad era rico.<sup>927</sup>

Aquí el crítico desprecia tanto la narrativa, la intención de “contar cuentos en pintura”, cuentos anarquistas, bolcheviques, o socialistas, como las “deformaciones”. En ese momento Rivera también estaba recurriendo a una estrategia narrativa socialista en los murales de la SEP, pero estéticamente no eran tan arriesgados como los murales que Orozco destruyó, al parecer por decisión propia, en la planta baja. Novo se refiere con malevolencia al fresco de Orozco que se conoce como *Tzontémoc*, cuando dice que se trata del andrógino de Rivera invertido y al hacerlo reconoce asimismo la identificación de Apolo en *La Creación*, como signo del sol y la fuerza creadora. Indudablemente, esas composiciones que Orozco eliminó dialogan con *La Creación*, son una respuesta pictórica dentro del debate que establecerían en los muros y en la

---

<sup>927</sup> Salvador Novo, “Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos”, en *El Universal Ilustrado*, año VIII, núm. (3 de julio de 1924); 30, 42-43, publicado en: Salvador Novo, *Viajes y ensayos 2: Crónicas y artículos periodísticos*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2013)

vida, estos dos pintores.<sup>928</sup> La figura central de *Tzontemoc*, efectivamente utiliza un escorzo cubista similar al Andrógino, de manera que es posible ver parte de su coronilla y la curva de su espalda, es también un Apolo musculoso, pero aquí aprieta los puños para descender hacia la tierra, sin embargo, lo más interesante es la manera que estructuró el espacio, pleno de esotéricas pirámides, que bien podrían ser egipcias, dada la iconografía de la composición, pero que indudablemente empleó estrategias cubistas modificadas. Orozco en ese momento se obsesionó también por las leyes geométricas que regían la pintura, y creó una versión propia de un dispositivo matemático para generar movimiento en sus obras.<sup>929</sup>

Ese interés por la geometría, la sección áurea y su aplicación basada en la visión humana, una derrama cubista de Rivera, sería expansiva en los artistas contemporáneos, casi hasta la obsesión, podría aventurar que constituye un rasgo del arte moderno mexicano. Orozco en Nueva York exploró las teorías de la armonía de Jay Hambidge y continuó utilizando esquemas de representación del espacio, posiblemente de su propia invención,<sup>930</sup> Siqueiros, retomó la idea de la perspectiva, y creó su propio sistema activo basado en la percepción y en el movimiento del espectador, y más tarde, cuando se intensificó su deseo de realismo creó la perspectiva poliangular<sup>931</sup> el Dr. Atl adoptó la perspectiva curvilínea de Luis G. Serrano,<sup>932</sup> un autor con el que Rivera también estableció un intenso diálogo en la década de 1940.<sup>933</sup>

---

<sup>928</sup> Renato González Mello ha interpretado estas imágenes en la tradición hermética, y señala que aquí se inició la “carrera de relevos” entre ambos pintores. González Mello, *La máquina de pintar*, 101-106.

<sup>929</sup> González Mello, *La máquina de pintar*, 102-103; Renato González Mello, *Orozco, ¿pintor revolucionario?* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995).

<sup>930</sup> Adjuntaba a su currículum su formación en matemáticas, esto es su primera formación como ingeniero agrónomo. Sobre la manera en que recurrió a Hambidge, véase: González Mello, *La máquina de pintar*, 194.

<sup>931</sup> Natalia de la Rosa, *Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinematográfico y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*. Tesis de doctorado en historia del arte (México, UNAM, 2016)

<sup>932</sup> Luis G. Serrano. *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea*. (México: Cultura, 1934).

<sup>933</sup> Daniel Vargas Parra, “Arte/acción. De la emoción telúrica en Diego Rivera” en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014), 184-195. Consultado en: <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/17>

Pero ese interés no se dirigió únicamente a la geometría del espacio hacia el interior del cuadro sino el diálogo con el espacio arquitectónico, un aspecto que distingue a *La Creación* de los murales previos de Roberto Montenegro, y probablemente es la razón por la cual muchos pintores lo consideraron el primer mural. Ese fue el principal producto del viaje de Rivera por Italia, allí analizó con gran lucidez e imaginación la manera en que los murales del pasado intervenían en la percepción de la arquitectura, aprovechaban la iluminación solar, la orientación, para poner en tensión el espacio arquitectónico y el espacio pictórico. En *La Creación* Rivera retomó este principio en su sentido simbólico, empleó la luz y sus reflejos sobre el oro como un efecto capaz de dotar de energía al amanecer y producir un Apolo radiante, y lo llevó aún más lejos, alteró el espacio y el programa arquitectónico original, pero además emplazó un objeto tridimensional, un órgano, como el cuerpo del Pantócrator.

Ese tenso diálogo con el espacio arquitectónico a través de la pintura mural también se convirtió en un tópico central en la pintura mural mexicana, que después cobraría nueva fuerza con la integración plástica. Después de modificar el anfiteatro, Rivera continuaría sus experimentos sobre el espacio, y a su vez, varios pintores ampliarían dicha investigación hasta consecuencias inusitadas. La espiral ascendente de la SEP parece resonar en los experimentos de Siqueiros en la finca de Natalio Botana en Argentina, y en el Sindicato Mexicano de Electricistas, por poner tan sólo dos ejemplos, sin mencionar su desarrollo ya, francamente delirante, de la escultopintura y el espacio total del Polyforum.

He dicho que *La Creación* fue un mural programático, pero más que el mural, fue el taller que se formó durante su producción, el que fungió como espacio fundacional de la escuela mexicana de pintura moderna puesto que fue, en esencia, una contribución de ida y vuelta, con sus bemoles, pero dialógica. En ese sentido, vale la pena traer el testimonio de Rivera una vez más, transmitido a Antonio Rodríguez en la década de 1949, dónde recuerda su voluntad de retornar a México a impartir clases, la idea de crear un taller renacentista y moderno a la vez:

Volví a México el 20 de Junio de 1921, con la cabeza poblada de proyectos. El primero de ellos, debo declararlo, no era, por entonces, el de hacer pintura mural, sino el de crear un Instituto Politécnico, que debía llamarse Escuela de Maestros Constructores. Esa escuela, o instituto, en cuyo plan trabajaron hombres eminentes de distintos países, - Jacobsen, el arquitecto de la Opera de Copenhague; el escultor danés Adam Fischer, el matemático Roseblum; el ingeniero francés Des Pierris y otros muchos-; en realidad debería ser una Facultad de Ingeniería Plástica que preparara hombres capacitados para ejercer en cualquiera de las artes plásticas -arquitectura, pintura, escultura y grabado- como en los tiempos de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento.<sup>934</sup>

Como se ha señalado anteriormente, esta intención se verificó a través del testimonio de Angelina Beloff y también fue expresado por Jacobsen, quien, por su parte, continuó analizando las leyes geométricas de obras de arte del pasado.

Rivera recordaba su idea de crear un taller ideal como un proyecto que formaría una “escuela de maestros constructores”, tal vez aderezó sus recuerdos, pero el taller se constituyó en efecto, y a su vez, fundó una escuela. De la praxis de ese taller emergieron varios tópicos centrales para la pintura que se produjo en México a partir de 1922. En primer lugar, la ya comentada centralidad de la geometría del espacio en diálogo con la arquitectura, en segundo, la recuperación o reinención de las técnicas y los materiales de la pintura, y a la par, el interés por la creación colectiva.

El taller, como laboratorio fue el primer motor de esa generación de pintores, ahí se comenzó un aprendizaje sobre las técnicas y los materiales de pintura que idealizó las relaciones entre maestro y aprendices pero también advirtió las posibilidades del colectivismo en el campo artístico y político, un punto que fue central en el programa del manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Escultores y Pintores, y que se alió al carácter social del arte. Siqueiros retomaría el problema del colectivismo artístico en años subsecuentes, tanto en su dimensión pedagógica, dónde propondría el taller como el centro paradigmático de enseñanza del arte y la abolición de la academia,<sup>935</sup> y también como el laboratorio de experimentos de creación colectiva, como el *Suicidio Colectivo* realizado por el New York Siqueiros

---

<sup>934</sup> Antonio Rodríguez, “Diego Rivera en la vida y en la leyenda. Narrado por Diego Rivera a Antonio Rodríguez,” en *Hoy*, no.650, (6 de agosto de 1949); 33.

<sup>935</sup> Lo propuso como parte de su programa en

Experimental Workshop, el *Ejercicio Plástico* proyecto del Equipo Poligráfico, y el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Maples Arce absorbió la atmósfera de vanguardia que se respiraba en el anfiteatro, donde trabajaban Rivera y los miembros del taller, ese momento que puede considerarse un hito en el desarrollo de la vanguardia mexicana en la medida que fue un espacio de invención de procesos artísticos y experimentación. Una vanguardia, que si bien se inició con el simbolismo como ha señalado Fausto Ramírez, movimiento que se extendió anacrónicamente hasta la década de 1920 debido a la gesta revolucionaria, la Gran Guerra, y el largo periodo de aislamiento, que retrasaron la renovación artística local.<sup>936</sup> La segunda fase de la vanguardia mexicana puede situarse entre 1921, con la publicación del manifiesto de *Vida Americana*, y 1922, a partir del taller de *La Creación*, cuando verdaderamente tomó cuerpo el cambio de sensibilidad del cual emergió el muralismo y el estridentismo. Las imágenes poéticas de *Andamios interiores* establecen una relación con los tópicos de la geometría espacial del cubismo, las imágenes constructivas de *La Creación*, y su proceso de ejecución, los andamios, el oro que flota como mariposas, tropos que buscaban imprimir movimiento y creatividad a su obra poética, y que Maples absorbió cuando visitaba el anfiteatro. En ese sentido, no se ha dado el suficiente peso a este primer momento de experimentación, y se ha considerado al estridentismo como la primera vanguardia y se ha vinculado a los artistas que colaboraron en sus publicaciones como ilustradores, como parte del grupo.<sup>937</sup> Desde mi punto de vista, se trató de un proceso más fluido de permeabilidad entre distintas redes artísticas y políticas, y aunque al delimitar los circuitos de actividad puede ser productivo en tanto que permite analizar fenómenos concretos, también rigidiza las explicaciones, e impide visualizar en su justa dimensión las redes de colaboración y el intercambio de ideas.

---

<sup>936</sup> Fausto Ramírez, "El simbolismo en México", en Museo Nacional de Arte, *El espejo simbolista*, Europa y México, 1870-1920, (México: Museo Nacional de Arte, 2005), 29-59.

<sup>937</sup> Linda Klich, *The noisemakers. Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Postrevolutionary Mexico*. (Oakland: University of California Press, 2018), 87-123.

Por otra parte, el mecenazgo estatal y la carga simbólica de los programas pictóricos nacionalistas del primer muralismo ha impedido que se dimensione su contribución a la vanguardia, pues se ha partido de los modelos de análisis de las vanguardias históricas; sin embargo, la creciente masa crítica de investigaciones recientes obliga a replantear los términos de esa definición para asimilar el carácter plural y contradictorio de la vanguardia mexicana y latinoamericana.<sup>938</sup> A pesar de estar cobijado por el patrocinio estatal, y responder a demandas nacionalistas e identitarias propias de una nación poscolonial y posrevolucionaria en formación, el primer muralismo produjo una experimentación formal radicalmente distinta, una puesta al día con las corrientes del clasicismo post-cubista que emergió del taller de *La Creación*, y se materializó en murales como la *Masacre en el Templo Mayor*, de Jean Charlot, *Tzontemoc*, *La primavera o Los elementos*, *Cristo destruye su cruz*, de Orozco.

El movimiento de renovación de la pintura mexicana coincidió con el retorno al orden y la búsqueda del nuevo clasicismo en Europa; estos movimientos artísticos ocurrieron en un clima social y político de posguerra que coincidía en preocupaciones con la sociedad mexicana posrevolucionaria; Rivera participó activamente en ese movimiento de retorno al orden, al lado de artistas y críticos que abanderaron el nacionalismo francés,

Al profundizar en el proceso pictórico de *La Creación*, se hace visible la importancia que tuvo la investigación y experimentación técnica en la vanguardia mexicana, y en la conformación de las nociones sobre la colectividad, y el imaginario del artista artesano y el artista obrero. La remembranza de esos primeros días del muralismo fue motivo de intensas discusiones hasta la década de 1950, varios participantes, la experimentación y la práctica de la técnica de la pintura constituyó

---

<sup>938</sup> Por ejemplo, Linda Klich assume estas contradicciones elaborando una distinción entre “avant-garde” como un término para la vanguardias históricas y “vanguardia” para la mexicana. Klich, *The noisemakers*, 15-47. Otros autores, asumen ese carácter contradictorio sus rasgos nacionalistas y cosmopolitas, elitistas y populares, conservadores e innovadores, urbanos y rurales. Renato González Mello y Anthony Stanton, “El relato y el arte experimental”, en *Vanguardia en México 1915-1940*. (México: Museo Nacional, 2013), 18.

una de preocupación constante, y semillero de innovaciones técnicas, formales y conceptuales durante toda la primera mitad del siglo XX. La singular búsqueda material de esta escuela pictórica dio lugar a una renovación y a la reinención de las técnicas de la pintura de raigambre clásica, como la encáustica, el fresco y el temple, con acentos de purismo no presentes en la tratadística de la tradición. También produjo a través de la praxis, creación de novedosas técnicas, por ejemplo, el fresco al óleo, los atlcólores, las petroresinas, y otras invenciones del Dr. Atl, o bien, la muy temprana aplicación de materiales industriales en el campo de la pintura, en el caso de Siqueiros, con una clara conciencia del papel revolucionario de esas búsquedas.

A pesar de que los artistas mexicanos modernos pusieron enorme énfasis en la materialidad de la pintura, es sin duda alguna, un campo apasionante y virgen para la investigación interdisciplinaria a través de metodologías científicas, que aún requiere atención.

El análisis de *Sobre la encáustica y el fresco* es la historia de Rivera sobre los inicios del movimiento muralista en México a través del problema de la técnica. El documento despliega, con explicaciones profusas, precisas y elocuentes, su investigación sobre el uso de materiales naturales, mezclas de ceras, resinas y solventes, pero a la par señala su interés en la ciencia del color y su investigación de tratados y otras pinturas. En *Sobre la encáustica y el fresco*, Rivera desarrolló sus nociones, perspectivas y anécdotas alrededor del medio pictórico, su desarrollo es interesante porque después de La Creación, Rivera cambió al medio del fresco para también redefinirlo como un estilo pictórico purista. Su redefinición del estilo lo tornó en una técnica purista, también una invención moderna, como la que realizó con la encáustica. El texto, está dedicado a sus nociones previas y a la experimentación con cera, las descripciones del método de la encáustica que siguieron.

La discusión de las fuentes que Rivera cita en el texto, las nociones asociadas con los materiales y las prácticas de la encáustica fueron contrastadas con los objetos y la técnica. Más que la técnica desarrollada por Paillot de Montabert, la invención de Rivera captura el conocimiento científico de su tiempo sobre el color y sorprende la intencionada precisión arqueológica o la autenticidad de su fórmula y de su

procedimiento. La principal preocupación asociada al uso de la cera en la pintura mexicana moderna es la pureza del color: la supuesta transparencia del medio que permitiría la experimentación de contrastes y armonías sólo observadas en la mezclas de colores espectrales, y debido a ello, sería un medio interesante para la experimentación vanguardista con el color.

La urgencia de crear murales, en particular durante estos primeros años, entre 1921 y 1926, promovió la creación de una comunidad de pintores que estaban inmersos en un intenso intercambio y competencia: aquellos años fueron un momento dedicado a la experimentación, investigación y el debate. Produjeron un enorme corpus documental alrededor de estas prácticas. El debate sobre los primeros murales se extendió hasta las décadas de 1950 y 1960. Esta iniciativa no fue probablemente tan diferente de los movimientos de retorno al orden en Italia, Alemania y Francia, que se aspiraban al clasicismo, pero que tenían un paralelo técnico en el cultivo del oficio después del final de la primera guerra mundial.

Estos murales que fueron producidos en los primeros muros dados a los artistas después de la revolución, constituyeron una empresa muy importante, cuyos resultados definieron el éxito del fresco. La elección de la cera como la primera opción fue el resultado del interés en la permanencia contenida en las nociones que rodeaba a la cera como el material o el medio que era casi indestructible y que podría por lo tanto alcanzar las expectativas de preservación del color y la permanencia, también añadiendo la importante propiedad de la luminosidad.

Usar la cera tuvo fuertes implicaciones simbólicas pues estableció una noble genealogía artística: vinculó el movimiento revolucionario mexicano y su producción artística con la antigüedad y el arte clásico. En ese sentido, tan pronto como en 1923 el Dr. Atl y Jean Charlot comenzaron a llamar al movimiento mural : el renacimiento mexicano.<sup>939</sup> El uso de la cera también permitió una nueva experimentación con materiales que no estaba previamente incluida en la currícula académica. De hecho, David Alfaro Siqueiros continuó su experimentación con el medio en la serie de

---

<sup>939</sup> Gerardo Murillo, Dr. Atl, "El Renacimiento artístico en México." *El Universal* (17 agosto, 1923).



pinturas de caballete de formato monumental que produjo en Taxco en los primeros años de la década de 1930, con mezclas de pigmentos terrosos adquiridos en las ricas montañas de metales que rodean la ciudad, aglutinados con mezclas de aceite y cera, como lo ha mostrado el análisis material. Siqueiros, como muchos otros artistas mexicanos comenzó a pensar y teorizar sobre la importancia de las técnicas pictóricas, de la tradición de la geometría y la composición, y la lectura de tratados construyó una generación de pintores eruditos que estaba interesados en producir su propia marca en la historia de las técnicas de la pintura universal.

Aún Diego Rivera ha sido citado diciendo que *La Creación* fue una pintura que sobrepasó sus intenciones. La composición aspiraba a una aproximación vanguardista pero estaba perfectamente inscrita en la calidad aurática de la técnica y también estaba visual al pasado clásico y a la antigüedad tanto formal, como técnicamente. De esta manera, Rivera usó la técnica como usó el pasado, como un gesto vanguardista que produciría una tradición en un futuro utópico.

El cambio al centro del proyecto visual de *La Creación* resume las preocupaciones temáticas, formales y compositivas que guiarán la trayectoria de Diego Rivera en los años posteriores, estas surgirán del estudio del llamado arte popular en los exvotos y del contacto con comunidades zapotecas del Istmo de Tehuantepec, lo que resultará en una iconografía y el desarrollo de una manera particular de representación que se desplegará al centro de *La Creación* y continuará en los murales de la Secretaría de Educación Pública.

Rivera retomó parte del programa iconográfico de *La Creación* y la sección áurea para sus composiciones en la Secretaría de Educación Pública, en el segundo piso del Patio del Trabajo. **(FIGS. 336-339)** En *Fraternidad*, usó la figura frontal de Apolo que emerge con los brazos abiertos en actitud triunfante, de unos nubarrones, en lugar del árbol de la vida y la cerrada selva del anfiteatro. En ambas composiciones acompañan al dios solar el coro de las nueve musas distribuidas a ambos lados, dónde una de ellas porta las manzanas de oro de las Hespérides.

En la SEP recurrió de nuevo a las figuras aladas, similares a la Ciencia y la Sapiencia de *La Creación* y dos mujeres más, de actitud fiera y postura erguida, que

portan una soga y una antorcha, así como dos grupos que se extiende más allá de las puertas. La composición del tercer nivel del Patio del Trabajo, que dos años después retomó parte de la iconografía pitagórica de *La Creación* para darle un nuevo sentido, Rivera utilizó con mayor discreción las herramientas tomadas del retorno al orden, alteradas por su nivelación con la producción del resto de artistas. En particular José Clemente Orozco. Las deformaciones ocurren en un sentido primitivista, y no escapa a una primera mirada que la mayor parte de las figuras son indígenas, en ese sentido llaman la atención las dos parejas de mujeres que rodean la composición portando una vasija, un espejo, girasoles y mazorcas de maíz, y que probablemente aluden a tipos de distintas regiones del país, una rubia, otra trigueña y dos indígenas de distinto fenotipo. También, respecto a *La Creación*, Rivera empleó una paleta más simple, evitando los complejos efectos de color de su primer mural y optando por contrastes rítmicos, de tonos casi planos.

A través de la aplicación de la perspectiva áurea Rivera determinó el espacio pictórico, que rodeó con secciones de pintura que simulan la arquitectura. Con esta operación conseguía alterar el espacio, pues sobre la predela, ese oscuro sobrante de muro, resultado del encuadre áureo, se encabalgan arquitectura y pintura. A través de ese pedazo de sillares pétreos simulados Rivera estableció un diálogo y una diatriba con la arquitectura, alterando el espacio arquitectónico y creando su propio espacio imaginario, espacio que exige habitar al espectador.

En *La Creación* la predela permite la existencia de un monte artificialmente recortado que sostiene a los seres terrestres las musas, Adán, Eva y la serpiente, los tetramorfos. El resto de virtudes y alegorías flotan sobre el espacio celeste, una bóveda anubarrada que abre paso al dorado sol y se sustenta en dos palmeras.

Esta operación es aún más radical en el Patio del Trabajo de la SEP, allí las musas y mujeres, el obrero y el campesino, son los únicos seres que observan el cielo nocturno y anubarrado dónde se abre paso el sol matutino, como si estuvieran al borde un edificio, la predela toma el volumen de la cornisa sobre la que ocurre la escena. Se trata de un amanecer y no debe ser casual que Rivera eligiera el muro oriente, dónde se eleva el sol. El resto de apariciones que cubren los muros de ese piso flotan sobre

nubes en la negrura del cielo (jactancia de su dominio del fresco, pues el negro es bastante difícil de obtener con esa técnica). Dentro de la densa oscuridad se iluminan por el rojo resplandor de los mártires revolucionarios y la trinidad de El Mantenedor, El Proclamador y El Distribuidor. Los iluminados iluminan. Las esquinas parecen estelas de una antigua civilización, como si todo ocurriera en el piso más alto de un templo, un espacio abierto marcado por las esquinas pétreas con alegorías de las artes, como aquella sobre la pintura, que cita a Cézanne y su famosa cita sobre tratar la naturaleza a partir del “cilindro, la esfera y el cono, todo puesto en perspectiva, que cada lado de un objeto, de un plano, vaya a un punto central”.

Renato González ha propuesto que Rivera equiparó el Patio del Trabajo con una logia, que lo hizo semejante al cosmos y análogo a su propio cuerpo, y sin duda, este espacio celeste flota sobre la arquitectura neoprehispánica que imaginó Rivera y que contravenía el diseño neocolonial de Federico Méndez Rivas. No es casual que Bertrand Wolfe elogiara estos murales al imaginar que los arqueólogos del futuro descubrirían estas pinturas sobrevivientes de una catástrofe y comprenderían México en toda su complejidad cultural. Tampoco lo es que Rivera se haya autorretratado en la parte más alta de la escalera de la SEP portando un plano, un compás y una escuadra, como el arquitecto, gran maestro de esta arquitectura utópica imaginada.

# Imágenes

## Capítulo 1

### Capítulo 1



Fig. 1. Diego Rivera, *La Creación*, 1922-23, encáustica y hoja de oro sobre concreto. Reconstrucción a color con órgano en una imagen reciente. Fotografía: © Bob Schalkwijk, edición de imagen Sandra Zetina.



Fig. 2. Palabras que usó Diego Rivera para describir la imagen en *Boletín de la SEP*, 1923. Fotografía: © Bob Schalkwijk



Fig. 3. Rafael Sanzio, *El Parnaso*, 1508-1511, fresco y hoja de oro. Estancia de la Signatura, El Vaticano, Roma. Apolo y las musas entre poetas.



Fig. 4. Rafael Sanzio, *Institución del Derecho Canónico*, 1508-1511, fresco y hoja de oro. Estancia de la Signatura, El Vaticano, Roma. Las virtudes teologales fueron representadas en el luneto.



Fig. 5. Rafael Sanzio, *La disputa del Santo Sacramento*, 1508-1511, fresco y hoja de oro. Estancia de la Signatura, El Vaticano, Roma.



Fig. 6. Rafael Sanzio, *La Escuela de Atenas*, 1508-1511, fresco y hoja de oro. Estancia de la Signatura, El Vaticano, Roma.



Fig. 7. Rafael Sanzio, *Tondos con las alegorías de las disciplinas*, 1508-1511, fresco y hoja de oro, techo de la Estancia de la Signatura. A la izquierda, *Poesía*, arriba *Teología*, abajo *Filosofía*, a la derecha, *Jurisprudencia*. Al centro, Giovanni Antonio Bazzi, llamado El Sodoma, *Los cuatro elementos*, restos de los frescos que antes decoraban la bóveda.





Fig. 8. Rafael Sanzio, *La caída (Adán y Eva)*, 1508-1511, fresco y hoja de oro. Estancia de la Signatura, El Vaticano, Roma.



Fig. 9. Rafael Sanzio, *La Astronomía (Urania con esfera cósmica)*, 1508-1511, fresco y hoja de oro. Estancia de la Signatura, El Vaticano, Roma.



Fig. 10. Arriba, El Perugino, *La Fortaleza* (con L. Sicino, Leónidas y Horacio Cocles) y *La Templanza* (con L. Escipión, Pericles y Cincinato); abajo, *La Prudencia* (con Fabio Máximo, Sócrates y Numa Pompilio) y *La Justicia* (con F. Camilo, Pitaco y Trajano), 1498-1500, fresco. Sala de la Audiencia, Colegio del Cambio, Perugia.



Fig. 11. Ángel Zárraga, *La caída, o Adán y Eva*, a partir de la composición de Rafael Sanzio en la Estancia de la Signatura, óleo sobre tela, 255 x 166 cm. Cámara Mexicana de la Industria de la Construcción, México.

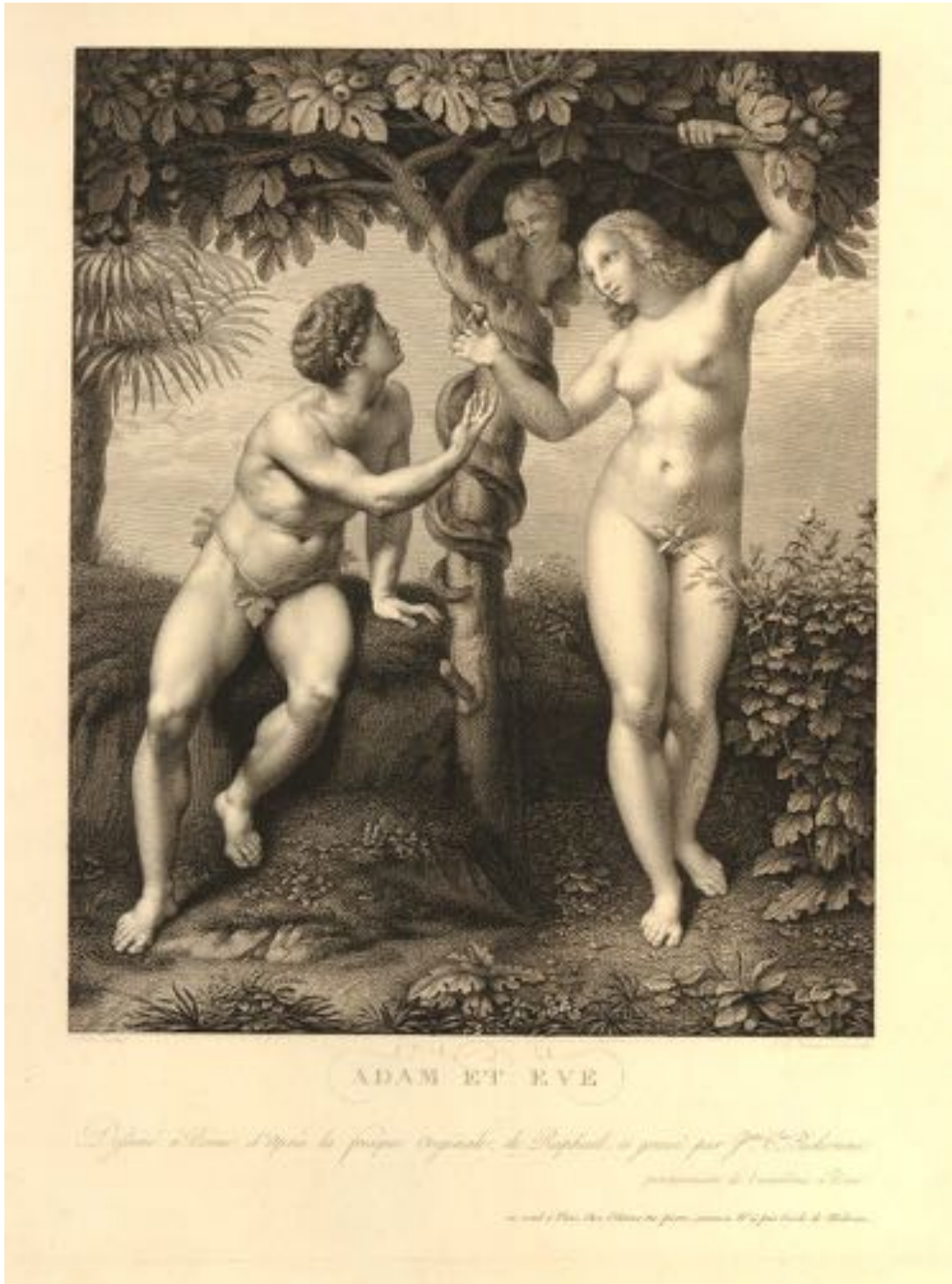


Fig. 12. Victor Pillement (grabado) Joseph Théodor Richomme (aguafuerte e impresión), *Adam et Eve* (*Adán y Eva*), con diseño de Rafael Sanzio en la Sala de la Signatura en el Vaticano, 1814, París, 520 x 399 mm, imagen tomada del acervo del British Museum (pieza 1868,0822.1054).



<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E (S)</b>
Spheres	Genii and Virtutes	Artes liberales	Apollo and nine Muses	Conditions of Men
41 Luna	31 Iliaco	21 Gramatica	11 Calliope	1 Misero
42 Mercurio	32 Chronico	22 Loica	12 Urania	2 Fameio
43 Venus	33 Cosmico	23 Rhetorica	13 Terpsicore	3 Artixan
44 Sol	34 Temperamencia	24 Geometria	14 Erato	4 Merchadante
45 Marte	35 Prudencia	5 Aritmetricha	15 Polimnia	5 Zintilomo
46 Jupiter	36 Forteza	26 Musicha	16 Talia	6 Chavalier
47 Saturno	37 Justicia	27 Poesia	17 Melpomene	7 Doxe
48 Octava Spera	38 Charita	28 Philosophia	18 Euterpe	8 Re
49 Primo Mobile	39 Speranza	29 Astrologia	19 Clio	9 Imperator
50 Prima Causa	40 Fede	30 Theologia	20 Apollo	10 Papa

Fig. 13. El llamado *Tarot de Mantegna*, siglo XV, juego cosmológico y teológico con las distintas series de naipes en el orden teológico del cosmos. Las más altas son las esferas (serie A), le siguen las virtudes (B), las artes liberales (C), Apolo y las musas (D) y al final las condiciones del hombre (E).



Fig. 14. Tablero 50, *Atlas Mnemosine*, Aby Warburg.

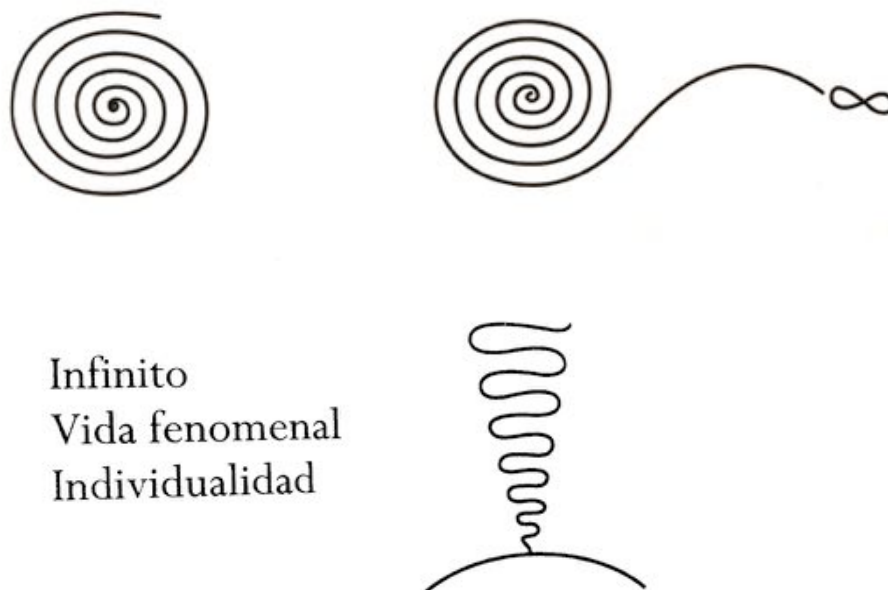


Fig. 15. José Vasconcelos, *Pitágoras una teoría del ritmo*, 1918, *arriba, izquierda*, diagrama sobre el orden de las cosas, el orden fenomenal que parte del ser y gira sobre si mismo con movimiento centrípeto, *arriba, derecha* orden de la existencia espiritual, en movimiento centrípeto hacia el infinito. *Abajo*, esquema del cruzamiento de la energía o la fuerza divina abierta hasta el infinito y la manera en que desciende a la conciencia.

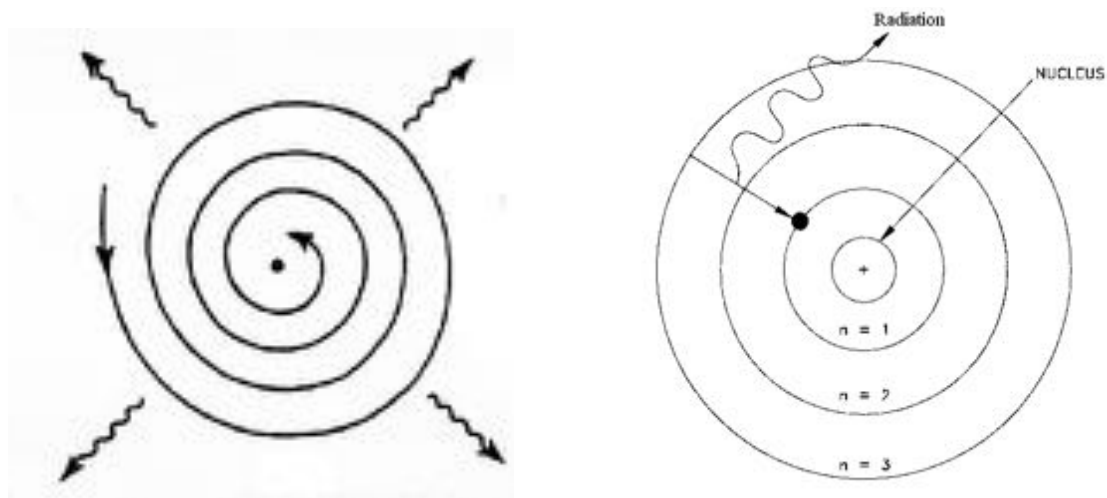


Fig. 16. *Izquierda*, representación del átomo de acuerdo con la teoría de Ernst Rutherford, 1911, a manera de espiral, considerando el núcleo con carga positiva y los electrones sobre un solo orbital y carga negativa. *Derecha*, modelo atómico de Niels Bohr, núcleo con protones y electrones, así como orbitales, modelo planetario.



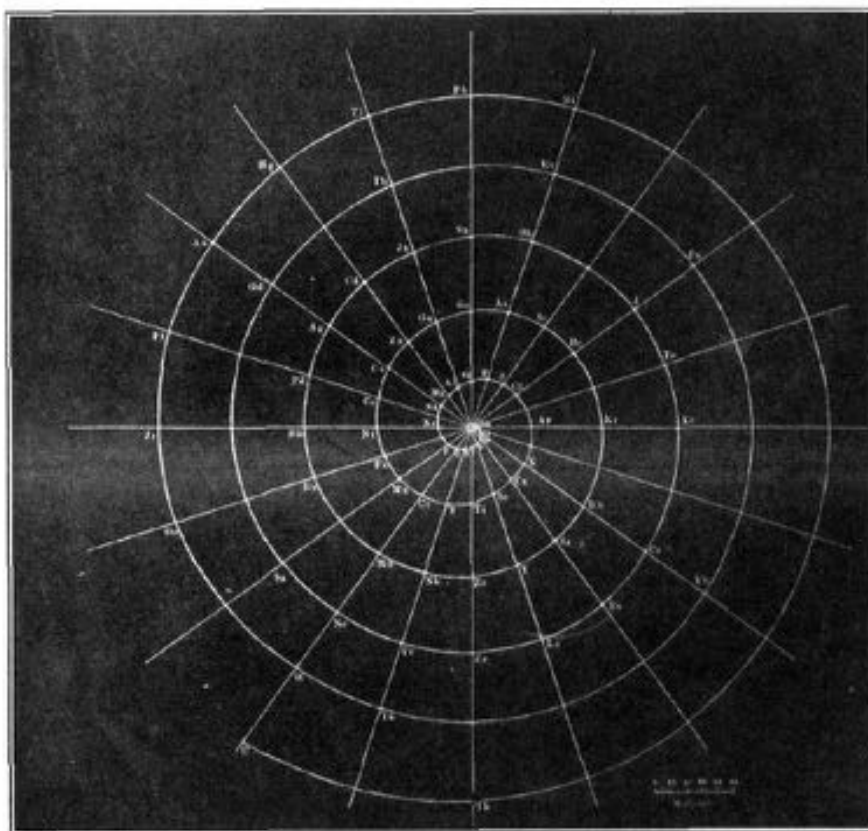


Fig. 17. La espiral era una noción relacionada con el átomo, varios autores organizaron la tabla periódica de los elementos en forma de espiral, desde 1870, en modelos planos. Erdmann, *Tabla periódica en espiral*, 1902, tomada de G. N. Quam, y Mary Battell Quam, "Types of graphic classifications of the elements. III. Spiral, helical, and miscellaneous charts", en *Journal of Chemical Education*, 1934, 11 (5), 288. DOI: 10.1021/ed011

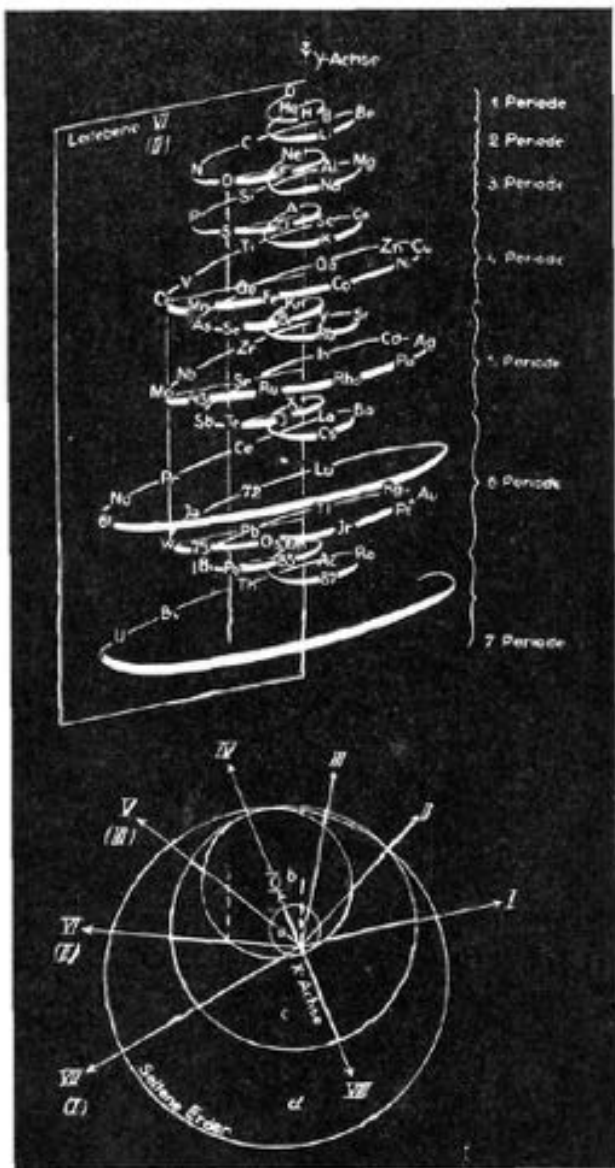


Fig. 18. También se realizaron modelos tridimensionales con espirales y hélices. Schaltenbrand, 1920 elementos acomodados en orden de peso atómico en una espiral excéntrica tomada de G. N. Quam, y Mary Battell Quam, "Types of graphic classifications of the elements. III. Spiral, helical, and miscellaneous charts", en *Journal of Chemical Education*, 1934, 11 (5), 288. DOI: 10.1021/ed011

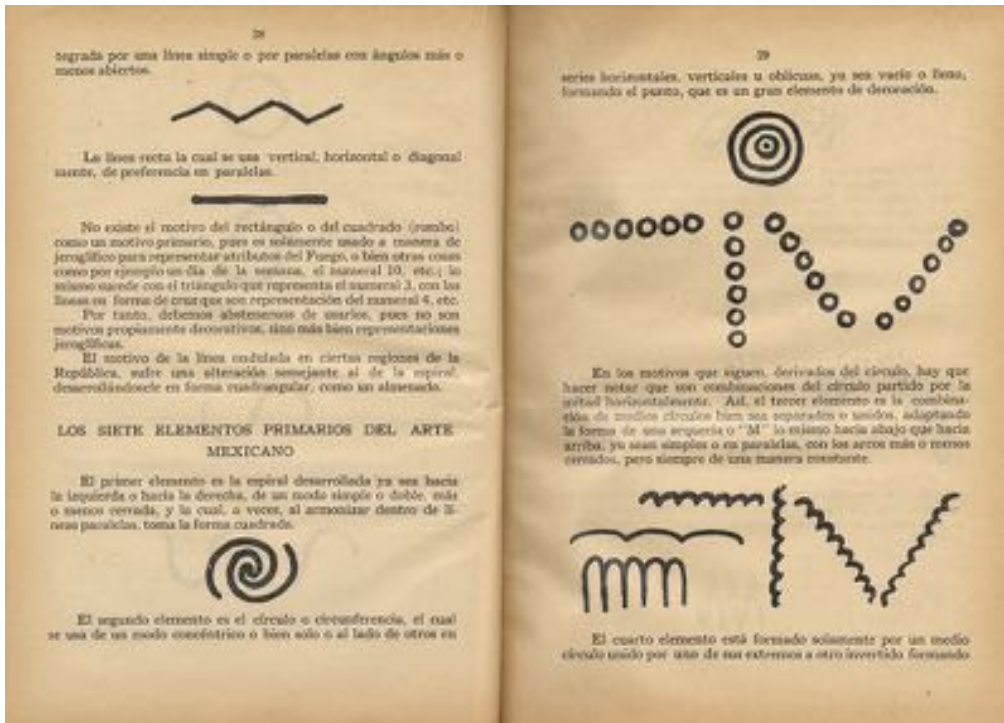


Fig. 19. Adolfo Best Maugard, *Los siete elementos primarios del arte mexicano*, en *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (México, SEP, 1923), 28-29.

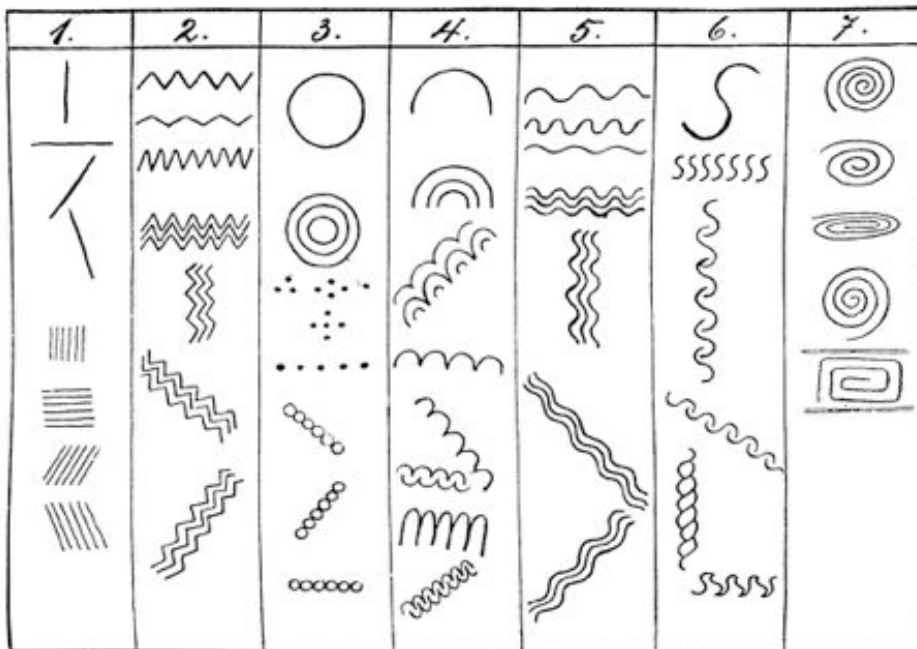


Fig. 20. Adolfo Best Maugard, "El método Best Maugard para la enseñanza del dibujo y su aplicación a los trabajos manuales," *Boletín de la SEP*, 1,2, septiembre 1922, 230.



Fig. 21. Palabras de Rivera sobre los rasgos físicos en *La Creación*, tomadas de la publicación en el *Boletín de la SEP*, 1923. Fotografía: © Bob Schalkwijk.



Fig. 22. Diego Rivera, *Poesía erótica (Retrato de Nahui Ollin)*, detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

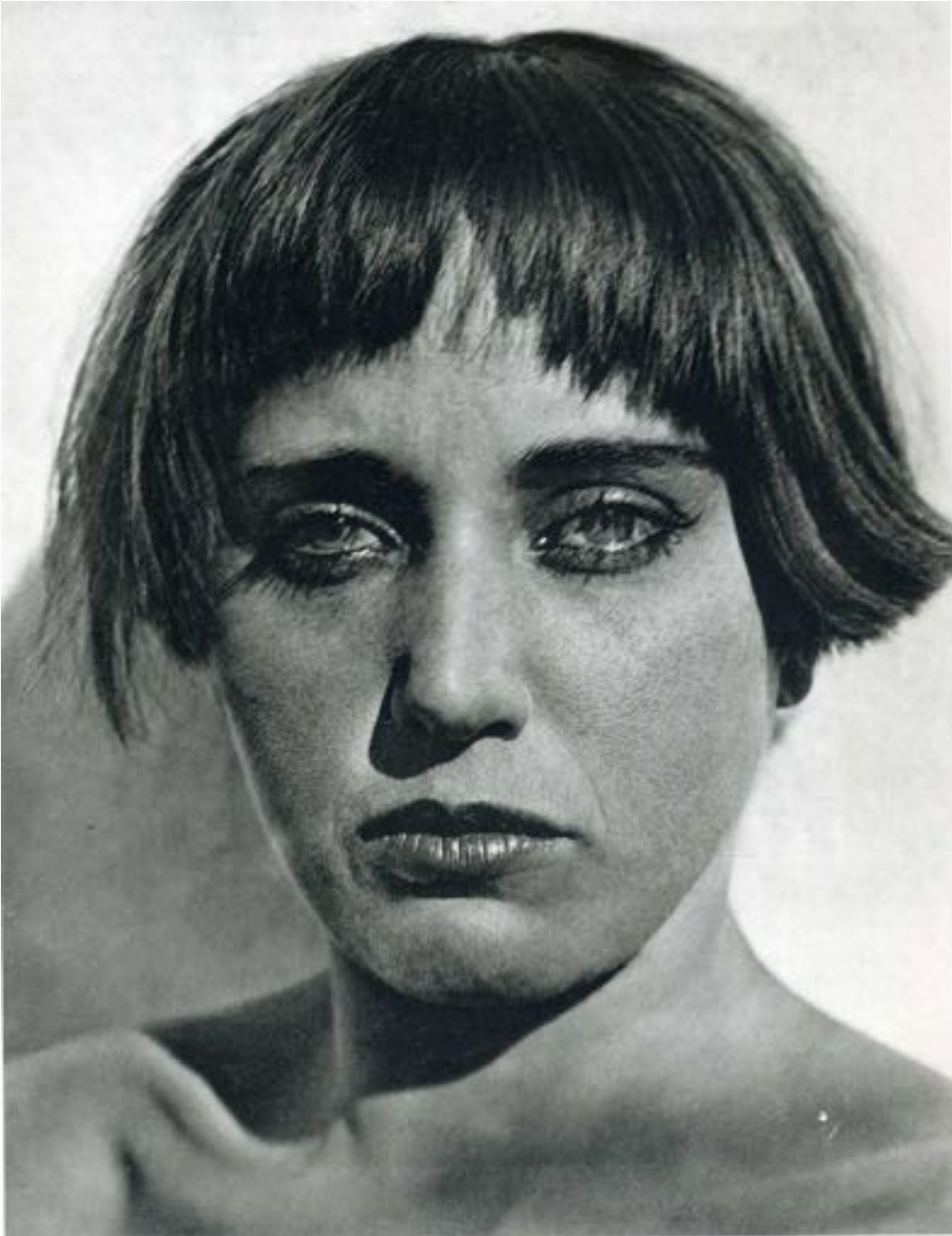


Fig. 23. Edward Weston, *Retrato de Nahui Ollin*, 1924.



Fig. 24. Dolores del Río en la Hacienda de Santa Lucía, Durango, ca.1922-23. Archivo CEHM Carso.



Fig. 25. Diego Rivera, *La Música*, detalle *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.





Fig. 26. Dolores Asúnsolo, ca. 1920. Colección Luciana Torres Tames. Tomada de Linda B. Hall, *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*, 27.



Fig. 27. Diego Rivera, *Retrato de Dolores del Río*, 1938. Museo Casa Estudio Diego Rivera.

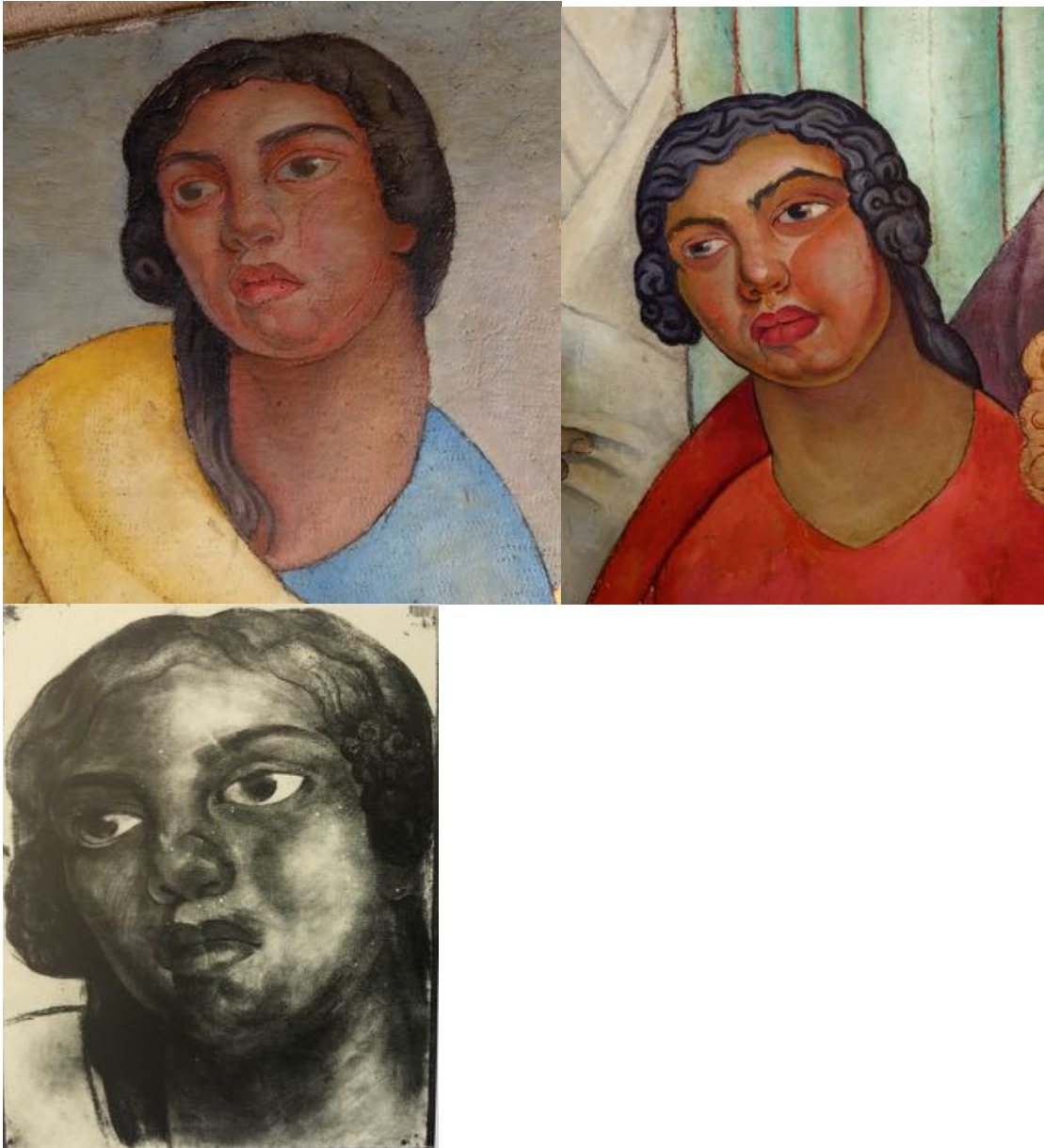


Fig. 28. Arriba: Diego Rivera, Detalle de *la Sapiencia* y de *la Tradición*, detalles de *la Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM. Abajo: Diego Rivera, Dibujo preparatorio (*Retrato de Luz*). Jean Charlot Archives, University of Hawaii.



Fig. 29. Diego Rivera, *Eva*, detalle *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 30. Edward Weston, *Retrato de Lupe Marín*, 1924.



Fig. 31. Diego Rivera, *Retrato de Lupe Marín*, 1924, óleo sobre tela. Colección del Gobierno del Estado de Veracruz.

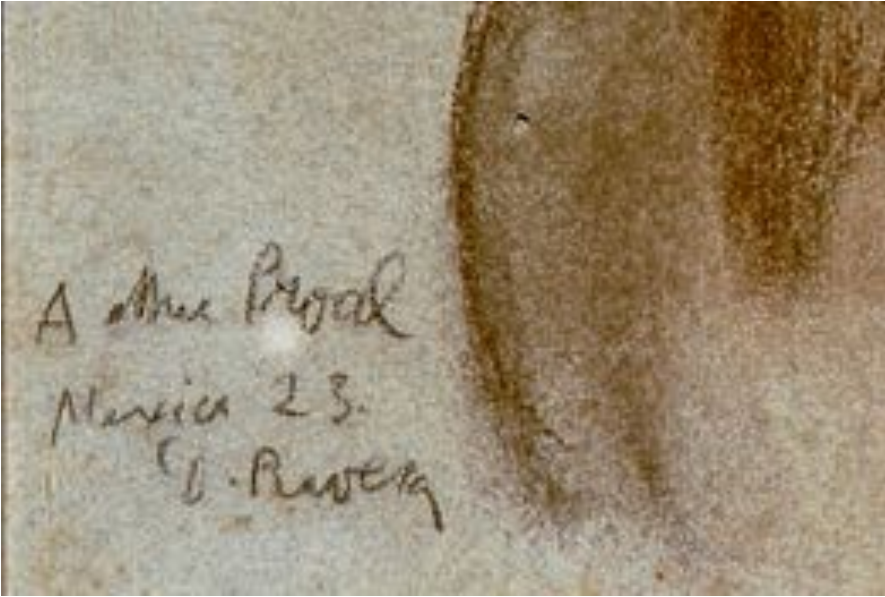


Fig. 32. Diego Rivera, boceto para cabeza de *Esperanza*, detalle inscripción: "A Mme. Proal, México 23, D. Rivera"



Fig. 33. Diego Rivera, boceto para cabeza de *Esperanza*, firmado "A Mme. Proal, México 23, D. Rivera"





Fig. 34. Diego Rivera, *Caridad y Esperanza*, detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 35. María Luis Marín, esposa de Herón Proal, arriba, fotografía en la que aparecen ambos, señalados con círculos rojos. Abajo, Grupo de inquilinarias, 1923. Al centro, peinada con dos largas trenzas, María Luisa Marín. Tomadas de Andrew Grant Wood, "Postrevolutionary Pioneer: Anarchist María Luisa Marín and the Veracruz Renter's Movement" en *A contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina*, Vol. 2, No. 3, Primavera del 2005.



Fig. 36. "La Profesora Julia Alonso", fotografía tomada de Rosendo Salazar, *Las pugnas de la gleba*, 1907-1922. (México: Editorial Avante, 1923).



Fig. 37. Diego Rivera, *La Mujer, la Comedia, la Música, el Canto y la Danza*, detalle de *La Creación*.  
Fotografía: © Ricardo Alvarado Tapia, Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel  
LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

**CONFERENCIA EN EL MUSEO NACIONAL**



El sábado por la noche tendrá lugar la conferencia hebdomadaria que ha venido celebrándose en el Museo Nacional. El programa es interesante, contando con la colaboración de la inteligente pianista señorita Julia Alonso, aprovechada alumna del Conservatorio Nacional de México, y que, debido á sus conocimientos y dotes artísticas, obtuvo el primer premio en dicho plantel.

El programa es como sigue:

1.—Pieza de Canto por el señor Antonio Carrillo.

2.—Conferencia del señor Profesor Jesús Galindo, ilustrada con proyecciones luminosas: "El Arte entre los Antiguos Mexicanos."

3.—El III Estudio de Chopin, y el III Estudio de Rubinstein, por la señorita Julia Alonso.

**Julia Alonso, Mexican Girl Who Is Composing an Opera**

**ADVANCED IDEAS OF WOMAN'S WORK**

**Makes Sensation by Leading Great Orchestra and Band Combined**

Miss Julia Alonso, the young Mexican girl who created such a sensation and made such a success last week by her directing of the Combined National Conservatory Orchestra and the Artillery band at the Arbeau Theater, is a young lady with decided ambitions. She has won high honors at the National Conservatory as a pianist, an organist and in instrumentation, and she orchestrated the difficult selections for all the parts of the great band and orchestra which she directed Wednesday, when she won the applause of the audience, which included President Madero. The President led the applause, too.



**MISS JULIA ALONSO**

Now Miss Alonso is engaged in writing the music for a Mexican grand opera, the story of the libretto being also outlined by her. It is to be founded on an old Aztec legend and the scenes and costumes will be those of several hundred years ago.

"I knew it may seem presumptuous in me to undertake such a work," said Miss Alonso yesterday, "but I feel that I have it in me to do it, and there is no harm in trying. There were those who tried to discourage me from attempting to prepare the orchestration and lead the orchestra the other day, for they said no woman had ever done such a thing in Mexico. I told them it was high time that the women in Mexico showed what they could do

when put to the test, and I went ahead. Some of the male musicians didn't like it, but that made no difference to me.

"The same kind friends smile at the idea of me writing an opera. I'll show them if it is possible. When will it be finished? ¡Quien sabe? But I'll keep at it until it is done."

And anyone who knows Miss Julia Alonso cannot doubt it, for this young lady of twenty-one has all the strength of character and determination which, his old friends say, has characterized her father, Col. Manuel Alonso, throughout his long and honorable military career in Mexico.

Fig. 38. Julia Alonso en la prensa, en 1912. A la izquierda, con motivo de una conferencia del Profesor Jesús Galindo en el Museo Nacional, a la derecha, como directora de orquesta. Tomado de "Conferencia en el Museo Nacional" en *El Diario*, (16 de noviembre de 1912); 5. "Julia Alonso, Mexican Girl Who Is Composing an Opera" en *The Mexican Herald*, (México, 10 enero de 1912); 1.



Fig. 39. "El Doctor Profesor Emilio Dreffes", fotografía tomada de Rosendo Salazar, *Las pugnas de la gleba, 1907-1922*. México: Editorial Avante, 1923.



Fig. 40. Lauro Carrillo (dibujo), basado en ideas de Emilio Dreffes y Rosendo Salazar “Simbólica síntesis solidarista” Se describe como “el orden constructivo de ideas de Dreffes, que consistía en “la escuela del pueblo obrero productor” imaginada como un templo redondo, una torre con diez departamentos, cada uno señalado como un piso: horticultura, mecánica, higiene, profesorado, música, pintura, arte escénico, poesía, profecía o calculo de probabilidades y filosofía. Del lado derecho dice “La integridad constitucional como un efecto del equilibrio de la completa salud física es el funcionamiento de toda excelencia conocida o imaginable. Ella es la base matemáticamente delicada sobre que debe establecerse, eternamente incambiable, el propio armónico templo de la verdad.” Del lado izquierdo “Los nuevos cielos en la nueva tierra”. Tomada de Rosendo Salazar, *Las pugnas de la gleba*, 1907-1922. México: Editorial Avante, 1923.



Fig. 41. Julieta Iglesias, esposa de Jorge Juan Crespo de la Serna, ca 1922. Archivo Natalia Barberá Durón.





Fig. 42. Diego Rivera, *La Prudencia*, detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 43. Arriba: Palma Guillén, hombre sin identificar y Gabriela Mistral. Abajo: Palma Guillén con Gabriela Mistral. Colección fotográfica, Archivo Gabriela Mistral, Chile.



Fig. 44. Diego Rivera, *el Conocimiento*, detalle *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 45. Diego Rivera, *la Ciencia*, detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 46. Gabriela Mistral en 1923. Archivo de Relaciones Exteriores de Chile.



Fig. 47. Gabriela Mistral en 1920 en *Pacífico Magazine*, abril 1920, p. 336.



Fig. 48. Retrato de Vera Östrom, Estudio para la cabeza de La Ciencia, 1921, sanguina sobre papel, 35.6 x25 cm, colección particular, México, firmada A Mlle. Vera D. Rivera, Roma 1921. Subastada en Sothebys Latin American Art, New York, Thursday, November 21, 2013



49. Cartones apilados al pie del andamio, el más visible del lado derecho corresponde a la cabeza de *la Ciencia*.





Fig. 50. Roberto Montenegro, *Rito cristiano*, 1923, detalle del retrato de Gabriela Mistral, encáustica sobre lienzo. Despacho del Secretario de Educación Pública, SEP, Ciudad de México.



Fig. 51. Roberto Montenegro, *Rito cristiano*, 1923, detalle, lado izquierdo, encáustica sobre lienzo. Despacho del Secretario de Educación Pública, SEP, Ciudad de México.



Fig. 52. Roberto Montenegro, *Rito cristiano*, 1923, detalle lado derecho, encáustica sobre lienzo. Despacho del Secretario de Educación Pública, SEP, Ciudad de México. La figura de Bertha Singerman es la que se encuentra de pie.



Fig. 53. Edward Weston, Esperanza Velázquez Bringas, ca. 1923.



Fig. 54. Esperanza Velázquez Bringas, ca. 1923-1926. Tomada de: Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 1926.



Fig. 55. Diego Rivera, *La Justicia*, detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 56. Retrato de Esperanza Velázquez Bringas en el Patio de las Fiestas. Segundo piso en el Corredor revolucionario del edificio de la Secretaría de Educación Pública.







ASPECTO DE LA GRADERÍA DEL ANFITEATRO DE LA ESCUELA N. PREPARATORIA DURANTE LA FIESTA INAUGURAL DE LA UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

Fig. 58. Aspecto de la gradería del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria durante la fiesta inaugural de la Universidad de México, 22 de septiembre de 1910. Tomado de "Crónica de la Fiesta de Inauguración de la Universidad Nacional de México" en *La Universidad Nacional de México, 1910*. México: UNAM, 1985. P. 101-104.

INDESTRUCTIBLE AND FIRE-PROOF

# The Hennebique Armored Concrete System

PATENTED OCT. 4, 1893

Grand Prize, Paris Exposition, 1900



Hennebique Construction Company

U. S. Main Office, 1170 Broadway, New York

R. BAFFREY, General Manager

TELEPHONE 1714 WASHINGTON  
**HENNEBIQUE CONSTRUCTION CO.**  
FRENCH OFFICE

Fig. 59. La imagen característica de la propaganda del *Béton armé système Hennebique* que muestra como integraba entre la viga y la losa refuerzos de acero, denominados estribos, que unían las barras empotradas en los muros y en las losas del techo, formando montantes y resolviendo la trama estructural para crear edificios monolíticos.

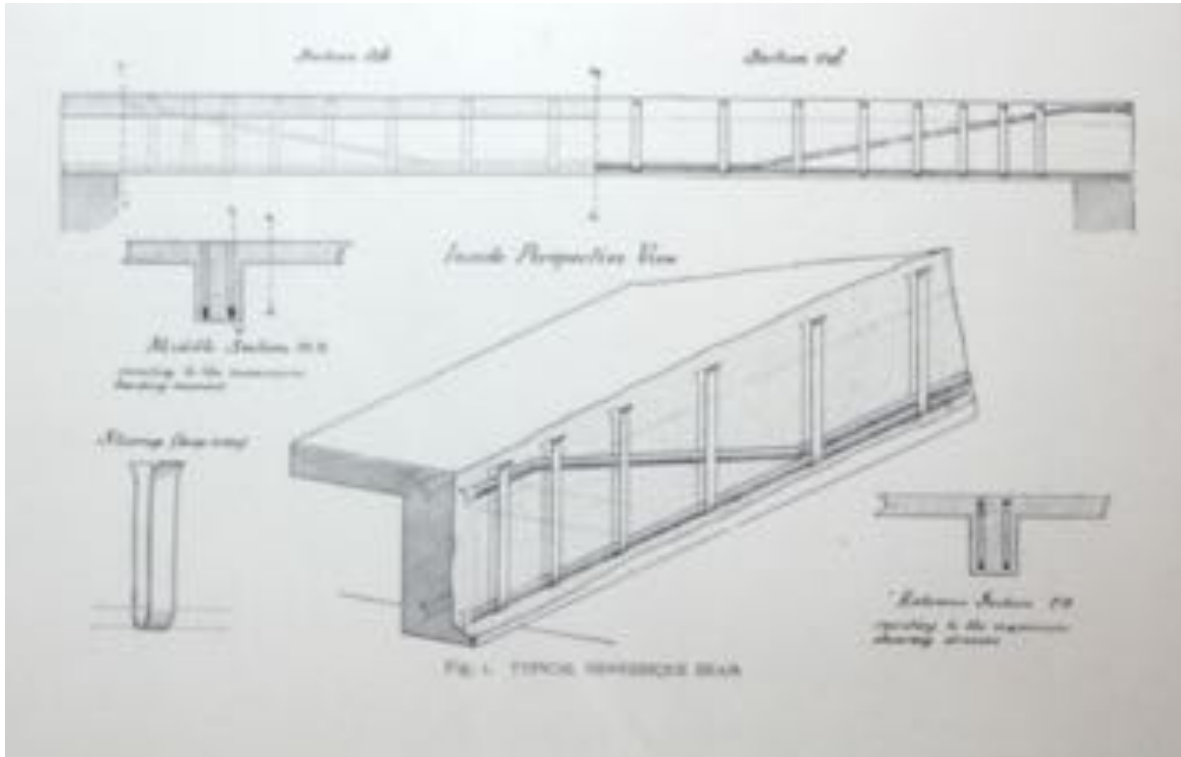


Fig. 60. La imagen característica de la propaganda del *Béton armé système Hennebique* que muestra como integraba entre la viga y la losa refuerzos de acero, denominados estribos, que unían las barras empotradas en los muros y en las losas del techo, formando montantes y resolviendo la trama estructural para crear edificios monolíticos.

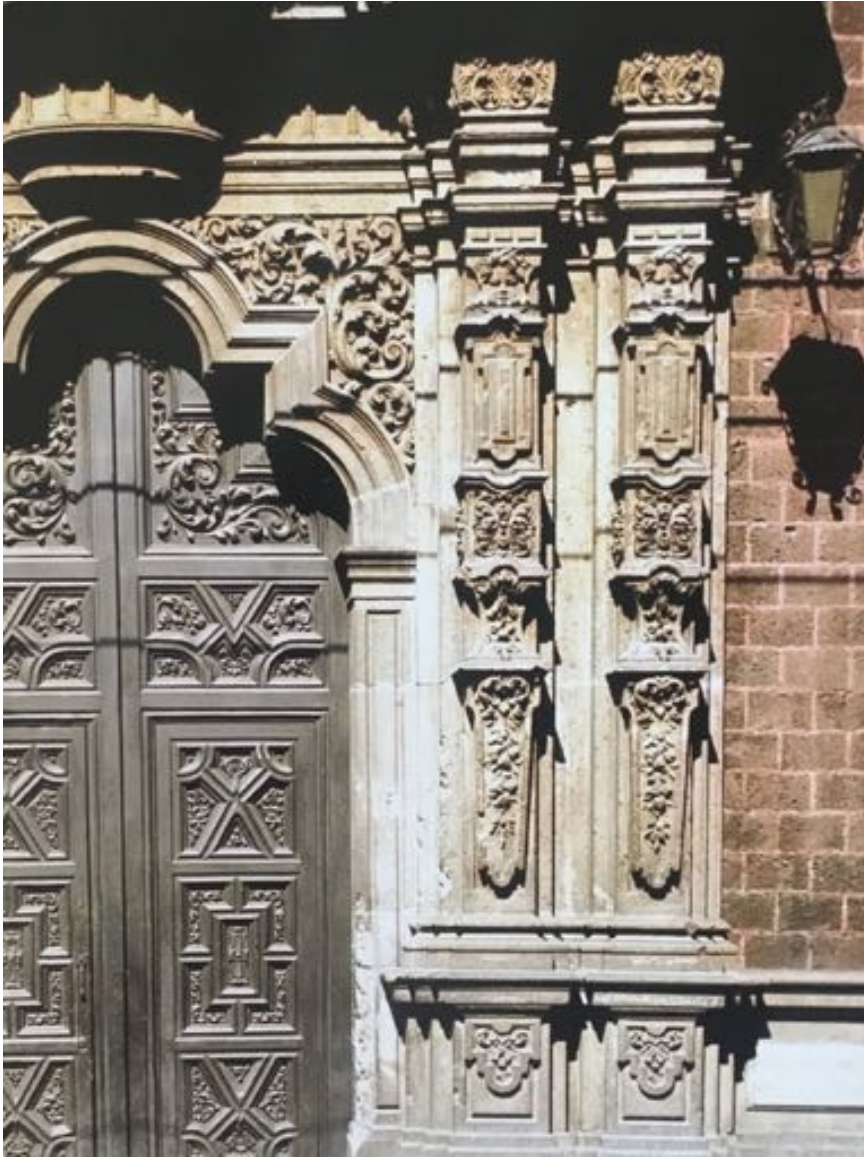


Fig. 61. Pilastras en el primer nivel de la portada del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Diseño de Samuel Chávez.



Fig. 62. Pilastras del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

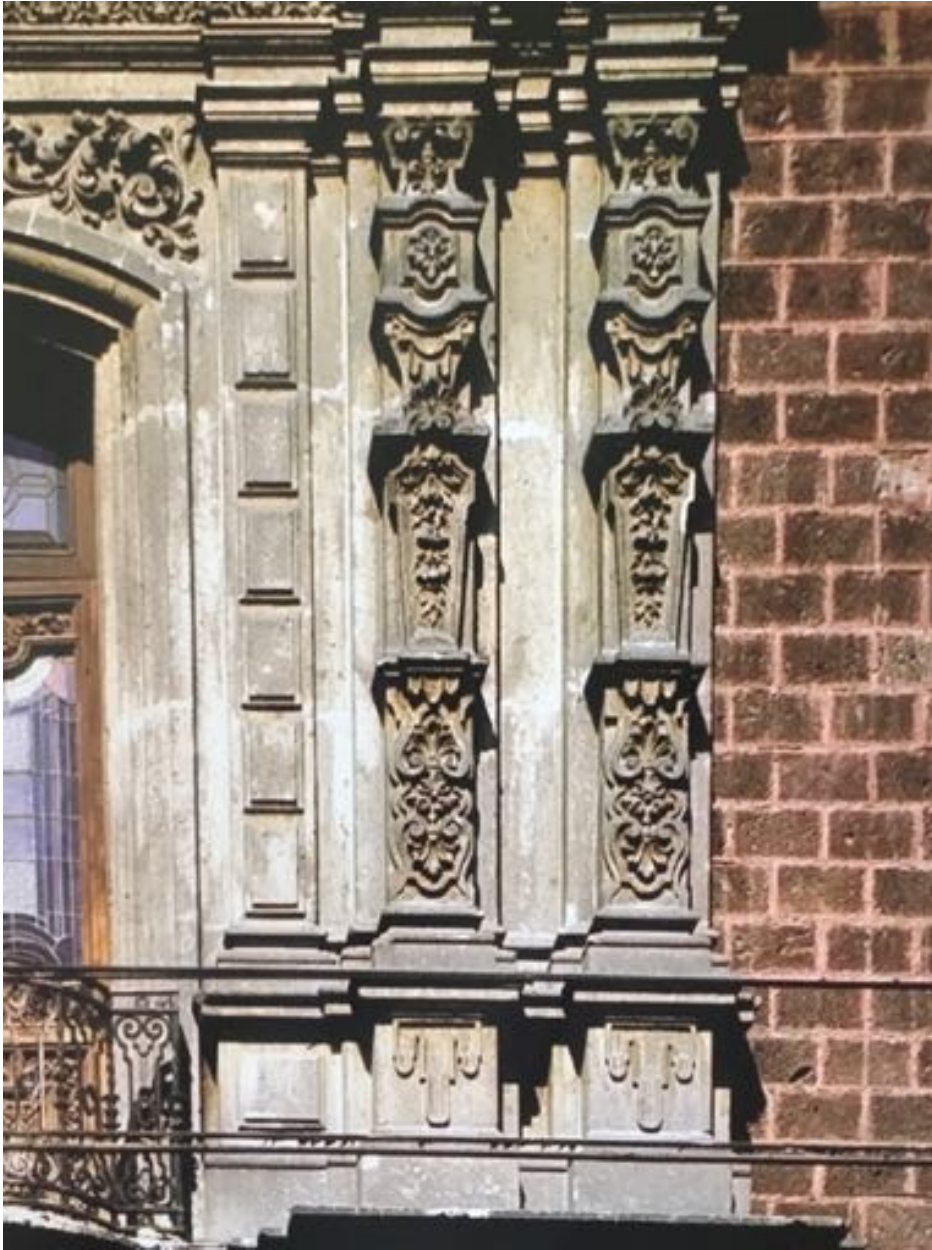


Fig. 63. Pilastras en el segundo nivel de la portada del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Diseño de Samuel Chávez.



Fig. 64. Portada del órgano original del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, diseño de Samuel Chávez y ejecución de Martin M. Chávez.



Fig. 65. Invitación para el programa de la fiesta de inauguración de la Universidad Nacional, 1910. Lleva el diseño de la portada de la ENP de Samuel Chávez.



Fig. 66. Portada del Colegio Chico, por la calle de San Ildefonso, que sirvió de modelo para el diseño de Samuel Chávez.





Fig. 67. Samuel Chávez, Diseño de la portada del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, usado para la inauguración de la Universidad Nacional, dónde se utiliza como logotipo de la Escuela Nacional de Altos Estudios.



Fig. 68. Ornamentación de las pilastras y arcos que sostienen la bóveda del Anfiteatro. Diseño de Samuel Chávez.



Fig. 69. Ornamentación de los corredores del patio principal del Anexo de la ENP. Diseño de Samuel Chávez.



Fig. 70. Sillares labrados usados como encofrados del sistema Hennebique. Diseño de Samuel Chávez.

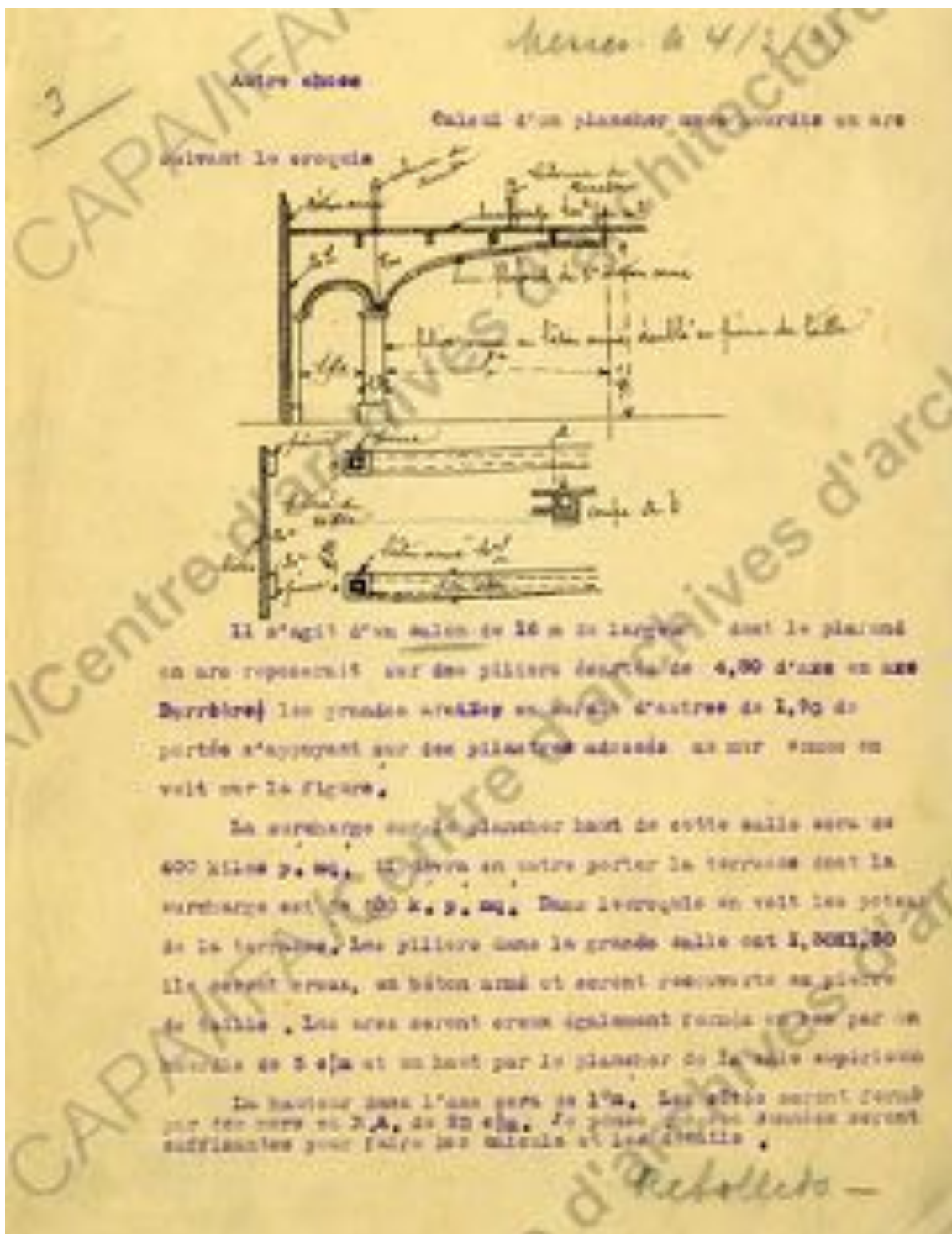


Fig. 71. Manuel Rebolledo, "Autre chose" [Algo más] México el 4/3/05. Cálculo de un piso con losas arqueadas según el croquis. [Autre chose Mexico le 4/3/05. Calcul d'un plancher avec hourdis en arc suivant le croquis.] ArchiWebture : inventaires d'archives d'architectes en ligne. Fonds Bétons armés Hennebique (BAH). Subdivision 51 : Autres pays – De 1903 à 1907. 076 IFA. Inventaire partiel Lieu de conservation du fonds : Centre d'archives de l'IFA.

[https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02\\_BAH51/inventaire/objet-25050](https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_BAH51/inventaire/objet-25050)

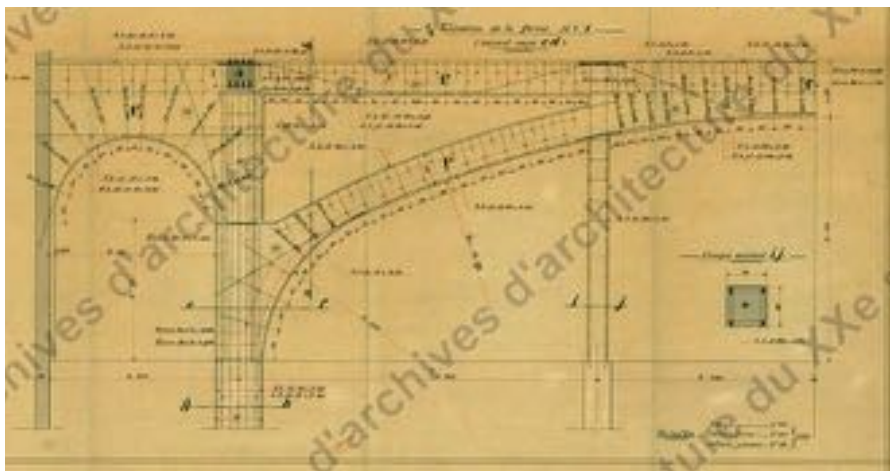
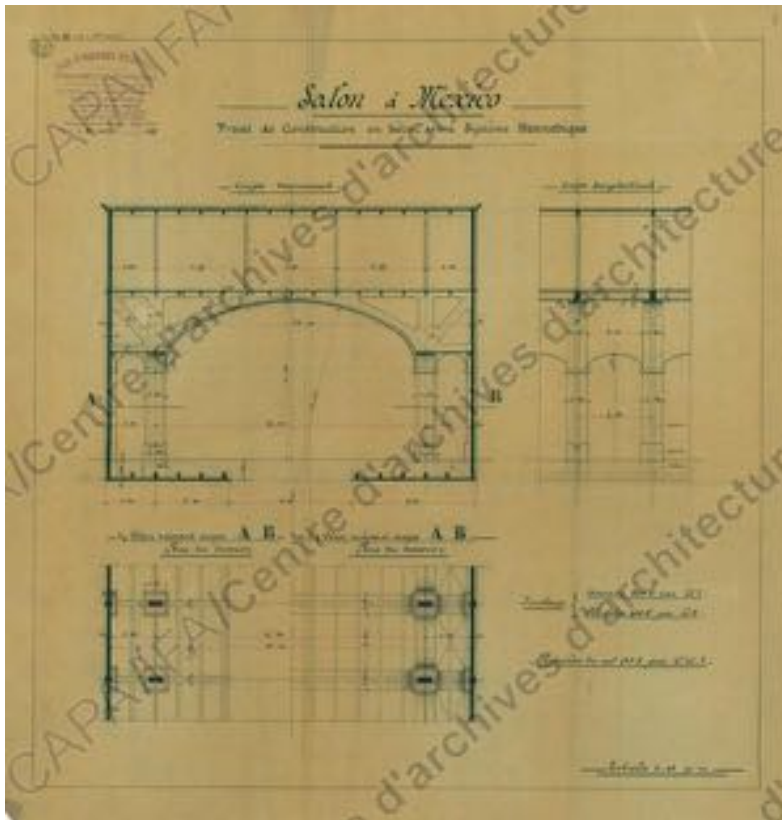


Fig. 72. Arriba: Salón en México. Proyecto de Construcción en hormigón armado Sistema Hennebique. [Salon à Mexico. Projet de Construction en béton armé Système Hennebique.]

[https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02\\_BAH51/inventaire/objet-25050](https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_BAH51/inventaire/objet-25050)

Abajo: Estructura del techo en la Escuela Nacional Preparatoria en la Ciudad de México. Construcción de hormigón armado Sistema Hennebique. Plan de montaje y detalles de la forma núm.1 [Ossature de plafond à l'École Nationale préparatoire à Mexico. Construction en béton armé Système Hennebique. Plan d'Ensemble et détails de la forme no.1] Fonds Bétons armés Hennebique (BAH). Subdivision 52 : Autres pays – De 1908 à 1915. 076 IFA. Inventaire partiel. Lieu de conservation du fonds : Centre d'archivage de l'IFA. Consultado en :

[https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02\\_BAH52/inventaire/objet-8355](https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_BAH52/inventaire/objet-8355)

# LE BÉTON ARMÉ

Organe des Concessionnaires et Agents du Système HENNERIQUE

SOMMAIRE

LE BÉTON ARMÉ EN MEXIQUE	83
LE BÉTON ARMÉ EN ALGERIE	85
LE BÉTON ARMÉ EN ESPAGNE	87

## Le Béton Armé au Mexique

Nous devons à l'aimable obligeance de notre concessionnaire, M. Miguel Katschke, et de notre agent, M. A. G. Manzanera, une série de photographies, toutes très intéressantes, des travaux qu'il a récemment exécutés au Mexique.

Notre système Hennerique dans tout le Mexique, grâce à l'habile direction de M. Manzanera et de ses concessionnaires.

Le béton armé peut le béton armé au Mexique a fait de grands progrès. Le béton armé qu'il offre en même temps que la possibilité qu'il a de servir d'édifice des zones.

IMPRIMERIE DE LA SÉRIE KATSCHEK PRÉPARATION À MEXICO



Fig. 73. "Le Betón Armé au Mexique" en *Le Béton Armé*, Junio de 1912, año 15, núm. 169, París. p. 83.



Fig. 74. "Le Béton Armé au Mexique" en *Le Béton Armé*, Junio de 1912, año 15, núm. 169, París. p. 84.





Fig. 75. Bloques de vidrio *Briques a verre* de Gustave Falconnier modelo para los que recreó Lauro Arrizcorreta en Zoquipa, a instancias de Samuel Chávez. Este tipo de materiales formaban el plafón iluminado del anfiteatro. Falconnier, los había aplicado para realizar bóvedas completas y aún jardines botánicos, como invernaderos completamente contruidos en vidrio. En la imagen, se observan las piezas montadas en una ventana, las piezas individuales, la integración con armazones metálicos, y finalmente un pequeño invernadero en Suiza.

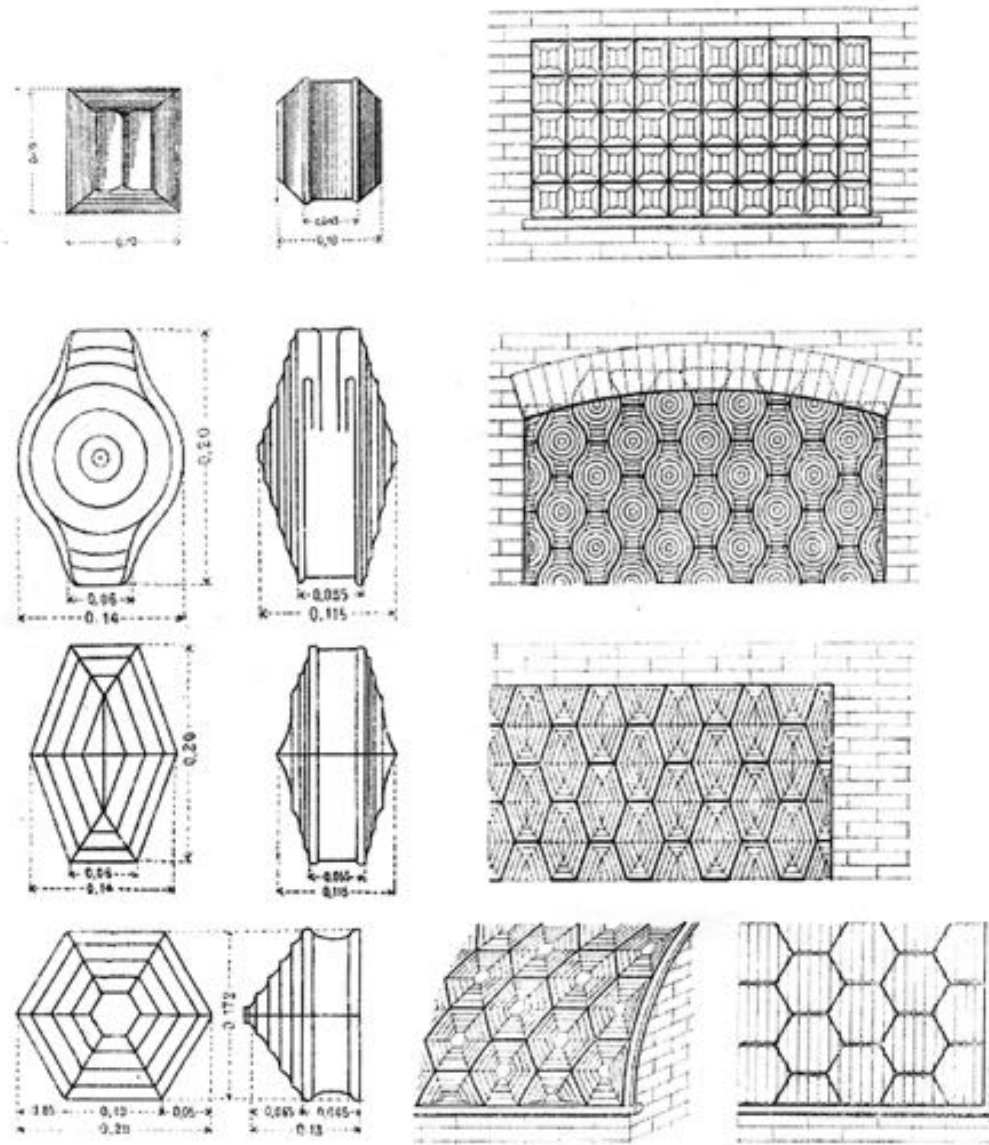


Fig. 76. Patente de distintas formas de los bloques de vidrio *Briques a verre* de Gustave Falconnier, Nyon Suiza. Los usos por Chávez son similares a los últimos descritos, véase siguiente página



Fig. 77. Plafon abovedado del Anfiteatro de la ENP. Bloques de vidrio de forma hexagonal con color. Diseño: Samuel Chávez.

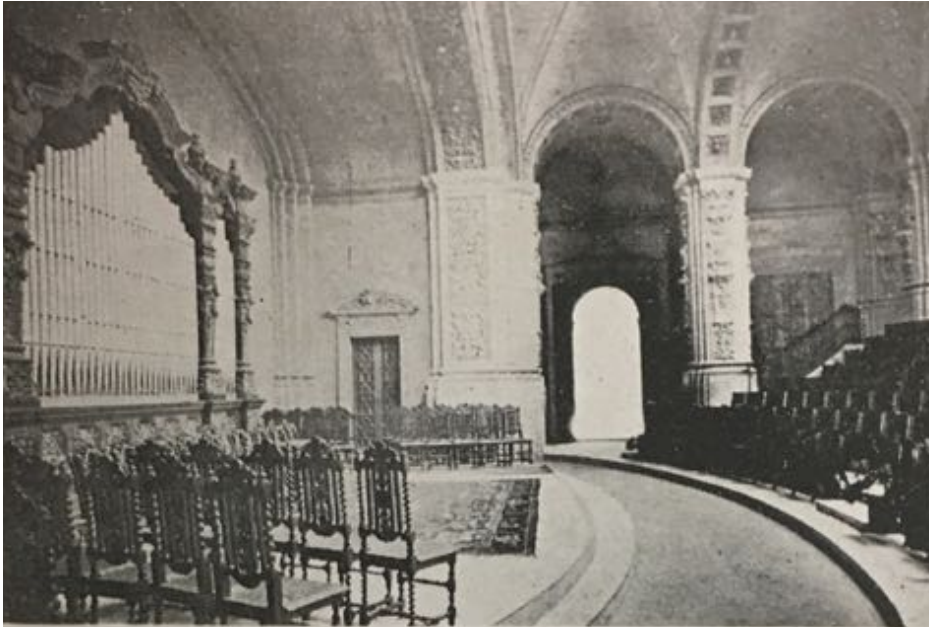


Fig. 78. La plataforma del anfiteatro como la presentó Samuel Chávez en su *Informe* de 1911, dónde la toma importancia a la sillería, el órgano, y la alfombra oriental.



Fig. 79. Auditorio del Anfiteatro, bóveda, sillería y gradas. Samuel Chávez, *Informe*, 1911.

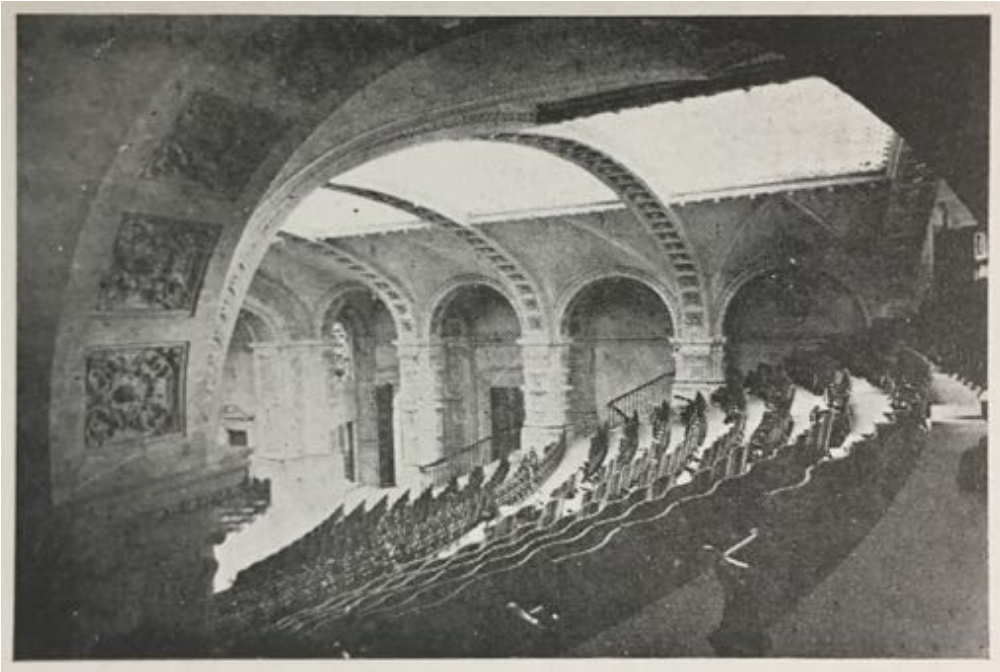


Fig. 80. Auditorio del Anfiteatro, sillería y gradas. Samuel Chávez, *Informe*, 1911.

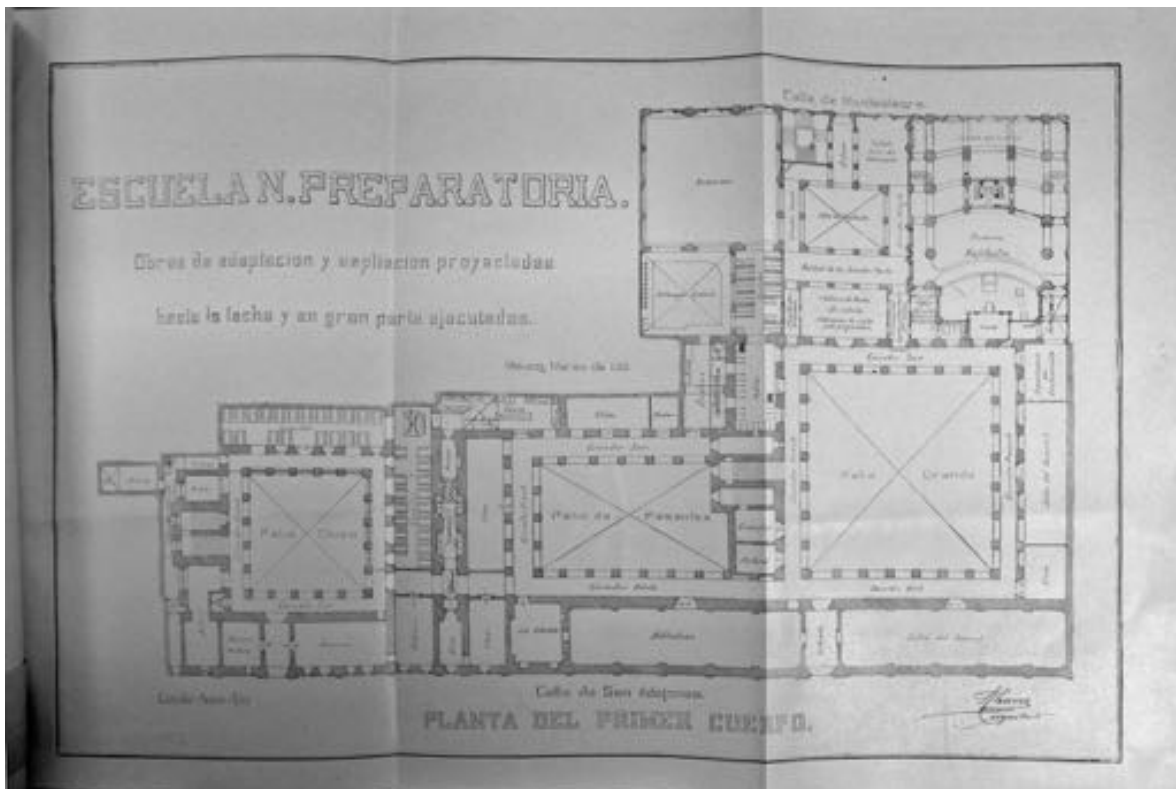


Fig. 81. Samuel Chávez, Plano de la Escuela Nacional Preparatoria. Obras de adaptación y ampliación proyectadas hasta la fecha y en gran parte ejecutadas. Planta del primer cuerpo. En *Informe*, 1911.



### Capítulo 3



Fig. 83. Diego Rivera, *Montserrat*, 1911, óleo sobre tela, 125.1 x 145.4 cm. National Gallery of Art, Washington. Abajo detalle.



Fig. 84. Umberto Boccioni, *Selfportrait (reverso)*, 1908, óleo sobre tela, 70 × 100 cm. Pinacoteca de Brera.





Fig. 85. Ángel Zárraga, *Retrato de una pintora (Angelina Beloff)*, 1916, óleo sobre tela, 99 x 81. Colección María y Manuel Reyero.



Fig. 86. Diego Rivera, *Adoración de la virgen* (*Composición, Pintura a la cera, Aparición de la Virgen de la Cabeza en Toledo*), 1912-13, firmado y fechado, ángulo inferior izquierdo, encáustica sobre lino, 150 x 120 cm. Colección María y Manuel Reyer, Ciudad de México.



Fig. 87. Facetados y doble movimiento en Diego Rivera, *Adoración de la Virgen*.



Fig. 88. Diego Rivera, *Virgen de la Cabeza*, óleo sobre tela, Colección María y Manuel Reyero.



Fig. 89. Robert Delaunay, *Champ de Mars, La Tour Eiffel Tower*, 1911 (datada como 1910 por el artista), óleo sobre tela, 202 x 138.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection, By gift, no. 37.463.



Fig. 90. Robert Delaunay, *Les Tours de Laon*, 1912, óleo sobre tela, 162 x 130 cm, Inscripción :T.S.B.G.:  
Laon r delaunay. Centre Pompidou, AM 2070 P  
© Jean-Claude Planchet - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP



Fig. 91. Robert Delaunay, *La flèche de Notre Dame*, *La aguja de Nuestra Señora*, 1909-1910, óleo sobre tela, 81.2 x 54.9 cm.



Fig. 92. Detalle de *La aparición de la virgen*. Abajo: El tradicional motivo de mariposa de la cerámica de Talavera de la Reina y el pan candeal o sobado de la región de Toledo.





Fig. 93. Arriba: procesión y romería de la Virgen de la Cabeza. Abajo: Vista aérea de la Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, que muestra la ubicación del río Tajo, el puente e San Martín, y el Museo del Greco.



Fig. 94. Diego Rivera, Detalle de *Adoración de la Virgen*.



Fig. 95. Diego Rivera, *Vista de Toledo*, 1912, óleo sobre tela, 112 x 91 cm. Colección particular.

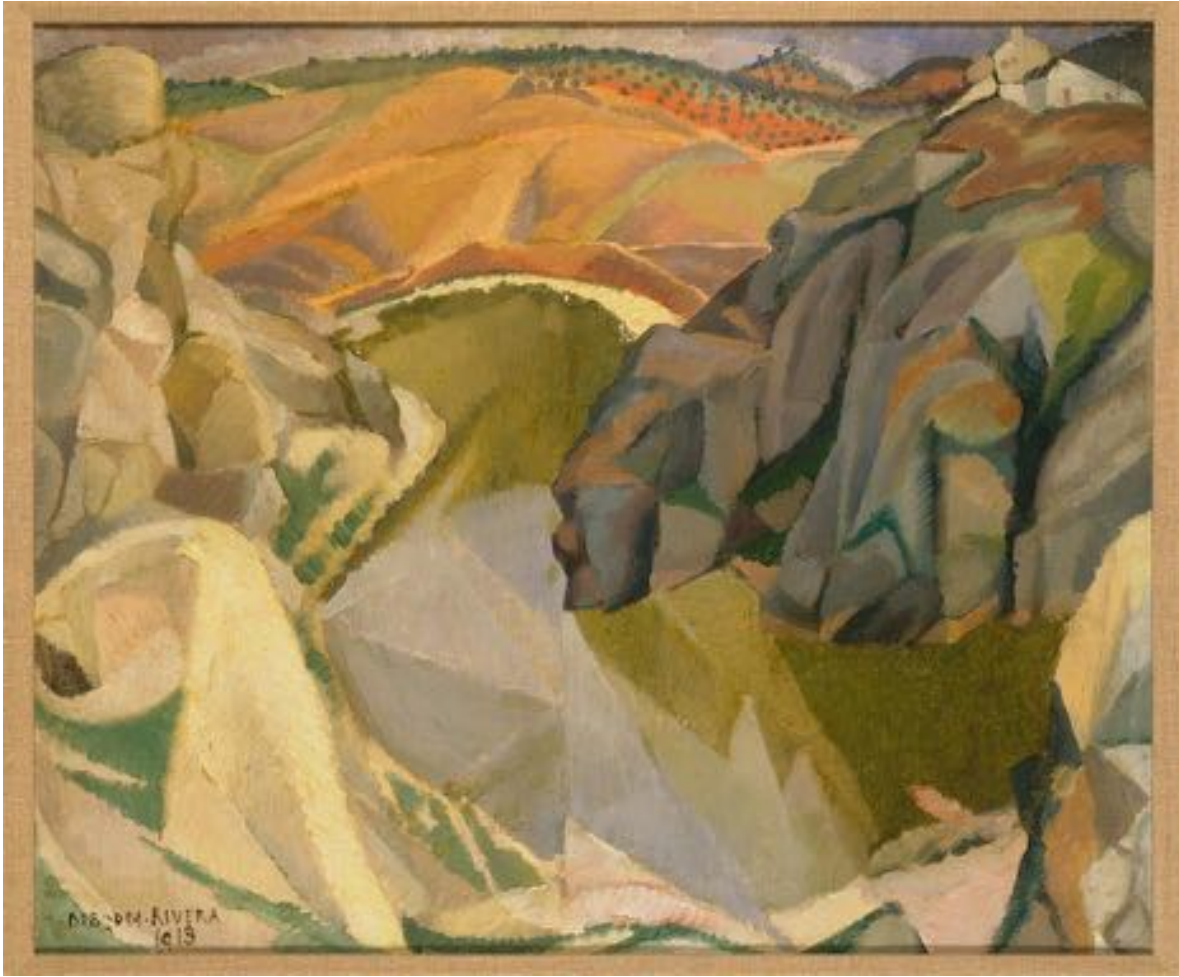


Fig. 96. Diego Rivera, *Paisaje de Toledo*, 1913, óleo sobre tela, 49 x69 cm. Colección Adalia Corporation, LTD.



Fig. 97. Diego Rivera, *El puente de San Martín*, 1913, óleo sobre tela, 90.4 x 111 cm. Colección Sr. Jesús González Vaquero.



Fig. 98. Diego Rivera, *En la fuente de Toledo*, 1913, óleo sobre tela, 166.7 x 204.5 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño.



Fig. 99. Fotografía de Ángel Zárraga, madre de Diego, hermana de Diego y Diego Rivera. Al fondo es importante notar el tamaño de los lienzos recargados en la pared de su estudio en París.

## DIALOGUES POLEMQUES

PHILEBE OU LE PLAISIR.

AUTRES MOTS COMPLETS — CORRESPONDANCE N. 92 DE  
TEXTE CHIFFRE PAR ROBERTO S. L. CASPARI, SU T. BROUËR, LYON.

*PROTARQUE* — QUELS SONT LES PLAISIRS, SOCRATE, QU'EN FRET-A  
JUSTE TITRE TENDRE FOUR VIVRE ?

*SOCRATE* — CE SONT CEUX QUI ONT POUR OBJET LES BELLES CHOSEES  
& LES BELLES VIEISSERES, LA PLUSPART DE CEUX QUI NAISSENT DES OISEES  
& DES HOMES, TELS CEUX, EN UN MOT, DONT LA PRIVATION N'EST NI  
DANGEREUSE, NI DOLIEUSE, & DONT LA JOISSANCE EST ACCOMPAGNEE  
D'UNE RESONANCE AGREABLE, SANS AUCUN MELANGE DE DOLIEUX.

*PROTARQUE* — COMMENT SAUTRA QUELQUES ENTENDEURS CEUX, SOCRATE ?

*SOCRATE* — PUISQUE TU NE COMPRENDS PAS PER-SECHAMANT, CE QUE JE  
VEUX DIRE, IL FAUT FAISSE DE TE L'EXPLIQUER PAR LA ANALYSE DES  
MOTIS, DE S'IL Y AVOIT EN EUX CE QUE LA PLUSPART POURRAIENT S'IMA-  
GNER : PAR EXEMPLE LES BELLES COULEES OU LES BELLES PLANTES, MAIS DE  
PARLER DE CE QUI EST DROIT & CIRCULAIRE, & DES OUVRIERS DE CE GENRE,  
PLANS ET SOLIDES TRAVAILLES AU TOUS, AINSI QUE DES OUVRIERS FAYTS A  
LA MOULE ET A L'EGERRE, SI TU CONCORDS MA PENSEE. CAR SI DOUTRE  
QUE CES VIEISSERES NE SONT POINT, COMME LES AUTRES, BELLES PAR  
COMPARAISON, MAIS QU'ELLES SONT TOUJOURS BELLES EN SOI DE LEUR  
NATURE, QU'ELLES PRODUISSENT DE CERTAINS PLAISIRS QUI LEURS SONT  
PROPRIES, ET N'ONT RIEN DE COMMUN AVEC LES PLAISIRS PRODUITS  
PAR LE CROQUISEREMENT. J'EN VOI AINSI DES BELLES COULEES  
QUI ONT UNE BEAUTE EN MEME SENSIBLE ET DES PLAISIRS QUI  
LEURS SONT ATTRIBUES. NE COMPRENDS-TU A PRESENT ?

Fig. 100. "Dialogues polémiques. Philébe ou le plaisir" (Fragmento del diálogo del Filebo de Platón) publicado en *L'Elan*, no. 9, 2 de diciembre, 1916.





Fig. 101. Marevna Voroniev, *Les nouvelles de Verdun*, en *L'Elan*, no. 9, 2 de diciembre, 1916.



CONVALESCENCE

Fig. 102. André Lhote, *Convalescence*, en *L'Élan*, no. 9, 2 de diciembre, 1916.



Fig. 103. Diego Rivera, *Naturaleza muerta con pan y fruta*, 1917, óleo sobre tela, 115 x 89 cm. Colección Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 104. Gino Severini, *Naturaleza muerta*, 1917, óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Colección privada.



Fig. 105. Maria Blanchard, *Botella y frutero sobre una mesa*, 1917, óleo sobre tela. Colección Zorrilla Lequerica.



Fig. 106. Diego Rivera, *Nature morte devant la fenêtre (Nature mort vert, maison)*, 1917, óleo sobre tela, 63.8 x 46 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam (A 2938)



Fig. 107. Diego Rivera *Pont sur la voie de chemin de fer* (Ferrocarril de Montparnasse), 1917, 72 x 60 cm, óleo sobre tela. Museo de Arte del Estado de Veracruz.



Fig. 108. Diego Rivera *Nature morte devant la fenêtre* (Cuchillo y fruta frente a la ventana), 1917, óleo sobre tela, 91.8 x 92.4 cm, Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



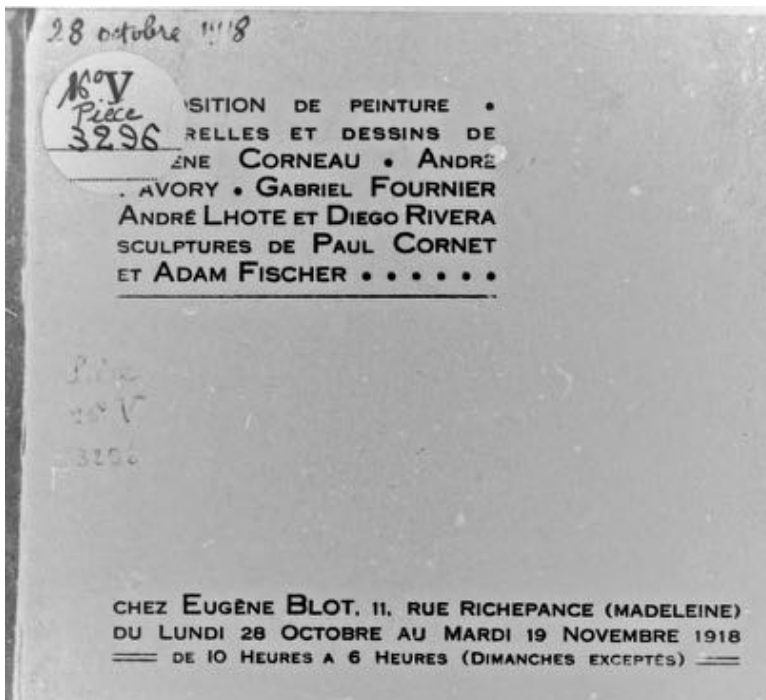
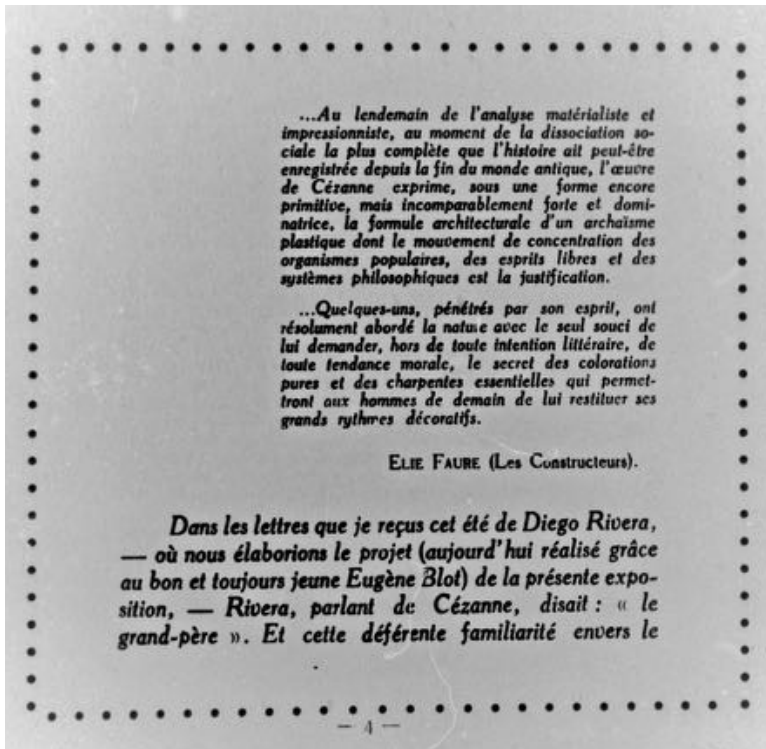


Fig. 109. Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugène Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, André Lhote et Diego Rivera. Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer Chez Eugène Blot (catálogo), 28 de octubre al 19 de noviembre de 1918, París. Biblioteca Nacional de Francia.



Fig. 110. André Lhote, *La Lande aux Environs de Bordeaux*, 1918, óleo sobre tela, 64 x 71 cm. Colección privada



Fig. 111. Diego Rivera, *Paysage de midi*, 1918, 79.5 x 63.2 cm. Museo Dolores Olmedo, ciudad de México



Fig. 111. Diego Rivera, *Retrato del escultor Paul Cornet*, 1918, óleo sobre tela, 56.5 x 53.9 cm. Statens Museum for Kunst Copenhagen, Dinamarca.



Fig. 112. Adam Fischer, *Retrato de Diego Rivera*, caliza francesa, 81.5 x 41 x 34.5 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Dinamarca. (KMS6911)



Fig. 113. Adam Fischer, "Moderne Klassisk Kunst", en *Klingen*, núm. 3, 12 de enero de 1918, p. 13.



Fig. 114. Izquierda, Venus y Venus Celeste, figurillas de cerámica etruscas, Museo del Louvre, París. Centro, Diego Rivera, Cuaderno italiano, dibujo de figurillas cerámicas etruscas, 1920-1921, lápiz sobre papel. Derecha, Diego Rivera, Cuaderno italiano, dibujo de figurillas cerámicas etruscas, 1920-1921, lápiz sobre papel, 5 x 8 pulgadas, Jean Charlot Foundation, Honolulu, Hawaii.



Fig. 115. Folke Öström, Vera Öström y Diego Rivera en una estación de trenes en Italia. Archivo Anne Palmers, Suecia.



Fig. 116. Diego Rivera, *Cómic para Vera Öström sobre Piazza di Spagna*, 1921, lápiz sobre papel. Colección particular, Anne Palmers, Suecia.



Fig. 117. Diego Rivera, *Dibujo de Vera durmiendo*.





Fig. 118. Mapa de trenes en Italia, colección Carlos Pellicer, ca. 1925, tomado de Clara Bargellini y Carlos Pellicer, *Cartas desde Italia*. (México, FCE, 1985, portadilla).



Fig. 119. Diego Rivera, *Retrato de Vera*, lápiz sobre papel, p. 26, *Libreta de apuntes de Italia*, 1920-21. Colección Jean Charlot, The Jean Charlot Foundation, Hawaii.

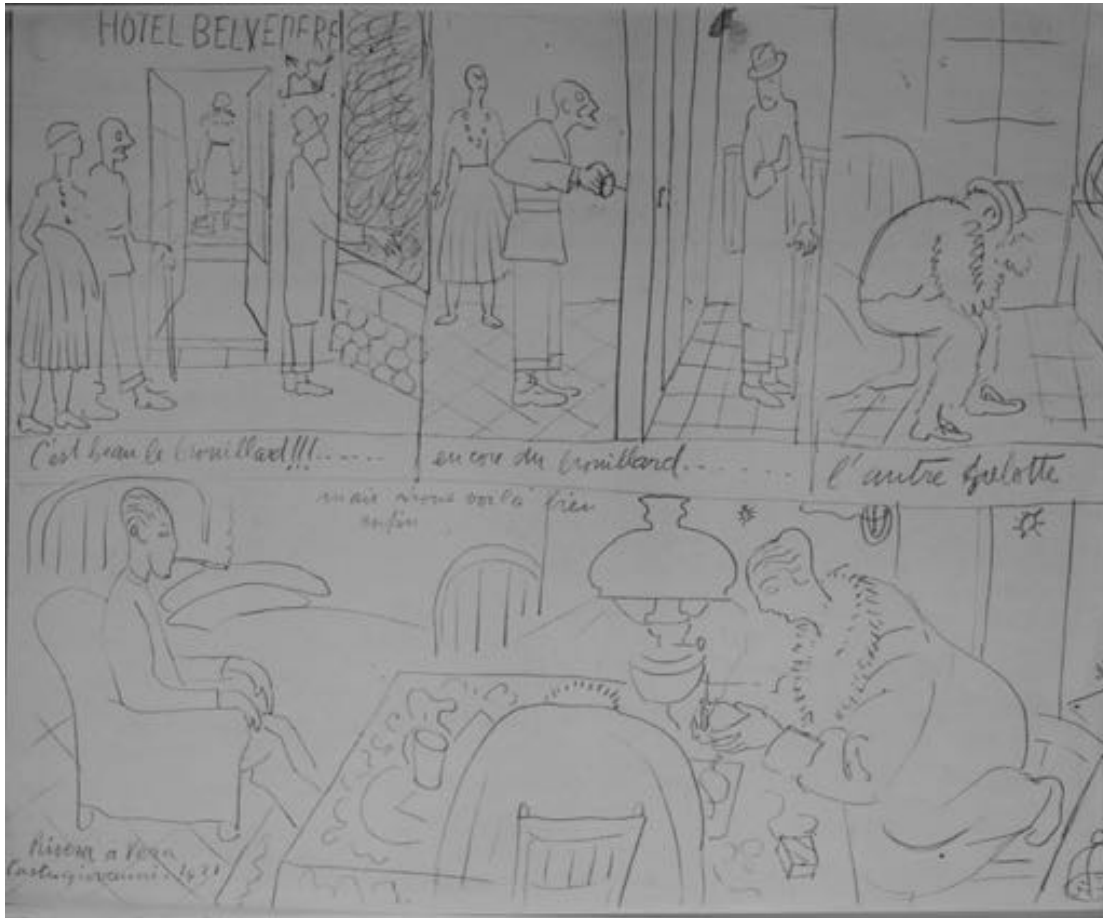


Fig. 120. Diego Rivera, *Cómic para Vera Öström sobre Siracusa*, 1921, lápiz sobre papel. Colección Vera Öström, Anne Palmers.

Transcripción: "Hotel Belvedere /C'est beau le brouillard!!!...../encore du brouillard...../ l'autre goulotte mais nous voilà bien enfin /Rivera a Vera/ Castrogiovanni 1921"



Fig. 121. Diego Rivera, *Cómic para Vera Öström sobre Siracusa*, 1921, lápiz sobre papel. Colección Vera Öström, Anne Palmers.

Transcripción: "Devant de brigenti pour Siracusa / Première partie du chemin le lieutenant est descendu / Castrogiovanni est la plus belle de la Sicile le peintre suisse Folke reproduit, allons y doive / ¿... ? ccss / Castro Giovanni 1,000 mètres de Mantoue !!

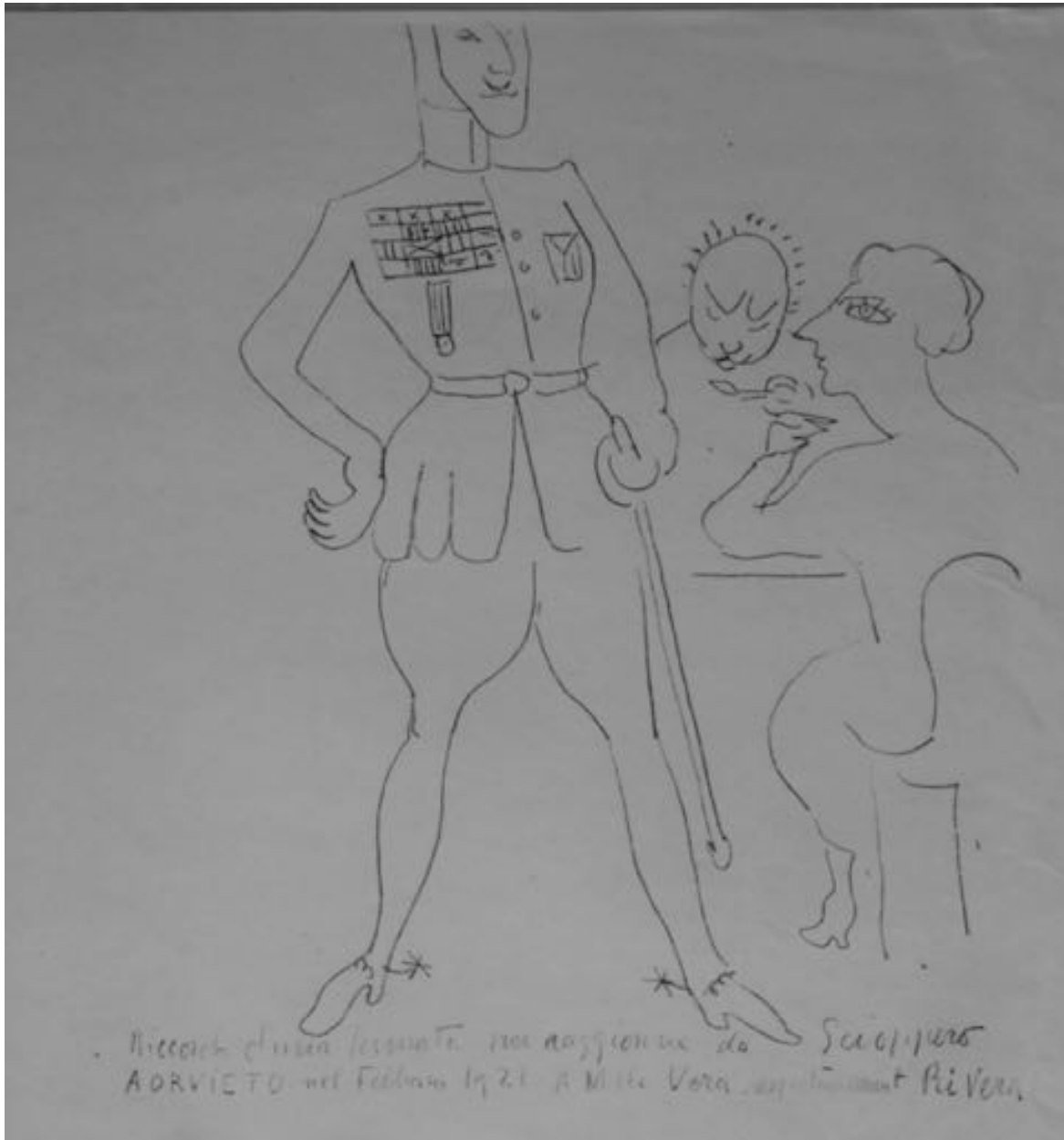


Fig. 122. Diego Rivera, *Recuerdo de Orvieto*, lápiz sobre papel, febrero de 1921, colección Vera Ostrom, Anne Palmers. Lleva la siguiente inscripción en el borde inferior: "Ricordo di una serata per ragionne da Sciofifero [Siopipiero] A ORVIETO nel Febbraio 1921 A Mlle. Vera. Amiablement Rivera"



Fig. 123. Dibujo con poema en sueco, posiblemente Folke Öström

#### Traducción aproximada

Hån fack för allt du existera  
 och ej var sorn han ville Rivera  
 en etruskisk skulptur uti lera  
 Tack för allt du assistera  
 oss mes au temperera  
 Pojkem, Matina och Sera  
 hälsming och handslag von Vera  
 Med mera, med mera  
 Med mera!  
 Asisi Mars 1921

Compartimos la burla de todo lo que existe  
 y no era como Rivera quería  
 una escultura etrusca en arcilla  
 Gracias por todo lo que asistiera  
 estamos poniendo un temperamento  
 Pojkem, Matina y Sera  
 Sanación y apretón de manos de nuestra Vera  
 Y más, y más  
 ¡Y más!  
 Así marzo 1921



Fig. 124. Diego Rivera, *Retrato de Vera escribiendo o dibujando en Asís*, Marzo de 1921, lápiz sobre papel. No se alcanza a leer correctamente la inscripción que de acuerdo con Anne Palmers dice algo como "Vera mlle Abbadía San Pietro Assisi, Mars 1921"



Fig. 125. Diego Rivera, *Vagabundo sobre el río Tíber*, lápiz sobre papel, colección Vera Öström, Anne Palmers.

Las inscripciones dicen, en horizontal : "ANNO DOMINI MCMXXI IN RICORDO DA ROMA VERA URBE SIGNORA DAL MONDO QUESTO A FATTO DAL VERO PER DONNA VERA."; en vertical: ANNO D L ITNE GELLITNEC SVEDSE".





Fig. 126. Antecámara del Colegio, del Palacio Ducal de Venecia. Fotografía: Sandra Zetina.



Fig. 127. Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594), *Mercurio y las Gracias*, 1576, luz natural del ventanal, Antecámara del Colegio, del Palacio Ducal de Venecia. Fotografía: Sandra Zetina.



Fig. 128. Diego Rivera, Análisis de la composición Mercurio y las tres gracias de Tintoretto en el Palacio Ducal de Venecia, *Libreta de apuntes de Italia*, 1920-21. Colección Jean Charlot, Universidad de Hawaii., p.7 Transcripción:

Arriba: "Tintoret"

Sobre la flecha diagonal: "lumière effectue en bas"; sobre la otra flecha, (un poco ilegible) "claire absolu du table" y dónde llega la flecha: "lumière" "; arriba, al centro del dibujo, en el lugar del cielo: "bleu", bajo la mano izquierda de la Gracia, "bleu"

Tintoret a fait ce a cote d'une fenêtre. Tableau où l'effet et le dynamisme clé de la lumière physique et la couleur différence ce qui lui deux fait la composition" [Tintoretto ha hecho esto a lado de una ventana. Tabla dónde el efecto y el dinamismo clave de la luz física y el color diferencian aquello en que cada uno de los dos participa en la composición].



Fig. 129. Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594), *Mercurio y las Gracias*, 1576, Antecámara del Colegio, del Palacio Ducal de Venecia. Fotografía: Sandra Zetina.

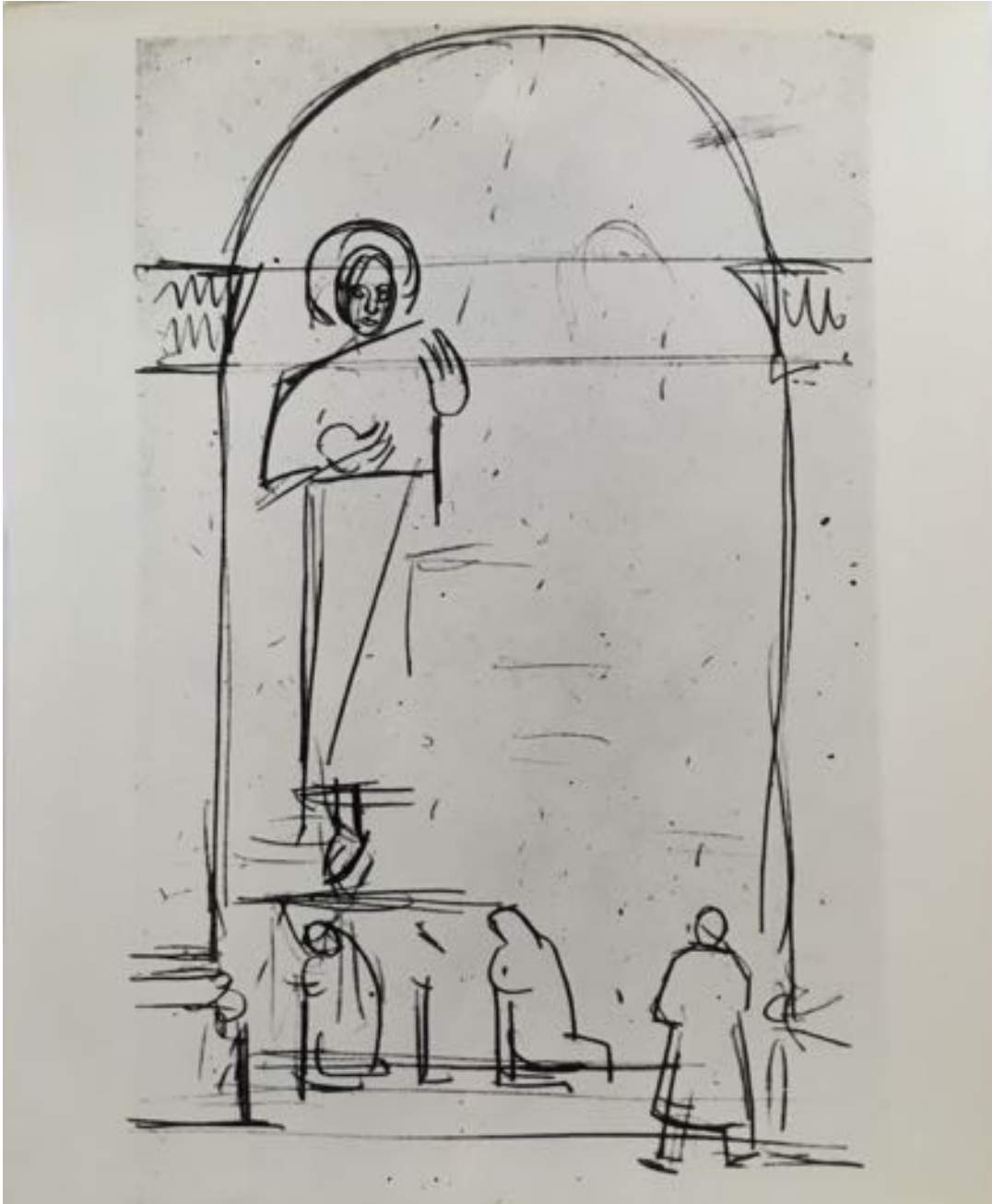


Fig. 130. Diego Rivera, Boceto del San Cristóbal de San Zenón posiblemente, *Libreta de apuntes de Italia*, 1920-21. Colección Jean Charlot, Universidad de Hawaii, p.14.



Fig. 131. San Cristóbal, fresco, s.XIII-XIV, Basílica de San Zenón, Verona. Fotografía: Sandra Zetina.



Es la hora en que en "Los Monotes", se reúnen autores teatrales, periodistas, dibujantes. No son muy espléndidos para consumir, pero sí ricos en buen humor y talento.

Fig. 132. Antojería los monotes, en Xavier Moysén, Orozco y sus pinturas de "Los monotes", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen XIII, número 46, año 1976, p. 216.



Fig. 133. Izquierda, Virgen y Longino de la Crucifixión Capilla de Teodoto, en la iglesia de Santa María la Antigua, en el Foro Romano, Roma . Lápiz sobre papel cuadriculado, 46.5 x 31. INBA, 390: A. Misrachi. Derecha: San Juan de la Crucifixión ,Capilla de Teodoto, en la iglesia de Santa María la Antigua, en el Foro Romano, Roma . Lápiz sobre papel cuadriculado, 46.5 x 31. INBA, 389: A. Misrachi.





Fig .134. Crucifixión Capilla de Teodoto, en la iglesia de Santa María la Antigua, en el Foro Romano, Roma



Fig. 135. Nicho de la Capilla de Teodoto, en la iglesia de Santa María la Antigua, en el Palatino, Roma



Fig. 136. Análisis espacial de la Madonna del Rosetto. Nótese los signos SO y Or, en los bordes del esquema, que indican la sección áurea. , *Libreta de apuntes de Italia*, 1920-21. Colección Jean Charlot, Universidad de Hawaii , p. 7.



Fig. 137. Stefano da Verona, *Madonna del Roseto*, Museo de Castelvecchio, Verona. Fotografia: Sandra Zetina.



Fig. 138. Fragmento de friso de Tintoreto localizado en la esquina inferior derecha, acercamiento, Salla dell'Albergo de la Scuola de San Rocco en Venecia En el marco lleva una inscripción de 1905 en latín que marca su descubrimiento "Per celebris picturae extrema fructus referens ora ab origine latescens tandem luci redditur Anno MCMV " Fotografía: Sandra Zetina.



Fig. 139. Diego Rivera, estudio del fragmento de Friso de Jacopo Tintoretto, en la Sala dell'Albergo de la Scuola de San Rocco en Venecia , *Libreta de apuntes de Italia*, 1920-21. Colección Jean Charlot, Universidad de Hawaii , p. 1, y la imagen de la obra. Fotografía Sandra Zetina.

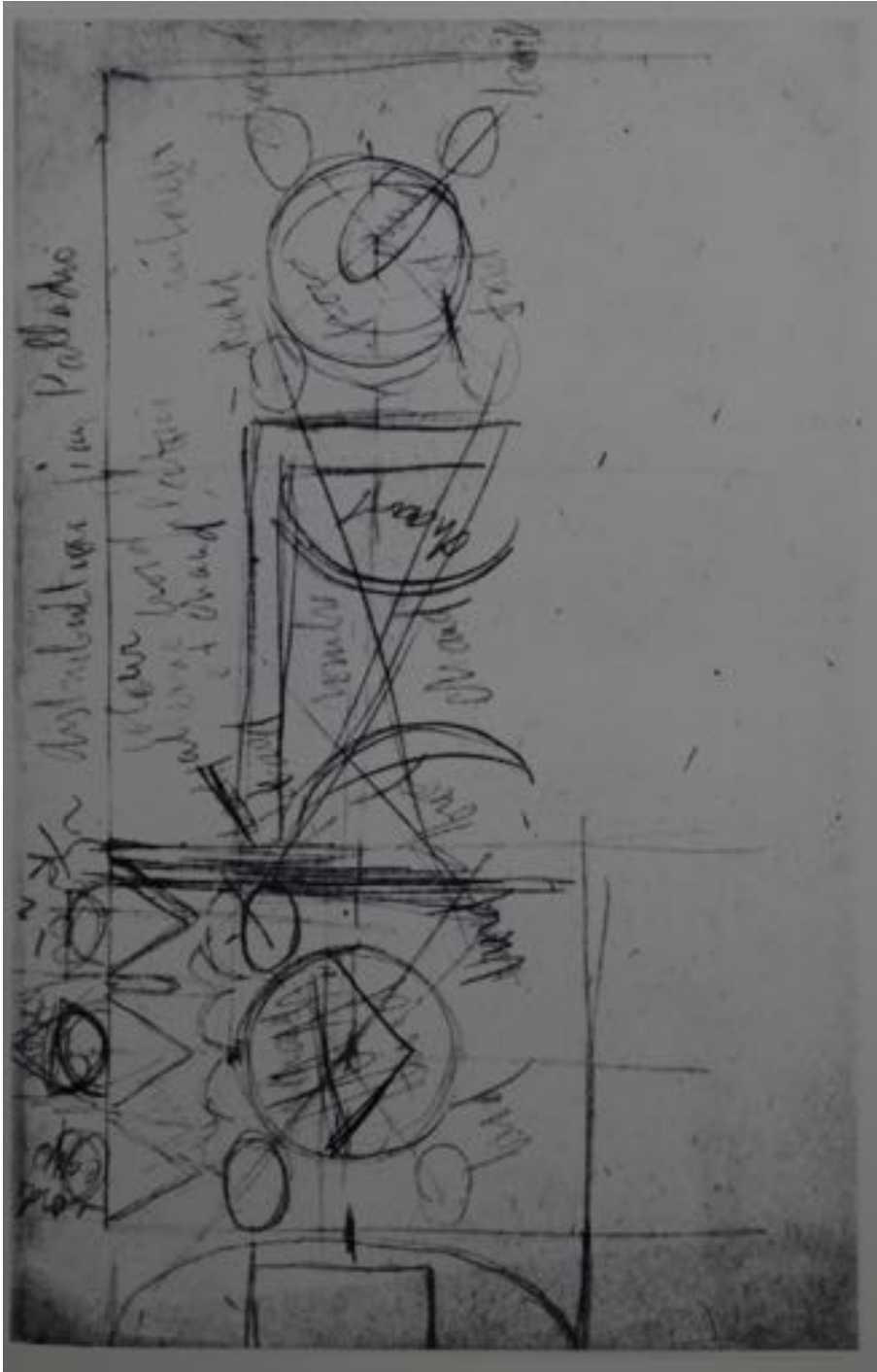


Fig. 140. Diego Rivera, estudio del plafón basado en el diseño de Andrea Palladio de la Salla della Quattro Porte, Palacio Ducal de Venecia.



Fig. 141. Plafón basado en el diseño de Andrea Palladio de la Salla della Quattro Porte, Palacio Ducal de Venecia.





Fig. 142. Procesi3n de santas m3rtires, San Apollinare el Nuovo, R3vena.



Fig. 143. Diego Rivera, Cabeza bizantina.



Fig. 144. Diego Rivera. Cabeza de Santa Mártir, San Apollinare el Nuovo, Rávena.



Fig. 145. Detalle de la Cabeza de Santa Mártir, San Apollinare el Nuovo, Rávena.



Fig. 146. Bautisterio Arriano, Rávena.



Fig. 147. Diego Rivera, cabezas del Bautisterio Arriano, Rávena.



Fig. 148. Mausoleo de Gala Placidia, Rávena, Italia



Fig. 149. Guirnalda de frutos, Mausoleo de Gala Placidia, Rávena, Italia



Fig. 150. San Vitale, Ábside, Rávena. Fotografía: Sandra Zetina.





Fig. 151. San Vitale, Ábside, Rávena. Fotografía: Sandra Zetina.



Fig. 152. Diego Rivera, detalle de La Creación. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 153. Detalle del arcoíris con teselas simuladas en *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 154. Detalle de las palmeras del ábside, Sant Apollinare in Classe, Rávena, Italia. Derecha, palmera en *La Creación*. Fotografía: © Ricardo Alvarado Tapia, Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM

## Capítulo 4



Fig. 156. Anfiteatro. Samuel Chávez, Informe 1911.



Fig. 157. Anfiteatro Simón Bolívar. Fotografía: © Bob Schalkwijk.



Fig. 158. Predela simulada, Anfiteatro Simón Bolívar. Fotografía: © Ricardo Alvarado Tapia, Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

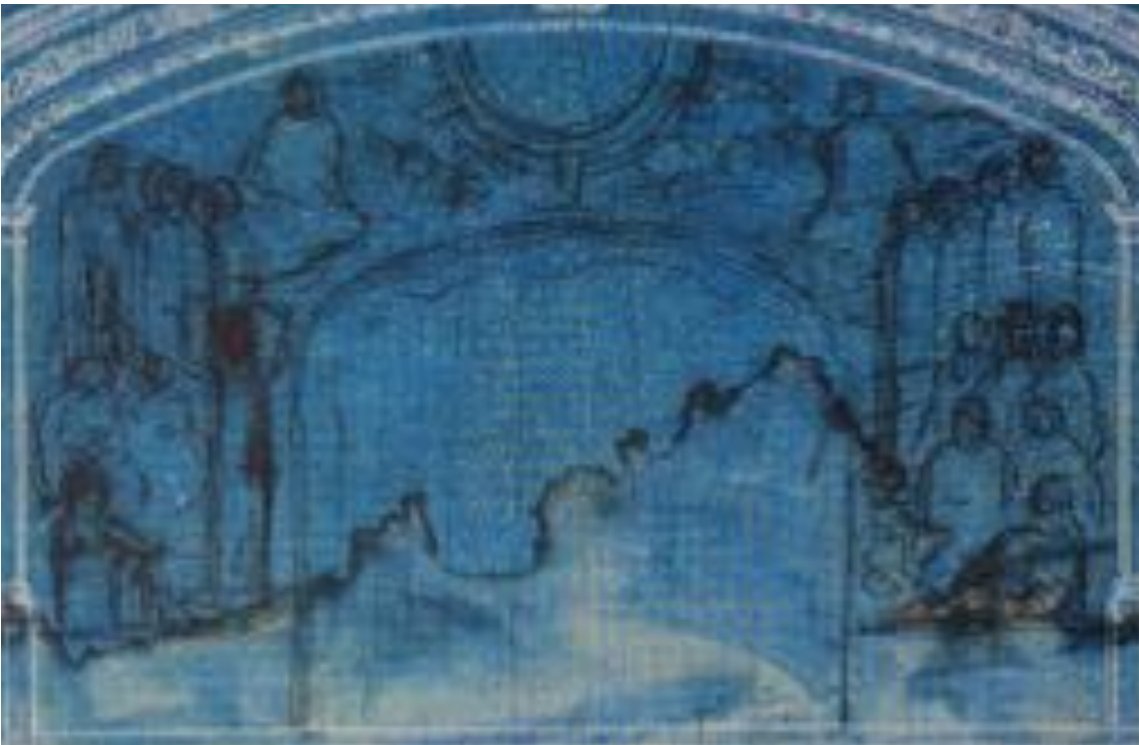


Fig.159. *Blueprint*. Posible primer boceto para *La Creación*, detalle del dibujo de Rivera, ca. 1921 conté sobre impresión heliográfica de 19111 de Samuel Chávez, 34.2 x 54 cm, Museo Anahuacalli.



Fig. 160. Comparación con los planos estructurales de Hennebique y el primer boceto de Diego Rivera. Abajo, Diego Rivera. *Boceto para La Creación (blueprint)*, ca. 1921 conté sobre impresión heliográfica de 19111 de Samuel Chávez, 34.2 x 54 cm, Museo Anahuacalli. Tomado de Rivera Coronel. Arriba, Salón en México. Proyecto de Construcción en hormigón armado Sistema Hennebique. [Salon à Mexico. Projet de Construction en béton armé Système Hennebique.] [https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02\\_BAH51/inventaire/objet-25050](https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_BAH51/inventaire/objet-25050)

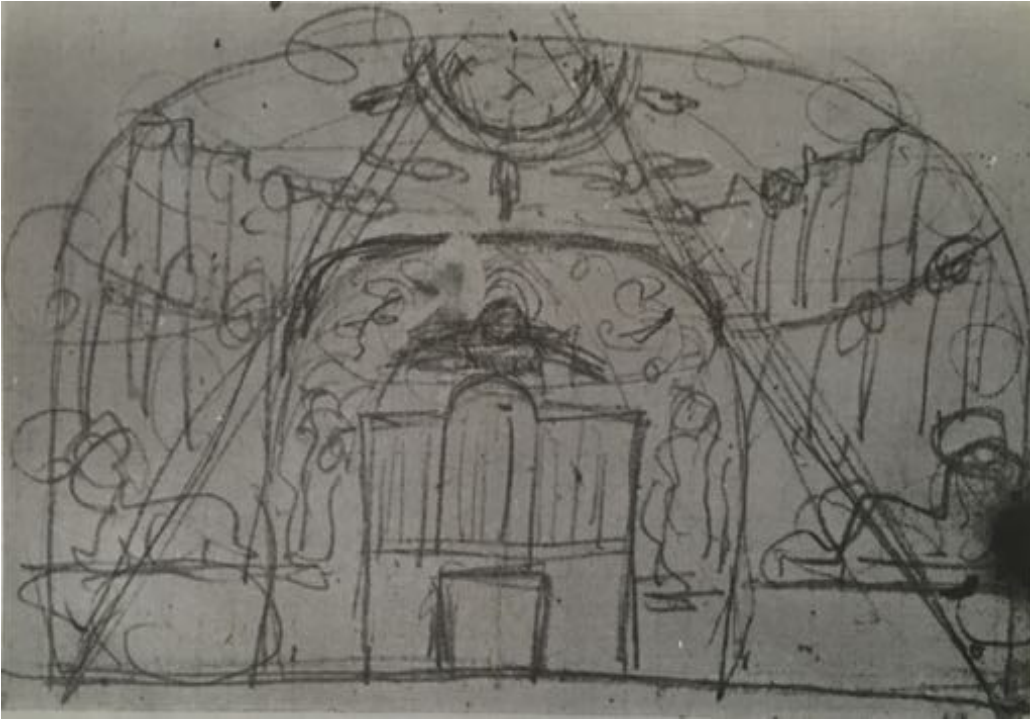


Fig. 161. Diego Rivera Boceto, Escuela Nacional Preparatoria, firmado y datado, 1922, 47.5 x 62 Colección Sra. Frida Kahlo de Rivera, México (la imagen más completa de este boceto tiene firma, Diego Rivera 1921)



Fig. 162. La Creación durante el proceso de ejecución, anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, ca. 1922 inicios de 1923, autor no identificado, Secretaría de Cultura, INAH, Comisión Nacional de Monumentos Históricos.



Fig. 163. Mascarón en la piedra clave del Anfiteatro Simón Bolívar.





Fig. 164. Detalle de la concha acústica La Creación durante el proceso de ejecución, anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, ca. 1922 inicios de 1923, autor no identificado, Secretaría de Cultura, INAH, Comisión Nacional de Monumentos Históricos. Se nota la aplicación de repellados en el muro de la derecha, dónde tapiaron la puerta de acceso, y en la parte posterior, dónde tapiaron la ventana.

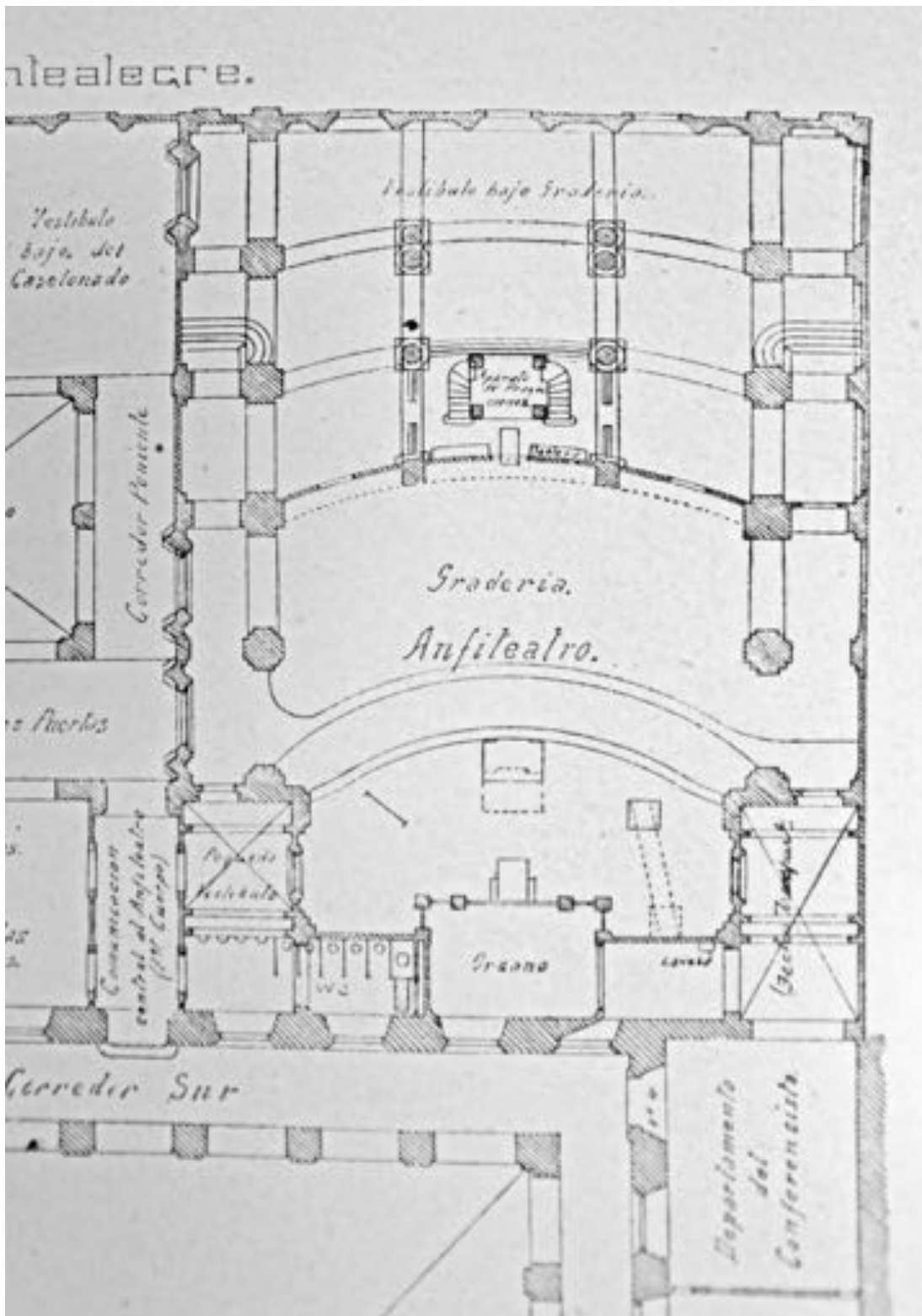


Fig. 165. Detalle de los planos del Anfiteatro, Informe, 1911, Samuel Chávez. Nótese el vano de la ventana detrás del área reservada para el órgano, así como la puerta que daba hacia la sección del “lavabo” y comunicaba con el Departamento del Conferencista, abajo en la esquina inferior derecha.

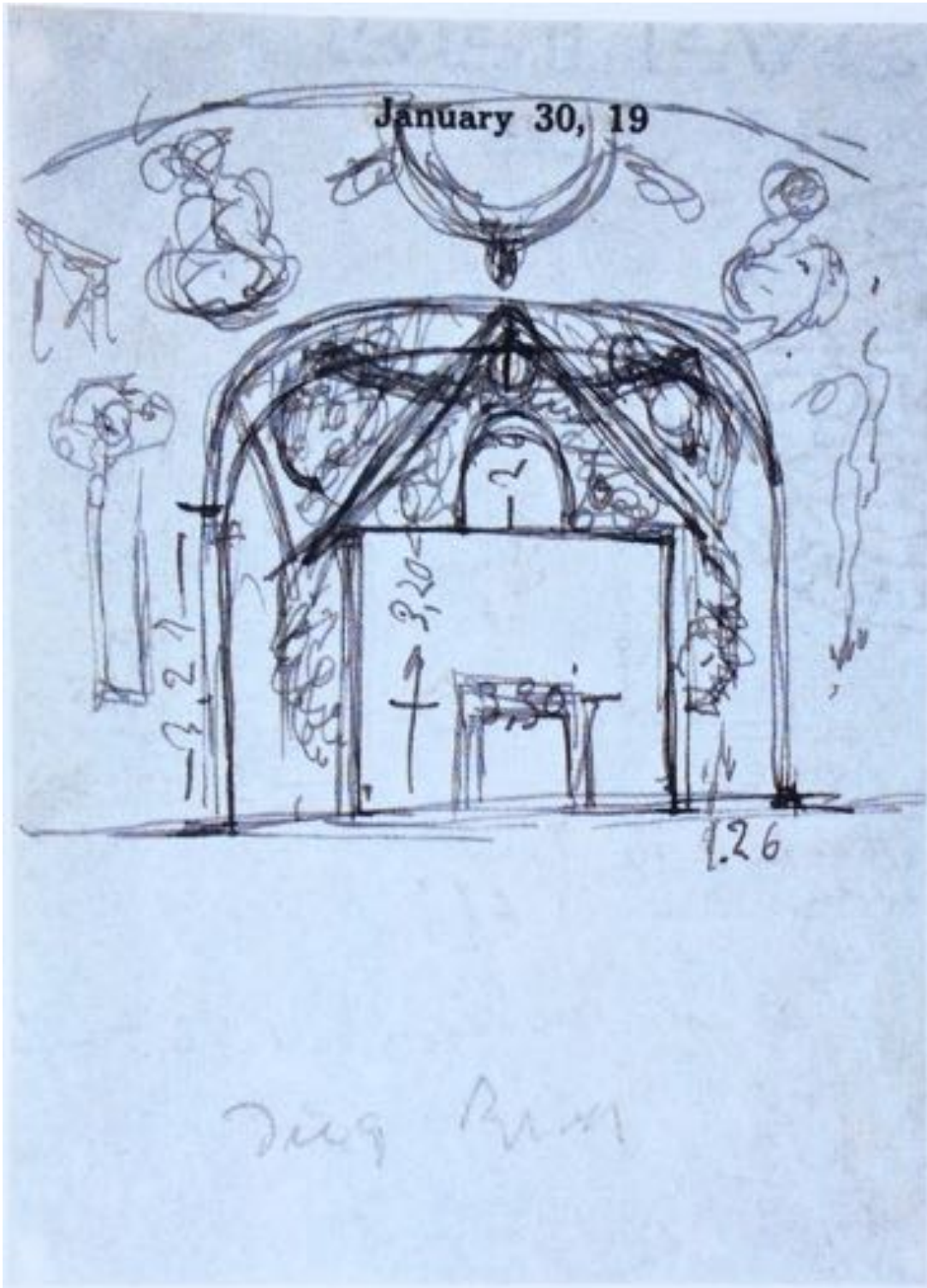


Fig. 166. Apunte para la Creación, lápiz sobre papel, 14 x 10.5 cm, colección Ingrid B. Aragón Briceño. Tomado de Juan Coronel Rivera.

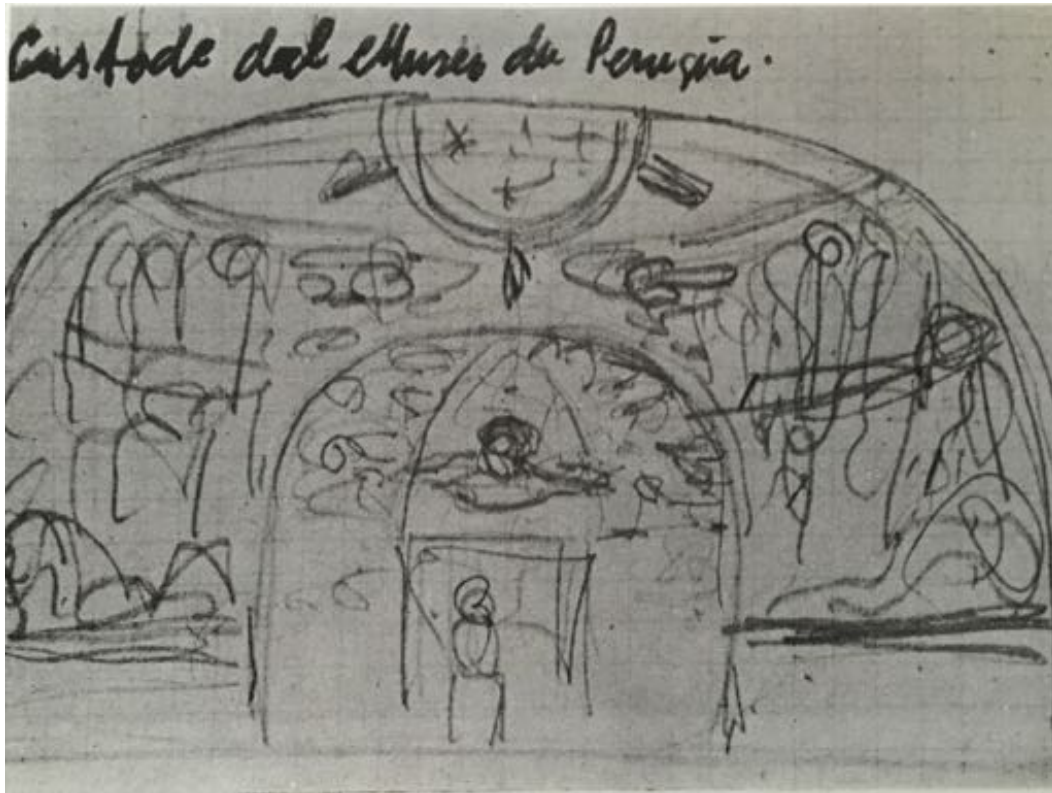


Fig. 167. Primer Apunte *La Creación*, Escuela Nacional Preparatoria, 1922, lápiz, 11.5 x 17 cm  
Colección Sra. Frida Kahlo de Rivera, México



Fig. 168. Rafael Sanzio y Pietro Perugino, *Trinidad y santos*, 1505-1508 circa y 1521, fresco, 175×389 cm, Cappella di San Severo, Perugia.

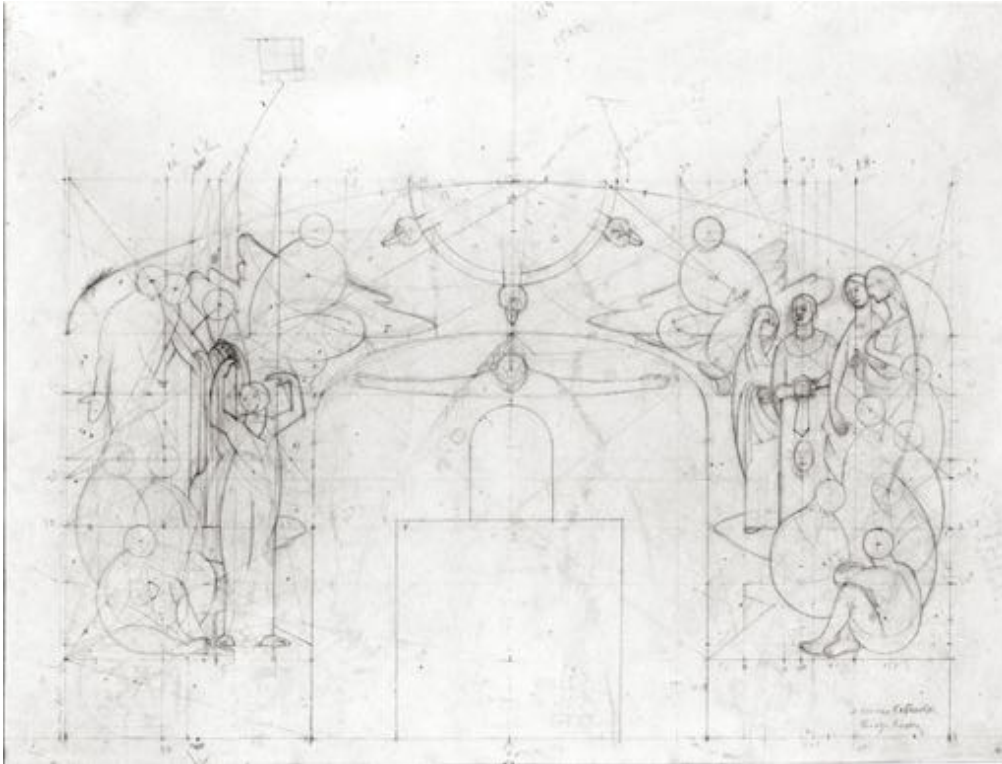


Fig. 169. Diego Rivera, Boceto de La Creación, lápiz sobre cartulina Canson, Fondo Reservado, Antigua Academia de San Carlos, FAD, UNAM, , ciudad de México. Photo: Bob Schalkwijk © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York

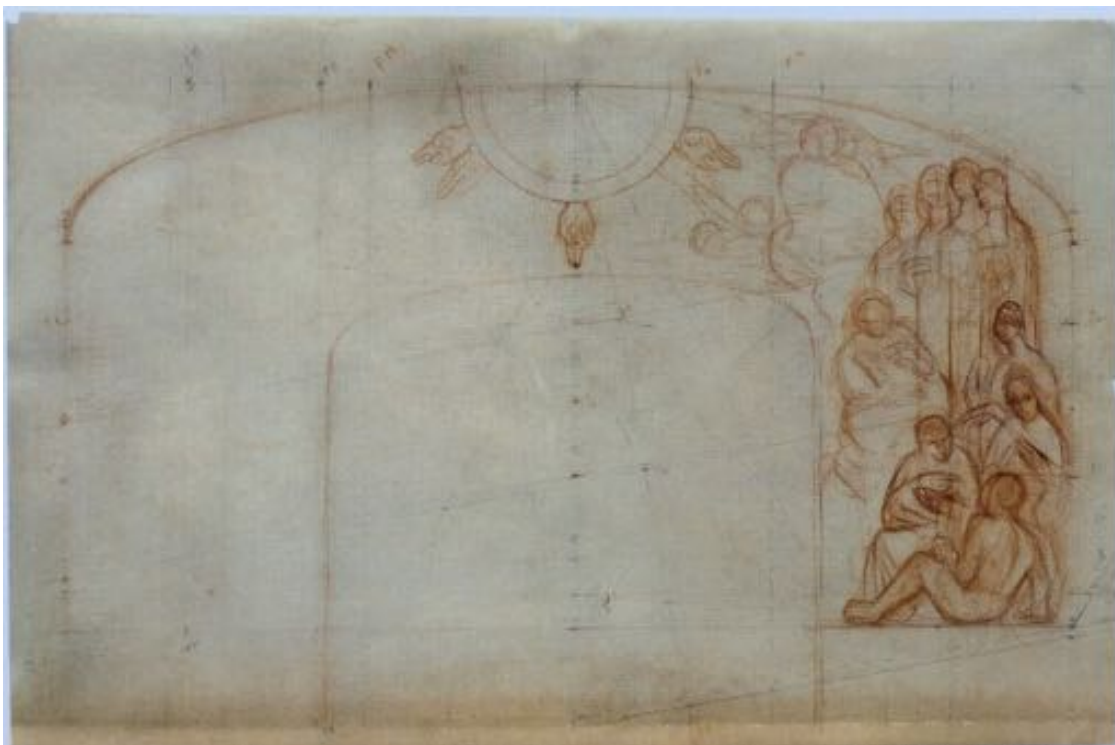


Fig. 170. Diego Rivera, Boceto de *La Creación*, sanguina y lápiz sobre papel, Museo Frida Kahlo Casa Azul.

x



Fig. 171. Diego Rivera, *Boceto de La Creación*, sanguina y lápiz sobre papel, Museo Frida Kahlo Casa Azul.

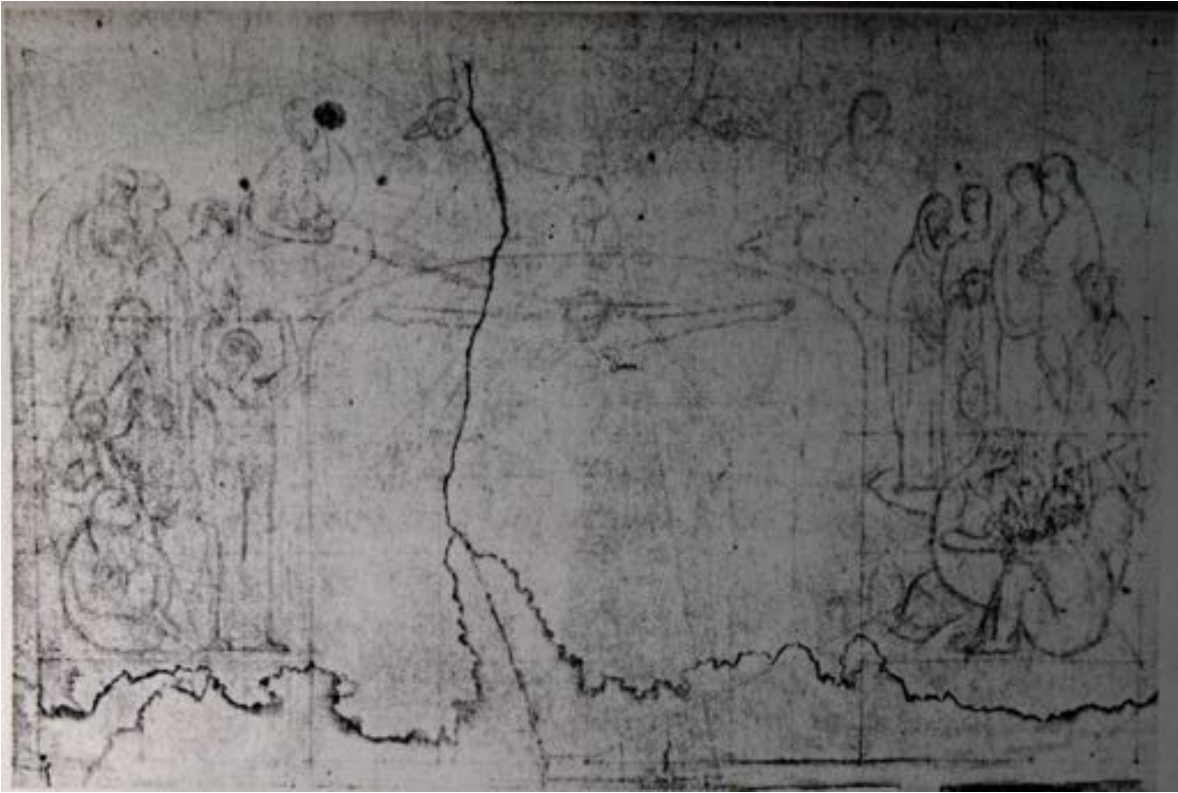


Fig. 172. Diego Rivera, *Boceto de La Creación*, lápiz sobre papel, Museo Frida Kahlo Casa Azul.



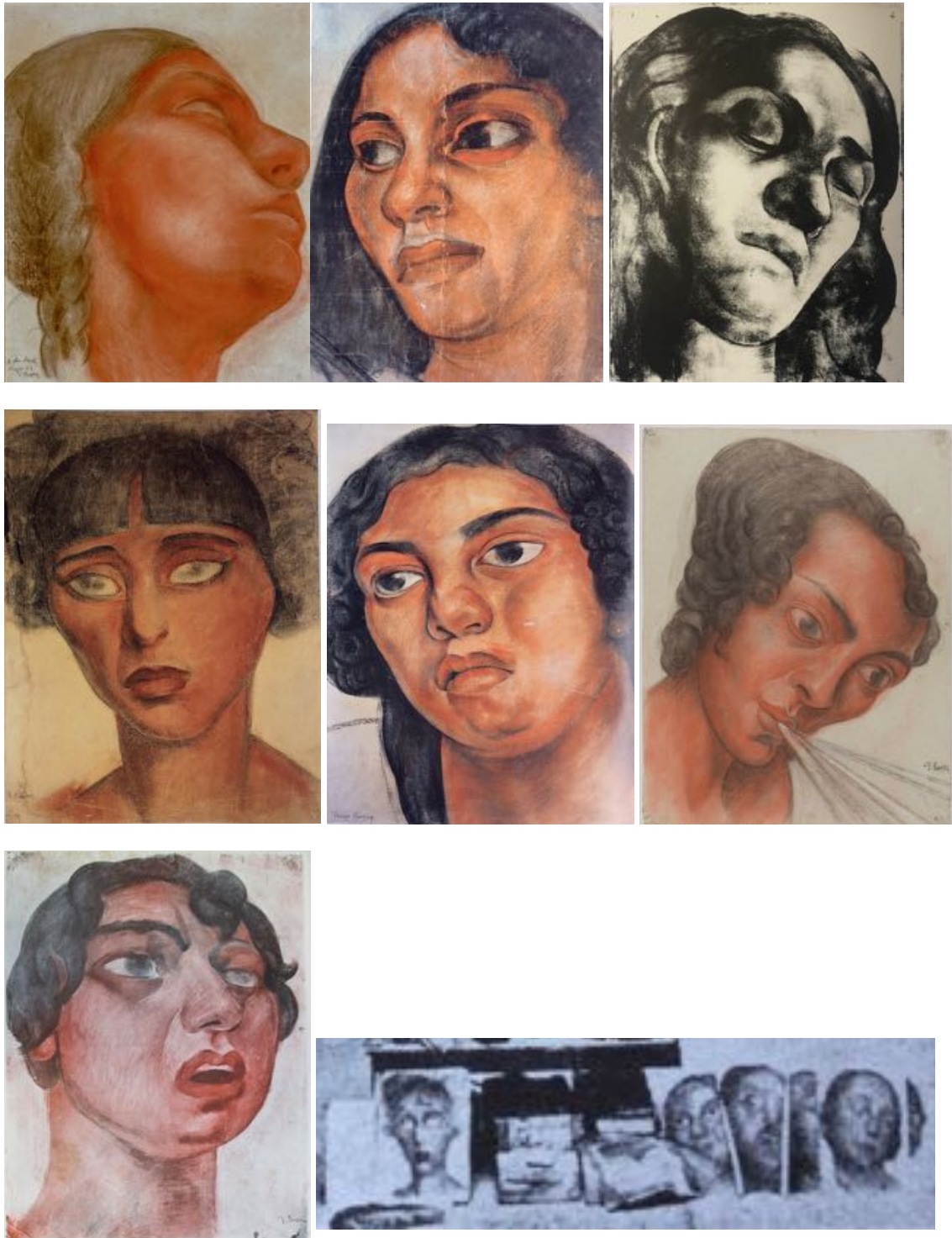


Fig. 173. Diego Rivera, *Cartones de cabezas para La Creación*, ca. 1922, pastel sobre papel Ingres, Canson & Montegolfier o papel de pulpa mecánica, miden alrededor de 61.6 x 47.63 cm (medidas *Música*). De izquierda a derecha, de arriba hacia abajo: *Esperanza* (Colección Vicky y Marcos Micha), *Danza* (Colección particular México), *Caridad* (foto Jean Charlot Archives, University of Hawaii), *Poesía Erótica* (Casa Azul, Museo Frida Kahlo), *Sapiencia y Tradición* (Colección particular México), *Música* (SFMOMA 64.29) Fotografía: © James Gouldthorpe SFMOMA, *Canto* (paradero desconocido, publicada en *El Arquitecto*, II, núm. VIII, marzo abril 1926). Detalle foto de dibujos de cabezas en el anfiteatro, ca. 1922.



Fig. 174. Diego Rivera, *Cartones de manos para La Creación*: Diego Rivera, ca. 1922, pastel sobre papel Ingres, Canson & Montegolfier o papel de pulpa mecánica, dimensiones variables, alrededor de 40 x70 cm. De arriba abajo, de izquierda a derecha: Mano derecha Fábula (SFMOMA 5. 64.20), Manos Tradición (Colección particular, ARTSOTR), Mano derecha Justicia (SFMOMA 64.23), Brazo y mano derecha Danza (SFMOMA 64.28), Brazo y mano izquierda Danza (SFMOMA 64.21), Manos Fortaleza (SFMOMA 64.24), Mano de Dios (64.22), Mano derecha Ciencia (SFMOMA 64.26), Manos en mudra Sapiencia (SFMOMA 64.25) Manos Esperanza (SFMOMA 64.27) Fotografías: © James Gouldthorpe SFMOMA.



Fig. 175. Trazo de los contornos del mural sobre propileno de los artistas de la Facultad de Artes y Diseño, Darío Meléndez Manzano, Lili Sun, Mariana Ciprés, y Guadalupe García Pasquel.



Fig. 176. *Arriba*, Sobreposición de calca del mural en plástico transparente sobre el dibujo original (enmarcado) de La Música. Trazo sobre polipropileno, Darío Melendez Manzano y Mariana Ciprés. Fotografía: Sandra Zetina. *Abajo, izquierda*, Diego Rivera, Música, detalle de *La Creación*, encáustica sobre concreto. Fotografía: © E. Hernández Vázquez- G.García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM. *Abajo, derecha*, Diego Rivera, *Estudio para la cabeza de la Música*, pastel sobre papel Ingres Canson, 61.6 x 47.63 cm, San Francisco Museum of Modern Art SFMOMA 64.29. Fotografía: © James Gouldthorpe SFMOMA.



Fig. 177. Marca de agua de papel gris azulado Ingres, Canson & Montgolfier FRANCE observada con luz transmitida en Diego Rivera, *Cartón para la mano derecha de la Ciencia*, ca. 1922, pastel sobre papel Ingres Canson, 47.31 x 61.28 cm, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA 64.26) Fotografía: Sandra Zetina.



Fig. 178. Diego Rivera, Estudio de la mano y el brazo derecho de la Danza, SFMOMA 64.28 Hands of Dance. Ecurrimientos de encáustica. Fotografía: © James Gouldthorpe SFMOMA.

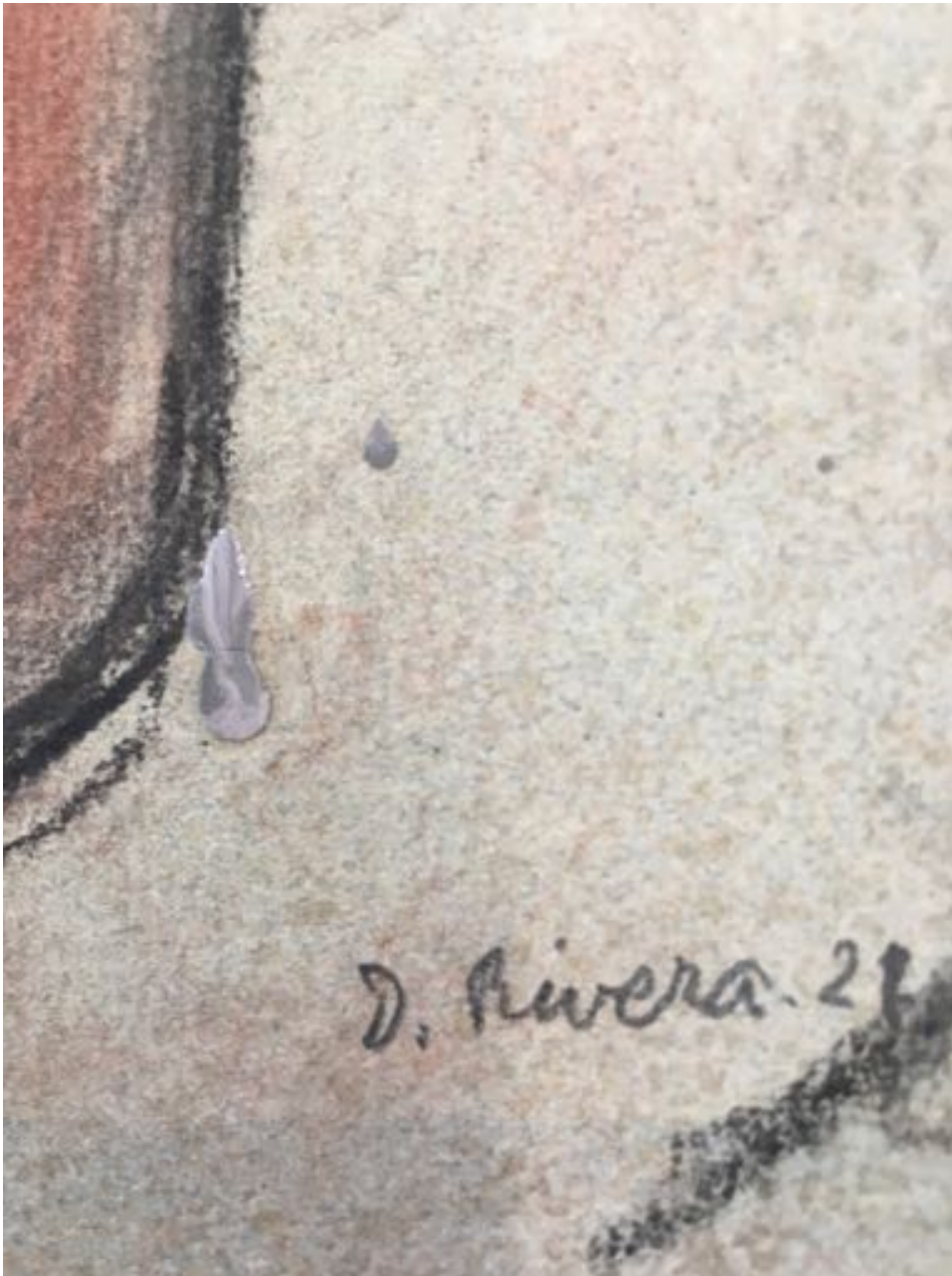


Fig. 179. Esgurrimento de encáustica en Diego Rivera, Estudio de la mano y el brazo derecho de la Danza, SFMOMA 64.28 Hands of Dance. Fotografía: Sandra Zetina.



Fig. 180. Comparación entre el dibujo original de Rivera y la reproducción experimental. Los resultados son muy distintos pues Lili Sun, la artista que realizó el dibujo intentó compensar la falta de simetría, mas por la técnica es aún muy visible, pues utilizó crayón conté en lugar de pastel, y por esta experimentación fue posible inferir que Rivera dibujó con pasteles y esfumino estos dibujos. Izquierda, Diego Rivera, *Cartón para la cabeza de la Poesía Erótica*, 1922, pastel sobre papel de pasta de fibra mecánica. Casa Azul, Museo Frida Kahlo, Ciudad de México. Fotografía: Bob Schalkwijk © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York. Derecha, Lili Sun, *Reproducción experimental del Cartón para la cabeza de la Poesía Erótica de Diego Rivera*, 2017, LANCIC-IIE-UNAM. Fotografía: Lili Sun.



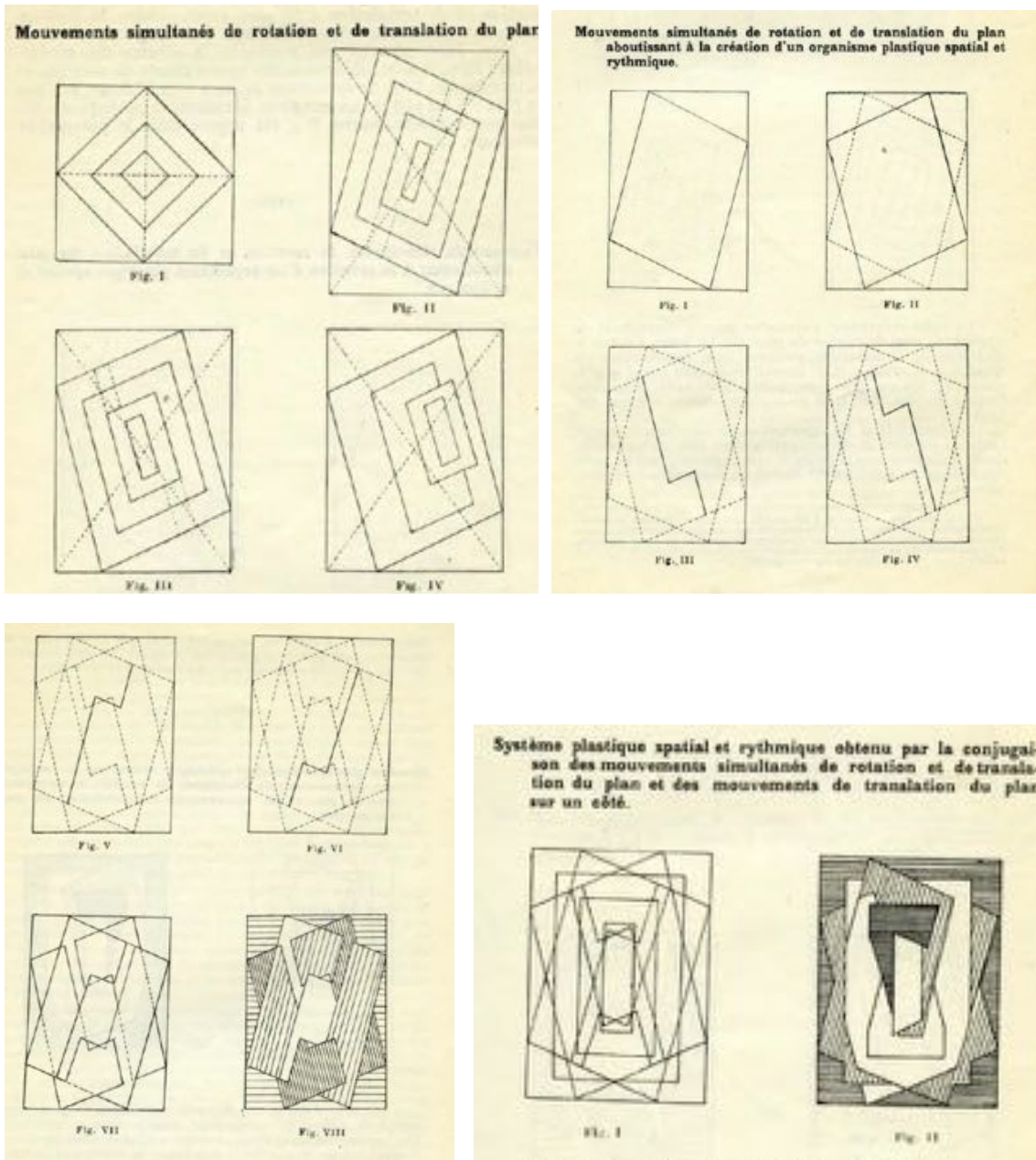


Fig. 181. Arlbert Gleizes, arriba izquierda, *Movimientos simultáneos de rotación y de traslación de los planos*, 4 figuras. Arriba derecha y abajo izquierda, *Movimientos simultáneos de rotación y traslación de plano que llevan a la creación de un organismo plástico espacial y rítmico*, 8 figuras. Abajo derecha, *Sistema plástico espacial y rítmico obtenido por movimientos simultáneos de traslación del plano sobre un lado*, 2 figuras. Tomado de: Albert Gleizes, « La peinture et ses lois, ce qui devait sortir du Cubisme », ensayo publicado en *La vie des Lettres et des Arts*, [marzo, 1923], reimpresión Paris, 1924; 45,46, 47, 48.

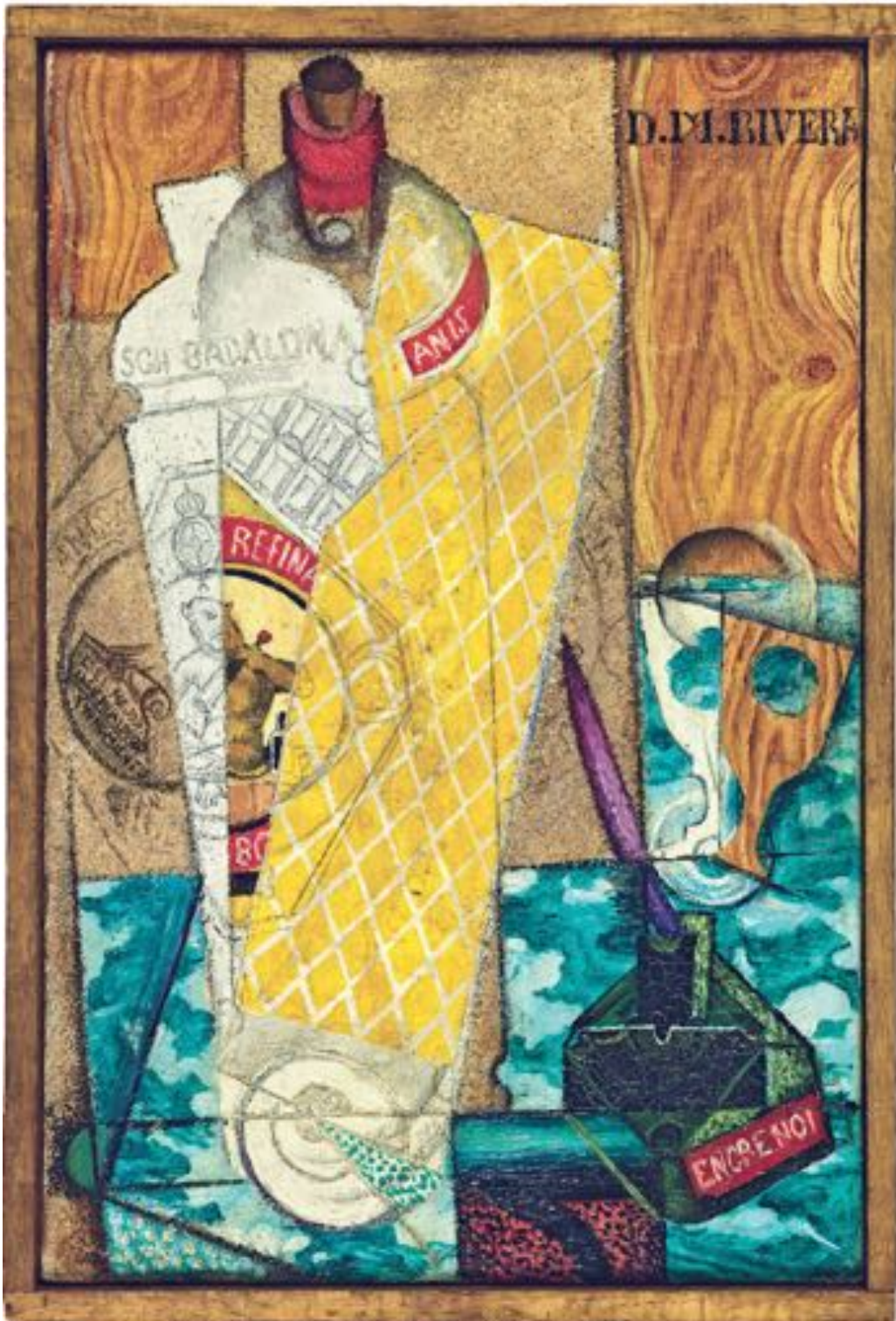


Fig. 182. *Composición cubista (naturaleza muerta con una botella de anís y un tintero* [Composition cubiste (nature morte à la bouteille d'anís et encrier)], 1914-1915, óleo arena y carboncillo sobre tela, 47 x 27 cm. Colección particular, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Bruselas, Bélgica.

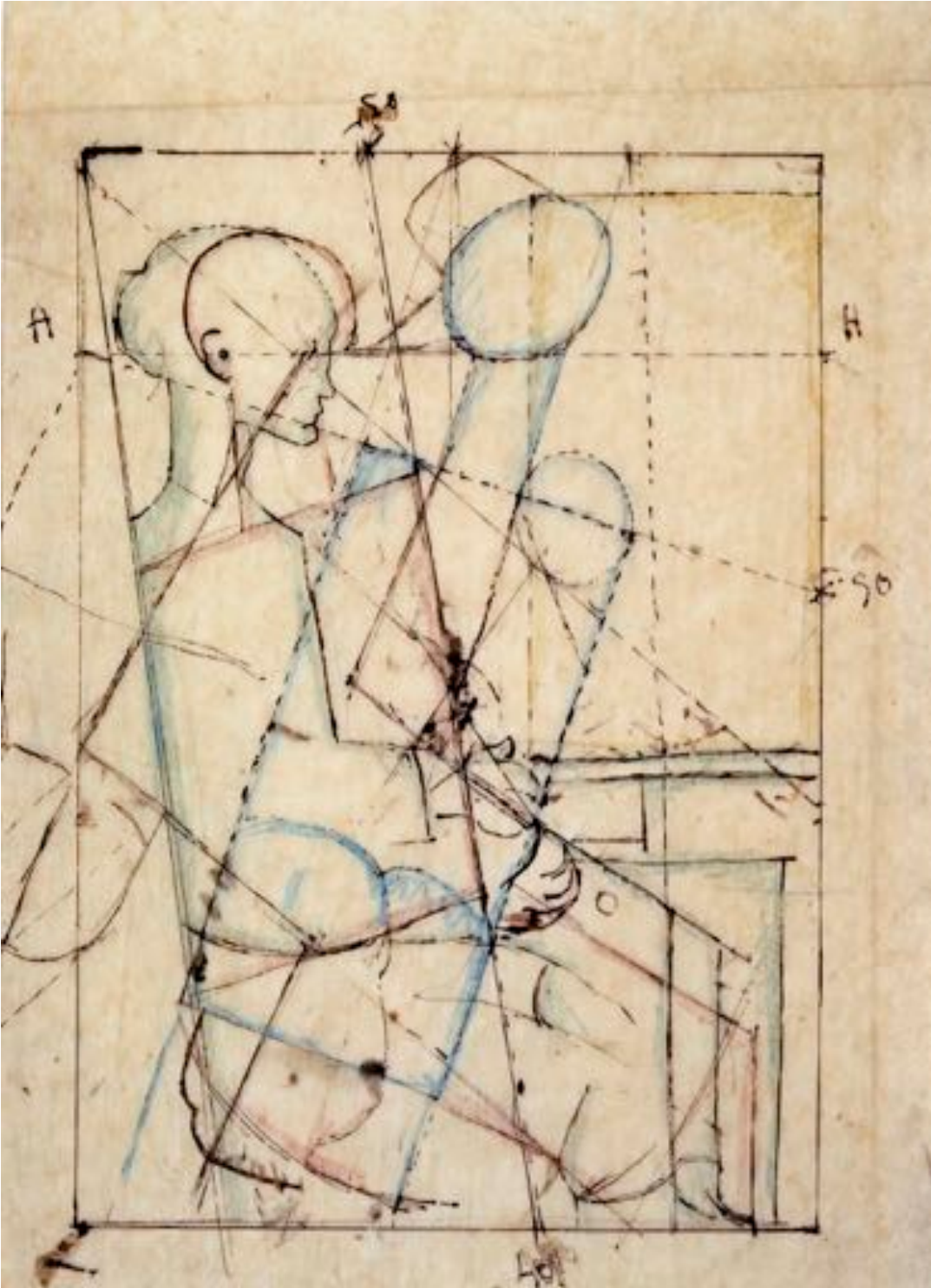


Fig. 183. Diego Rivera, *Estudio para El Matemático*, tinta sobre papel, 27.8 x 20 cm. Colección Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. Fotografía: © Bob Schalkwijk.



Fig. 184. Diego Rivera, *El matemático*, c. 1920. Óleo sobre lienzo, 115,5 x 80,5 cm. Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México. Fotografía: © Bob Schalkwijk.

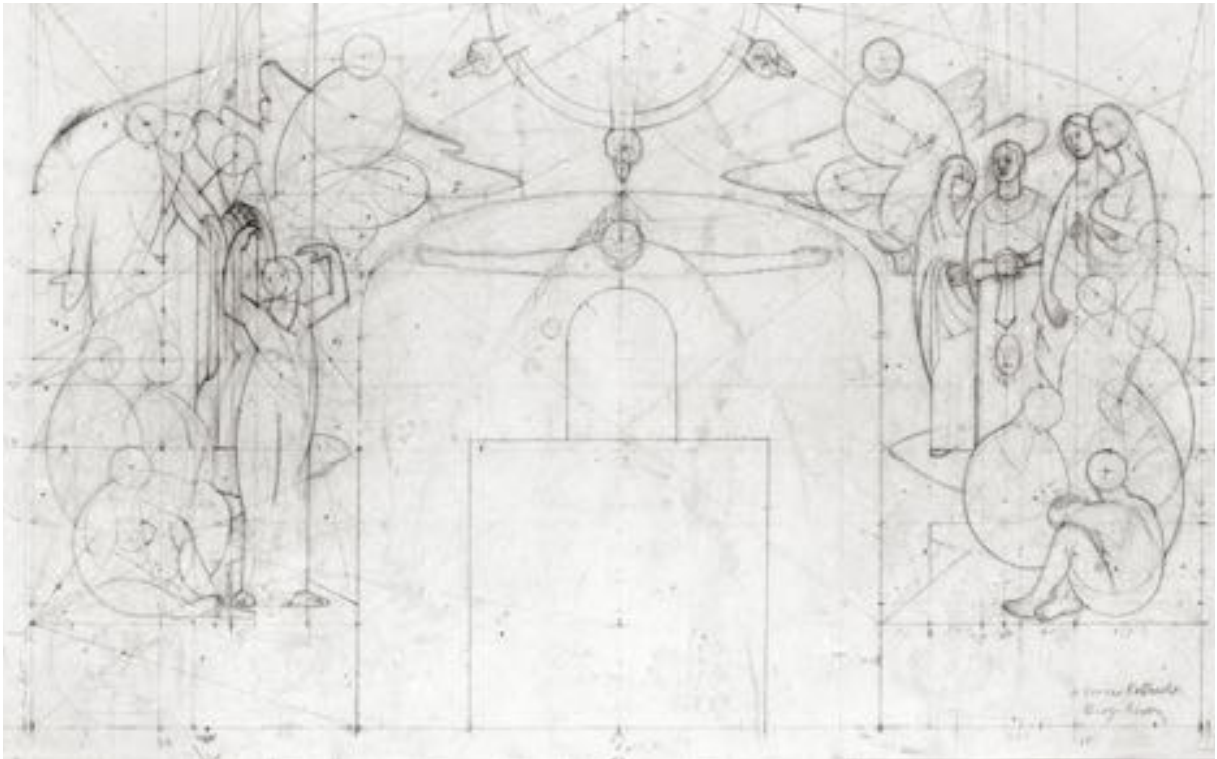


Fig. 185. Diego Rivera, Boceto de La Creación, lápiz sobre cartulina Canson, Fondo Reservado, Antigua Academia de San Carlos, FAD, UNAM, , ciudad de México. Fotografía: ©Bob Schalkwijk 2012 Artists Rights Society (ARS), New York.

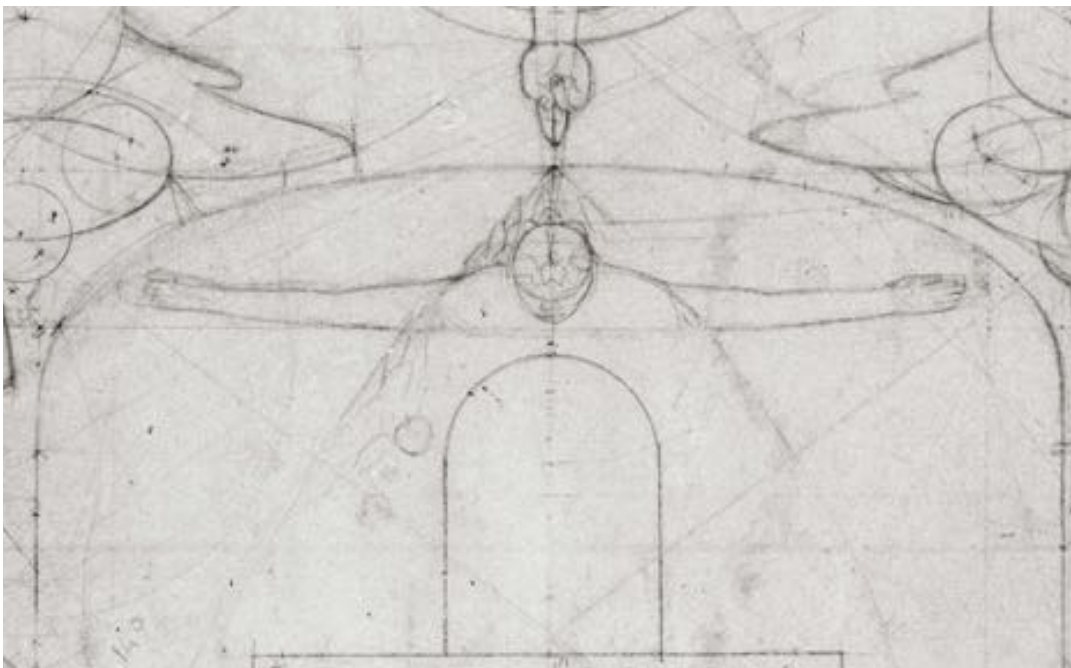


Fig. 186. Detalle del diseño del nicho. Diego Rivera, Boceto de La Creación, lápiz sobre cartulina Canson, Fondo Reservado, Antigua Academia de San Carlos, FAD, UNAM, ciudad de México. Fotografía: ©Bob Schalkwijk 2012 Artists Rights Society (ARS), New York.



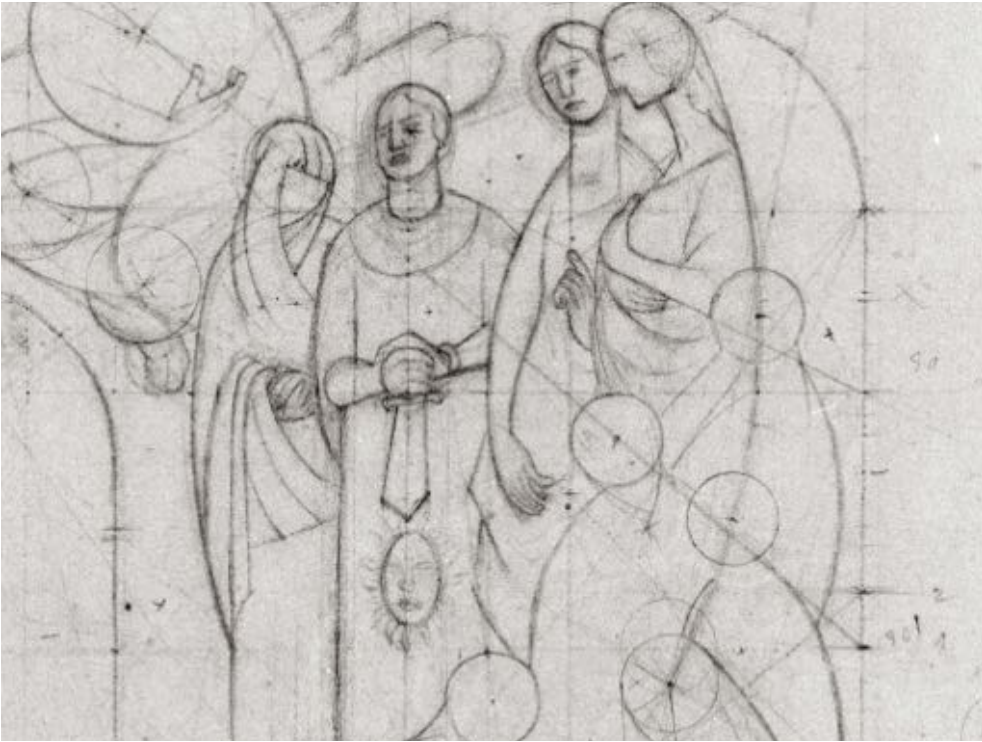


Fig. 189. Perfilado de figuras. Detalle, boceto geométrico.

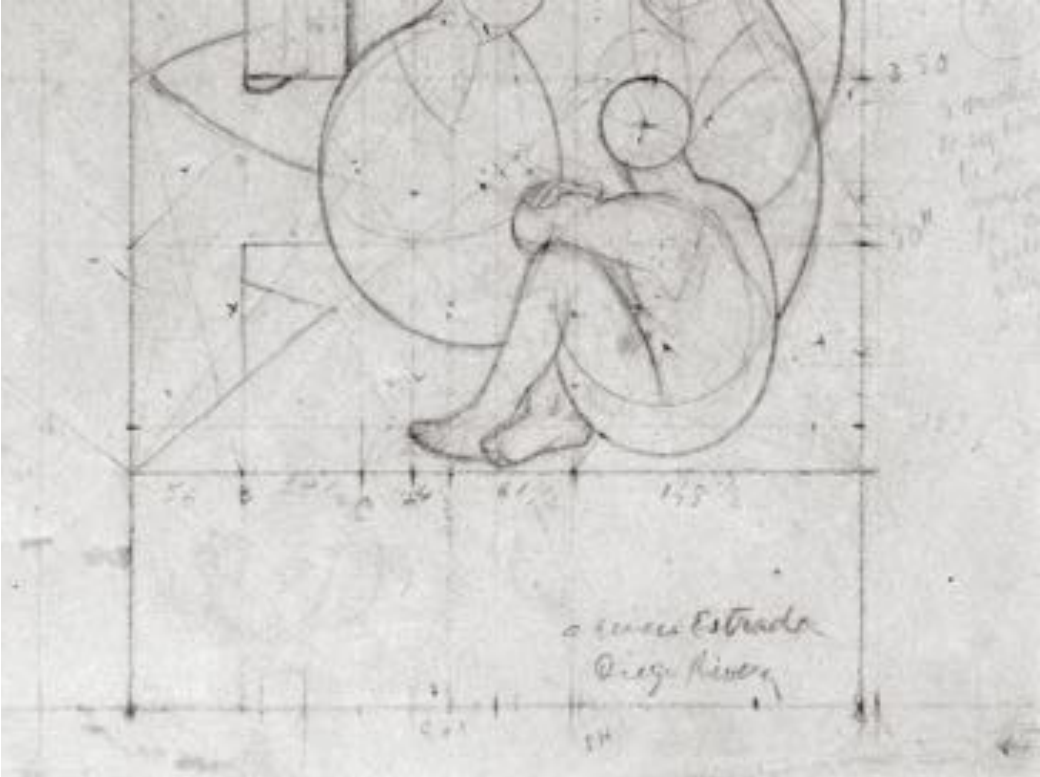


Fig. 190. Firma, dedicatoria a Genaro Estrada e inscripciones. Detalle, boceto geométrico.

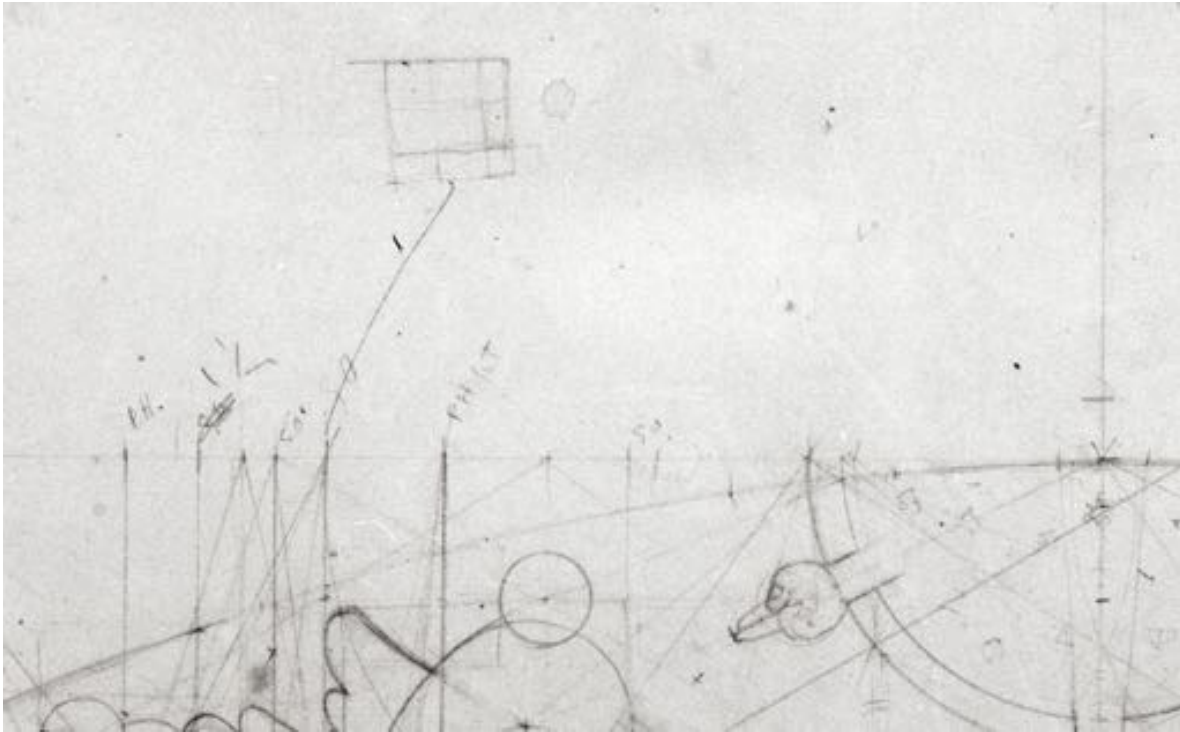


Fig. 191. Indicaciones sobre la sección áurea. Detalle, boceto geométrico.



Fig. 192. Compás áureo, tres versiones, la central es la reproducción del compás de Joaquín Torres García, las dos laterales son los que se venden actualmente en el mercado.





Fig. 193. Ángel Zárraga, Portraits (Ángel Zárraga y su esposa Jeannette en su estudio), 1920, portadilla de 2me Exposition Angel Zarraga, 20 ouvrages de discipline cubiste 1914-1917, 20 tableaux récents, 1920-1921. París: Berheim-Jeune, editeurs d'art.



Fig. 194. Ángel Zárraga, Autoretrato con compás e instrumento óptico, ca. 1920-21.  
<http://terranoca.blogspot.com/2014/08/angel-zarraga-laicismo-y-nuevo.html>



Fig. 195. Ángel Zárraga (1886-1946), *Anunciación*, óleo sobre tela, 21 5/8 x 18 1/8 in. 55 x 46 cm. Colección Privada México, catalogada por Maria Luisa Novelo. Tomado de: *Mexico Sothebys Latin America: Modern Art Evening Sale*, 25 de mayo de 2017, 6 PM, Nueva York.



Fig. 196. Trazos de sección áurea sobre el mural Detroit Industry. Sandra Zetina

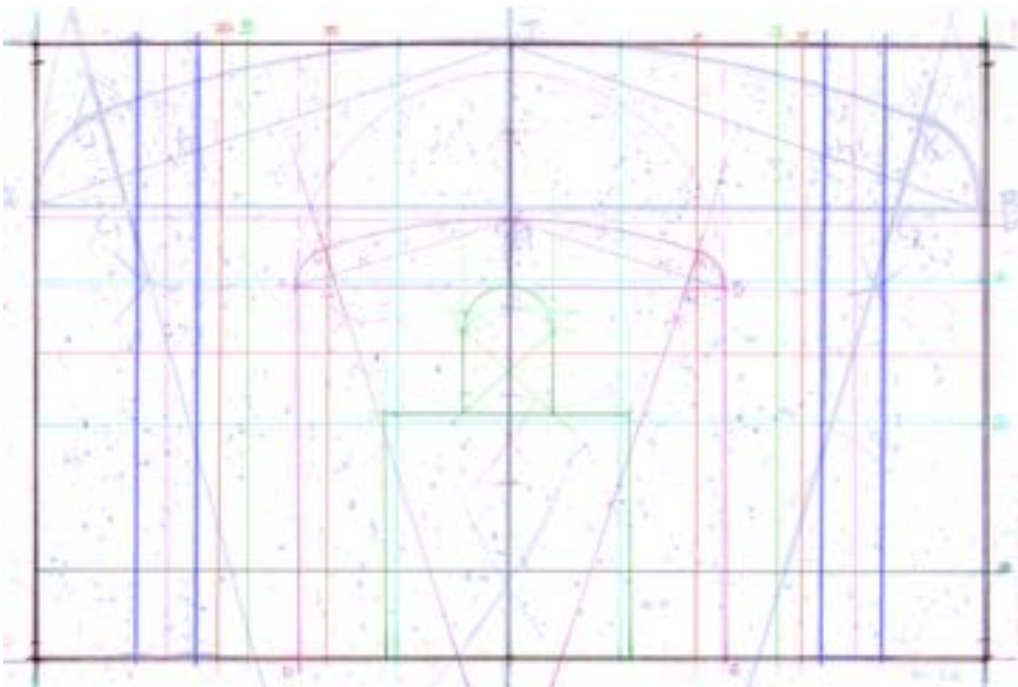


Fig. 197. Darío Meléndez Manzano, *Estudio de la sección áurea siguiendo los pasos del boceto geométrico de La Creación.*

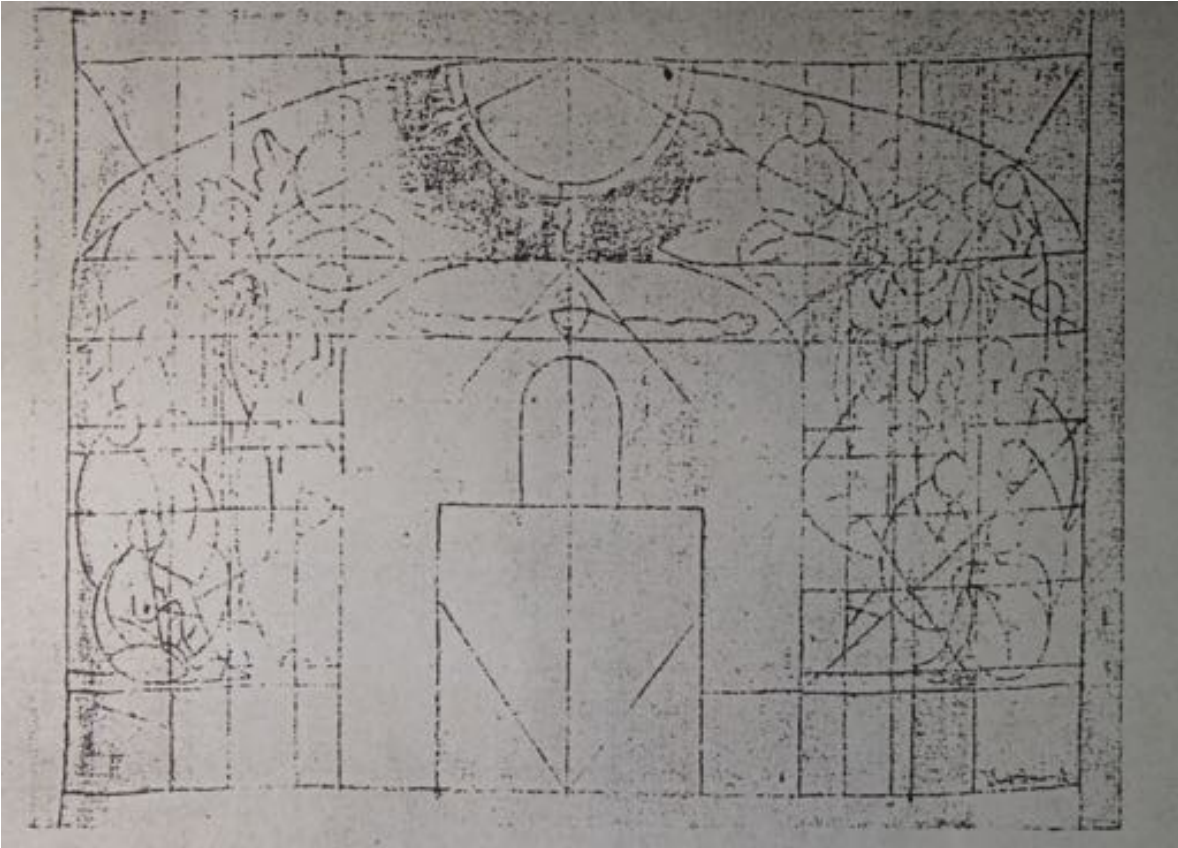


Fig. 198. ¿Diego Rivera?, *Diagrama de sección áurea en La Creación*. Museo Frida Kahlo.

## Capítulo 5



Fig. 199. Santiago Rebull, *Bacantes*, 1865, Museo Nacional de Historia, alcázar del Castillo de Chapultepec.



Fig. 200. Hermanos Coppedée, decoración interior salón principal, antigua sede de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, Museo Nacional de Arte.



Fig. 201. Interior y exterior de la Casa La Paleta, colores y materiales para artistas. Ciudad de México. J. Figueroa Doménech, *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*. Volumen I. (Barcelona: Imprenta Henrich Compañía, 1899), 303.





Fig. 202. Interior de la Casa Pellandini en la ciudad de México. J. Figueroa Doménech, *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*. Volumen I. (Barcelona: Imprenta Henrich Compañía, 1899), 209.

México, 2a. San Francisco, No 10.  
 Guadalajara, Lopez Cotilla, Nos. 43-45

# Claudio Pellandini

Existencia colosal de  
**VIDRIOS, CRISTALES, LUNAS,**  
 Talleres Modelo para fabricar  
**Cragaluces, Vidrieras Artísticas, Marquesinas.**

Grandes Almacenes de Obras de Arte.  
 Pinturas, Esculturas Mosaicos,  
 Acuarelas, Objetos de Fantasia y de Lujó  
 para Regalos.

Gran surtido de ESTAMPAS, GRABADOS, FACSIMILES,  
 CROMOS Y OLEOGRAFIAS.

Espejos de Fantasia, Obras de Talla, Consolas, Marcos, Biombos,  
 Jardineras.

Materiales para Artistas. ———— Utiles para Ingenieros.  
 Riquísimo Surtido de Estuches de Matemáticas.  
 Lápices, Papeles para Dibujo, Tablas, Cartones y Papeles Preparados.  
 Cajas de Colores al Oleo, Acuarela y Pastel.

Esmerada fabricación de  
**VITRINAS PARA MOSTRADORES, APARATOS NIQUELADOS  
 PARA APARADORES.**  
 Grandísimo Surtido de **Papel Tapiz.**  
 Marcos Florentinos y Pinturas en Porcelana.

# Claudio Pellandini.

2a. de San Francisco 10.

**Almacenes de Moda**  
 para pinturas de todas artes y objetos de todas regiones  
**PINTURAS EN PORCELANA**  
 Marcos Florentinos. Estatuas y Columnas.

Vidrieras Artísticas.  
 JUEGOS DE MARFIL  
 Y DE  
 ALABASTRO.  
 Cajas de Colores ricamente  
 surtidas para  
 Oleo y Acuarela.

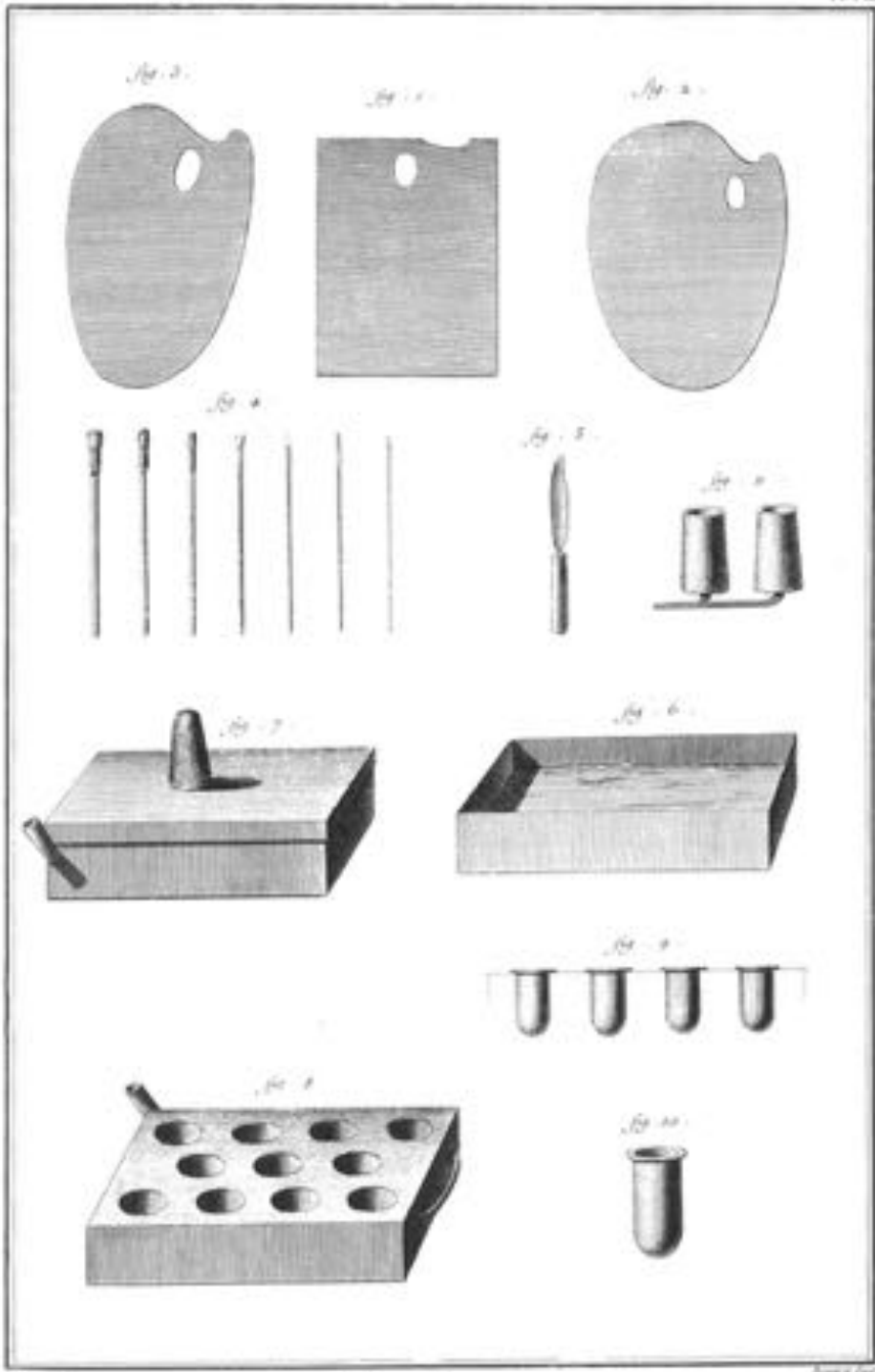
SEÑOR CAROLINERIE DUCH  
 Exposición Colosal.

## PAPEL TAPIZ

**MATERIALES PARA ARTISTAS,  
 UTILES PARA INGENIEROS.**  
 OBRAS DE MARFIL TALLADA Y DORADA  
 Jardineras Espejos Consolas, Grifos Etc.  
 Este Comercio de CAMBIOS de OLEO y de ACUARELAS, se ha de hacer  
 en el Ateneo Literario y Francés.

Visiten los Salones de EXPOSICION  
 EN LA SEGUNDA DE SAN FRANCISCO NUMERO 10

Fig. 203. Anuncios de Casa Pellandini en Guadalajara y la ciudad de México.



*Peinture.*  
*Ustensiles de la Peinture Encaustique.*

Fig. 204. Diderot et Alembert, "Peintures en huile, en miniature et encaustique," *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8 (plates) (Paris, 1771).



Fig. 205. Jacques-Louis David, *Apelles pinta a Campaspe frente a Alejandro* (*Apelle peignant Campaspe devant Alexandre*), ca. 1814, encáustica ? sobre tabla, 96.5 x 136 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 206. Detalle Apeles y su caja de colores, Jacques-Louis David, *Apelle peignant Campaspe devant Alexandre*, ca. 1814, encáustica ? sobre tabla, 96.5 x 136 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 207. Paillot de Montabert, *Diana visting a Endmi3n* (*Diane venant visiter Endymion*, 1817), enc3ustica sobre tela, 211 x 253 cm, Hist. Commande de la maison du Roi en 1816 (3 000 F). Collection de Louis XVIII. D3p3t de l'3tat au mus3e de Troyes en 1872 (inventaire Louvre 7078 et L. 3944). Mus3e des Beaux-Arts de Troyes (INV. D. 872.9).



Fig. 208. Extracción del copal. Fotografías: © Aurora Montúfar.



Fig. 209. Figurilla de resina de copal encontrada en el Templo Mayor. Fotografía: © Autora Montúfar.





Fig. 210. Reproducción experimental de escalas de atlcolors realizadas en el LDOA LANCIC IIE, debajo, detalle de *Amanecer en la Montaña* de Gerardo Murillo Dr. Atl.

MAISON FONDÉE EN 1760

ÉVITER LA MARQUE

**A.-M. DUROZIEZ**

SEUL VÉRITABLE  
**SICCATIF DE HARLEM**



**KEROVOSE**

MEDIUM POUR LA PEINTURE MATE  
s'employant avec les couleurs broyées à l'huile

REFUSER LES IMITATIONS

Copal à l'huile. — Copal en pâte. — Vernis fin à tableaux  
— Huiles et Essences pures. — Fixatif. — Mixtion pour  
peinture sur étoffes. — Vernis spéciaux pour graveurs.  
Produits pour la peinture à la cire.

**COULEURS EXTRA-FINES EN TUBES**

pour le Tableau et pour la Décoration artistique, etc.

**ENVOI FRANCO DE LA NOTICE EXPLICATIVE**

**DÉPÔT DE LA MANUFACTURE DE VERNIS & DE COULEURS**

**J.-B. SOUDÉE**

**71, Boulevard Raspail, PARIS (6<sup>e</sup>)**

Téléphone : Littré 30-26

**Grand-Prix**

Exposition Internationale des Arts  
Décoratifs — Paris 1925

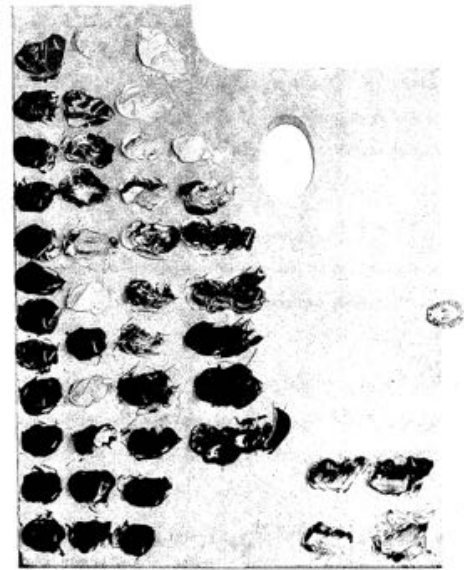
N° 123 [www.topcolor.com.net](http://www.topcolor.com.net)

Fig. 211. Propaganda de Duroziez, 1925.

Fig.



Fig. 212 Propaganda de AM. Duroziez, y abajo, secativo de Harlem cuya etiqueta dice: "A base de resina sintética flexible, aumenta el brillo y la transparencia de las veladuras, permite la sobreposición rápidas en el óleo fresco (húmedo)".

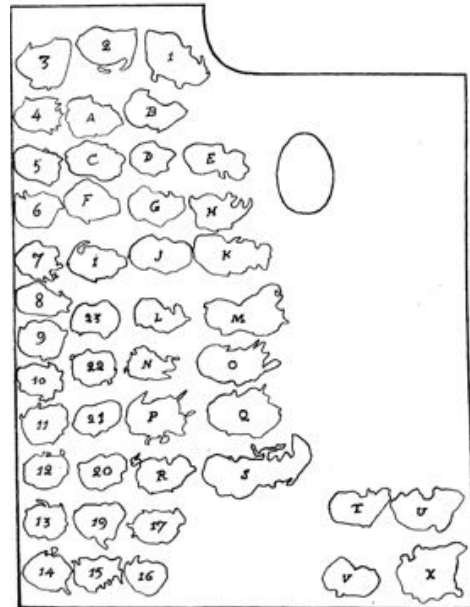


**COULEURS PRIMITIVES:**

- |                     |                          |                                    |
|---------------------|--------------------------|------------------------------------|
| 1 Blanc.            | 9 Vert émeraude          | 18 Laque brun foncé (!).           |
| 2 Jaune de Naples.  | 10 Terre de Sienna nat.  | 19 Laque de garance pompec.        |
| 3 Ocre jaune.       | 11 Terre de Sienna brûl. | 20 Laque jaune de gaud.            |
| 4 Ocre de ru.       | 12 Terre de Cassel.      | 21 Cadmium.                        |
| 5 Vermillon.        | 13 Noir d'ivoire.        | 22 Terre verte.                    |
| 6 Brun rouge.       | 14 Terre d'Ombre nat.    | 23 Jaune de zinc ou de strontiane. |
| 7 Cobalt.           | 15 Bleu de Prusse.       |                                    |
| 8 Brun de Florence. | 16 Terre d'Ombre brûlée. |                                    |
|                     | 17 Momié.                |                                    |

**COULEURS COMPOSEES:**

- |   |  |
|---|--|
| A Laque de garance et blanc.                  | N Cobalt, vermillon et blanc.                                      |
| B Cadmium et blanc.                           | O Laque de garance, bleu de Prusse et blanc.                       |
| C Bleu de Prusse et blanc.                    | P Terre de Sienna naturelle et vert émeraude.                      |
| D Laque jaune de gaudé et blanc.              | Q Laque de garance et vermillon.                                   |
| E Jaune de Naples et blanc.                   | R Terre de Sienna naturelle, terre de Sienna brûlée et brun rouge. |
| F Vermillon et blanc.                         | S Bleu de Prusse, terre d'Ombre naturelle et blanc.                |
| G Ocre jaune et blanc.                        | T Terre de Cassel et blanc.  |
| H Brun de Florence et blanc.                  | U Noir d'ivoire et blanc.  |
| I Momié et blanc.                             | V Terre d'Ombre naturelle et blanc.                                |
| J Brun rouge et blanc.                        | X Terre d'Ombre brûlée et blanc.                                   |
| K Vert émeraude et blanc.                     |  |
| L Vermillon, cadmium et blanc.                |  |
| M Vermillon, cadmium et laque jaune de gaudé. |  |



(!) Sous le numéro 18, figure dans les légendes des planches d'Andrieu une Laque brun foncé, qui n'apparaît pas sur la palette.

Fig. 213. Arriba, izquierda, Eugène Delacroix, *Paleta*, The Baltimore Museum of Art: The George A. Lucas Collection, BMA 1996.45.316, arriba, derecha, abajo, *Paleta de Delacroix*, tomada de: René Piot, *Palettes Delacroix*. (Paris: Librairie de France, 1931), 96-98.



Fig. 214. Eugène Delacroix, *Heliodore chassé du Temple*, 1855-61, Chapelle des Saints-Anges, Iglesia de Saint-Sulpice de Paris.



Fig. 215. Detalle Eugène Delacroix, *Heliodore chassé du Temple*, 1855-61, Chapelle des Saints-Anges, Iglesia de Saint-Sulpice de Paris. Abajo, caja de colores de Delacroix. Musée Delacroix, París



Fig. 216. Retrato de Al Fayum, Museo de Louvre

## Imágenes Capítulo 6



Fig. 217. Diego Rivera, *Boceto constructivo La Creación*, ca. 1921-22, lápiz sobre papel, 46 x 62 cm, Fondo Reservado, Facultad de Artes y Diseño, UNAM.



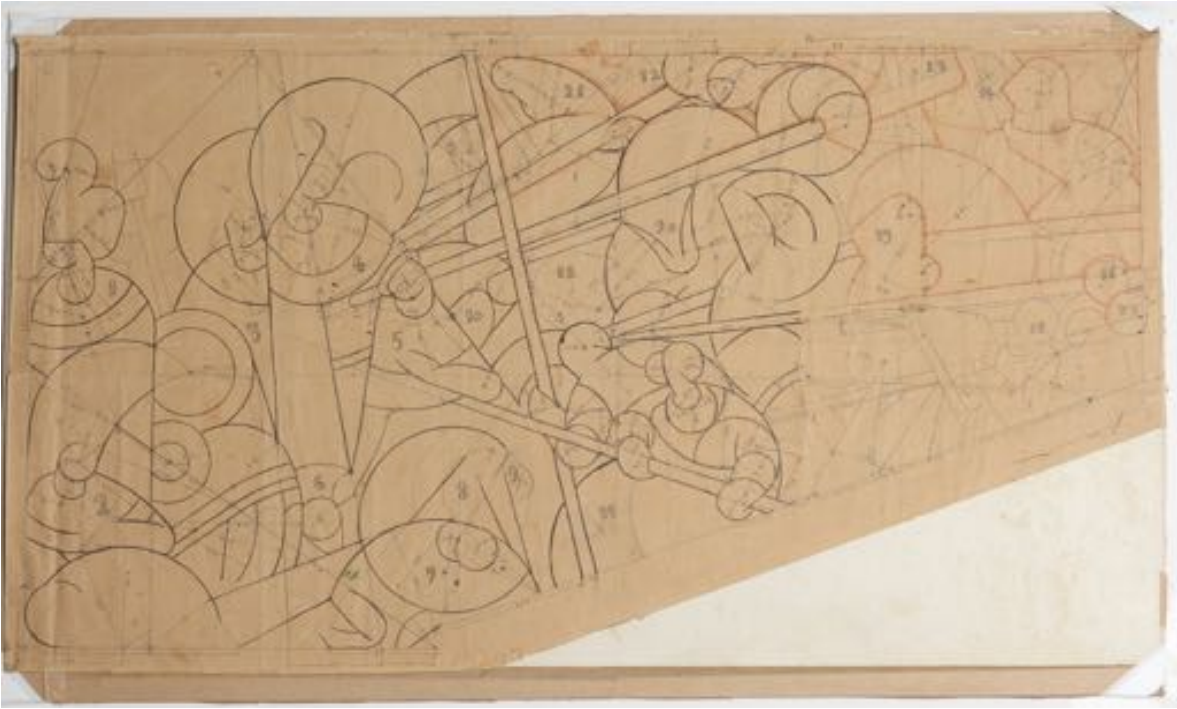


Fig. 218. Jean Charlot, *Boceto constructivo Masacre en el Templo Mayor*, 1922, lápiz, tinta negra y sanguina sobre papel, Archivos Jean Charlot University, Hawaii.



Fig. 219. Jean Charlot, *Boceto Masacre en el Templo Mayor*, 1922, acuarela sobre papel, Archivos Jean Charlot University, Hawaii.



Fig. 220. Jean Charlot, *Masacre en el Templo Mayor*, 1923, fresco con cemento, detalles en encáustica, incrustaciones metálicas, Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Fig. 221. Jean Charlot, *Cartón para cabeza de noble indígena*, 1922, lápiz sobre papel, Archivos Jean Charlot University, Hawaii.



Fig. 222. Jean Charlot, *Cartón para cabeza de jinete*, 1922, lápiz sobre papel. Archivos Jean Charlot University, Hawaii.



Fig. 223. Jean Charlot, *Cartón para xoloitzcuintle*, 1922, lápiz sobre papel. Archivos Jean Charlot University, Hawaii.



Fig. 224. Arriba, Diego Rivera, *Detalle de la Batalla de San Romano de Ucello, Il combattimento*, 1921, lápiz sobre papel, paradero desconocido (fotografía Archivo Jean Charlot, University of Hawaii). Abajo, Paolo Uccello, detalle de *Niccolò Mauruzi da Tolentino desmonta a Bernardino della Ciarda en la batalla de San Romano*, Galería Uffizi de Florencia.



Fig. 225. Izquierda, Diego Rivera, *Detalle de la Batalla de San Romano de Uccello, Il combattimento*, 1921, lápiz sobre papel, 20.5 x 26.5 cm, Museo Frida Kahlo. Abajo, Paolo Uccello, detalle de *Niccolò Mauruzi da Tolentino desmonta a Bernardino della Ciarda en la batalla de San Romano*, Galería Uffizi de Florencia.



Fig. 226. Paolo Uccello, *Niccolò Mauruzi da Tolentino desmonta a Bernardino della Ciarda en la batalla de San Romano* (c. 1435–1455), 182 × 320 cm, Galería Uffizi de Florencia.



Fig. 227. *El contraataque de Michelotto da Cotignola en la batalla de San Romano*, (c. 1455), 182 × 317 cm, Museo del Louvre (París).

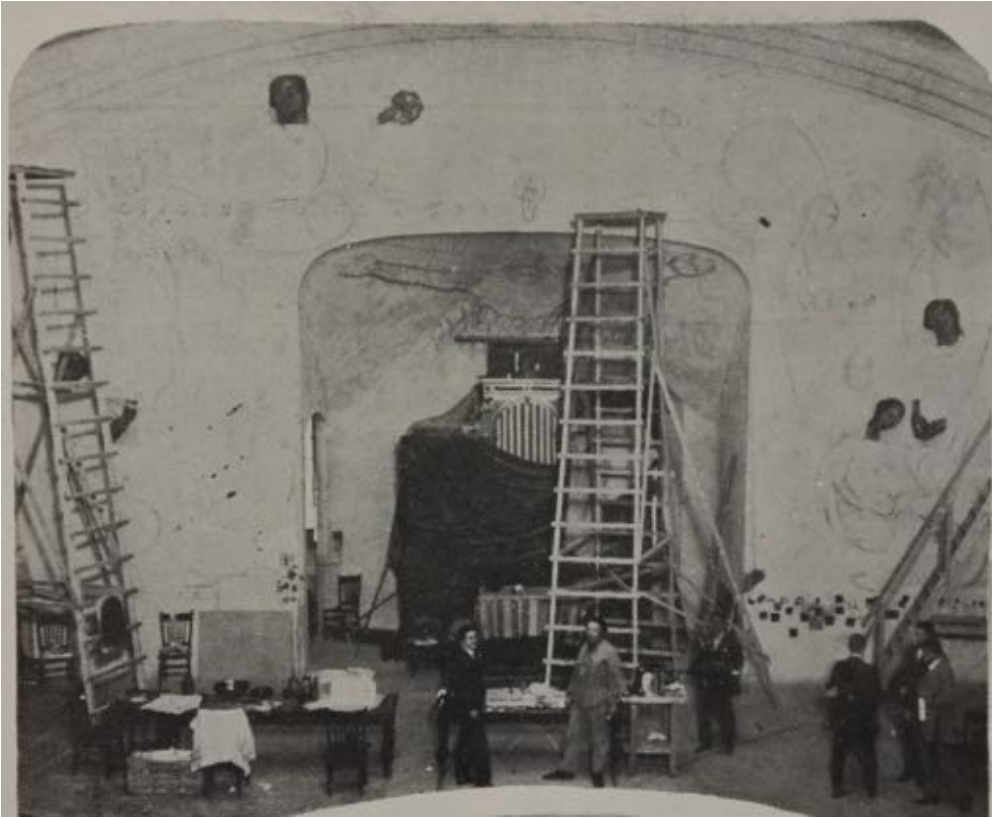


Fig. 228. Juan del Sena [José D. Frías]. "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." *El Universal Ilustrado*, año VI, no.257, jueves 6 de Abril, 1922: 26,



Fig. 229. Nahui Ollin, Diego Rivera, Lupe Marín en el Anfiteatro en Nahui Ollin, (Alegoría al movimiento muralista, detalle), ca.1923, lápiz sobre papel, 97 x65 cm. Colección particular, México.



Fig. 230. ¿Pos mira Diego qué dices? Autorretrato con Lupe Marín y Diego Rivera, ca. 1922, lápiz y tinta (ferrogáfica posiblemente) sobre papel, 29 x 21cm. Colección particular. Los diálogos parecen decir : el personaje de la izquierda : "Mais oui il a fait - Comme ça n'est pas", Rivera dice : "Prieta", "Il faut que j'aille voir maman pour qu'elle m'enlève les pantalons que je ne sais porter", el personaje con sombrero y espada, dice : "hijo de la trompa", Lupe dice : « Pos mira Diego que dices ? »



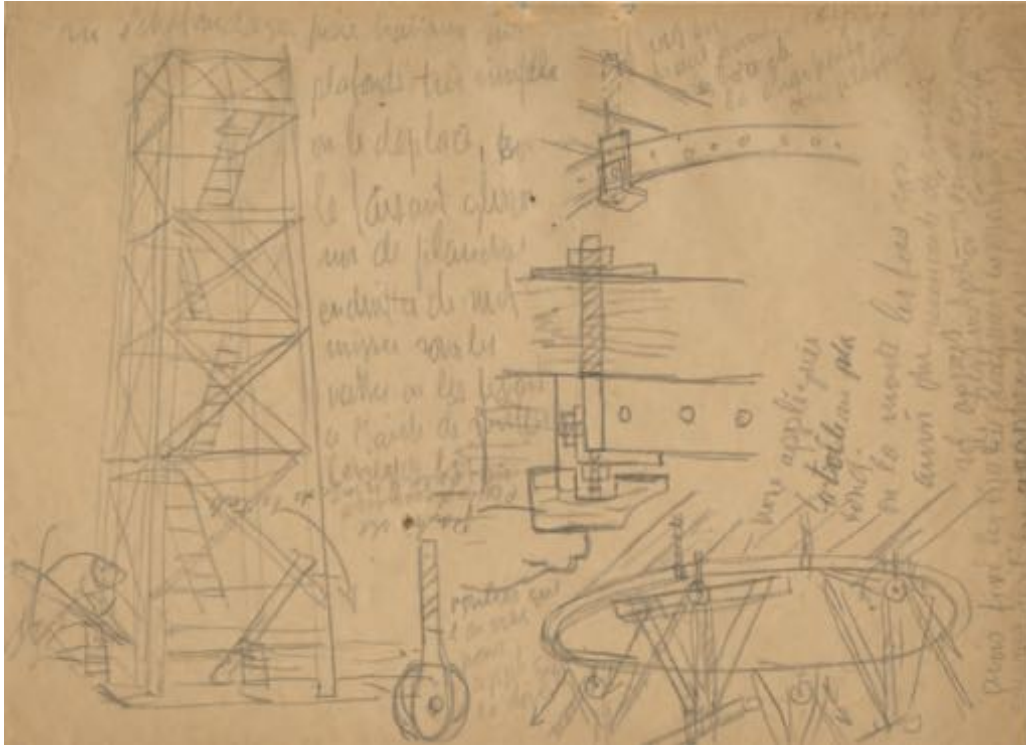


Fig. 231. Andamio dibujo de Rivera en Italia, cuaderno italiano, página 13.

Transcripción aproximada :

Izquierda : Un échafaudage pour hauteur sur plafonds très simple on le déplace, en le laissant glisser sur de piantes enduites de met suisses sous les rater en les levant a l'aide de levriege des locs.

Arriba : vis en haut dans le loc. de la charpente du plafond.

De lado : nous appliquer la toile au plafond on la monte les fers ainsi du un couverte de vernis

Abajo al centro : roulettes que l'on vise pour appliqueraient la toile

Al revés: la toile

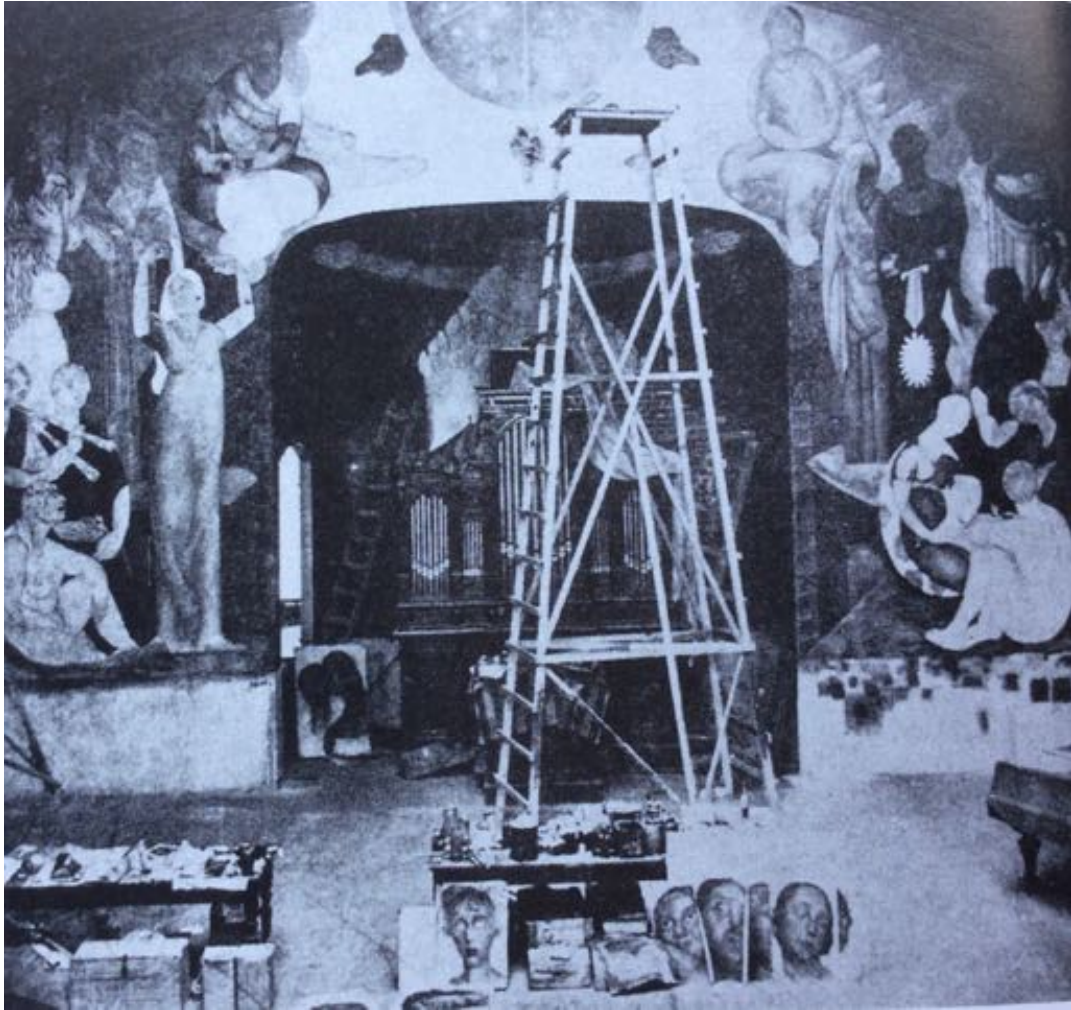
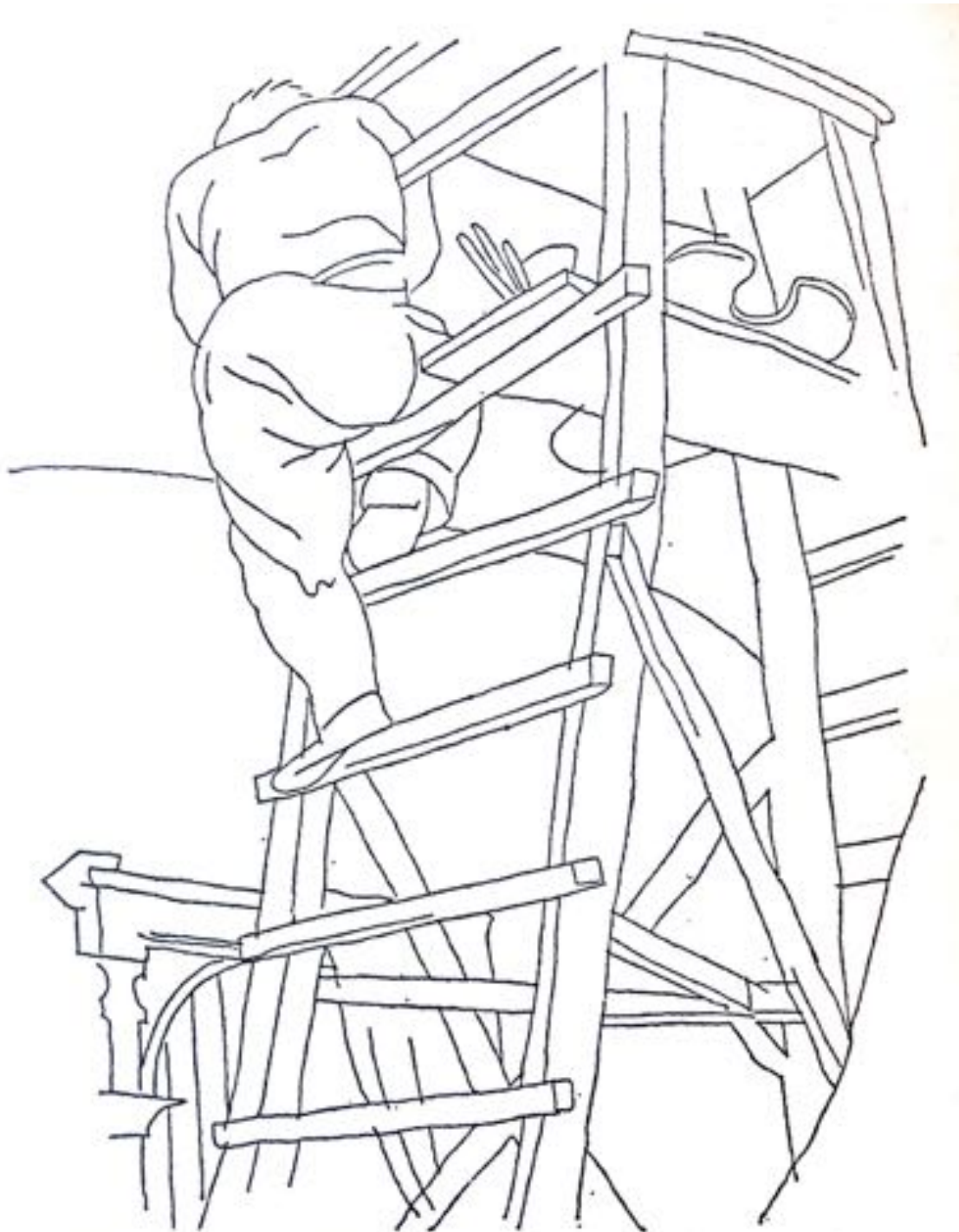


Fig. 232. Andamio durante el proceso de pintura de *La Creación*. Foto publicada por, Juan Rafael Coronel Rivera, "Una historia esencial del hombre". En Diego Rivera. *Obra mural completa*. Coordinado por Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera. Köln: Taschen, 2007.



VIII Charlot. RIVERA TRABAJANDO EN SU PRIMER MURAL, 1922.

Fig. 233. Jean Charlot, *Rivera trabajando en su primer mural*, 1922. En *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, María Cristina Torquillo Cavalcanti (trad.) México: Domés, 1985, p. 72.



Fig. 234. Detalle de la imagen incluida en Juan del Sena [José D. Frías], "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria" *El Universal Ilustrado*, año VI, no.257, jueves 6 de abril, 1922: 26.



Fig. 235. Arriba: Trazos negros del dibujo preparatorio visibles debajo de la capa pictórica superficial en el brazo derecho del Andrógino. Abajo izquierda: Macrodetalle del dibujo preparatorio. Abajo derecha: Microscopía digital de superficie. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 236. Imagen de Juan del Sena [José D. Frías], "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria" *El Universal Ilustrado*, año VI, no.257, jueves 6 de abril, 1922: 26.



Fig. 237. Arriba detalle del rebozo de Lupe Rivas Cacho (Comedia),  
Abajo: Microscopía digital de superficie de la misma área. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-  
Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 238. Pablo Picasso, *Le poète*, 1912, óleo sobre tela, 60 x 48 cm, Kunstmuseum Basel, Basilea, Suiza. Foto: Sandra Zetina. Picasso intercaló la textura realizada con el peine de pintor decorador de los cabellos y el bigote del poeta, en contraposición con la retícula cubista y las secciones en *camaïeu* (degradación tonal monocromática).





Fig. 239. Imagen de distintos modelos de peines de decorador, originalmente usados para limpiar brochas pero que fueron recuperados por los cubistas para hacer texturas *trompe d'oeil*.



Fig. 240. Detalle del cincelado y la textura martelinada del muro en la Continenencia. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

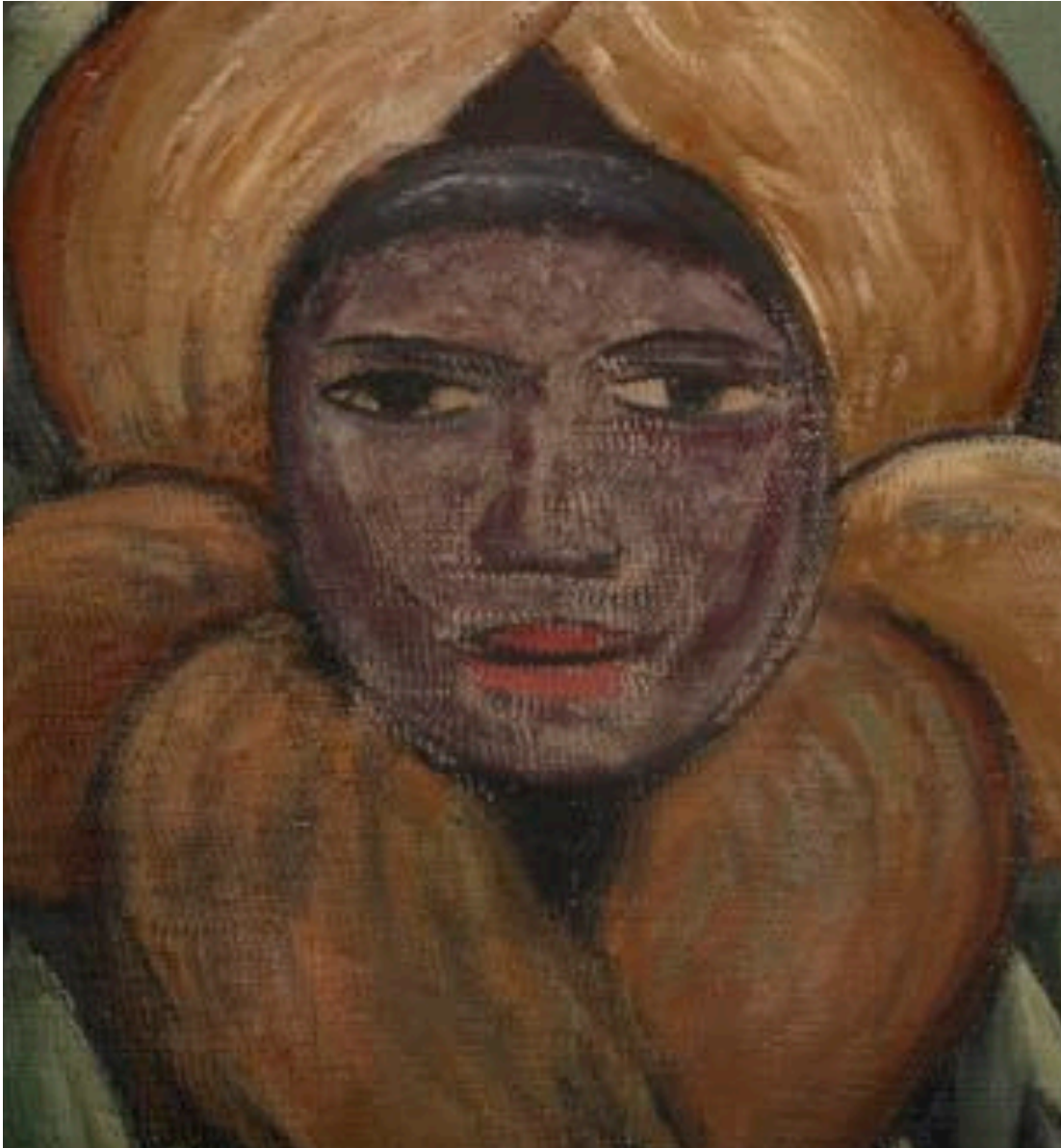


Fig. 241. En la figura del Querub se nota la textura martelinada del muro impidió que la pintura penetrara en las depresiones del muro, y hace que los perfiles sean muy irregulares. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 242. Cambios en la composición de la Prudencia. Arriba detalle del mural, abajo detalle del boceto constructivo. Fotografía: © Ricardo Alvarado Tapia, Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM



Fig. 243. Cambios en los perfiles incisos, especialmente nótese la línea que cruza al medio de la mano de Justicia, que indicaba el embarazo de Prudencia. Detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 244. Rivera incluyó en un segundo momento las aureolas de las virtudes. El perfil de la nube cruza debajo de estas figuras cubiertas de oro. Detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

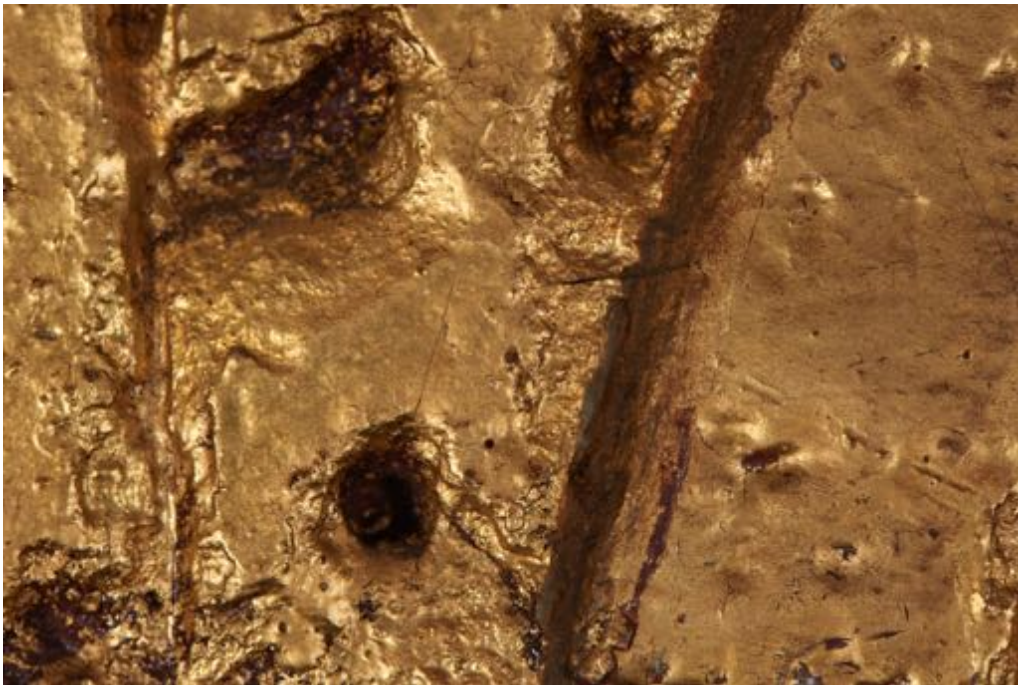
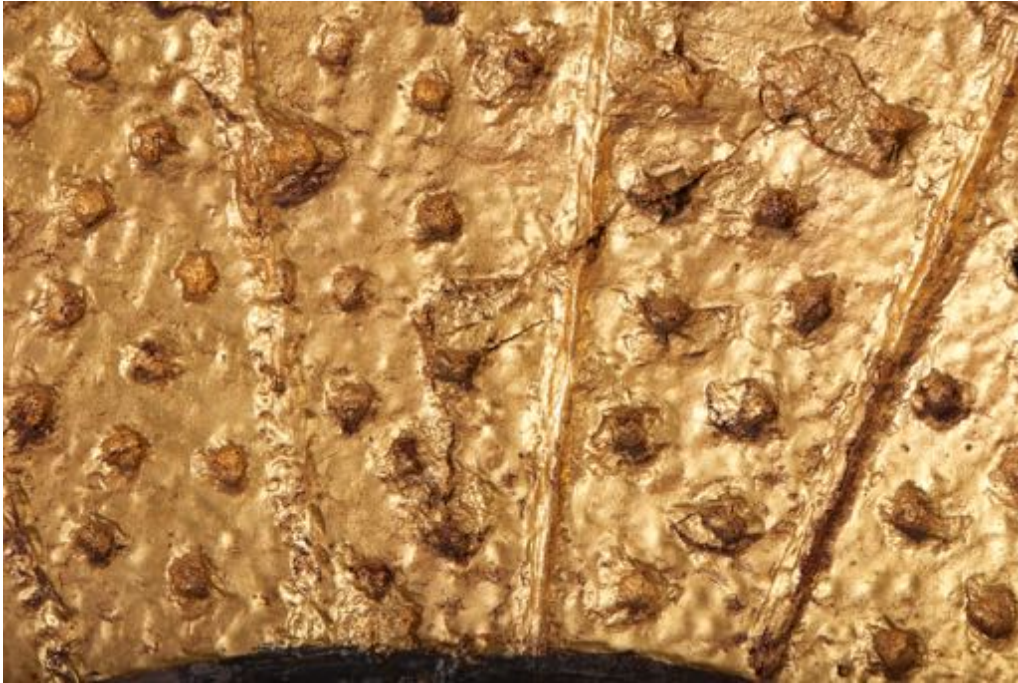


Fig. 245. Rivera empleó un punzón romo para crear horadaciones circulares en las aureolas de las virtudes. Detalle de *La Creación*.ç Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 246. Se observa el efecto del cincelado escultórico para crear la piel animal que cubre a la Música. Detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.





Fig. 247. Cincelado profundo en las palmeras que sostienen la bóveda. Detalle de *La Creación*.  
Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 248. Cincel clavado en la moldura petrea que rodea el muro cerca de la Poesía erótica.  
Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 249. Cincelados de distintos grosores para delimitar párpados y comisuras. Arriba: Detalle de la Música. Abajo: Detalle de la Ciencia. Detalles ambas de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 250. Cincelado en la mano de la Justicia. Detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 251. Cincelado constructivo de Eva. Detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

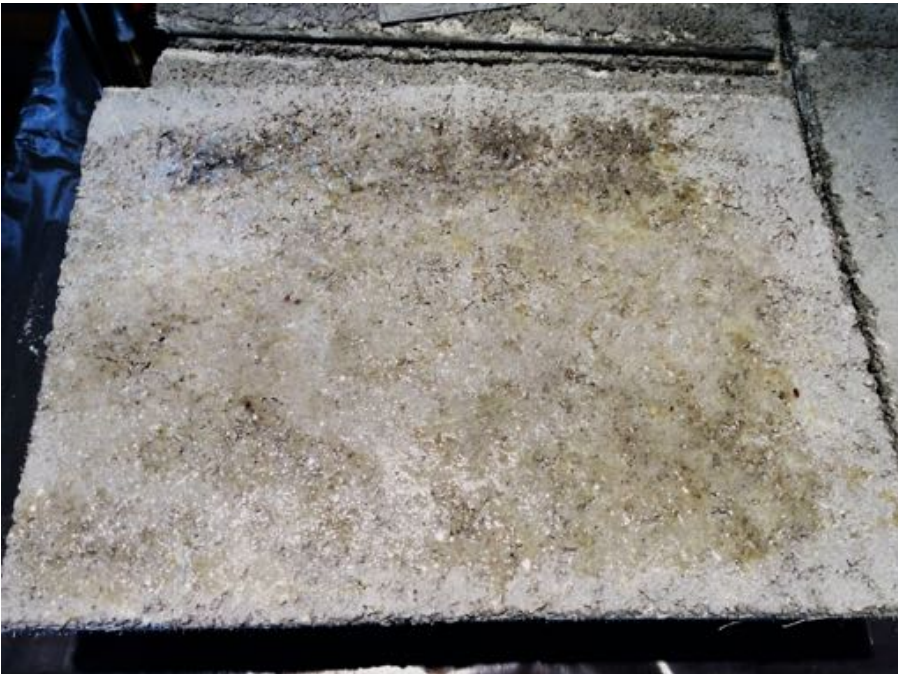


Fig. 252. Aplicación de copal sobre concreto en laboratorio. Arriba, el copal fundido a baño maría se aplicó sobre el soporte previamente calentado con soplete. Abajo, se fundieron los tejos de copal directamente en la superficie.

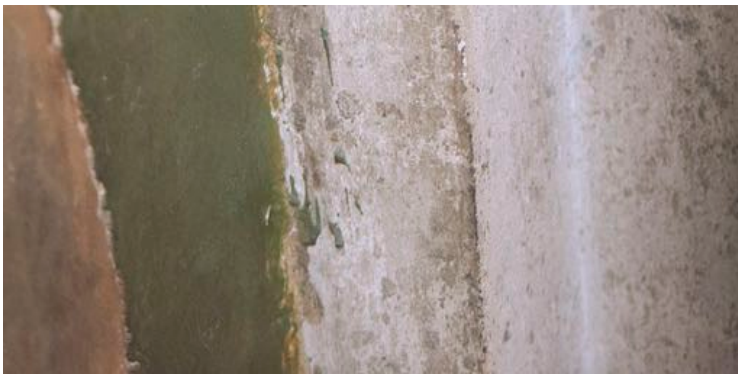
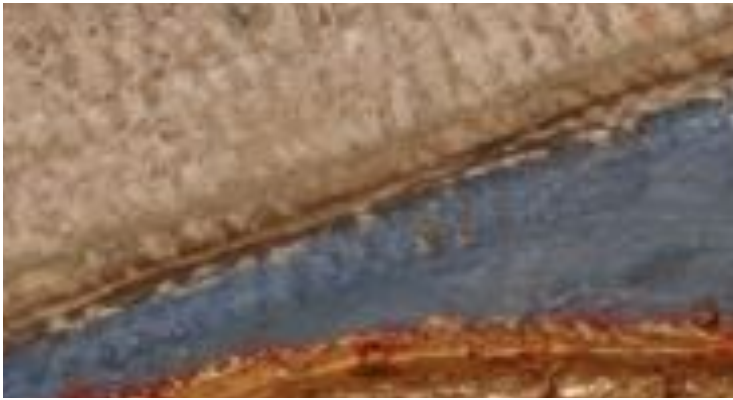


Fig. 253. Residuos de copal. Arriba: Moldura superior izquierda. Medio: Moldura media derecha (a la altura de la Poesía erótica) y Abajo: Muestra 3 (cemento impregnado con copal) vista con microscopía digital de superficie. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

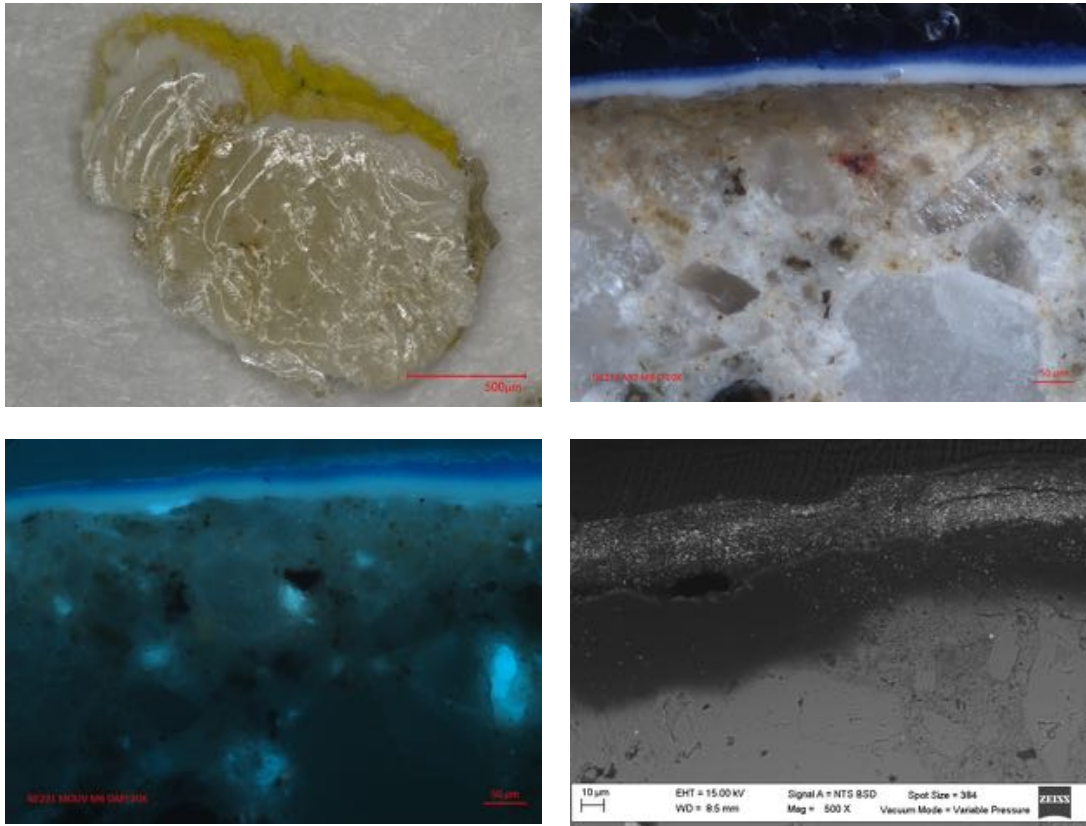


Fig. 254. Arriba izquierda: En la muestra 8 se distingue a simple vista una capa traslúcida de copal brillante debajo de la capa pictórica. Imagen de microscopía digital. Abajo izquierda: En la muestra 6 azul del arcoíris, el copal se ve muy brillante, bajo luz ultravioleta en microscopía óptica 20X filtro 465-500nm. Arriba derecha: En la misma muestra 6 azul del arcoíris, en microscopía óptica, 20X polarizada, se nota la capa de concreto embebida de copal. Abajo derecha: En microscopía electrónica, la capa de copal tiene una apariencia amorfa, oscura, entre el concreto y la capa pictórica. MEB, BSD 500X. Micrografía: © Sandra Zetina, Elsa Arroyo LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

### $^1\text{H}$ -RMN espectro de M29

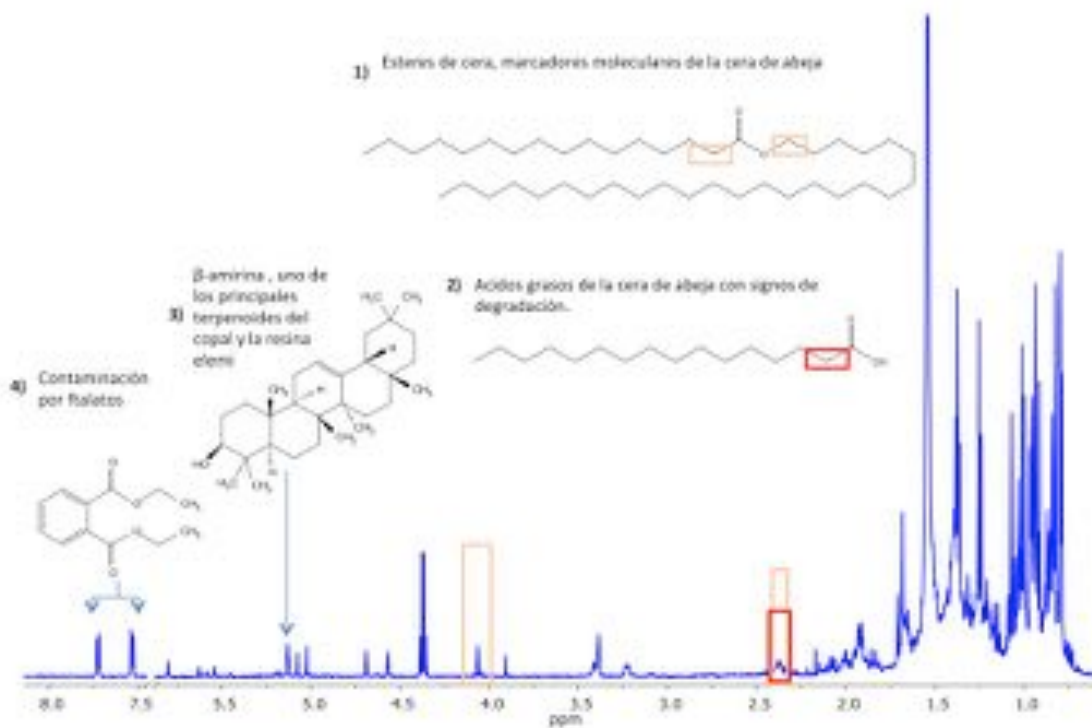


Fig. 255. Resultados preliminares del estudio por medio de RMN de la muestra M29, copal y encáustica del margen derecho del mural (siguiente imagen, al centro). Imagen Esteban Landa Huerta y Nuria Esturau Escofet, LANCIC, Instituto de Química, UNAM. En la imagen se muestra la caracterización de los esteres provenientes de la cera de abeja, que son los marcadores moleculares que han sido identificados en la mayor parte de las muestras del mural, también ácidos grasos que provienen de la degradación de la cera, asimismo se identificó  $\beta$ -amirina uno de los principales terpenoides de las resinas copal y elemí, y la presencia de ftalatos, que aún no ha podido ser explicada, podría provenir de tratamientos de conservación.





Fig. 256. Detalle del chorreo de resina en la diadema de la Fábula. Detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

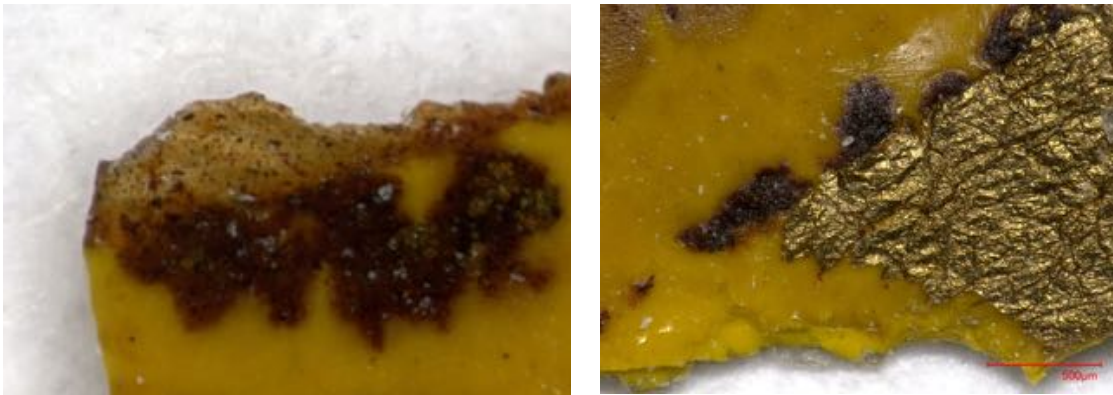


Fig. 257. Muestra 12. El oro de la concha acústica fue aplicado sobre un adhesivo o mixtión posiblemente compuesto por resina copal casi pura. Del lado izquierdo se observa la preparación de color amarillo y una capa rojiza sobre la cual hay una aplicación de resina copal que sustenta el oro. Del lado derecho, en la superficie de la misma muestra, se observa una delgada hoja de oro y las capas de preparación roja y amarilla. Microscopía digital de fibra óptica. Izquierda polarizada, derecha sin polarización. Micrografía: © Sandra Zetina, LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 258. Contraste entre la línea envolvente y la línea envuelta a la manera de Delacroix. Detalle de Prudencia en *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

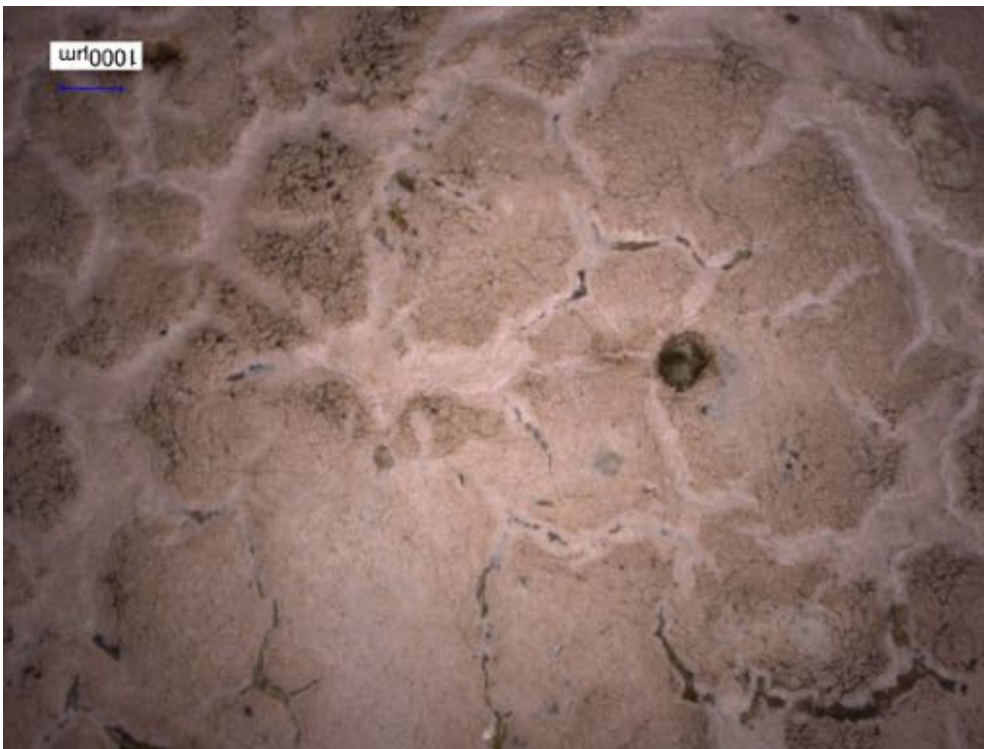
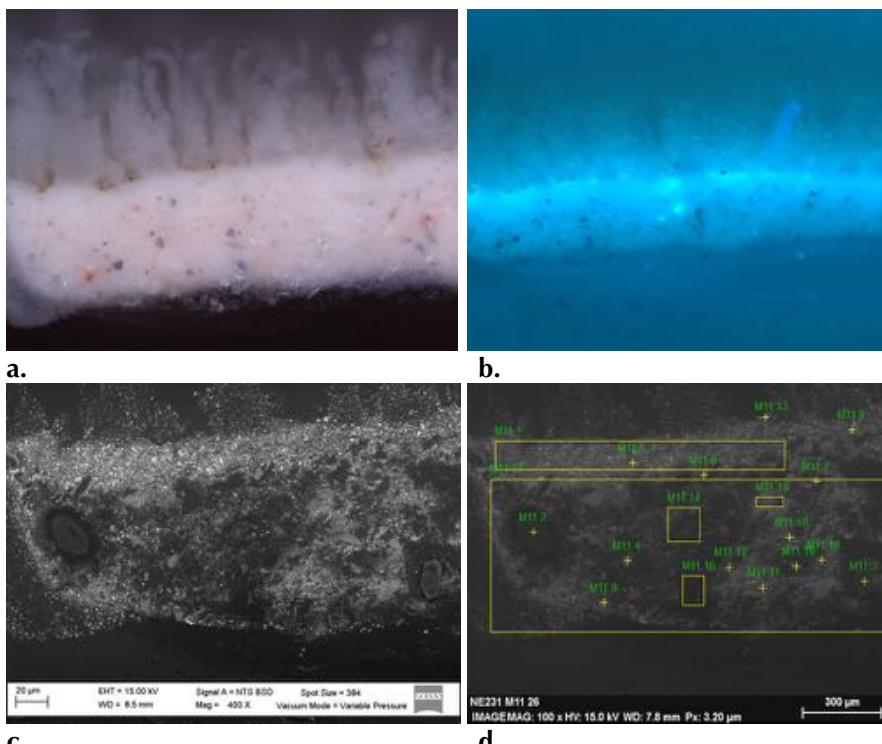


Fig. 259. La cauterización con soplete hizo que se contrajera la pintura, creando un patrón que semeja la piel de cocodrilo, también es posible ver en detalle, que la pintura ardió al punto de crearse una capa de carbón en superficie. Nube que sostiene a la Ciencia, lado derecho, arriba, detalle, Abajo, microscopía de superficie. Fotografía y microscopía: Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel Sandra Zetina, LDOA LANCIC IIE UNAM.



**c.**

Espectro		C	O	Na	Mg	Si	P	S	Cl	Ti	Zn	
M11 1	área general en la parte superior	64.97	21.71			0.64					11.64	blanco de zinc
M11 2	carga vítrea en capa pictórica	70.97	24.91	0.37		0.50	0.08				3.18	laca orgánica trazas P y Na
M11 3	carga vítrea en capa pictórica	70.21	23.40	0.71		0.63		0.12	0.33	0.76	3.85	laca orgánica trazas de Na
M11 4	carga brillante	81.13	17.56			15.44					3.55	carga silicea pulidor
M11 5	región clara, superior	77.56	25.77			0.49					18.54	blanco de zinc
M11 6	región clara, intermedia	81.60	18.12			16.89					4.63	carga silicea pulidor
M11 7	región oscura	70.59	22.41			0.74					6.27	materia orgánica
M11 8	región clara, superior	81.88	25.21			0.41					18.02	blanco de zinc
M11 9	región clara, inferior	88.53	20.04			15.50					4.45	carga silicea y blanco de zinc
M11 10	región clara intermedia	85.99	17.55			18.21					5.32	carga silicea
M11 11	región clara, inferior	86.76	23.52	1.73		4.55					10.58	blanco de zinc con laca
M11 12	región clara, inferior	88.91	25.57	1.85		1.35					11.38	blanco de zinc con laca
M11 13	partícula brillante, región superior	75.96	25.17			0.63					23.41	blanco de zinc
M11 14	región intermedia oscura	69.58	22.34	0.90		1.27		0.06			5.85	materia orgánica, carga silicea y blanco de zinc con un poco de laca

**d.**

Fig. 260. La capa pictórica de la nube rosa contiene gran cantidad de medio encáustico y pocos pigmentos, como se aprecia en la intensa fluorescencia de la imagen UV (b), la superficie quemada aparece aún más brillante, en MEB (c, e) sólo se identificó blanco de zinc, el tono rosa fue aportado por un pigmento orgánico, posiblemente una laca roja relacionada con los contenidos de Na. La muestra tuvo mucha disolución por la degradación del medio quemado y atrapó partículas de sílice del pulidor empleado para prepararla, se indican en la tabla de resultados EDS (e) y tienen apariencia azulosa en microscopía óptica. a) MO, polarización 20X, b) MO UV 396-440 nm 10X c) MEB BSD 400X d) regiones de estudio en EDS, e) resultados EDS. Micrografía: © Sandra Zetina, Elsa Arroyo LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

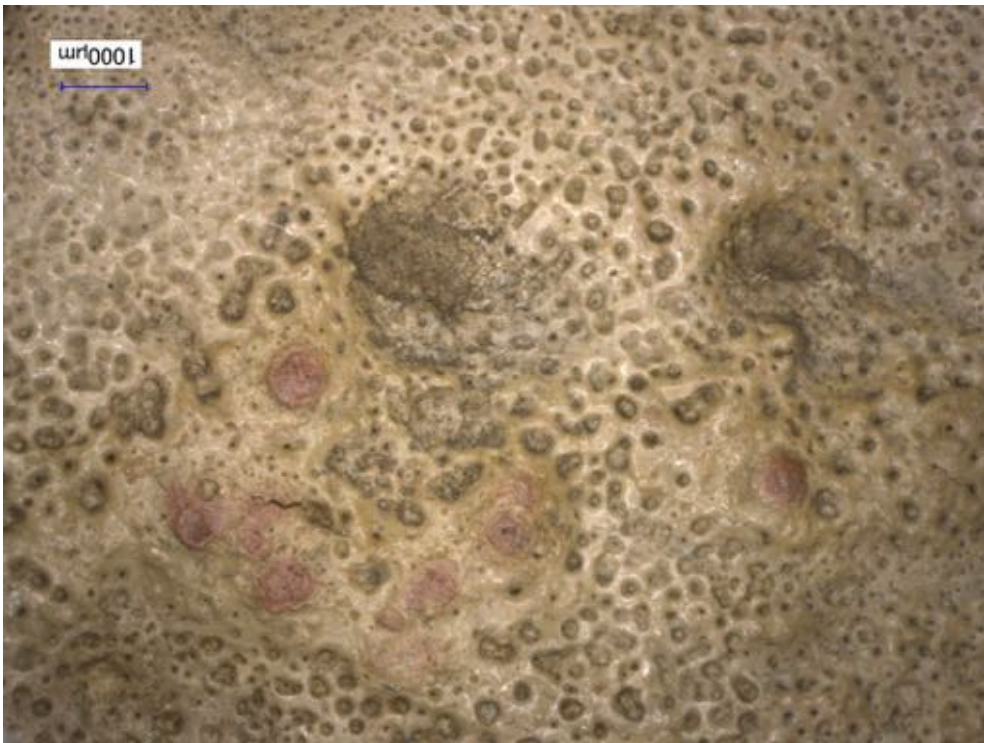


Fig. 261. Las zonas quemadas de la capa pictórica debido a la cauterización con soplete son más frecuentes en regiones dónde posiblemente Rivera empleó lacas orgánicas en las mezclas, al hacer transparencias y añadir mayor cantidad de copal a la encáustica. Arriba, craqueladuras con forma de piel de cocodrilo, rebozo de la figura del Canto y brazo izquierdo de la Música, detalle. Abajo, microscopía de superficie del rostro de la Comedia, en esta región la pintura prácticamente hirvió dejando una textura granular, al centro pinceladas de laca roja quemada. Fotografía y microscopía: Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel Sandra Zetina, LDOA LANCIC IIE UNAM.



Fig. 262. En un acercamiento a la imagen se puede ver la mesa de trabajo de Rivera, sobre ella hay frascos con solventes o pigmentos, pocillos y un objeto que podría ser un soplete de gasolina, como el que se muestra en la imagen inferior, un soplete de alrededor de 1920. Fotografía de la creación en medio del proceso, ca. 1922.



Fig. 263. Diego Rivera durante el proceso de pintura de *La Creación*, ca. 1922.



Fig. 264. Detalle de la fotografía de la creación en medio del proceso, ca. 1922.





Fig. 265. Detalle de la fotografía de la creación en medio del proceso, ca. 1922.



Fig. 266a. Izquierda, "Aspectos comparativos de la orientación al clasicismo de la moderna pintura europea y mexicana. Primer cuadro gráfico por el Ingeniero Juan Hernández Araujo." Retrato de mujer, llamado de Al Fayum. Época romana, IV siglo D.C., temple sobre tabla, Museo Arqueológico Nacional de Florencia. Foto: Sandra Zetina. El pie de imagen dice: "1. Pintura etrusca que muestra de manera evidente la influencia de los clásicos sobre el actual movimiento pictórico. 2. Obras pictóricas de Pablo Picasso, que señala la más nueva orientación de la pintura europea. 3. Obra de Alfaro Siqueiros, de manifiestas influencias italianas antiguas y del maestro Pablo Picasso. 4. Dibujo de Diego Rivera con influencias remarcables de los clásicos italianos y de Pablo Picasso. Derecha, Pablo Picasso, *Femme accoudée*, 1921, pastel sobre papel, 104.7 x 75 cm, colección particular. Imagen tomada de Sotheby's <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/pablo-picasso-1881-1973-femme-accoudee-6169474-details.aspx>



Fig. 266 b. Retrato de mujer, llamado de Al Fayum. Época romana, IV siglo D.C., temple sobre tabla, Museo Arqueológico Nacional de Florencia. Foto: Sandra Zetina.



Fig. 267. Diego Rivera, Dibujo de Nahui Olin, ca. 1922. Fotografía Sandra Zetina.



Fig. 268. Retrato de joven mujer, llamado "*l'européenne*", Antinoopolis, siglo II d.C., Museo del Louvre, encáustica y hoja de oro sobre madera de cedro, 42 x 24 cm. MND 2047 (P 217). Foto: Sandra Zetina.



Fig. 269. Comparación de los ojos de la Música, Conocimiento y la Fábula, detalles de *La Creación*.  
Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 270. Comparación de los ojos verdes del retrato de Lupe Marín en la figura de Eva y la Fortaleza.  
Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 271. Comparación de la manera de pintar ojos verdes, arriba, el Canto, abajo la Poesía Erótica.  
Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.





Fig. 272. Los iris y pupilas de la Fortaleza se lograron mediante colores muy líquidos mezclados en el muro. Se puede observar el uso de verde Viridian, negro de humo y blanco de zinc, posiblemente también un ocre amarillo. Microscopía de superficie, 20X. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel, Sandra Zetina, LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 273. La Fe (Retrato de Luz Jiménez), detalle de *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 274. Jean Charlot, *Retrato de Luz Jiménez*, 1922.



Fig. 275. Figura de la Caridad, detalle de *la Creación*. Fotografía: © Ricardo Alvarado Tapia, Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-



Fig. 276. Liberale da Verona, *Asunción de María Magdalena*. En la iglesia de Santa Anastasia en Verona, Italia.



Fig. 277. Donatello, *María Magdalena*, 1454-1455, madera de álamo, policromada y dorada. Museo Opera di S. Maria del Fiore, Florencia.



Fig. 278. Giotto, *Cristo*. En la Basilica de Santa Maria Novella, Florencia, Italia.

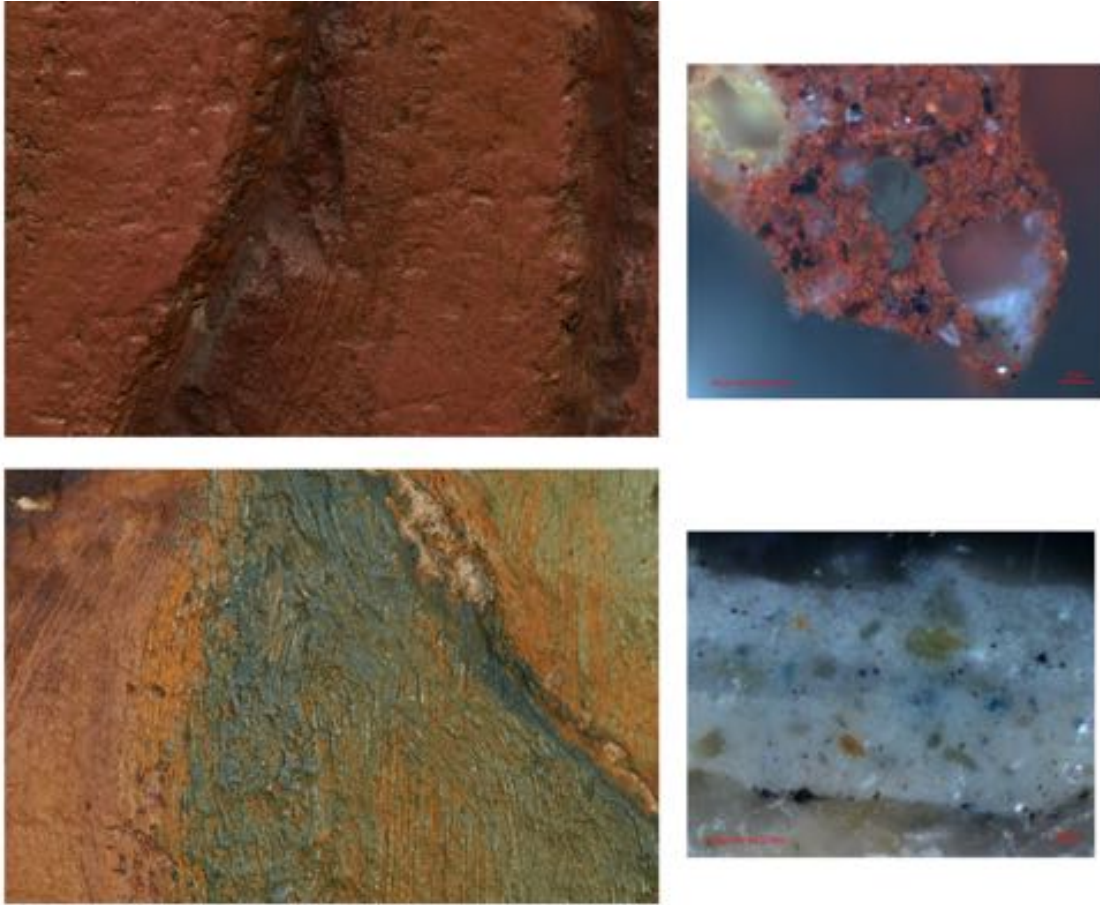


Fig. 279. Arriba, izquierda, detalle cabello Caridad, microdetalle. Arriba derecha, M2 cabello encarnación, microscopía óptica, tierra roja (óxido de hierro), polarización 50 X. Abajo izquierda, verdaccio Caridad, rostro, microdetalle. Abajo derecha, M1 encarnación verdaccio Caridad, campo oscuro, 100X. En esta muestra se pueden distinguir tres tonalidades verdosas, la primera capa, que descansa sobre un dibujo preparatorio de carboncillo, tiene una matriz de blanco de zinc, con abundantes partículas de tierra verde, ocre, y un poco de negro de humo. Una entonación al centro tiene además azul ultramar, la última capa fue entonada con más blanco de zinc, pero también tiene gran cantidad de tierra verde, negro y ocre. Rivera contrastó el tono verde de la piel de Caridad con el cabello rojo. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM. Micrografía: © Sandra Zetina, Elsa Arroyo LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



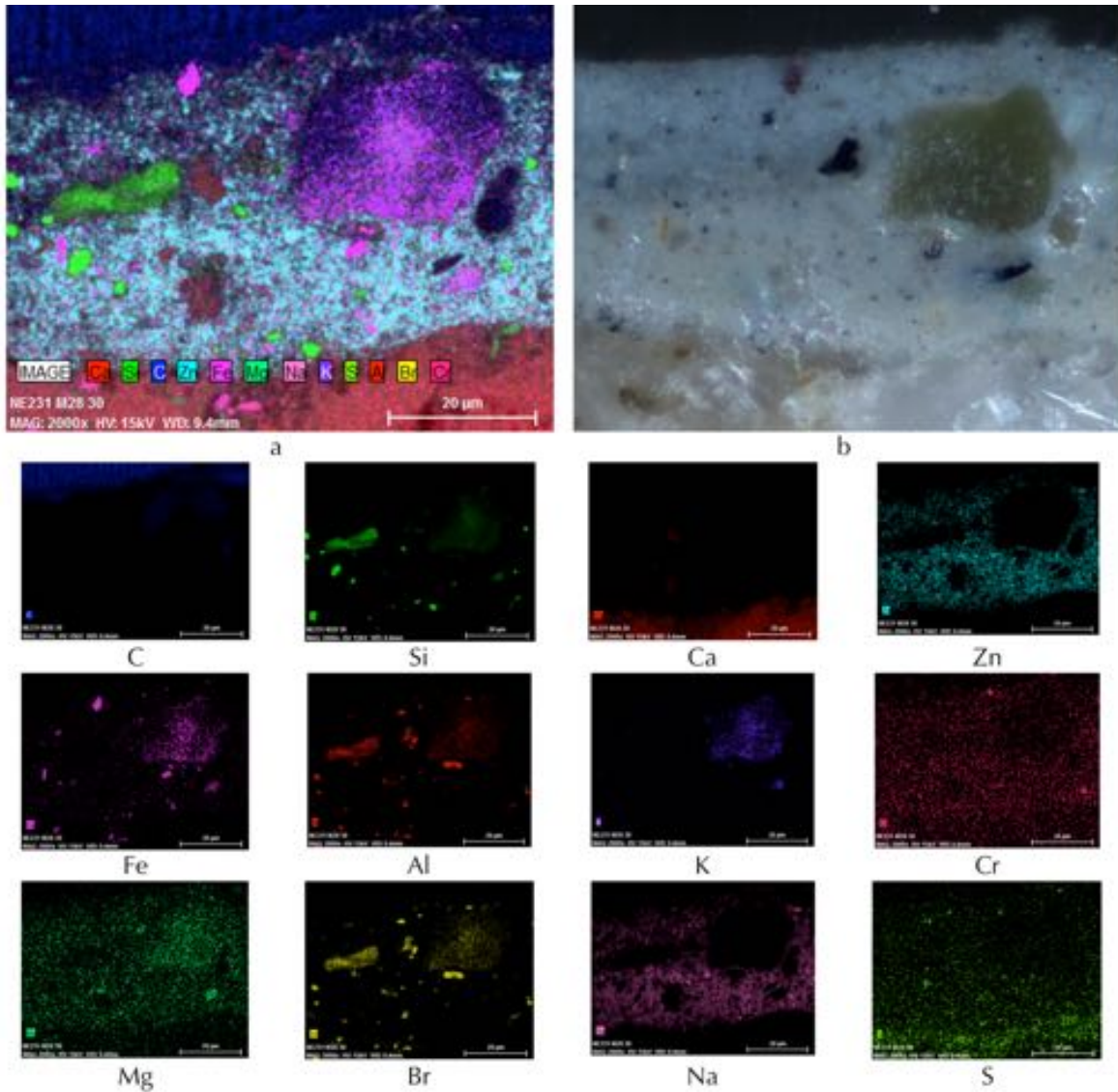


FIG. 280. Verdaccio M2, Caridad, brazo derecho, sombra verdosa. En la imagen en microscopía óptica (b) el mapeo químico elemental de la zona (a) y los mapas específicos por elemento indicados debajo de las imágenes, es posible observar la mezcla heterogénea de pigmentos, que flotan en la matriz de blanco de Zn, más abundante en una primera capa clara. La siguiente capa de entonación contiene partículas de tierra verde, se distingue una de gran tamaño, por su contenido en Fe, Al, Si, Mg y trazas de K. Otras partículas ricas en Br y Al parecerían lacas de eosina que han perdido su color. El verde Viridian se caracterizó por la presencia de Cr. Micrografía: © Sandra Zetina, Elsa Arroyo LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 281. Verdaccio en la encarnación de la Caridad y su contraste con el cabello rojizo, detalle de *la Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 282. La Música (Dolores del Río), detalle, Diego Rivera, *La Creación*. Fotografía: © Ricardo Alvarado Tapia, Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM



Fig. 283. Izquierda, Leonardo Da Vinci, *San Juan Bautista*, ca. 1508-1513, óleo sobre tabla, 69 × 57 cm, Museo del Louvre, París. Derecha, Taller de Leonardo Da Vinci, *Baco o San Juan Bautista*, óleo sobre tabla, 177 × 115 cm, Museo del Louvre, París.



Fig. 284. Diego Rivera, *Cabeza de la Música (Dolores del Río)*, pastel sobre papel, SFMOMA. Fotografía: © James Gouldthorpe SFMOMA.



Fig. 285. Arriba, Ménade danzante con pieles de leopardo. Abajo, *El concurso de Marsias y Apolo*, cerámica, atribuido a Asteas, ca. 360-340 AC, K570, Museo del Louvre, París



Fig. 285. Diego Rivera, Comedia (retrato de Lupe Rivas Cacho), detalle *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig.286. Arriba, detalle del arete y la blusa, laca roja sobre minio; abajo, sonrisa de la Comedia, detalles de Diego Rivera, *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



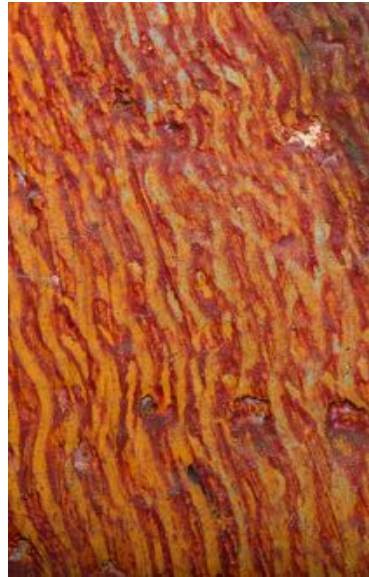


Fig. 287. Arriba izquierda, retrato de Lupe Rivas Cacho de china poblana, ca. 1922, AGN arriba derecha, Rivas Cacho como vendedora. Abajo izquierda y centro, rebozos tornasolados, derecha, detalle rebozo Comedia, en *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

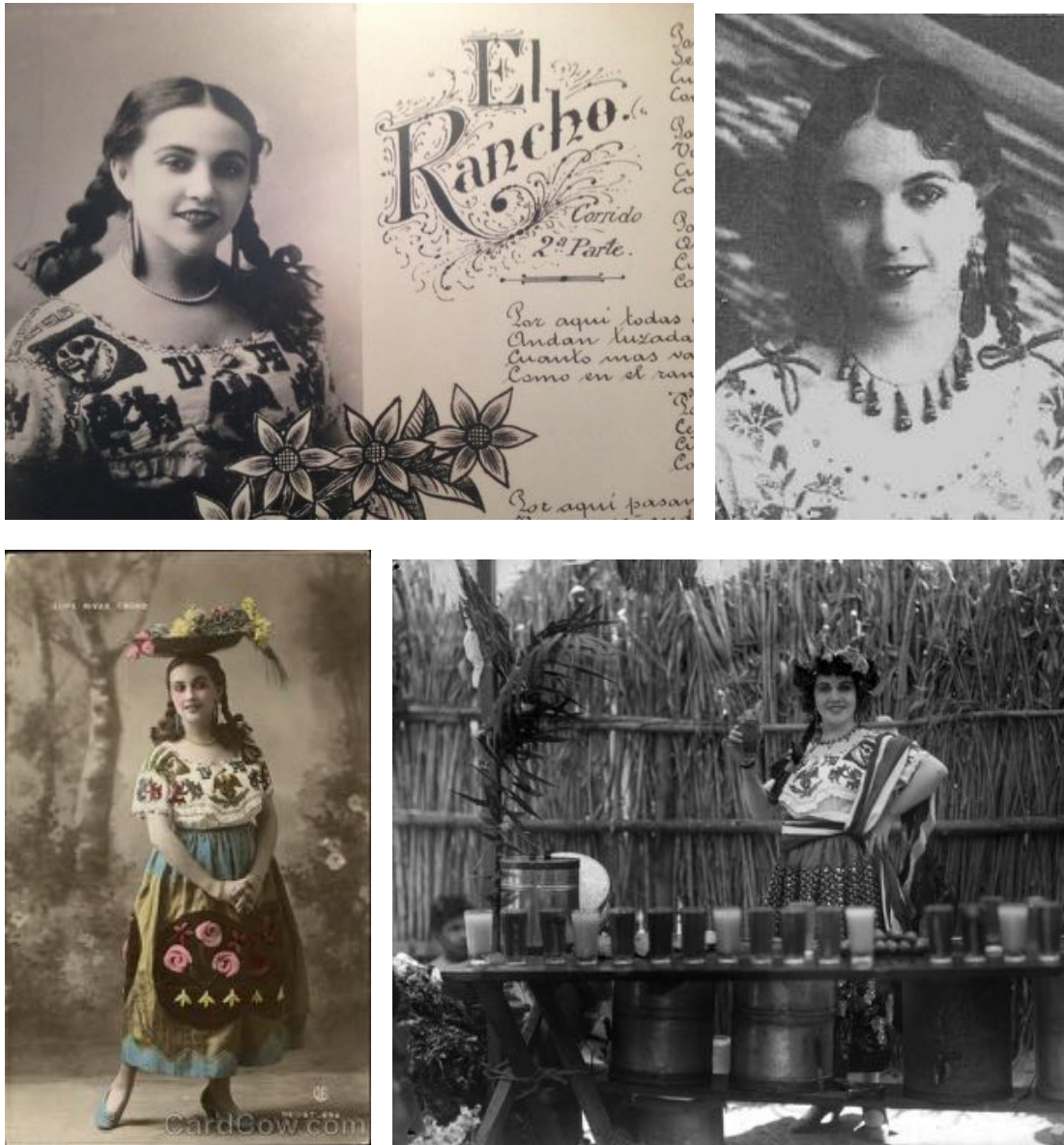


Fig. 288. Retratos de Lupe Rivas Cacho, ca. 1922-23 AGN.; arriba izquierda, tarjeta postal con el corrido *El Rancho*-

*El Rancho / corrido / 2ª. Parte. // Por aquí todas con crema y colores / Se ponen bellas como mañequí / Cuanto mas valiera muy bien bañaditas / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas con blusa de seda / Van encopetadas hasta por aquí / Cuanto mas valiera ordeñando vacas / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas usan el sombrero/ Que se lo sambuten hasta por aquí /Cuanto mas valiera rebozo terciado / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas al estilo mulas / Andan tuzadas hasta por aquí/ Cuanto mas valiera con chicas trenzadas / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí todas las pestañas con rímmel / Cejas pintadas pasan por aquí / Cuanto mas valiera ojos sin retoque / Como en el rancho donde yo nací. // Por aquí pasan todas muy rabonas / Van enseñando hasta por aquí / Cuanto mas valiera para no ver estas cosas / volverme al rancho donde yo nací. // Adiós paisanos ya nos despedimos / Este corrido que termina aquí / No volveremos a cantar mas fuerte / Como en el rancho donde yo nací. / 1923*



Fig. 289. Manos en plegaria y rebozo de la Fe , detalle de Diego Rivera, *La Creación*-. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

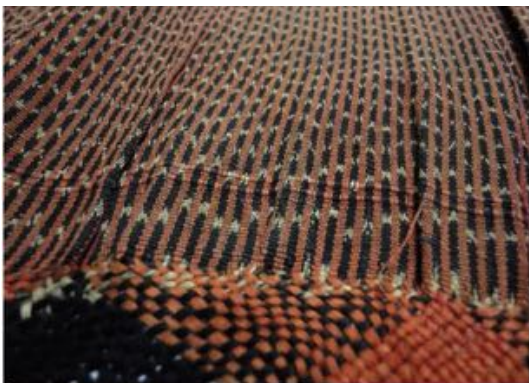


Fig. 290. Detalle, rebozo de la Fe, arriba, p, detalle de Diego Rivera, *La Creación*-. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 291. Diego Rivera, *La Creación*, detalle. Fotografía: © Ricardo Alvarado Tapia, Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM



Fig. 292. Giotto, la Fortaleza, fresco, Capilla de la Arena, Padua. Foto: Sandra Zetina.



Fig. 293. Emblemas para la *Fortaleza*, izquierda, Cesare Ripa, Perugino, *Iconologia del cavaliere*. Tomo III, (Perugia: Piergiovanni Costantini, 1765), 111. Derecha, Charles-Étienne Gaucher, Charles-Nicolas Cochin, Gravelot, *Iconologie par Figures, ou Traité complet des allégories emblèmes etc.* Tomo II, (París : Lattré, 1796



Fig. 294. Izquierda, Juana de Arco, escultura, Catedral de Estrasburgo..



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 295. Arriba, Sarah Bernhardt en Juana de Arco, revista *Femina*, 1909 : Le Procès de Jeanne d'Arc d'Émile Moreau, théâtre Sarah-Bernhardt. Abajo, textura de la cota de malla de la Fortaleza, detalle Diego Rivera, *La Creación*





Fig. 296. Diego Rivera, la Fortaleza, detalle *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez-Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 297 Mantos cangiantes, Giotto, detalle, Capilla de la Arena, Padua.



Fig. 298. Diego Rivera, manto cangiante, la Esperanza, detalle en *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

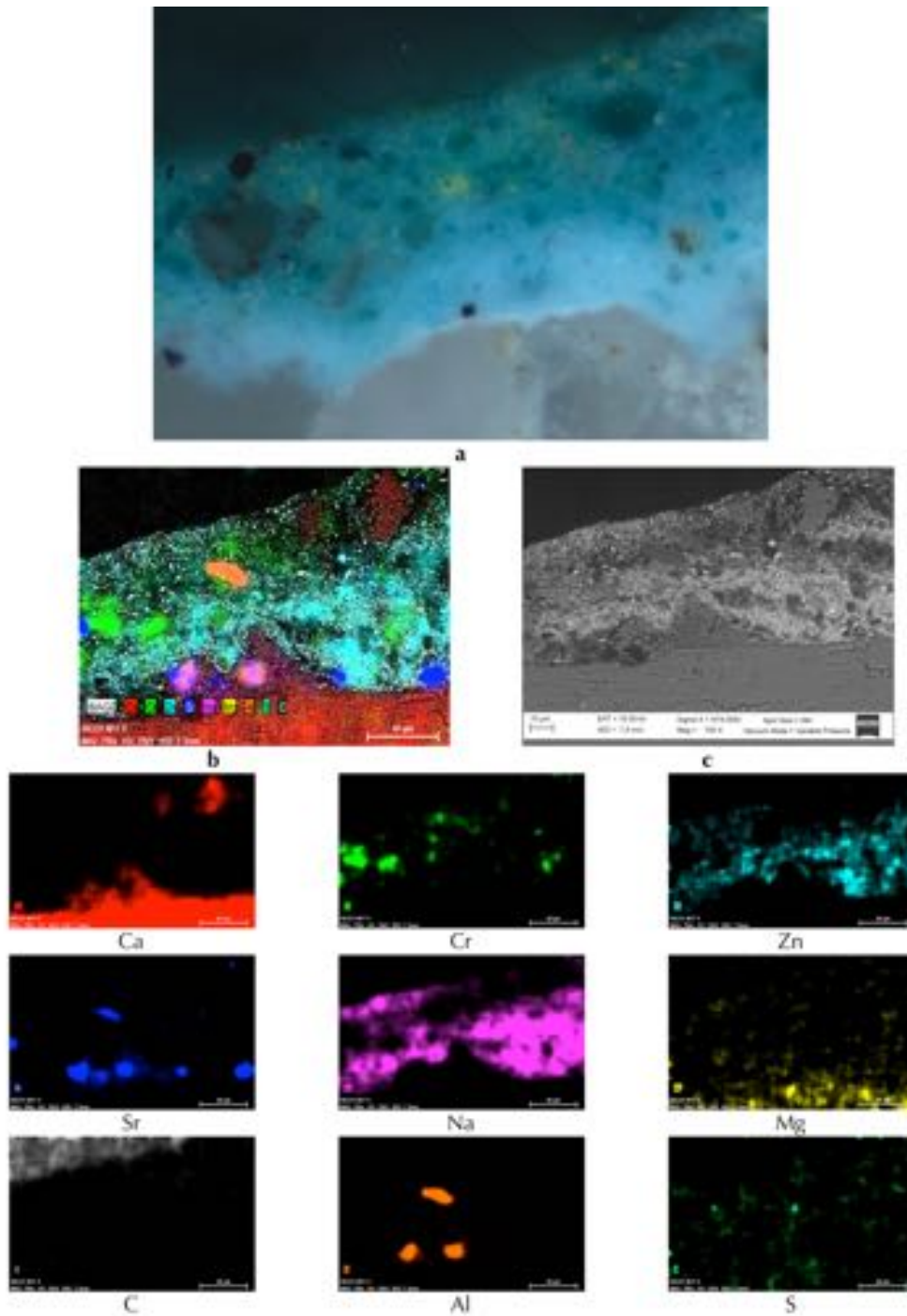


FIG. 299. El manto de la Esperanza está compuesto por una primera capa con mayor cantidad de blanco de zinc, y tierra verde, en la segunda Rivera intensificó el color agregando más verde Viridian, amarillo de zinc o amarillo de estroncio, y tierras pardas, como se caracterizó en M22. En el mapeo (b), se definen claramente las partículas de Verde Viridian ricas en Cr, el blanco y amarillo en Zn, amarillo limón en Sr; a) M22 microscopía óptica polarización, 50X, b) mapeo químico elemental y c) MEB BSD, 700 X. Abajo mapas elementales individuales, se indica debajo el elemento al que corresponden. Micrografía: © Sandra Zetina, Elsa Arroyo LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



FIG. 300. Diego Rivera, El arquitecto (retrato de Jesús T. Acevedo), 1915, Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México.

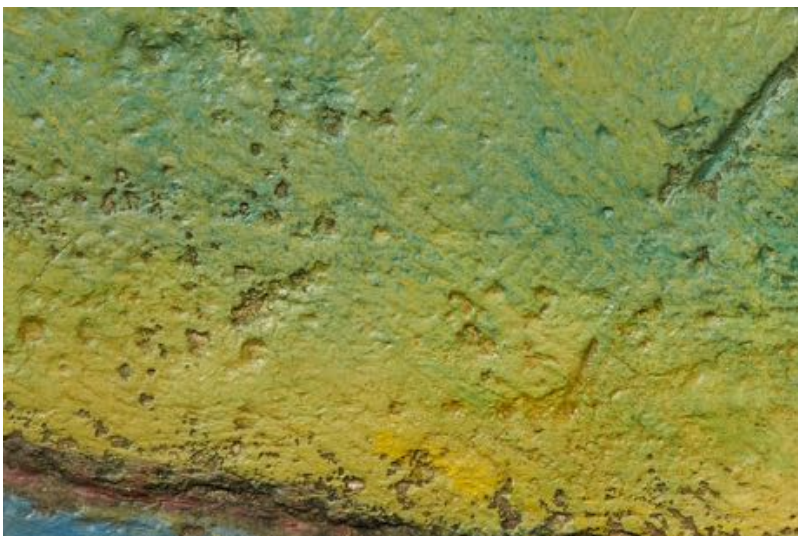


FIG. 301. La Ciencia lleva un manto *cangiante* del verde al amarillo y reposa sobre una nube también de tonos contrastados rosa y azul. Manto de la Ciencia, en este caso Rivera empleó tonos análogos para el *cangiante*, se trata de amarillo y verde, dónde ambos contienen gran cantidad de amarillo. Abajo, acercamiento Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.

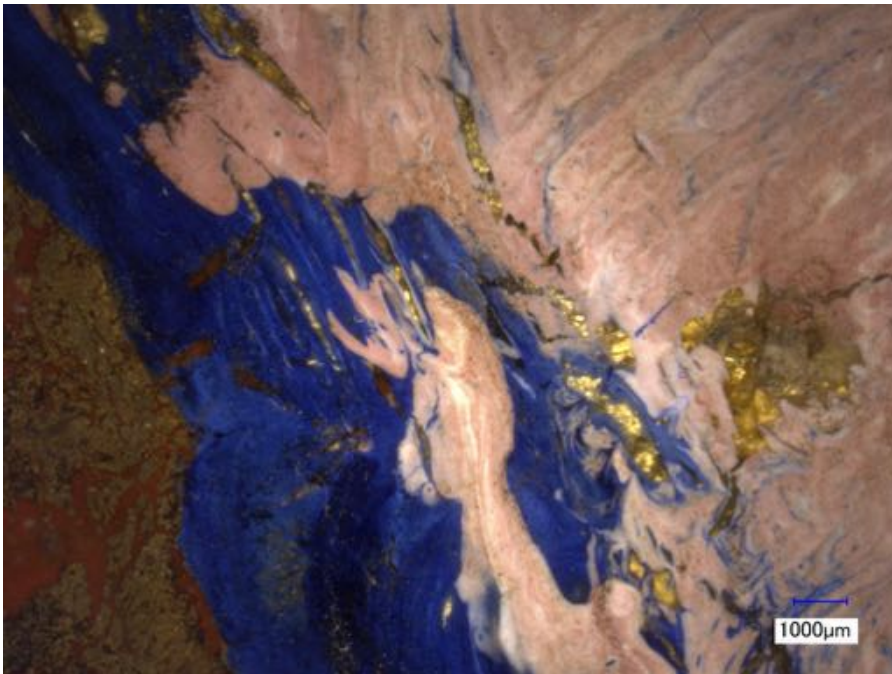


FIG. 302. Las nubes tornasoladas están constituidas por tonos que viran del rosa al azul, Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



FIG. 303. Arriba, Cristo en majestad sobre nubes del amanecer, mosaico absidal de la Basílica de los Santos Cosme y Damián, Roma. Nótese las nubes que también se encuentran las palmeras a ambos lados de la bóveda. Rivera visitó este sitio en 1921 y realizó dibujos de los santos Cosme y Damián. Abajo, Cristo Pantokrator, muro testero de la Basílica de San Apolinar en Classe, Rávena, Italia. Fotografía Sandra Zetina.



FIG. 304. En el ábside, la imagen de San Apolinar se encuentra en oración, mientras en el cielo Cristo se hace presente a través de el emblema de la cruz, una *imago-clipeata* con la cruz sobre un cosmos de noventa y nueve estrellas. Sobre el arco triunfal, Cristo Pantocrátor, otra *imago-clipeata*, emerge entre nubes estratificadas, lo acompañan los símbolos de los cuatro evangelistas alados. En una segunda escena debajo del campo celeste, rebaños de ovejas emergen de las ciudades enjoradas de Belén y Jerusalén. En los laterales del arco absidal las palmeras sostienen simbólicamente la bóveda, y debajo de ellas están dos arcángeles. Mosaico absidal de la Basílica de San Apolinar en Classe, Rávena. Fotografía Sandra Zetina.





FIG. 305. Pantócrator, los cuatro evangelistas, y dos palmeras enmarcan el centro del arco triunfal, en la que un *imago-clipeata* presenta la divinidad a través del símbolo de la cruz y un cielo estrellado, es la imagen de la revelación de San Apolinario, lo no visible a los ojos humanos. Basílica de San Apolinario en Classe, Rávena, Italia. Fotografía Sandra Zetina.



FIG. 306. La mano de Dios o *dextera dei* bendice las ofrendas de Abel y Melchisedec, San Vitale, Rávena. Fotografía Sandra Zetina.



FIG. 307. Arriba y abajo izquierda, manto verde de la Prudencia, con delineados rojos; abajo derecha, delineado interrumpido, manto el Conocimiento, detalles de Diego Rivera, *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 308. Baile de tehuanas, fiestas del centeneraio, escenografía de Best Maugard.

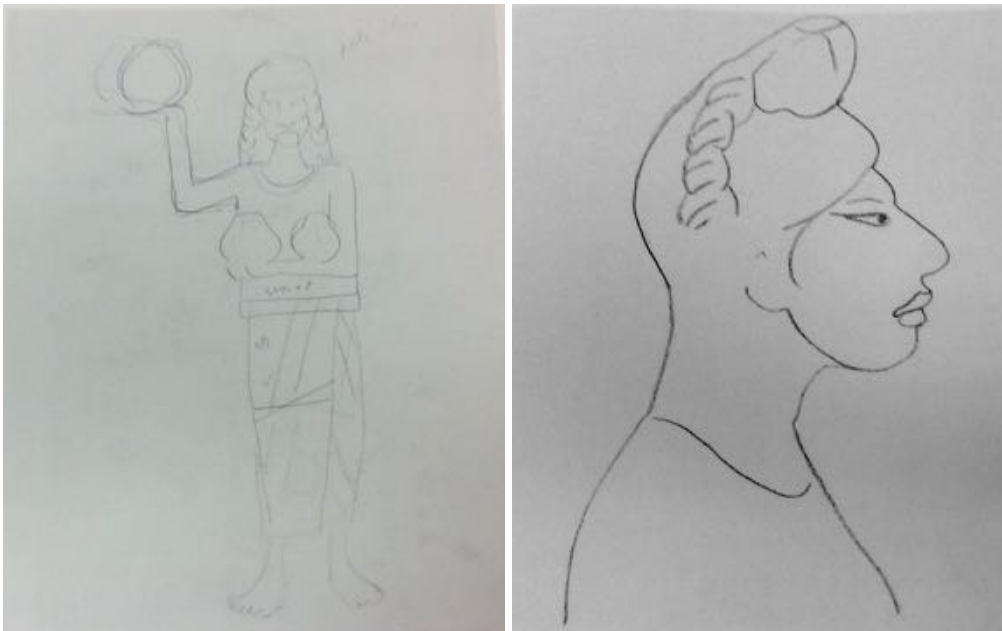


Fig 309. Diego Rivera, *Dibujos de mujeres del Itsmo*, cuaderno de apuntes de Tehuantepec, 1923, Colección Particular.



Fig. 310. Izquierda, Diego Rivera, *Dibujos de mujeres del Istmo*, cuaderno de apuntes de Tehuantepec, 1923, Colección Particular. Derecha, Diego Rivera, *Campesinos*, cuaderno de apuntes de Tehuantepec, 1923, Colección Particular.



Fig. 311. Diego Rivera, *Bañistas*, cuaderno de apuntes de Tehuantepec, 1923, Colección Particular.

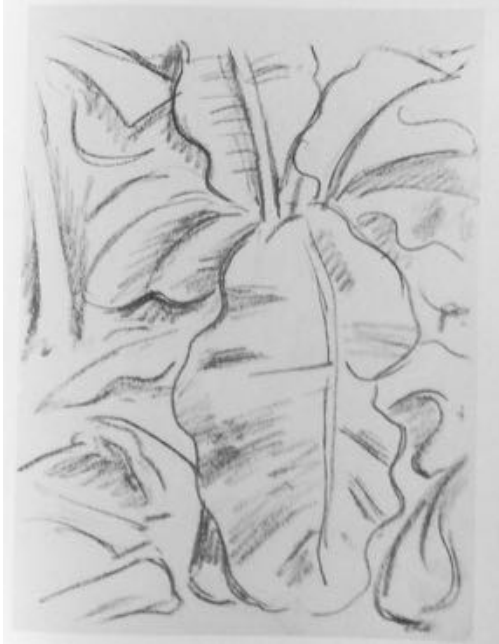


Fig. 312. Diego Rivera, *Vegetación*, cuaderno de apuntes de Tehuantepec, 1923, Colección Particular.



Fig. 313. Bañista de Tehuantepec, 1923 Óleo sobre tela, 62.5 x 51.8 cm. Museo Casa Diego Rivera Guanajuato, INBA, Colección Marte R. Gómez. Fotografía: Sandra Zetina.



Fig. 314. Anónimo, Exvoto de Cipriano Navarrete , óleo sobre lámina, siglo XX, ca. 1920, iglesia de la Soledad de Santa Cruz, reproducido en Azulejos y en Gerardo Murillo Dr. Atl, Las artes populares en México, Vol. 2, México : Editorial Cvltvra, 1922.

“La observación, libre de estupidez académica, ha hecho que el volumen de un tranvía virando rápidamente sobre una curva de los rieles se modifique y siga el movimiento de ésta y que los objetos que están detrás, muros, rótulo de una tienda, se sumen a la sensación y siguiendo el ritmo se vuelvan curvos mientras otro rótulo análogo, para acentuar y llevar al máximo en contraste, permanezca derecho, recto, delineado de la manera más precisa posible.

Y la actitud de la víctima del accidente que el cuadro representa y la de la implorante, traducen plásticamente el hecho y el estado de ánimo, no por descripción sino por dinamismo; aquí las experiencias de profesionales y las aseveraciones de hombres ciencias están corroboradas por la producción de un espíritu ingenuo y libre que ha pintado impelido por un móvil profundo y directo.”  
Comentario de Diego Rivera en “Los retablos...” op cit., p. 32.





Fig. 315. Anónimo, Exvoto de Bibiana Martines , óleo sobre lámina, ca. 1919, iglesia de la Soledad de Santa Cruz, reproducido en Azulejos y en Gerardo Murillo Dr. Atl, Las artes populares en México, Vol. 2, México : Editorial Cvltvra, 1922. “En otro, un accidente de carreta en un camino real, de una coloración saturada, rica, intensa, llega a la expresión trágica únicamente por el ordenamiento de las masas, su organización y su disciplina rítmicas.” Comentario de Diego Rivera en “Los retablos...” op cit., p. 32.



Fig. 316. Anónimo, Exvoto de Simón López, óleo sobre lámina, siglo XX, 1898, iglesia de la Soledad de Santa Cruz, reproducido en Azulejos y en Gerardo Murillo Dr. Atl, Las artes populares en México, Vol. 2, México : Editorial Cvltvra, 1922. “Allá, la pesantez del tren de ferrocarril que atraviesa decididamente el cuadro, lento, terrible todo hecho de formas, definitivas, grandes y rectas, mientras que en el medio una pequeña convulsión de formas y colores va a ser hecha añicos.” Comentario de Diego Rivera en “Los retablos...” op cit., p. 32.



Fig. 317. Anónimo, Exvoto de J.P. en la penitenciaría, óleo sobre lámina, 1920, iglesia de la Soledad de Santa Cruz, reproducido en Azulejos y en Gerardo Murillo Dr. Atl, Las artes populares en México, Vol. 2, México : Editorial Cvltvra, 1922.

Descripción de Diego Rivera

“O el preso en medio de la celda, entonaciones de gris acero, azul-gris y blancos de una justeza, pureza y nitidez espantosas, en grandes y tranquilos tonos a plano nos recuerdan ciertas entonaciones de Calvarios después del descendimiento en ciertas ramas de las escuelas italianas hacia el siglo XII y XIV, la época de mayor intensidad, en que la expresión del color llega a su mayor acción y en que ni una sola cosa anecdótica, ni claro obscuro de falso dramatismo, nada, fuera de las relaciones de tono y de los grandes silencios, transcribe la sensación de frialdad, vacío y opresión.” Comentario de Diego Rivera en “Los retablos...” op cit., p. 32-33.

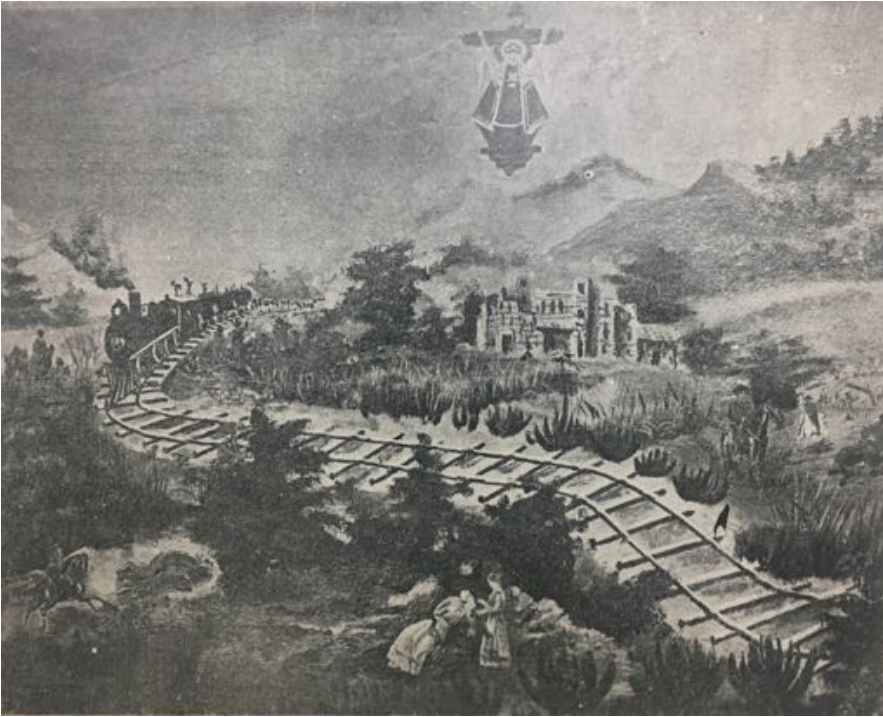


Fig. 318. Anónimo, Exvoto del ataque del tren, óleo sobre lámina, siglo XX, iglesia de la Soledad de Santa Cruz, reproducido en Azulejos y en Gerardo Murillo Dr. Atl, Las artes populares en México, Vol. 2, México : Editorial Cvltvra, 1922.

“Delante del ataque al tren, casi gritaríamos la obra maestra! sino fuera porque las pinturas del pueblo están más allá de las obras maestras. Y sin embargo, el que pintó este cuadro fue o es un Pintor de los de mayúscula, aunque solo lo haya sido una sola vez en su vida para testificar que ese Milagro de Nuestra Señora de la Soledad, de su talento y de su raza expoliada y no entendida ni por los que de ella salen a la semicultura, que aquí creen autorizados a la dirección de las cosas y al desprecio de todo lo que es belleza de carácter propio, abominables monos, “changos” criados en peluquería americana y tras tienda de modista francesa, cervecería filosófica alemana y escuelas mas o menos importantes, desprecian lo popular y genuino sin ver que allí está lo realmente general. Tienen razón, la estupidez siempre fue internacional.

En esta pintura del ataque del tren hay color rico, materia grasa y generosa que se conserva transparente y sin pesadez, ordenamiento lógico de los centros de interés en perfecto equilibrio y jerarquía dentro de la unidad y ¡qué gran estilo! Sobre el cielo del poniente raro u sin banalidad, las pequeñas siluetas de los defensores del tren, de una justeza de valor y de movimiento, admirables; los grupos de atacantes dentro del paisaje, en una coordinación absoluta con él, y ese grupo central de mujeres de tal elevación de estilo, que se piensa en las tragedias desarrolladas a lo largo de los frontones griegos de la época viril que los señores profesores llaman arcaica. Todas las características de las grandes composiciones murales están en estos pocos centímetros cuadrados de lienzo, la perfección de oficio en las cabecitas de las figuras que miden apenas unos cuantos milímetros es increíble. ” Comentario de Diego Rivera en “Los retablos...” op cit., p. 33.

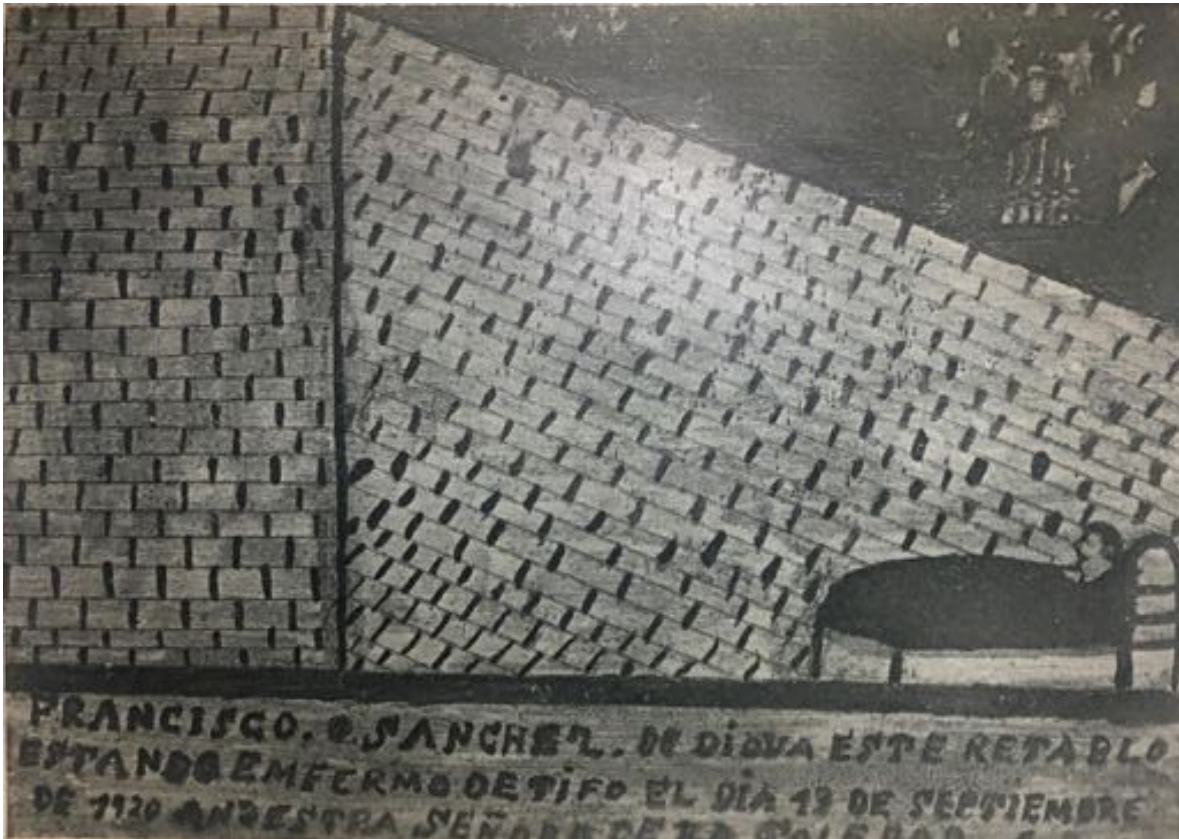


Fig. 319. Anónimo, Exvoto de Francisco Sánchez, óleo sobre lámina, 1920, iglesia de la Soledad de Santa Cruz, reproducido en Azulejos y en Gerardo Murillo Dr. Atl, Las artes populares en México, Vol. 2, México : Editorial Cvltvra, 1922.

“En realidad esto es plenamente lo que se llama obra de arte completa y es natural, la pureza, la fe en la realidad de lo maravilloso, el amor y el desinterés enseñan a todo, inclusive a servirse de la expresión plenamente abstracta, de la “pintura pura” de los modernos, como en esa maravilla que es el enfermo en un cuarto de ladrillos, con esos móviles se llega a todo inclusive a la sinfonía de color, volumen giratorio, claridad aérea, forma en plenitud, viviente en un medio transparente...” Comentario de Diego Rivera en “Los retablos...” op cit., p. 34.

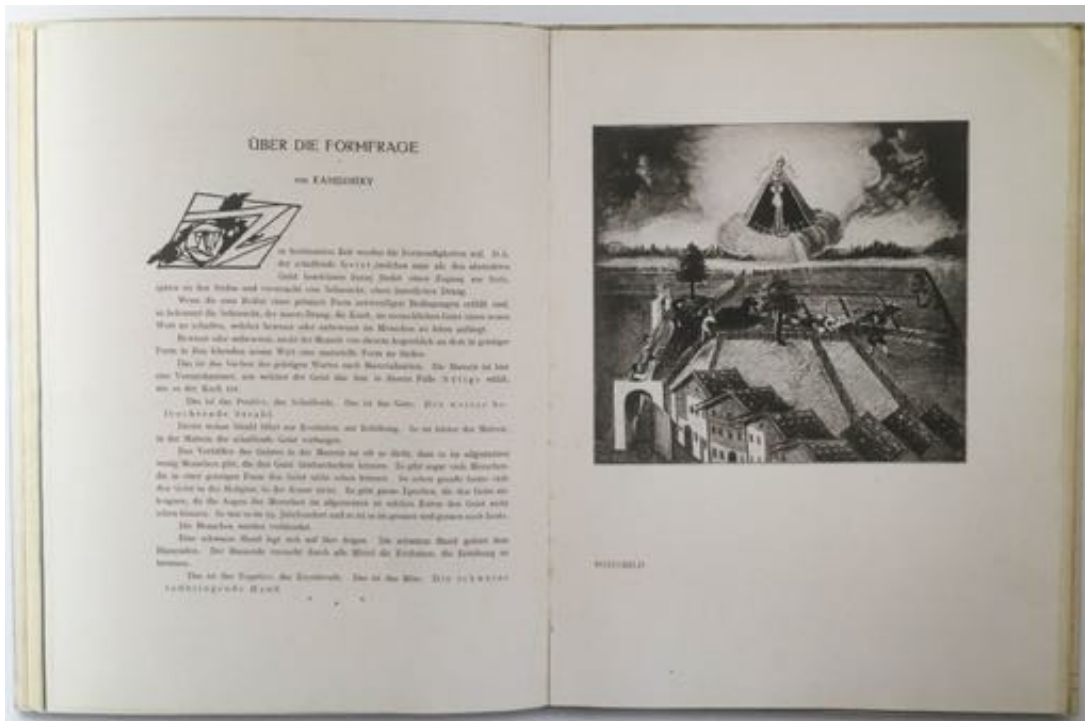


Fig. 320. Arriba, Wassili Kandisky "Über die Formfrage" en Wassili Kandisky y Franz Marc, *Der Blaue Reiter*. Munich: Piper & Co., 1912, p. 132 -133 Abajo, exvoto alemán, donado por Anton Kasper a la Señora de los Dolores de Murnau, ca, 1756-66, oleo sobre tela, 50 x50 cm, Katolische Kirchenstiftung St. Nikolaus, Murnau



Fig. 321. Arriba, Franz Marc "Geistige Güter" en Wassili Kandinsky y Franz Marc, Der Blaue Reiter. Munich: Piper & Co., 1912, p. 132 -133 en la imagen se contraponen la pintura popular sobre vidrio con una pintura de Pablo Picasso, La femme à la mandoline au piano. Abajo, Muerte de San José, Raimundsreut (Bavaria), 1775-1800, pintura sobre espejo, 32.6, 22.8, Oberammergau Museum.

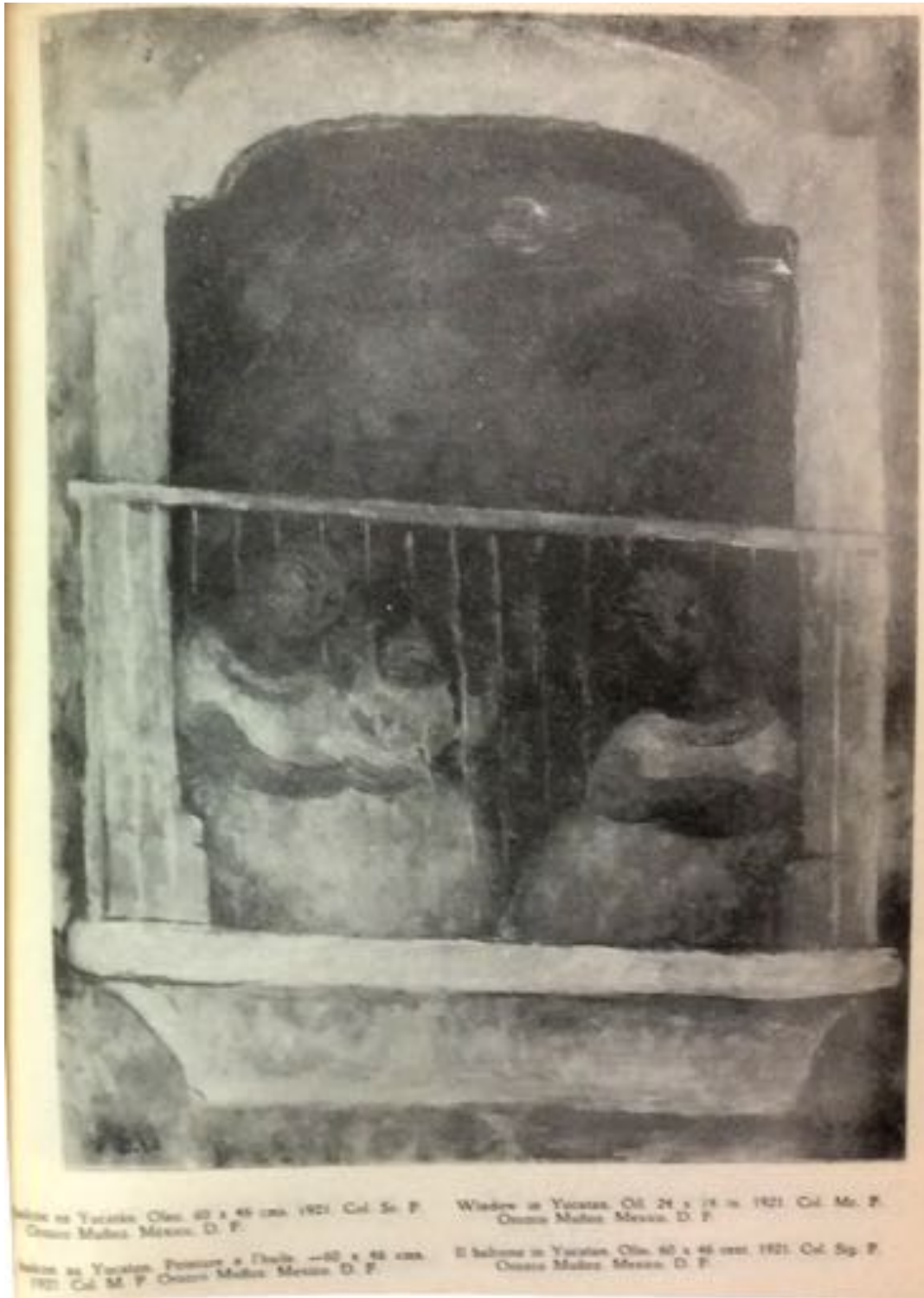


Fig. 322. Diego Rivera, Balcón en Yucatán, óleo sobre tela, 60 x 46cms, colección F. Orozco Muñoz, México DF. Gual, Diego Rivera,



Fig. 323. Diego Rivera, fresco, Sección de la escalera de la SEP.



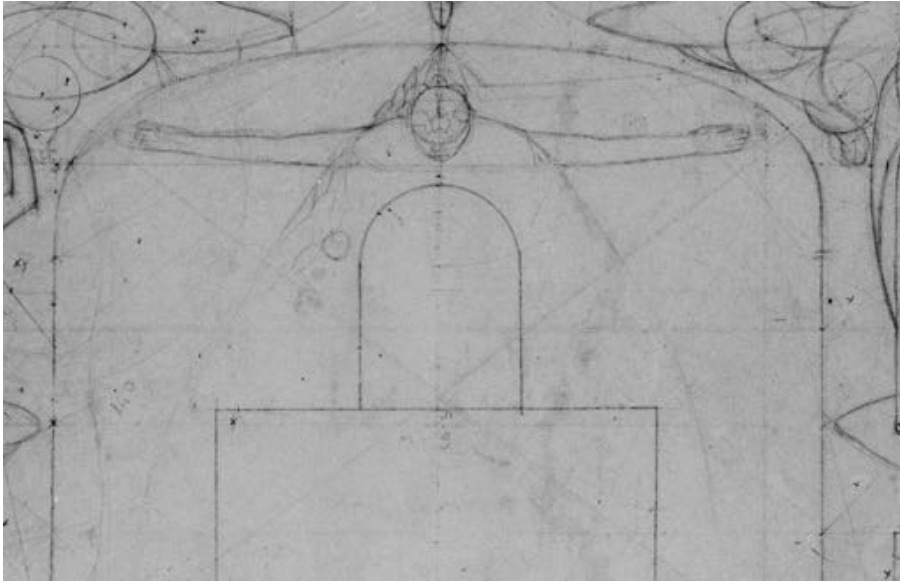


Fig. 324. Arriba. Diego Rivera, Boceto para La Creación, 1922-1923, lápiz sobre papel , Fondo Reservado, Antigua Academia de San Carlos, Facultad de Artes y Diseño, UNAM ciudad de México. Abajo Diego Rivera, La Creación, 1922-1923, detalle del panel central del nicho, oro y encáustica sobre concreto , 7.08 X 12.19, (90 m2), Anfiteatro Simón Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso, ciudad de México. Fotografía: ©Bob Schalkwijk / ©Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust/ Artists Rights Society.



Panel izquierdo



Panel derecho



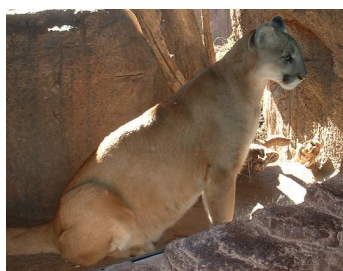
Espátula rosada (*Platalea ajaja* Linnaeus, 1758)



Águila harpía (*Harpia harpyja*)



Jaguar (*Panthera onca*)



Puma (*Puma concolor*)

Fig. 325. Diego Rivera, *La Creación*, 1922-1923, oro y encáustica sobre concreto, 7.08 X 12.19, (90 m<sup>2</sup>), Anfiteatro Simón Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso, ciudad de México. Abajo, fotografías de identificación zoológica varios autores. Fotografía: ©Bob Schalkwijk / ©Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust/ Artists Rights Society.

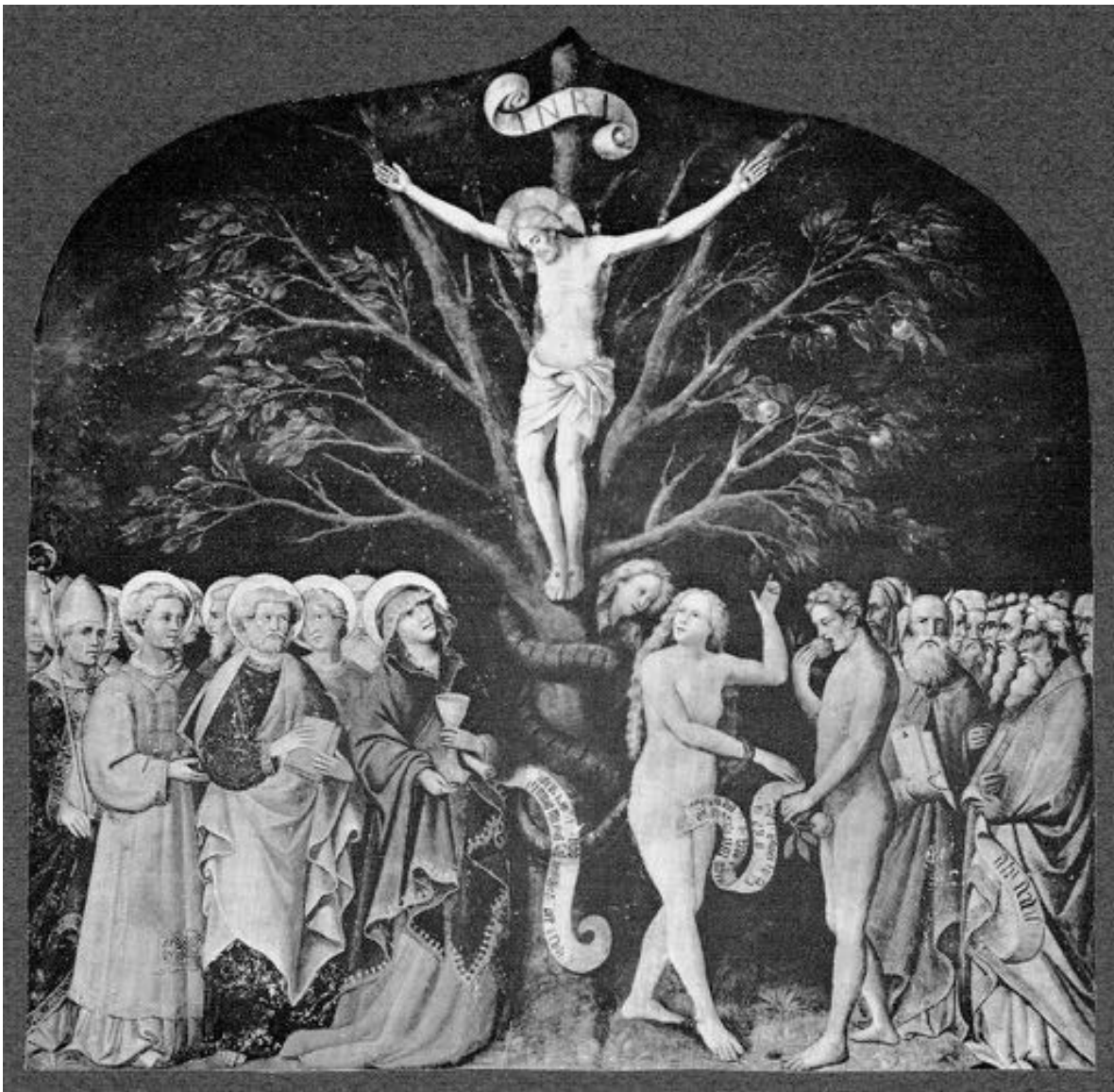


Fig. 326. Giovanni da Modena (fl. 1420-1451), Redención, pintura mural al fresco, San Petronio, Boloña, siglo XV.



Fig. 327. Sir Edward Burne-Jones, Jerusalem Celestial y Árbol de la Vida, mosaicos, Iglesia Americana fuori di muri, Roma,



Fig. 328. Sir Edward Burne-Jones *Árbol de la Vida*, diseño para la Iglesia Americana fuori di muri en Roma, 1888, acuarela y gouache sobre papel, Victoria & Albert Museum [584-1898], tomado de: <http://collections.vam.ac.uk/item/O88844/tree-of-life-design-burne-jones-edward/>



Fig. 329. Diego Rivera, *Detalle, boceto para La Creación*, 1922-1923, lápiz sobre papel, Fondo Reservado, Antigua Academia de San Carlos, Facultad de Artes y Diseño, UNAM ciudad de México



Fig. 330. Roberto Montenegro, Detalle, mujer apolínea en *Iberoamérica*, 1923, Biblioteca Latinoamericana, SEP. Fotografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE UNAM.

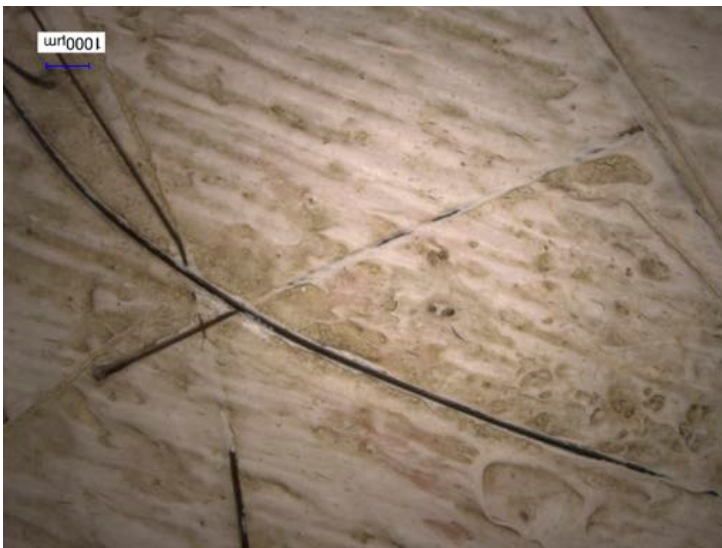


Fig.331. Detalle androgino, cambio de técnica pictórica, a pincel. Abajo, detalle microscopía digital de fibra óptica de superficie, pelos de la brocha inmersos en la pintura  
Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.



Fig. 332. Detalles región selvática pintada a pincel, Diego Rivera, *La Creación*. Fotografía: © Eumelia Hernández Vázquez- Guadalupe García Pasquel LDOA-LANCIC IIE, UNAM.





Fig. 333. Fermín Revueltas, *Adoración de la virgen de Guadalupe*. 1923, encáustica sobre concreto, Antiguo Colegio de San Ildefonso. Fotografía: © Bob Schalkwijk.



Fig. 334. Fernando Leal, *La fiesta del señor de Chalma*. 1923, encáustica sobre concreto, Antiguo Colegio de San Ildefonso. Fotografía: © Bob Schalkwijk.



Fig. 335. *David Alfaro Siqueiros, El espíritu de occidente, 1924, encáustica sobre repellado de cal, Colegio Chico, San Ildefonso. Fotografía: © Bob Schalkwijk.*



Fig. 336. Diego Rivera, *El proclamador*, detalle de Magdalena penitente, 1924, fresco, costados sur del Patio del Trabajo, tercer nivel, Secretaría de Educación Pública, ciudad de México. Fotografía: Sandra Zetina, IIE-UNAM



Fig. 337. Diego Rivera, *Fraternidad*, 1924, fresco, costado oriente del Patio del Trabajo, tercer nivel, Secretaría de Educación Pública, ciudad de México. Fotografía y ensamble: Sandra Zetina



Fig. 338. Diego Rivera, *El proclamar*, 1924, fresco, costado sur del Patio del Trabajo, tercer nivel, Secretaría de Educación Pública, ciudad de México. Photo: Bob Schalkwijk © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York imagen tomada de ARTSTOR.



Fig. 339. Diego Rivera, *La pintura*, y *El escriba*, 1924, fresco, costado sur del Patio del Trabajo, tercer nivel, Secretaría de Educación Pública, ciudad de México. Photo: Bob Schalkwijk © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York imagen tomada de ARTSTOR

# Fuentes

## Fuentes de archivo

*2me Exposition Angel Zarraga, 20 ouvrages de discipline cubiste 1914-1917, 20 tableaux récents, 1920-1921.* París: Berheim-Jeune, editeurs d'art, 1921. Archivo "28 de febrero de 1900", caja 7/ exp. 55/4 fs. Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996, 96.

*IV<sup>e</sup> Exposition du Groupe Libre,* París, M. Bernheim Jeune & Cie., (enero 13-25, 1913), 22-23.

*XI<sup>e</sup> Exposition du Salon d'Automne.* París: catálogo de la exposición, 1913: "Rivera (Diego), né au Mexique. Mexicain. - 26, rue du Départ. núm. 1788 - Composition (peinture á la cire)."

Catálogo de la exposición: Maurice Princet y Fernand Fleuret, *Robert Delaunay et Marie Laurencin, Galerie de Barbazanges à Fauburg St. Honore.* Paris: Imp. A. Hulin, 28 de febrero al 13 de marzo, 1912.

Catálogo, *XI<sup>e</sup> Exposition du Salon d'Automne* (1913): "Rivera (Diego), né au Mexique. Mexicain. - 26, rue du Départ. núm. 1788 - Composition (peinture á la cire). núm. 1789 - Le jaune file aux artichauts. núm. 1790 - La jeune file a l'éventail."

Contrato entre Diego Rivera y Léonce A. Rosenberg, 20 abril de 1916. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, Galerie L'Effort Moderne, Correspondance, LROS 15, Contrat signé entre L. Rosenberg et D. Rivera, 20 avr. 1916 (3 f.) RIVERA 10622.1268.

Correspondencia de Diego Rivera a Léonce Rosenberg, 8 de septiembre de 1917. Fonds Léonce Rosenberg, Galerie L'Effort Moderne, Correspondance, [RIVERA 292 8.8.17], (1 f). Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

Correspondencia de Diego Rivera a Léonce Rosenberg, 30 de septiembre de 1918, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, LROS 15, 10422.1299.

Correspondencia de José Vasconcelos a Alfonso Reyes, 5 de octubre, 1920, Ciudad de México. Capilla Alfonsina, INBA.

Correspondencia de José Vasconcelos a Antonio Caso, 16 de septiembre, 1920, Ciudad de México. Capilla Alfonsina, INBA.

Correspondencia de Diego Rivera a Alfonso Reyes, 3 de noviembre de 1920. Capilla Alfonsina, INBA.

Correspondencia de Diego Rivera a Alfonso Reyes, 13 de mayo, 1921. Capilla Alfonsina, INBA.

Diego M. Rivera. Fonds Rosenberg, [RIVERA 1259, 10422.1158. BK], Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.

Recibo 19 de julio de 1918, LROS RIVERA Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg - Galerie L'Effort Moderne.

Enmienda del contrato Rivera Rosenberg, 15 de octubre de 1918, [RIVERA 10622.1250], (3 f.) Fonds Rosenberg, Centre Pompidou /MNAM-CCI / Bibliothèque Kandinsky.

*Exposition Particulière de Peintures, Aquarelles et Dessins par M. Diego H. Riviera (sic)*, París, 21 de abril-6 de mayo, 1914.

"Minuta de contrato celebrado entre el S. Arquitecto Manuel (sic) Chávez, por una parte y el Sr. Ingeniero Miguel Reboleledo," 15 agosto, 1908. Archivo Rivera, Diego, "Cuaderno Italiano". Museo Nacional de Artes Plásticas, libro con 25 bocetos hechos en Italia, 0.217 x 0.155 metros [21.7 x 15.5. cm]. Colección Jean Charlot Colorado Springs, Colorado.

Siqueiros, David Alfaro, et al., "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", Texto mecanoscrito, 1923. Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, INBA, Ciudad de México.

Vauxcelles, Loius, « Avant propós ». En *Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, Andre Lhote et Diego Rivera. Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer*. París: Eugène Blot, (28 de octubre al 19 de noviembre de 1918). Biblioteca Nacional de Francia.

## Hemerografía

"A México." *El Informador*, 4 de marzo de 1923.

"Chroniques". *Nord-Sud*, No. 16, octubre 1918.

"Comentario gráficos. Brochazo de cal," *El Universal Gráfico*, México D.F., sábado 14 de marzo de 1925.

"Conferencia en el Museo Nacional". *El Diario*, (16 de noviembre de 1912); 5.

"Interesante conferencia del Licenciado Caso". *El Pueblo*, (22 de noviembre de 1916); 6.

"Llegó a México el pintor Sr. Diego Rivera." *El Imparcial*, México DF, 8 de octubre de 1910, p.11.

"Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación." *El Imparcial*, 19 de abril, 1905, p. 3.

"Theatrical & Photoplay section." *The Pittsburgh Press*, Pittsburgh, Pennsylvania, ( 30 de noviembre de 1919), 68.

"Un decorado cubista se inauguró en la preparatoria." *El Universal*, 10 de marzo de 1923;

"Arte y nacionalismo", *El Demócrata*, 7 de julio de 1923.

"Pintura de caballete y pintura de pulquería", *El Demócrata*, 20 de julio de 1923.

"Conservación de Edificios y Monumentos de la Época Colonial." *Sección cablegráfica La Voz de México*, (1906, marzo 25).

"Julia Alonso, Mexican Girl Who Is Composing an Opera". *The Mexican Herald*. México, 10 enero de 1912; 1.

"Le Béton Armé au Mexique." *Le Béton Armé*, año 15, núm. 169, (junio, 1912), 83-93.

- "Los artistas mexicanos decoraran el anfiteatro de la Escuela Preparatoria." *El Imparcial*, México, 15 de octubre de 1910.
- "Proyecto de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria." *El Imparcial*, 21 de diciembre de 1902, p.1 .
- "Proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México." *Anales de Ingeniería*, (enero 1, 1903).
- "Triunfo de dos pintores mexicanos." *Revista de Revistas*, vol. XI, núm, 534, México, 1 de agosto de 1920. Publicado en *La crítica del arte en México*, tomo II, editado por Xavier Moysén. México: UNAM, 1999, 402.
- Acevedo, Jesús T. "Consideraciones acerca de la arquitectura doméstica". *El Arte y la Ciencia*, volumen IX, número 2, (1907), p. 33.
- Álvarez, Manuel Francisco, "El Doctor Cavallari y la carrera de Ingeniero Civil en México." *El Arte y la Ciencia*, Año X, núms.1 y 2 ( julio y agosto de 1908): 1-11; 5-37.
- Amador, Graciela, "Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor en forma apasionante (Tercera parte)." *Hoy*, núm. 577, (marzo de 1948), 48-50.
- Arias, Julio y Eduardo Restrepo, "Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas." *Crítica y emancipación*, Año II, no. 3 (junio de 2010), 45-64. Consultado en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/167>
- Arias, Julio y Eduardo Restrepo, "Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas." *Crítica y emancipación*, año II, Núm. 3 (junio de 2010), 45-64, consultado en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/167>.
- Arroyo, Elsa, Adriana Cruz Lara, Manuel Espinosa, José Luis Ruvalcaba, Sandra Zetina, Eumelia Hernández y Elena Taylor. "The Influence of Glass in the Color of Red Lakes Layers in Oil Painting: A Case Study in a Pictorial Series Attributed to Murillo Located in Guadalajara, Mexico." *Materials Research Society Proceedings*, 1374, (2012) 61-72. doi:10.1557/opl.2012.1378.
- Baez, Linda, "Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32, 97, 2012; 157-19.
- Bargellini Cioni, Clara, "Diego Rivera en Italia". *Anales del IIE*, núm.66, (1995): 121-122.
- Barrios, Roberto, "Lo que Vasconcelos opina de Yucatán, por Roberto Barrios." *El Universal ilustrado*, núm. 242, (22 de diciembre de 1921), 25.
- Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Linda Báez trad. México: IIE, 2018.
- Bradfield, Bess, "The Hair of the Desert Magdalen: Its Use and Meaning in Donatello's *Mary Magdalen* and Tuscan Art of the Late Fifteenth Century." *York Medieval Yearbook*, ISSUE No. 1, (2002) consultado en <https://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/Magdalen.pdf>.
- Carter, Huntly, "The Plato-Picasso Idea." *The New Age*, Londres, 23 de noviembre de 1911.



- Charlot, Jean, "Diego Rivera at the Academy of San Carlos." *College Art Journal*, Vol. 10, No. 1 (otoño, 1950): 10-17.
- Chirico, Giorgio de, "Il ritorno al mestiere." *Valori Plastici*, a.l, n.11-12, (noviembre-diciembre 1919), 15-19. Publicado en *Comedia dell'arte moderna*, Giorgio de Chirico, Isabella Far. Milán: Abscondita, 2002, 23-24.
- \_\_\_\_\_. 'Il ritorno al mestiere.' *Valori Plastici*, núm 11-12, Roma, (noviembre-diciembre 1919): 15-19, publicado y traducido en... 93-97.
- Comisarenco Mirkin, Dina, "La Creación by Diego Rivera". *Aurora, The Journal of the History of Art*, vol. 7, (2006): 35-61.
- Cowling, Elizabeth y Jennifer Mundy, *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*. Londres: Tate Gallery, 1990.
- Charlot, Jean, "Diego Rivera In Italy." *Magazine of Art*. Volume 46, no. 1 (enero, 1953): 3-10.
- \_\_\_\_\_. "Nous les Jeunes !" Conférence de M. Charlot, Artiste décorateur", novembre 1916. *La Gilde, Boletín de la Gilde Notre-Dame*, sociedad de arte litúrgico.
- Charlot, John, "El pequeño testimonio de José Vasconcelos sobre el Renacimiento Pictórico Mexicano: Escrito para Jean Charlot." *Parteaguas*, Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes, año 5, núm. 17, (Verano 2009): 31-34.
- Chirico, Giorgio de, "Le scuole di pittura presso gli antichi." *Il Primato Artistico Italiano*, a.l, n.2, marzo 1920. Publicado como "Mestiere e tradizione" en *Comedia dell'arte moderna*, Isabella Far. Milán: Abscondita, 2002, 104-109.
- Clifford, James "Histories of the tribal and the modern" en *Art in America*, abril 1985, 164-215.
- Dallal, Alberto, "Lupe Rivas Cacho, socióloga." *Revista de la Universidad de México*, No. 506-507 marzo-abril (1993), 39-43.
- De la Rosa, Natalia, "Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia." *Artl@s Bulletin* 3, no. 2 (2015): Article 2, consultado en <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/2/>.
- De Pestels, Anne-Claude, conde de Caylus, "Des embaumemens des Egyptiens." *Recueil de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, 23, (1756):119-39.
- Derouet, Christian, "Le cubisme «bleu horizon» ou le prix de la guerre. Correspondance de Juan Gris et de Léonce Rosenberg -1915-1917." *Revue de l'Art*, 1996, núm. 113; 60-44.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, "Elogio de las ollas". *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, (julio-diciembre, 2015). Consultado en <http://www.dezenovevinte.net/uah2/dda.htm>
- Eguiarte, María Estela, "La arquitectura pensada: un proyecto finisecular de hacienda modelo". *Historias* 22 (abril septiembre,1989): 109-119.
- \_\_\_\_\_. *Paul Cézanne*. Paris: H.Fabre, Extrait de L'Art Décoratif, 5 octubre de 1911, 97-126.
- Fabroni, Antonio, *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta*, [discurso leído en la Academia de Florencia 10 de septiembre de 1794]. Roma ,1797.

- Fernández, Justino, "Un dibujo de Diego Rivera para el mural del Anfiteatro Bolívar." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. VI, número 23 (1955): 53-56.
- \_\_\_\_\_. "Catálogo de las exposiciones de arte en 1955." *Anales del IIE*, núm. 24, suplemento. México: IIE, UNAM, 1956, 19.
- Fischer, Adam, "Moderne Klassik Kunst." *Klingen*, núm. 3, (12 de enero de 1918); 13-14.
- Frank, Isabelle, "Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques." *Littérature*, no. 105 Questions de style, marzo 1997, 72-75.
- Foster, Hal "The "primitive" unconscious of modern art," *October*, Vol. 34 otoño, 1985, 45-70.
- Frías, Heriberto y Samuel G. Ávila, "Infecto pantano convertido en vergel después de veinte años". *La Patria*, Año XXVII, núm. 8030, México, D. F. (6 de septiembre, 1903), 2.
- García, Ana Lorena, "Introducción". *Nicolás Mariscal, Arquitectura, arte y ciencia. Cuadernos de Arquitectura*, núm. 8. México: CONACULTA, INBA, 2003.
- Garnsey, Elmer E., "La pintura mural en sus relaciones con la arquitectura." Tres entregas. Parte 1, *El arte y la ciencia*, vol. II, núm.1, (abril de 1900); 7-8; Parte 2, *El arte y la ciencia*, vol. I, núm.4, (julio de 1900); 55-56; Parte 3, *El arte y la ciencia*, vol. II, núm. 12 (marzo de 1901); 183-185.
- González Matute, Laura. "Félix Bernardelli (1862-1908). Un artista moderno en el Museo Nacional de San Carlos." *Discurso visual*, (julio-diciembre 2008), consultado en: <http://discursovisual.net/dvweb11/agora/agolaura.htm>
- Grabar, André, "L'imago clipeata chrétienne." *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, año 101, no. 2, (1957) : 209-213.
- Grissom, Carol A. "Green earth." *Artist pigment's*, Robert L. Feller. Vol. 1, 141, 147.
- Gutiérrez Haces, Juana, "Lectura de una decoración." *Memoria México MUNAL*, Número 4, (1992):11.
- Gutiérrez, José, *Del fresco a los materiales plásticos: nuevos materiales para pintura de caballete y mural*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1986.
- \_\_\_\_\_. y Nicholas Roukes, *Painting with Acrylics*. Nueva York: Watson Guptill, 1965.
- Hartt, Frederick, "Lignum Vitae in Medio Paradisi: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling." *The Art Bulletin*, vol. 32, No. 3 (sep., 1950), 188.
- Henry, Charles, « Introduction à une esthétique scientifique ». *La Revue contemporaine*, no 25, (1885).
- Hernández del Villar, Sureya Alejandra. "Perspectivas del indígena en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores." *Artelogie*, 7 septiembre de 2018, consultada en línea en: <http://journals.openedition.org/artelogie/2039> ; DOI : 10.4000/artelogie.2039
- Hoermann Lister, Kristin, Sharon L. Hirsh, Francesca Casadio e Inge Fiedler, "Hodler's Truth." *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 31, No. 2, Conservation at the Art Institute of Chicago (2005): 66.

- Ionescu, Vlad, "Deleuze's tensive notion of painting in the light of Riegl, Wölfflin and Worringer." *Deleuze Studies*, Volume 5 Issue 1, 52-62, <https://doi.org/10.3366/dls.2011.0006>.
- James, Liz, "Colour and the Byzantine rainbow." *Byzantine and Modern Greek Studies*, (enero de 1999), 1, 15(1), (enero de 1999); 66-95. DOI: 10.1179/byz.1991.15.1.66s75-76.
- Kuehni, Rolf G. "Cangiante: A Fabric and a Coloristic Device in the Art of the Renaissance." *October. Color Research & Application* 21(5):326-330 (1996).
- Lackey, Douglas P., "Giotto in Padua: A New Geography of the Human Soul." *The Journal of Ethics*, Vol. 9, No. 3/4, (2005), 551-572.
- Lhote, André, "L'Enseignement de Cézanne." *Nouvelle Revue Française*, no. 86 (noviembre de 1920).
- \_\_\_\_\_. "Totalisme." *L'Élan*, no.9, (febrero de 1916), 4-5.
- Linares, Edelmira y Robert Bye, "El copal en México." *CONABIO, Biodiversitas* 78:8-11. Consultado en <https://www.biodiversidad.gob.mx/Biodiversitas/Articulos/biodiv78art2.pdf>
- Littlewood, A. R., "The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 72 (1968), 147-181.
- Luca, Daphné de, " L'entreprise de Giotto". *CeROArt Conservation, exposition, restauration d'objets d'art*, en línea desde el 2 de diciembre de 2011. Consultada enero de 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/2227>
- Naoli Lona, Victoria, "El Copal en las Ofrendas del Templo Mayor." *Revista Arqueología Mexicana*, vol. 12, num. 67(2004).
- Maples Arce, Manuel. "Diego M. Rivera. Entrevista." *ZIG-ZAG*, núm. 68, (28 de julio de 1921). Publicado en *La Crítica de Arte en México*, tomo II, editado por Xavier Moysén. México: UNAM, 1999, 543-545.
- Marín, María Luisa, "Yo, mujer en el ideal." *El Frente Único*, 5 de marzo de 1923. Extracto publicado en Andrew Grant Wood, "The Proletarian Women Will Make the Social Revolution. Female Participation in the Veracruz Rent Strike, 1922-1927." En *The Women's Revolution in Mexico, 1910-1953*, Stephanie Mitchell y Patience A. Schell. Maryland: Rowman Littlefield, 200), 157.
- Mariscal, Federico, "El arquitecto D. Samuel Chávez." *Revista de la Universidad* no. 18 (julio, 1937), 17.
- Mariscal, Nicolás y Samuel Chávez, "Proyecto de Plan de estudios para la enseñanza de la arquitectura en México." *Anales de Ingeniería*, 1º de enero de 1903, 98.
- Mariscal, Nicolás. "Los ideales artísticos del ateneo mexicano." *El arte y la ciencia*, vol. IV, núm. 2, México, (mayo de 1902): 17-23.
- Mérida, Carlos, "Los nuevos valores en la pintura mexicana." *Revista de revistas: El semanario nacional*, 15, no. 732 (Ciudad de México, mayo, 1924): 29-30.
- Michaud-Fréjaville, Françoise, "Images de Jeanne d'Arc." *Cahiers de recherches médiévales*, 12 spécial | 2005, (junio de 2008). Consultado diciembre 2018. URL : [ttp://journals.openedition.org/crm/737](http://journals.openedition.org/crm/737) ; DOI : 10.4000/crm.737.
- Molina Enríquez, Renato, "La decoración de Diego Rivera en la Preparatoria." *El Universal Ilustrado* 6, no. 306 (marzo 1923): 41, 54.

- Montúfar López, Aurora, "Identidad y simbolismo del copal prehispánico y reciente." *Arqueología*, núm. 33, (mayo-agosto 2004), 60-71.
- Moyssén, Xavier, "Orozco y sus pinturas de "Los monotes". " *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XIII, número 46, (1976), 211-215.
- Murillo, Gerardo (Dr. Atl), "El Renacimiento artístico en México." *El Universal* (17 agosto, 1923).
- Navarrete, Federico. *México racista, una denuncia*. México: Grijalbo, 2016.
- Ortega, Febronio, "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera ." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, 6, no. 305 (marzo de 1923): 31-32.
- \_\_\_\_\_, "José Vasconcelos por Ortega". *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923, p. 35.
- \_\_\_\_\_, "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular* 6, núm.305 (marzo de 1923): 32.
- Ortega, "Entrevista con Guillermo Jiménez. La obra admirable de Diego Rivera". *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1923.
- \_\_\_\_\_, "La pintura y la escultura en México en 1922." *El Universal Ilustrado*, Año VI, N° 924 (1922).
- Ozenfant, Amadédée, "Aux camarades des tranchées." *L'Élan*, no. 8, enero 1918.
- Pach, Walter, "Impresiones sobre el arte actual de México." *México Moderno*, vol. II, no. 3 (octubre de 1922): 131-138.
- Pellicer Cámara, Carlos, "El pintor Diego Rivera." *Azulejos*, 2, no. 2 (diciembre 1923): 20-25.
- Platon, "Dialogues polémiques, Philèbe ou le plaisir, texte choisi par Monsieur X..., Caporal au 2e groupe d'aviation." *L'Élan*, no. 9, (febrero de 1916), 16.
- Quam, G. N. y Mary Battell Quam, "Types of graphic classifications of the elements. III. Spiral, helical, and miscellaneous charts". *Journal of Chemical Education*, 1934, 11 (5), 288. DOI: 10.1021/ed011
- Raffaëlli, Jean François, "Solid Oil-Colors: An Innovation in Paints." *Brush and Pencil*, 10-5, (agosto, 1902): 297.
- Reverdy, Pierre, "Une nuit dans la plaine". *Nord-Sud*, vol 1, núm. 3, (15 mayo 1917), 27.
- \_\_\_\_\_, "Sur le cubisme." *Nord-Sud. Revue Littéraire*, no. 1, (15 marzo, 1917), 5-7
- Rivera, Diego, "El Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria". *El Arquitecto*, Serie II, núm. 4, México, septiembre de 1925. Publicado en: *Diego Rivera, Textos de arte*. México: El Colegio Nacional, 1996, 74-76.
- \_\_\_\_\_, "Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria." *Boletín de la SEP*, Departamento editorial, tomo I, núm. 3, (18 enero de 1923). Publicado en: *Diego Rivera, Textos de arte*. México: El Colegio Nacional, 1996, 39-42.
- \_\_\_\_\_, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes." *Azulejos*, tomo 1, (México, octubre de 1921). Publicado en: *Diego Rivera. Obras. Textos de Arte*. Tomo I. México: El Colegio Nacional, 1996.

- \_\_\_\_\_, "Los retablos son por hoy la verdadera pintura mexicana". *Azulejos*, no. 5. México, (enero de 1922): 22-26. Publicado en: *Diego Rivera. Obras. Textos de Arte*, Tomo I, Xavier Moysen. México: El Colegio Nacional, 1996, 31-35.
- Salmon, André, "Le Salon d'Automne, 1913." *Montjoie!*, núms. 11-12, (noviembre-diciembre, 1913): 6.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, "Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920." *Boletín de instrucción pública*, vol. 21, Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, (1913): 196.
- Schur, Susan E. *Conservation Terminology: A review of Past & Current Nomenclature of Materials, Technology and Conservation*, Spring (34-39); Summer (p.35-38); Fall (p.25-36), 1985.
- Sena, Juan del [José D. Frías], "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." *El Universal Ilustrado*, año VI, no. 257 (6 de abril 1922): 26, 47.
- Severini, Gino, "La peinture d'avant garde le machinisme et l'art (Reconstruction de l'Univers)." *Mercure de France*, no. 455, 1o de junio de 1917, p. 451-468.
- \_\_\_\_\_, "Symbolisme Plastique et Symbolisme Littéraire." *Mercure de France*, no. 423, 1 febrero, 1916, 466-476.
- Siqueiros, David Alfaro, et al., "Manifiesto del sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores." *El Machete*, no. 7, (segunda quincena de junio de 1924).
- \_\_\_\_\_, "3 Llamamientos de orientación actúa a los pintores y escultores de la nueva generación americana." *Vida Americana*. Revista mensual. P. Mabalón y D. Alfaro Siqueiros (dir). Barcelona, 1921, 3.
- Skopalová, Eva, "The Mangegna Tarocchi and the View of the World in Northern Italy in the 15th Century." *Umění /Art, Journal of the Institute of Art History, Academy of the Czech Republic*, (Praga: 2014-6, LXII): 502-515.
- Tablada, José Juan, "Mexican Painting of Today". *International Studio*, 76.308 (enero de 1923): 267-276, publicado en José Juan Tablada, *Obras completas. VI. Arte y artistas*, editado por Adriana Sandoval. México: UNAM, 2000, 300.
- \_\_\_\_\_, "La paleta del futurismo". *Crónica semanal. El Mundo Ilustrado*, 24 de mayo de 1914: 6. Publicado en José Juan Tablada. *Obras Completas. VI. Arte y artistas*. México, UNAM, 2000, 232.
- Thompson, Wendy, "Poets, Lovers and Heroes in Italian Mythological Prints." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 61, no. 3., (Winter 2004), 3-56.
- Tibol, Raquel, "Samuel Chávez y Carlos Mérida, precursores de la danza moderna en México". *Proceso*, 29 de diciembre de 1984. Consultado en enero de 2018 <http://www.proceso.com.mx/140239/samuel-chavez-y-carlos-merida-precursores-de-la-danza-moderna-en-mexico>.
- Toussaint, Manuel, "Paseos coloniales: Tepotzotlan". *México Moderno*, I, 2, (septiembre 1920), 77-84.
- Vacanti, Salvatore, "Giorgio de Chirico e il 'ritorno al mestiere'. L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco." *Metafísica*, no. 5-6, (2006): 404-432.
- Van Vliet, Muriel. « L'esprit des formes est un ». Élie Faure : pour une esthétique révolutionnaire. *Regards croisés*, no. 5, 2016. Consultado en: <https://hicsa.univ->

aris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Ragards%20croises\_5/09\_160628\_RC\_No5\_Muriel\_van\_Vliet\_fr.pdf

Vasconcelos, José, "Discurso pronunciado en el acto de inauguración del nuevo edificio de la secretaría". *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, tomo 1, núm. 2, 1 de septiembre de 1922, 5-9. Publicado en José Vasconcelos, *Discursos (1920-1950)*. México: Trillas, 2009, 40.

Vázquez Mantecón, María del Carmen, "La china mexicana, mejor conocida como china poblana." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Volumen XXII, no. 77, 2000, 123-150.

Verstegen, Ian, "The Tactility of Early Cubism", en *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 83:4, (2014): 290-302, DOI: 10.1080/00233609.2014.921641

Villaurreutia, Xavier, "Al margen de un incidente pictórico. Diego Rivera y sus discípulos." *El Universal Ilustrado*, año VIII, núm. 373 (3 de julio de 1924), 30, 42-43.

\_\_\_\_\_, *Boletín Carta Blanca*, (marzo, 1937).

White, Raymond, Jennifer Pilc, y Jo Kirby, "Analysis of paint media." *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 19, (1998): 74-95.

Yudell, Michael, Dorothy Roberts, Rob DeSalle, Sarah Tishkoff, "Taking race out of human genetics". *Science*, Vol. 351, Issue 6273, (05 Feb 2016): 564-565, DOI: 10.1126/science.aac4951.

Zdatny, Steven, "La mode à la garçonne, 1900-1925: une histoire sociale des coupes de cheveux." *Le Mouvement social*, no. 174 (enero - marzo, 1996), 34.

## Bibliografía

"Crónica de la Fiesta de Inauguración de la Universidad Nacional de México." En *La Universidad Nacional de México, 1910*. México: UNAM, 1985, 101-104.

Acevedo, Jesús T. *Disertaciones de un arquitecto*. México: México moderno, 1920.

Acevedo, Esther, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias." En *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte. Estudios de Arte y Estética*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Adame, Ángel Gilberto. *De armas tomar, Feministas y luchadoras sociales de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 2017.

Adame, Domingo. *Teatros y teatralidades en México siglo XX*. Veracruz: Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, PROMEP, 2004.

*Almanach du commerce du Paris*. París: 1833.

Altamirano, Ignacio Manuel, "Veladas literarias. En casa de Chavero. En el número 2 de la calle de Gante. En casa de Schiafino. La velada de la Sociedad Gregoriana." *Revistas literarias de México*. México: T.F. Neve, 1868, 175-180.

Apollinaire, Guillaume, "The Salon des Independants. (The triumph of the douanier Rousseau)." En *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, editado por L. C. Breuning. Nueva York: The Viking Press, 1972.

- Apollinaire, Guillaume. *Crónicas del cubismo (1905-1918)*. Lucía Dorín, trad. Buenos Aires: Leviatán, 2008.
- Arroyo, Elsa, Anny Aviram, Chris McGlinchey y Sandra Zetina, "David Alfaro Siqueiros y el dominio de los materiales industriales 1931-1945" en Elsa Arroyo, et al., *Baja Viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013, 45-82.
- Amaral, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration : ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers*. París: Firmin Didot et Bottin réunis Éditeur, 1901 ; 1907.
- Antliff, Mark y Patricia Leighton, "Primitive." En *Critical Terms for Art History*, editado por Robert S. Nelson y Richard Schiff. Chicago: University of Chicago Press, 1996, 170-184.
- Arciniega Ávila, Hugo, "El Olimpo en hierro y cristal". Artículo en prensa.
- Arroyo, Elsa, Anny Aviram, Renato González Mello, América Juárez, Chris McGlinchey, Miguel Ángel Ramírez, y Sandra Zetina. *Baja viscosidad, el nacimiento del fascismo y otras soluciones*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013.
- Azuela, Alicia. "Los murales de San Ildefonso, La educación y el arte, un proyecto de cultura nacional." En *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, editado por Laura D. B. de Laviada, 114-115. México: UNAM, CONACULTA, 2008.
- Baudouin, Paul. *La fresque, sa technique, ses applications*. París: Librairie Centrale des Beaux Arts, 1914.
- Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*. Vol. II. México: IIE, UNAM, 1993.
- Baez, Linda. *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*. 2 vols. México: IIE, UNAM, 2012.
- Bails, Benito. *Diccionario de arquitectura civil*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1802.
- Bargellini Cioni, Clara, *Carlos Pellicer, Cartas desde Italia*. México, FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_, "Diego Rivera e l'arte etrusca". En *Studi in Onore di Michele D'Elia. Archeologia, arte, restauro e tutela archivística*, de Clara Gelao. Espoleto: R&R Editrice, 1996.
- \_\_\_\_\_, "La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera". *Tiempo y arte*, XVI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989. México: UNAM, IIE, 1991, p. 369-387
- Barquera Guzmán, Rebeca. *La energía cósmica de la materia. La tecnología del atcolor en La sombra del Popocatépetl*. Tesis de maestría en historia del arte. México: UNAM, 2016.
- Barquera, Rebeca y Sandra Zetina, "Atcolor crayons and their relation with the encaustic tradition." En *FUTURAHMA Conference: Materials and Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922)*. Research, Analysis, New Perspective. Editado por Margherita D'Ayala Valva y Matia Patti. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa, en prensa.

- Baxter, Sylvester. *Spanish Colonial Architecture in Mexico*. Boston: Art Library Publishing Company J.B. Millet, 1902.
- Bazin Rizzo, Laure, "Le masque funéraire égyptien. Évolution et symbolique." En *Rites funéraires, Égypte ancienne, Colloque du Musée Languedocien*, editado por Laurent Deguara, Jean-Paul Sénac, Frédéric Servajean. Montpellier: Musée Languedocien, 2014, 33-42.
- Belli, Gabriella y Guy Cogeval. *Le Douanier Rousseau. L'innocence archaïque*. París, Venecia, Praga: Musée d'Orsay, Palazzo Ducale, Národini galerie, 2016.
- Beloff, Angelina. *Memorias*. México: Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, UNAM, 1986.
- Bernard, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne*. Paris : A. Messein, 1912.
- Best Maugard, Adolfo. "Teoría del proceso energía-existencia: su transición" (México, texto mecanoscrito, 1963), 110 *passim*. En Mireida Velázquez Torres, *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Adolfo Best Maugard (1910-1923)*. Tesis de licenciatura en historia. México: FFyL, UNAM, 2002, 41.
- Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure, eau-forte, camaïeu, lithographie*. París: Librairie Renouard, H. Loones successeur, 1876.
- Blanco, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Boas, Franz. *The Mind of the Primitive Man*. New York : Macmillan, 1911.
- Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Linda Báez (trad.) México: IIE, 2018.
- Boileau, Louis-Auguste. *Les Préludes de l'architecture du XXe siècle, et l'Exposition du centenaire, étude appliquée au projet du monument des Tuileries A. Boileau. Suivi d'un mémoire de M. Gaston Chaumelin sur l'avènement de l'âge du fer, d'après l'"Histoire critique de l'invention en architecture de M. Boileau*. Paris: Baudry, 1889.
- Bomford, David, "The history of colour in art." En *Colour: Art & Science*. Trevor Lamb y Janine Bourriau. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 27-29.
- \_\_\_\_\_, Christopher Brown, Ashok Roy, *Art in the making: Rembrandt*. Londres: National Gallery London Publications, 1988
- \_\_\_\_\_, Jill Dunkerton, Dillian Gordon, Ashok Roy, Jo Kirby, *Italian Painting Before 1400: Art in the Making*. Londres: National Gallery London Publications, 1994.
- \_\_\_\_\_, John Leighton y Jo Kirby, Ashok Roy, *Art in the Making: Impressionism*. Londres: National Gallery Publications, 1991.
- \_\_\_\_\_, Sarah Herring, Jo Kirby, Christopher Riopelle, Ashok Roy, *Art in the Making: Degas*. Londres: National Gallery London Publications, 2004.
- Bordini, Silvia. *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimento, sperimentazioni*. Roma: Carocci, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de pintura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.
- Bradú, Fabienne. *Damas de corazón*. 1ª ed. Electrónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.



- Brenner, Anita. *Idols behind the altars*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1929.
- Carlile, Leslie. *The Artist's Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain, 1800-1900, with Reference to Selected Eighteenth-century Sources*. Londres, Archetype Publications, 2001.
- Cardinali, Marco, Maria Beatrice De Ruggieri y Claudio Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*. Roma: Palombi, 2007.
- Carmona, Eugenio. "Experiencias y narraciones de lo moderno", en *Colección cubista de Telefónica*. Madrid: Fundación Telefónica, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Las vidas del cubismo y las narraciones de lo moderno 1914-1918." En *Angel Zárraga, El sentido de la creación*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, 2014.
- \_\_\_\_\_. *André Lhote*. Madrid: MAPFRE, 2006.
- \_\_\_\_\_. Olivier Le Bihan y François García. *André Lhote y los lenguajes de la modernidad*. Catálogo de exposición. Bordeaux, Madrid: Fundación MAPFRE, 2007) 381, 384.
- Carpenter, Thomas. *Arte y mito en la antigua Grecia*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- Carpentier, Paul, *Notes sur la peinture a la cire cautérisée or procédé encaustique, d'après les laborieuses recherches de Paillot de Montabert*. París: Librairie Renouard 1875.
- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Valladolid: Maxtor, 2008.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. María Cristina Torquillo Cavalcanti (trad.) México : Domés, 1985 [1963].
- \_\_\_\_\_. *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1875-1915*. Austin: University of Texas Press, 1962.
- Chávez, Samuel. *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*. México, Tipografía y Litografía de Müller Hermanos, 1911.
- Chevreur, Michel Eugene. *De la loi du contraste simultanée des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. París: Gauthier-Villars et fils, 1889.
- Chirico, Giorgio de e Isabella Far. *Comedia dell'arte moderna*. Milán: Abscondita, 2002.
- Clavé, Pelegrín. *Lecciones estéticas*. México: UNAM, 1990.
- Clifford, James "Histories of the tribal and the modern". En Jack D. Flam, *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*. Berkeley: University of California Press, 2003, 351-368.

- Coronel Rivera, Juan Rafael, "Una historia esencial del hombre". En *Diego Rivera. Obra mural completa*. Coordinado por Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera. Köln: Taschen, 2007.
- Cowling, Elizabeth y Jennifer Mundy. *On Classic Ground. Picasso Leger and the New Classicism 1910-1930*. Londres: Tate Gallery, 1990.
- Cros, Henry, J.H. Müntz, *Encaustic or Count Caylus's Method of painting in the manner of the ancients. To which is added a fire and early method for fixing of crayons*. Londres: Impreso del autor y A. Webley, Chancery Lane Holborn, 1760.
- Crow, Thomas. *La inteligencia del arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, FCE, 2008.
- Cuéllar, José Tomás de. *La linterna mágica*. México: UNAM, 1992.
- Daix, Pierre. *Dictionnaire Picasso*. Paris: Robert Laffront, 1995.
- D'Ayala Valva, M (ed.) *Título*. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa, 2007, en prensa.
- Debroise, Oliver. *Diego de Montparnasse*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. México: Océano, 1983.
- De la Rosa, Natalia. *Épica escenográfica: David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*. Tesis de doctorado. México: UNAM, 2016.
- Deleuze, Gilles. *The logic of sensation*. Trad. D. W. Smith. Nueva York: Continuum, 2005.
- Déneux, Gabriel. *Un procédé de peinture inaltérable, le peinture a l'encaustique*. París: Societé de Typographie 1890.
- De Pestels, Anne-Claude, conde de Caylus; y Ettienne J Majault, *Memoire sur la Peinture à l'Encaustique et sur la Peinture à la Cire*. Ginebra: Pissot, 1755.
- Díaz de Ovando, Clementina. *La Escuela Nacional Preparatoria: los Afanes y los días, 1867-1910*. México: UNAM 2006.
- Domínguez Michael, Christopher, "Estudio preliminar". En *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*. México: SEP, FCE, 2010.
- Doran, Michel. *Conversations avec Cézanne*. París : Macula, 2011.
- Doxiadis, Antinoopolis Euphrosyne. *Portraits du Fayoum. Visages de l'Egypte ancienne*. Paris: Gallimard, 1995.
- Dr. Atl y Manuel Toussaint. *Iglesias de México*, v. 6. México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1924.
- Duby, Andrée y Georges Duby, *Les procès de Jeanne d'Arc*. Colección Archives n° 50. París: Gallimard, 1973.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores y Escalante. *Teatro mexicano historia y dramaturgia. Teatro de revista*, vol. XX. México : Consejo nacional para la cultura y las artes, 1995.
- Dumas, Véronique, "Élie Faure étude critique." En *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dirigido por Philippe Sénéchal y Claire Barbillon. Consultado en agosto de 2016

- <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>.
- Duparc, Pierre. *Procès en nullité de la condamnation de Jeanne d'Arc*. Vol. 4. Paris: Librairie Droz, 1977.
- Duroziez, M. *Beaux-arts. Peinture. Siccatif de Harlem. Considérations sur la peinture à l'huile ... Quelques mots sur la peinture à la cire et la peinture mixte à la cire et l'huile. Indications pratiques sur l'emploi du siccatif de Harlem*. Paris: L'auteur, 1849.
- \_\_\_\_\_. *Notice sur la peinture à la cire dite peinture encaustique. (Paris: impr. de Moquet, 1838) 38 p.*
- \_\_\_\_\_. *Manuel du peintre à la cire. Application des divers procédés propres à la peinture artistique et autre. De la peinture à cire et huile, dite de Taubenheim. Considérations sur la peinture à l'huile, ses altérations, les moyens d'y remédier. Préparations diverses à son usage*. Paris : 1844.
- \_\_\_\_\_. "Nouveau manuel du peintre a la cire." En *Nouveau manuel complet de miniature de gouache, du lavis à la sépia, de l'aquarelle et de la peinture a la cire*, S.F. Constant Viguier, F.P. Langloix de Longeville, y A.M. Duroziez, A.M. Paris : Librairie Encyclopédique Roret, 1845, 283-310.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía*. Madrid: Sílex, 2008.
- Esparza Liberal, María José, "La retórica del pasado en la producción gráfica de los profesores académicos con motivo del Centenario." En *El arte en tiempos de cambio, 1810, 1910, 2010*, Hugo Arciniega Ávila, Louise Noelle y Fausto Ramírez. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012.
- Eurípides. *Bacantes*. Madrid: Editorial Gredos, 2010.
- Falcón, Tatiana y Sandra Zetina, "La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos." En *La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos*, editado por Tatiana Falcón, et al. México: Museo Nacional de Arte, INBA, 2004.
- Faure, Élie. *Histoire de l'art. Vol. 1: Art antique*. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur, 1909.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'art. Vol. 2: Art médiéval*. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'art. Vol. 3: Art renaissant*. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'art. Vol. 4: L'art moderne*. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'art. Vol. 5: L'esprit des formes*. Paris: H. Floury, Libraire-Éditeur, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Les Constructeurs*. Paris: G. Crès, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Historia del arte. El espíritu de las formas*. Julio E. Payró (trad.), Buenos Aires: Poseidón, 1944.
- Favela, Ramón. *Diego Rivera. Los años cubistas*. Arizona / México, Phoenix Museum of Art / Museo Nacional de Arte, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Diego Rivera. The cubist years*. Phoenix: Phoenix Art Museum, 1984.

- \_\_\_\_\_. *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Editorial Secuencia, 1991.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México: IIH-UNAM, 2009 [1989].
- Feller, Robert L. (ed.) *Artist's pigments a handbook of their history and characteristics*, vol 1. Washington, Nueva York: National Gallery of Art, Oxford University Press, 1986.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX*. Tomo II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- Fierro Gossman, Rafael. *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*. México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Figueroa Doménech, J. *Guía General Descriptiva de la República Mexicana*. Volumen I. Barcelona: Imprenta Henrich Compañía, 1899.
- Flores Tavera, Omar. *El árbol de la vida. Roberto Montenegro. Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética*. Tesis de licenciatura en historia. México: UNAM, FFyL, 2017.
- Flores Torres, Oscar, "Autoexilio, revolución y arte. El caso del mexicano Alberto J. Pani 1913-1932." En *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche*. San Carlos Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, 2009, 8. <http://cdsa.academica.org/000-008/1125.pdf>.
- Gage, John. *Color y cultura : la practica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Madrid: Siruela, 1984.
- Gamio, Manuel. *La Población del Valle de Teotihuacán*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1922.
- García de la Huerta, Pedro, *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*. Madrid: Imprenta Real, 1795.
- Garciadiego, Javier y Sandra Kuntz Ficker, "La Revolución Mexicana." En *Nueva Historia General de México*, editado por Erick Velázquez et al. México: El Colegio de México, 2010, 577-579.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne*. París : Bernheim-Jeune, 1921.
- Gaucher, Charles-Étienne, Charles-Nicolas Cochin, Gravelot, *Iconologie par Figures, ou Traité complet des allégories emblèmes etc*. Tomo II. París : Lattré, 1796.
- Gettens, Rutherford J. y George L. Stout, *Painting Materials, a Short Encyclopaedia*. Nueva York: Dover, 1966.
- Ghione, Franco y Laura Catastini. *Matematica e Arte: Forma del pensiero artistico*. Springer Science & Bussiness Media, 2001.
- Golan, Romy, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Golding, John. *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*. Madrid: Alianza, 1993.

- Gombrich, Ernst, "La Stanza della Segnatura de Rafael y la índole de su simbolismo". En *Gombrich esencial*, de Richard Woodfeld. Londres: Phaidon, 2010 ,492-497.
- González Calderón, Silvia Teresa. *Por una arquitectura propia. El estilo Necolonial en el proyecto educativo de la Secretaría de Educación Pública. 1921-1924*. Tesis de Doctorado. Universitat Politècnica de Catalunya, 2016.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Buenos Aires: Poseidon, 1943.
- González, Luis. *La ronda de las generaciones*. México: SEP, 1984.
- González Mello, Renato, "La serie y la analogía". En *Diego Rivera coleccionista* editado por Mauricio Montiel et al. México: Museo Nacional de Arte, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Diego Rivera's Portraits" en Elizabeth P. Benson, et al., *Retratos. 2,000 Years of Latin American Portraits*, (San Atonio: San Antonio Museum of Art, 2004), 220-229.
- \_\_\_\_\_. *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- \_\_\_\_\_. "Diego Rivera's Portraits." En *Retratos. 2,000 Years of Latin American Portraits*, Benson, et al. New Haven: Yale University Press, 2004, 220-221.
- González Mello, Renato, y Anthony Stanton. *Vanguardia en México 1915-1940*. México: Museo Nacional de Arte, 2013.
- González Sierra, Jorge, "Anarquismo y el movimiento sindicalista en México, 1843-1910." En *Primer Anuario*. Veracruz: Centro de Estudios Históricos de la Facultad de Humanidades en la Universidad Veracruzana, 1977, 127-162.
- Gorter, Dorine. *Reverdy entre poésie et peinture. Cubisme et paragone dans les écrits sur l'art (1912-1926) de Pierre Reverdy*. Tesis de doctorado en literatura comparada. Vrije Universiteit Amsterdam: Ridderprint, Ridderkerk, 2016.
- Grant Wood, Andrew. *Pionera post revolucionaria: la anarquista María Luisa Marín y el movimiento de inquilinos de Veracruz*. México, Edición digital de Hormiga Libertaria: 2006. Consultado en <https://archive.org/details/LaAnarquistaMariaLuisaMarin>.
- Grant Wood, Andrew. *A contracorriente*. Revista de historia social y literatura de América Latina Vol. 2, No. 3 (Primavera del 2005). Consultado en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/83>
- Green, Christopher. *Cubism and its enemies*. New Haven y London: Yale Univeristy Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Cubismo y guerra. El cristal en la llama*. Barcelona: Polígrafa, 2016.
- Greenberg, Arthur. *From Alchemy to Chemistry in Picture and Story*. Nueva York: John Wiley & Sons, 2006.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- Guadarrama Peña, Guillermina U. *El Frente Nacional de Artes Plástica (1952-1962)*. México: INBA, Cenidiap, Estampa Artes Gráficas, 2005.
- Guillén, Palma, "Gabriel Mistral (1922-1924)." en *Lecturas para mujeres, Gabriela Mistral*. México: Editorial Porrúa, 1988 [1923].

- Gutiérrez Haces, Juana. *El Palacio de Comunicaciones*. México: Azabache, 1991.
- Gutiérrez, José, *Del fresco a los materiales plásticos: nuevos materiales para pintura de caballete y mural*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1986.
- \_\_\_\_\_, y Nicholas Roukes, *Painting with Acrylics*. Nueva York: Watson Gupstill, 1965.
- Guzmán, Martín Luis. *Obras completas*, tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Hall, Linda B. *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Hall, Marcia B. *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- Haskell, Caitlin. *Henri Rousseau, 1908 and after: the corpus, criticism and history of a painter without a problem*. Tesis de doctorado en historia del arte. Austin: The University of Texas at Austin, 2012.
- Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Hölling, Hanna B. "Time and conservation". En *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints*. París: Bridgland, International Council of Museums, 2017, art.1901, consultado en: [http://discovery.ucl.ac.uk/1557520/7/Holling\\_1904\\_283\\_HOLLING\\_ICOMCC\\_2017.pdf](http://discovery.ucl.ac.uk/1557520/7/Holling_1904_283_HOLLING_ICOMCC_2017.pdf)
- \_\_\_\_\_. "Re:Paik. On Time, Changeability and Identity in the Conservation of Nam June Paik's Multimedia Installations." Tesis de doctorado en conservación. Amsterdam: University of Amsterdam, 2013.
- Højsgaard, Mette, "Georg Jacobsen." En *Índice del arte, Weilbachs Kunstnerleksikon*. Versión digital del *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*, Ministerio de Cultura de Dinamarca, 1994. Consultado en: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=109&wsektion=biografi>
- Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris : Gallimard, 2015.
- Kahnweiler, Daniel-Henry. *Der Weg zum Kubismus*. Munich: Delphin, 1920.
- Kahnweiler, Daniel-Henry. *El camino hacia el cubismo*. Rosa Sala (trad.) y Jaume Vallcorba (introd.). Barcelona: Quaderns Crema, 1997.
- Kandinsky, Wasily. *Lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1991
- Kandinsky, Wassili y Franz Marc. *Der Blaue Reiter*. Munich: Piper & Co., 2016 [1912].
- Martin Kemp, *La ciencia del arte*. (Madrid: Akal 2000), 314.
- Kemp, Martin. *La ciencia del arte*. Madrid: Akal 2000.
- Klaar Walker, Joanne. "Textural techniques in Diego Rivera's cubist paintings" en *Diego Rivera. The cubist portraits 1913-1917*. Sylvia Navarrete, et al. Dallas: Meadows Museum, 2009.
- Klein, Mason. *Modigliani Unmasked*. New Haven y Londres: Yale University Press, The Jewish Museum New York, 2018.
- Klich, Lynda. *Estridentismo and the Visual Arts, 1921-27*. Tesis de doctorado, Nueva York: Institute of Fine Arts, New York University, 2008.

- Krauss, Rosalind E. *Picasso Papers*. Nueva York: Farrar Straus and Giroux, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Los papeles de Picasso Gedisa*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Küster, Ulf, "Kandinsky, Marc and Der Blaue Reiter: The Almanac." En *Kandinsky, Marc and Der Blaue Reiter*. Basilea: Fondation Beyeler, 2016.
- Lafront, Anne, "Roustam et le convent des Capucines ou le clan davidien hors le murs." En *Jaques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849, idées, pratiques, contextes*, Frédérique Desbuissons. París: Éditions Dominique Guémot, Instiut National d'Histoire de l'art, 2009, 41-52.
- Landa Huerta, Esteban. *Caracterización por CG-EM y RMN de pintura a la encáustica y atlcolor usados en el arte moderno mexicano*. Tesis de licenciatura en química. México: Facultad de Química, UNAM, 2019, en proceso.
- Landesio, Eugenio. *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal y área, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría*. México, M. Murguía, Portal del Águila de Oro, 1886.
- Latour, Bruno, *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.
- Leighen, Patricia. *Re-Ordering the Universe. Picaso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- López Beltrán, Carlos, Peter Wade, Eduardo Restrepo, Ricardo Ventura Santos (eds.) *Genómica mestiza. Raza, nación y ciencia en Latinoamérica*. México Fondo de Cultura Económica, 2017.
- López Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México: SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986.
- Longhi, Roberto. *Breve ma verídica storia della pittura italiana*. Milán: Abscondita, 2013.
- Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*. México: SEP, FCE, 2010.
- Lozano, Luis-Martín Laura González Matute, et al. *Diego Rivera y el cubismo: memoria y vanguardia*. México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.
- Luqueño Romero, Ricardo, "Herón Proal y la rebelión inquilinaria de 1922." En *Coloquio Reflexiones en torno a la celebración de los Centenarios*. Estudios críticos sobre Identidad Nacional, CEFIME, 12 y 13 de mayo de 2010, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 3, consultado en: <https://filosofiamexicana.org/2010/11/18/reflexiones-centenarios/>
- Maples Arce, Manuel. *Andamios Interiores. Poemas radiográficos*. México: Cultura, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Soberana Juventud*. Madrid: Plenitud, 1967.
- March, Gladys. *Diego Rivera. Mi arte, mi vida*. México: Herrero, 1963.
- Marín, Guadalupe. *La única*. México: Ed. Jalisco, 1938.
- Marín, Lupe, "Carta a Diego Rivera." En *La fabulosa vida de Diego Rivera*, Bertram D. Wolfe. México: Diana, 1972, 158.

- Magaloni, Diana y Michael Govan. *Picasso y Rivera, conversaciones a través del tiempo*. Ciudad de México, Los Ángeles: Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, LACMA, 2016.
- Maor, Eli. e: *historia de un número*. México: CONACULTA Librería, 2006.
- Mariscal, Nicolás. *El arte, factor en la educación*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento 1902.
- Mariscal, Nicolás. *Conferencia del Señor don Nicolás Mariscal, arquitecto*. Conferencia pronunciada en el VI Congreso Internacional de Arquitectos, Madrid, 1904. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1904.
- Mariscal Servitje, Carmen María. *Nicolás Mariscal: el arquitecto como catedrático y difusor de arte. Antología de cinco textos (1899-1903)*. Tesis de licenciatura en historia del arte. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Mayer, Ralph. *A Dictionary of Art Terms and Techniques*. Nueva York: Harper and Row Publishers, 1945.
- Medina, Cuauhtémoc, "El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista", en Mari Ramírez, Mari Carmen y Héctor Olea eds. *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Molina Enríquez, Andrés. *Los grandes problemas nacionales* (1909) México: versión digital, Centro Lombardo Toledano. Consultado en <https://www.centrolombardo.edu.mx/wp-content/uploads/2016/07/los-grandes-problemas-de-mexico-molina.pdf>.
- Monroy Nasr, Rebeca. *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*. México: UNAM, 2003.
- Moreno Luzón, Javier y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (ed. lit.) *Acción Cultural Española Memorias de la independencia: España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)*. Madrid: Acción Cultural Española, 2012, 137-160.
- Moreno, Salvador, "Presentación." En *Lecciones estéticas*, Pelegrín Clavé. México: IIE, UNAM, 1990.
- Moyssen, Xavier. *Diego Rivera. Obras. Textos de Arte*. Tomo I. México: El Colegio Nacional, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Diego Rivera. Una libreta de apuntes, 1923*. Mario de la Torre (ed.) México: Galería Arvil, 1988.
- Nadolny, Jilleen, "A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century" en *Conservation of Easel Paintings*, ed. Joyce Hill Stoner y Rebeca Rushfield Londres, Nueva York: Routledge: 2012 336-340.
- Navarrete, Sylvia, et al. *Diego Rivera: the cubist portraits 1913-1917*. Dallas y Londres: Meadows Museum, Philip Wilson Publishers, 2009.
- Neveux, Marguerite y H.E. Huntley. *Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe suivi de La divine proportion*. París: Suil, 1997.
- Núñez y Domínguez, José de Jesús. *El rebozo*. México: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917.
- Oles, James. *Art and architecture in Mexico*. Londres: Thames & Hudson, 2013.



- \_\_\_\_\_, "El trofeo de Rivera." En *Picasso y Rivera, conversaciones a través del tiempo*. Diana Magaloni y Michael Govan. Ciudad de México, Los Ángeles, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, LACMA, 2016.
- Onzenfant, Amédée. "Aux camarades des tranchées." *L'Élan*, no. 8, enero 1918. En *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, editado por Christopher Green. New Haven, Londres: Yale University Press, 1987), 99.
- Orellana, Margarita de. *Diego Rivera. Trazos del mito*. México: Artes de México, 2015.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Planeta, CONACULTA, 2002.
- Orta Amaro, Minerva Noemí. *Copal: microestructura, composición algunas propiedades relevantes*. Tesis de licenciatura en ingeniería químico industrial. México: Escuela Superior de Ingeniería Química e Industrias Extractivas, Instituto Politécnico Nacional, 2007.
- Ortiz Gaitán, Julieta, "El pensamiento vasconcelista en el mural *La creación*". En *Memoria Congreso internacional del muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, 91-105.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Bonaventura Bassegoda (ed.). Madrid: Cátedra, 2001.
- Paillot de Montabert, Jacques Nicolás. *Traité complet de la peinture*. 9 vols. París: Bossange Père, 1829.
- Palmers, Anne. *Folke Öström: ett reportage om en konstnär och hans tid*. Gotemburgo: B4 PRESS, 2012.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Imprenta de Sacha, Madrid, 1796 [1715-1724].
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México CIESAS, 2007.
- Piot, René. *Palettes Delacroix*. París: Librairie de France, 1931.
- Platón, *Obras completas*. Patricio de Azcárate (ed., trad.), tomo 3. Madrid: Medina y Navarro, 1871.
- Pliego Quijano, Susana. *Diego Rivera, nacimiento de un pintor*. México: Museo Mural Diego Rivera, INBA, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Los murales de Diego Rivera en Chapingo: Naturaleza fecunda*. México: IIE, UNAM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *De sensaciones, percepciones y emoción estética. Un acercamiento al pensamiento estético de Diego Rivera*. 2006. Consultado en: [https://www.academia.edu/20843315/DE\\_SENSACIONES\\_PERCEPCI%C3%93N\\_Y\\_EMOCI%C3%93N\\_EST%C3%89TICA\\_UN\\_ACERCAMIENTO\\_AL\\_PENSAMIENTO\\_ESTETICO\\_DE\\_DIEGO\\_RIVERA](https://www.academia.edu/20843315/DE_SENSACIONES_PERCEPCI%C3%93N_Y_EMOCI%C3%93N_EST%C3%89TICA_UN_ACERCAMIENTO_AL_PENSAMIENTO_ESTETICO_DE_DIEGO_RIVERA)
- Pontiggia, Elena. *Il ritorno al ordine*. Milán: Abscondita, 2005.

- Rangel Guerra, Alfonso, "Cronología." En *Alfonso Reyes, Diario I, 1911-1927*. México: Academia Mexicana de la Lengua, El Colegio de México, El Colegio Nacional, FCE INBA, Capilla Alfonsina, UNAM, UANL, UNAM, 2010.
- Ramírez, Fausto. "Aristas e iniciados en la obra mural de Orozco", en *Orozco, una relectura*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 61-102.
- \_\_\_\_\_. "Mestizaje y revolución, el arte mexicano en torno a 1910." En *Memorias de la independencia de España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)*, editado por Javier Moreno Luzón y Rodigo Gutiérrez Viñuelas. Madrid: Acción Cultural Española, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde, 1914-1921*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.
- \_\_\_\_\_, "La materia del arte: visión y color en los paisajes de Landesio y Velasco." En *La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos*, editado por Tatiana Falcón, et al. México: Museo Nacional de Arte, INBA, 2004.
- \_\_\_\_\_, "Zárraga modernista: aprendizaje y aventura." En *El sentido de la creación*. Eugenio Carmona, Claudia Garay, Ana Garduño, Michele Greet, Fausto Ramírez y Mireida Velázquez, Ángel Zárraga. México: INBA, 2014, 38- 48.
- \_\_\_\_\_. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.
- Ramírez-García, Mari-Carmen. *The ideology and politics of the mexican mural movement: 1920-1925*. Tesis de doctorado. Chicago: The University of Chicago, 1989.
- Rance, Karin, "Les trois vies de Paillot de Montabert." En *Jaques-Nicolas Paillot de Montabert, 1771-1849, idées, pratiques, contextes*, Frédérique Desbuissons. París: Éditions Dominique Guémiot, Institut National d'Histoire de l'art, 2009.
- Raynal, Maurice. *Quelques intentions du cubisme*. París: L'Effort Moderne, 1919.
- Reclus, Élie. *Les primitifs. Etudes d'ethnologie comparée*. París: Chamerot, 1885.
- Revilla, Manuel G. *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.
- Reyes Palma, Francisco, "Vanguardia: Año Cero." En *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: Museo Nacional de Arte, INBA, 1991.
- Ricci, Corrado. *El Arte en el Norte de Italia, Ars-Una, Species-Mille. Historia general del arte*. E. Diez Canedo, trad. Madrid: Librería Gutemberg, Ruiz Hermanos Editores, 1914.
- Ribera, José Eugenio. *Puentes de fábrica y hormigón armado. Generalidades, muros y pequeñas obras*. Tomo I. Madrid: Talleres Gráficos Herrera, 1934.
- Rice, Danielle. *The Fire of the Ancients the Encaustic Painting revival, 1775 to 1812*. Tesis de doctorado en historia del arte. New Haven : Yale University, 1976.
- Riegl, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. Nueva York: Zone Books, 2004.
- Ripa Perugino, Cesare. *Iconologia del cavaliere*. Tomo III. Perugia: Piergiovanni Costantini, 1765.
- Rivera, Diego, "Borrador de Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria." En *La fabulosa vida de Diego Rivera*, de Bertram Wolfe. México: Diana, 1972.

- \_\_\_\_\_, "Declaración para la exposición en Modern Gallery, Paris, 1916. En *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, Marius de Zayas. México: Pértiga, 2005, 253-255.
- \_\_\_\_\_, "Sobre las texturas. Carta dirigida a Ben L. Ireland, del Department of Architecture and Allied Arts, Kansas State College, Manhattan, Kansas, 23 de junio de 1956." En *Arte y política*, Raquel Tibol. México: Grijalbo, 1979, 369.
- \_\_\_\_\_. *Obras, tomo III. Correspondencia*. México: El Colegio Nacional, 1999.
- Rivera, Diego y Juan O'Gorman. *Sobre la encáustica y el fresco*. México: El Colegio Nacional, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La técnica de Diego Rivera en la pintura mural*, México: Frente Nacional de Artes Plásticas, 1954.
- Rivera Marín, Guadalupe. *Un río, dos riveras. Vida de Diego Rivera (1886-1929)*. México: Ink, 2012.
- Roque, Georges. *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix a l'abstraction*. Paris: Galimard, 2009.
- \_\_\_\_\_, "Seurat and Color Theory." En *Seurat Re-Viewed*, editado por P. Smith. Pennsylvania: University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2009, 44-50.
- Rosenberg, Léonce. *Cubisme et empirisme*. París: L'Effort Moderne, 1921.
- Roura Fuentes, Alma Lilia. *Olor a tierra en los muros*. México, CONACULTA, INBA, 2012.
- Rubenstein, Anne. "The war on las pelonas: modern women and their enemies, Mexico City, 1924". *Sex in revolution. Gender, politics and power in modern Mexico*, editado por Mary Kay Vaughan, Gabriela Cano, Jocelyn H. Olcott. Durham y Londres: Duke University Press, 2006.
- Rubin, William. *Picasso y Braque. La invención del cubismo*. Barcelona: Polígrafa, 1991.
- Sabogal, José, "Notas sobre la pintura, 1923". Manuscrito RED JS-DV06, Archivo Museo de Arte de Lima (MALI), Lima, Perú.
- \_\_\_\_\_. *El kero, vaso de libaciones cusqueño de madera pintada*. Lima: Ministerio de Educación Pública, Museo de la Cultura Peruana, 1952.
- \_\_\_\_\_, "Algunos apuntes." Manuscrito, Archivo Museo de Arte de Lima (MALI), Lima.
- Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. México, El Colegio Nacional, 2012.
- Salazar, Rosendo. *Las pugnas de la gleba*. Tomo I. México: Partido Revolucionario Institucional, 1972.
- \_\_\_\_\_. *México en pensamiento y acción*. México: Avante, 1926.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México: IIE, UNAM, 1996.
- San Martín, Javier. *El fresco al óleo de Juan José Segura*. México: Canek, 1941.
- Sartain, John, *On the antique painting in encaustic of Cleopatra, discovered in 1818*. Philadelphia: George Gebbie & Co. 1885.

- Schiff, Richard. *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: La balsa de Medusa 2002.
- Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art*, Vol. II. Londres: Lund Humphries, 1972.
- Schlosser, Julius von, "Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura". En *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses*, 17, 1896, 13-100.
- Sennet, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Severini, Gino. *La vita de un pittore*. Milan: Abscondita, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*. París: J.Povolozky, 1921.
- \_\_\_\_\_. *Del cubismo al clasicismo. Estética del compás y el número*. Alfonso Carmona González (trad.) Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1993.
- Seznec, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*. Nueva York: Pantheon Books, 1953.
- Signac, Paul. *D'Eugene Delacroix au Néo-impresionnisme*, nouvelle édition. París: H. Floury, 1911.
- Silva Contreras, Mónica. *Concreto armado. Modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*. México: Universidad Iberoamericana, 2016.
- Silver, Kenneth E. *Espirit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War (1914-1925)*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Chaos and Clasicism*. New York: Guggenheim Museum, 2010.
- Siqueiros, David Alfaro. *Me llamaban el Coronelazo*. México: Biografías Gadesa, 1977.
- \_\_\_\_\_. "Atl, el precursor teórico y político." En *Palabras de Siqueiros*, Raquel Tibol. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Como se pinta un mural*. México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979.
- Statistique Annuelle de l'industrie, Almanach du commerce de Paris, de la France et des Pays Etrangers*. París: 1838.
- Stoichita, Víctor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 2006.
- Tablada, José Juan. *Obras Completas. VI. Arte y artistas*. México, UNAM, 2000.
- Taibo II, Paco Ignacio. *Bolcheviques. Una historia narrativa del origen del comunismo en México*. México: Ediciones B, 2008.
- \_\_\_\_\_. Paco Ignacio Taibo II, Herón Proal, los comunistas y la huelga inquilinaria de Veracruz de 1922, (México: Brigada Cultural, 2017), 3-4, consultado en: <http://brigadaparaleerenlibertad.com/programas/heron-proal/>
- The collection of Marius de Zayas of New York City. Paintings, etchings, drawings, sculptures*. New York: The Anderson Gallery, 1923.
- Tibol, Raquel. *Diego Rivera, luces y sombras*. Barcelona : Lumen, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Diego Rivera: gran ilustrador*. México: RM, Galera, 2008.
- Torri, Julio. *Julio Torri, Epistolarios*. Editado por Serge I. Zaitzeff. México: UNAM, 1995.

- Torriente, Loló de la. *Memoria y razón de Diego Rivera*. 2 tomos. México: Renacimiento, 1959.
- Toussaint, Manuel. *Monografías Mexicanas de Arte. Iglesias y conventos de la ciudad de México*. México: Poder Ejecutivo Federal, Departamento de Aprovisionamientos Generales, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Monografías Mexicanas de Arte 1. La Catedral y el Sagrario de México*. México, Departamento Editorial de 1ª Dirección General de Bellas Artes, 1917.
- Toussaint-Bernard, Éméric-David. *Discours historiques sur la peinture moderne*. París: Sajou, 1812.
- Tuñón, Julia, "Ochenta años de feminismo, líneas generales del progreso". En *Voces a las mujeres. Antología del pensamiento feminista mexicano, 1873-1953*, editado por Julia Tuñón. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011, 34-36.
- Ugalde, Alejandro. *The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars: Cultural Exchange and Art Diplomacy*. Nueva York; Columbia University, 2003.
- Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America. Intervening Acts*. University of Texas Press, 2006.
- Vargas Salguero, Ramón. *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, vol. III, tomo II. Afirmación del nacionalismo y la modernidad*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 1998.
- Vargas Santiago, Luis, "El evangelio según Diego. La invención de Zapata como símbolo oficial." En *Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México*. México: SEP, 2018, 191-230.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Madrid, Turín: Cátedra, Einaudi, 2012.
- Vasconcelos, José. *Estudios indostánicos*. México: México Moderno, 1920.
- \_\_\_\_\_. *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructural*. Monterrey: Senado de la República, 2002 [1935].
- \_\_\_\_\_. "Escultura y pintura" [discurso sin fecha, ca. 1922-23]. En José Vasconcelos, *Discursos (1920-1950)*. México: Trillas, 2009, 79.
- \_\_\_\_\_. *El monismo estético. Ensayos*. México, Trillas, 2009 [1918].
- \_\_\_\_\_. *El desastre*. México: Trillas, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Pitágoras. Una teoría del ritmo*. México: Trillas, 2014 [1916, 1921].
- \_\_\_\_\_. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del sur*. México: Porrúa, 2017 [1925].
- \_\_\_\_\_. *Discursos (1920-1950)*. México: Trillas, 2009.
- \_\_\_\_\_. *En el ocaso de mi vida*. México: Populibros "La Prensa", 1957.
- Vaughan, Mary Kay, Gabriela Cano, Jocelyn H. Olcott (eds.) *Sex in revolution. Gender, politics and power in modern Mexico*. Durham y Londres: Duke University Press, 2006.
- Vauxcellles, Louise, « Prologue ». En *Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, André Lhote et Diego Rivera*.

- Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer Chez Eugène Blot*. Catálogo. 28 de octubre al 19 de noviembre de 1918, París.
- Velázquez Torres, Mireida. *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Adolfo Best Maugard (1910-1923)*. Tesis de licenciatura en historia. México: FFyL, UNAM, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana*. México, Museo de Arte Moderno, INBA, 2010.
- Vernant, Jean Pierre, "El Dionisio enmascarado de las Bacantes de Eurípides." En *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Vibert, Jehan Georges. *La Science de la peinture*. París: Paul Ollendorff, 1891.
- Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris : B. Bance, Éditeur, 1854-1869.
- \_\_\_\_\_. *Entretiens sur l'architecture*. 2 vol. Paris: A. Morel, 1863-1872.
- \_\_\_\_\_. *Histoire d'une maison*. Paris : J. Hetzel, [1873?].
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'habitation humaine: depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*. Paris : J. Hetzel, 1875.
- \_\_\_\_\_. *De la décoration appliquée aux édifices*. Paris: Librairie de l'Art, G. Pierson, 1893.
- Von Hildebrand, Adolf. *Das problem der Form in der bildenden Kunst*. Estrasburgo: Heitz & Mündel, 1908.
- \_\_\_\_\_. *The problem of form in painting and sculpture*. Max F. Meyer y Robert Morris Ogden trad. (Nueva York: New York : G.E. Stechert, 1907)
- \_\_\_\_\_. *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*. Georges M Baltus trad. París y Estrasburgo: Vve. E. Bouillon; Heitz & Mündel, 1903.
- Wade, Peter. *Race and Ethnicity in Latin America*. Nueva York: Pluto Press, 2010.
- Warburg, Aby. "El vestuario de los intermezzi de 1589". En *El Renacimiento del Paganismo*, 291-328. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Winner, Matthias, "Proyectos y realización en la Estancia de la Signatura." En *Rafael en el apartamento de Julio II y León X*. Milán: Electa, ENEL, Società per azioni, Musei Vaticani, 1993, 247-291.
- Wolfe, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. Nueva York: Cooper Square Books, 2000.
- Zayas, Marius de. *Cómo cuando y porque el arte moderno llegó a Nueva York*. México: Pértiga, 2005.
- Zetina, Sandra "Diego Rivera's revival of encaustic painting: the use of wax in Mexican avant-garde painting" en Christoph Kreckel, Joyce H. Townsend, Sigrid Eyb-Green y Kathrin Pilz, *Expression and Sensibility. Art Technological Sources and the Rise of Modernism. Proceedings of the seventh symposium of the ICOM-CC working group on Art Technological Source Research*. Londres: Archetype, 2018, 58-65.
- Zuno, José Guadalupe. *Historia de las artes plásticas en la revolución mexicana*. Tomo 1. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Talleres Gráficos de la Nación, 1963.

## Referencias electrónicas

- Charlot, Jean, *XX Proses suivant la psychoplastie du D.M. Rivera, à l'usage des aveugles et des gens du monde*. México A l'enseigne de la sainte pauvreté, 1923. Consultado en: <https://jeancharlot.org/poetry/1923%20Psychoplastie.html>
- \_\_\_\_\_. *La Época Xavier Guerrero*. Consultado en <http://www.hawaii.edu/jcf/escritos/charlotescritos40.html>
- \_\_\_\_\_. *Aide mémoire technique*. Consultado en <https://jeancharlot.org/french-articles/10.htm>
- \_\_\_\_\_. "Traité de Peinture, ca.1920–1922" <https://jeancharlot.org/french-articles/20.htm>
- Charlot, John. *Jean Charlot: Life and Work*. Volume 1: France, 1898 to 1921, DRAFT, 2017. Consultado en: [http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017\\_john-charlot\\_jc-lw\\_vol-1\\_version-2\\_5-death-of-henri\\_la-gilde.pdf](http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017_john-charlot_jc-lw_vol-1_version-2_5-death-of-henri_la-gilde.pdf)
- \_\_\_\_\_. *Jean Charlot: Life and Work*. Volume 2: Mexico, 1921 to 1928, 2. The Mexican Mural Renaissance, Borrador publicado en línea, 2017, [http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017\\_john-charlot\\_jc-lw\\_vol-2\\_2-the-mexican-mural-renaissance.pdf](http://www.hawaii.edu/jcf/books-on-jc/2003-2017_john-charlot_jc-lw_vol-2_2-the-mexican-mural-renaissance.pdf)
- Composers of classical music. Consultado en: <http://composers-classical-music.com/a/AlonsoJulia.htm>
- Conservation and Art Materials Encyclopedia Online (CAMEO), Museum of Fine Arts Boston, última edición, 29 de abril, 2016, 14:10. [http://cameo.mfa.org/wiki/Blueprint\\_paper](http://cameo.mfa.org/wiki/Blueprint_paper) Hernández Carballido, Elina.
- Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*. "Esperanza Velázquez Bringas", México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 2017. Consultado en Enciclopedia de la Literatura en México, <http://www.elem.mx/autor/datos/117920>.
- Dumas, Véronique. "Élie Faure" en *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, Institut National d'Histoire de l'Art, 18 de mayo de 1916, consultado en: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/faure-elie.html>
- Eugène Delacroix a Constant Dutilleux, 25 de agosto de 1849, Ms. 239, ED-IN-1849-AOU-25-A, Paris, *bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, París. Consultada en <http://www.correspondance-delacroix.fr/correspondances/bdd/correspondance/572>
- Fonds Bétons armés Hennebique (BAH) : bureau technique central. 076 lfa. Consultado en: [https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02\\_BAH](https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_BAH)
- Lefranc Bourgeois Paris, Médium siccatif Harlmen Duroziez, brillant, Consultado en: <http://www.lefrancbourgeois.com/produit/medium-siccatif-harlem-duroziez/>
- Portrait de femme dite la europeene <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-de-femme-dite-l-europeenne>
- Sánchez Rebolledo, Aurora. "Palma Guillén", *Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios

Literarios, UNAM, 2017. Consultado en Enciclopedia de la Literatura en México, <http://www.elem.mx/autor/datos/129410>.

Stefanaggi, Marcel, « Les techniques de la peinture murale ». Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) CHAMPS-SUR-MARNE (FRANCE). "Restauration Chapelle des Saints-Anges de Delacroix à Saint Sulpice", *Site officiel de l'Association des Journalistes du Patrimoine*, (8 abril 2016). Consultado en : <http://jacki.pilon.free.fr/APM/Conf%E9rences%20APM/techpeinture.pdf>

The oldest modernist paintings, Smithsonian Magazine, consultado en: <http://www.smithsonianmag.com/history/the-oldest-modernist-paintings-20169750/?no-ist>

### **Archivos consultados**

Archivo Alfonso Reyes, Capilla Alfonsina, INBA.

Archivo Secretaría de Relaciones Exteriores.

Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, INBA, Ciudad de México.

Fonds Léonce Rosenberg, Galerie L'Effort Moderne. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky.



## Metodología, condiciones y alcances del estudio material de *La Creación*

México cuenta con un vasto patrimonio artístico mural del siglo XX, la importancia de la obra de Diego Rivera requiere novedosos métodos de análisis para garantizar su preservación. La generación del conocimiento mediante la realización de proyectos de investigación interdisciplinarios, el análisis y diagnóstico permite conocer los mecanismos de alteración y las causas que ponen en riesgo al patrimonio, para promover la creación de protocolos y propuestas de acción a corto mediano y largo plazo que permitan la planeación y aplicación eficaz y oportuna de políticas de gestión y planes de preservación.

A través del estudio científico es posible aportar nuevos datos sobre la materialidad de los primeros experimentos murales realizados por el grupo de artistas comisionados por José Vasconcelos, como parte del proyecto cultural post-revolucionario. Estudie la reinterpretación de técnicas “clásicas” de la pintura occidental en esa primera etapa del muralismo mexicano, aquella que partió del manifiesto publicado en *Vida Americana* por David Alfaro Siqueiros en 1921<sup>940</sup> y sus consecuencias para las imágenes, en el contexto de las prácticas vanguardistas.

Al elegir la pintura mural como el medio idóneo para materializar el programa educativo y cultural del nuevo orden revolucionario, estos artistas produjeron saberes para poder realizar técnicamente los murales. Por ello entraron en contacto con la producción de pintura mural del pasado, la tratadística y la práctica, se interesaron básicamente por dos técnicas, la pintura a la encáustica y el freso. El análisis se concentra en el mural *La creación* (1921-1922) de Diego Rivera (1886-1957), iniciado

---

<sup>940</sup> David Alfaro Siqueiros, 3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana, " en *Vida Americana : revista norte centro y sudamericana de vanguardia*. Barcelona: núm. 1, mayo, 1921) p. 2-3. Cfr. María José González Madrid, *Vida Americana: la aventura barcelonesa de David Alfaro Siqueiros*. Valencia: L'Eixam, 2000.

en diciembre de 1921 y concluido el 7 de marzo de 1923, en la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso), dónde se reformuló la técnica de la pintura a la encáustica, a partir de la lectura de tratados y la experimentación en el sitio. La misma técnica a la encáustica fue utilizada, con diversos procedimientos y fórmulas, por Jean Charlot, Fernando Leal, Fermín Revueltas y David Alfaro Siqueiros, un grupo de jóvenes artistas, que, siguiendo a Rivera en lo técnico y en ocasiones en lo artístico, realizaron sus primeros murales en el mismo recinto.

El objetivo de este proyecto fue estudiar la técnica y materialidad del mural de Diego Rivera *La Creación* (1921-1922), en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, que hoy es parte de las instalaciones del Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Es así que, en una primera etapa se realizó un estudio global y puntual completo de *La Creación*, por métodos instrumentales. Asimismo se realizó un levantamiento 1:1, una técnica fotográfica que permite realizar desplegados murales dónde se observan las características plásticas como si se estuviera frente al objeto de estudio.

Una aportación fue la creación de un protocolo de estudio de la pintura mural desde la perspectiva interdisciplinaria denominada estudio de la técnica del arte, para conocer la técnica de manufactura, los materiales constitutivos y los procesos de degradación. La relectura de estas obras desde los estudios de la materialidad del arte, ese cruce disciplinar, que se denomina historia de la tecnología del arte (*technical art history*),<sup>941</sup> implica la aproximación de la caracterización de las técnicas, materiales y transformaciones de los murales a través de el estudio global de su superficie por medio de imagenología o fotografía científica (multiespectral, ultravioleta, infrarrojo, y visible) así como la identificación puntual de los materiales orgánicos e inorgánicos a través de microscopías (óptica, electrónica de barrido y confocal), espectrometrías atómicas y moleculares, y métodos de separación e identificación química. Este estudio fue posible a través de la participación de los expertos vinculados al

---

<sup>941</sup> Erma Hermens "Technical Art History: the synergy of art, conservation and science" en Matthew Rampley et. al (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*. (Leiden, Boston: Brill, 2012, p.151-165).

Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, (LANCIC) en sus distintas sedes: el LANCIC Instituto de Investigaciones Estéticas, responsable de la interpretación cultural de los estudios científicos, la inspección, imagenología y documentación global, así como la toma de muestras y su estudio y caracterización por medio de técnicas de microscopía (óptica, electrónica de barrido y confocal), el LANCIC Instituto de Química, a través de la caracterización química de los aglutinantes, colorantes, adhesivos y demás materiales de origen orgánico, por medio de técnicas de separación química (cromatografías, espectrometrías y resonancia magnética nuclear), el LANCIC-ININ, con avanzadas técnicas de micro DRX para determinar fases pictóricas y FRX, y el LANCIC Instituto de Física, con estudios globales que no requieren la toma de muestras y permiten caracterización prospectiva por medio de espectrometrías moleculares y atómicas, e imagenología por rayos X y multiespectral.

La principal contribución fue el diagnóstico completo de todos los elementos constitutivos de la pintura mural desde una perspectiva de la conservación, las humanidades y las ciencias. En México, a pesar de la trayectoria de la conservación, no se ha realizado un estudio interdisciplinar de estas características aplicado a una obra de pintura mural de grandes dimensiones, el único antecedente es el estudio realizado por el LDOA sobre los murales del siglo XVI en Actopan, Epazoyucan y Atotonilco, así como el retablo de San Miguel Arcángel Huejotzingo en Puebla. Esta fue la primera ocasión en que se utiliza en México una avanzada instrumentación científica para conocer la estructura físico-química de los materiales de la pintura mural moderna, en combinación con un completo estudio desde la historia del arte y la conservación, a un bien inmueble por destino, para producir el levantamiento más detallado posible con la tecnología actual. Esta investigación permitió indagar desde las características plásticas, el estado de conservación, hasta los problemas de degradación para generar una evaluación pormenorizada, y una serie de documentos que permitirán en el futuro estimar el deterioro y proyectar las condiciones de exhibición (iluminación, clima, etc.) y los procesos de conservación a realizar a corto

plazo, para garantizar la preservación a largo plazo, con base en estándares internacionales de investigación científica.

La encáustica está constituida por materiales orgánicos (mezclas de ceras, resinas y aceites) con pigmentos inorgánicos y orgánicos. Son materiales artesanales, fabricados por los artistas y se desconoce por completo cuales son el tipo de mezclas y pigmentos utilizados. Estos materiales son altamente susceptibles a la degradación por radiaciones ultravioleta, cambios de humedad y temperatura, de manera que es crucial comprender cabalmente su composición para garantizar su preservación. Algunos espectadores contemporáneos, mencionaron décadas después, que el mural se había envejecido, y que los colores se han apagado. No existe otro laboratorio en el país que cuente con los equipamientos con la sensibilidad adecuada para la caracterización química de micromuestras, ni los expertos dedicados a ello.

Elegí estudiar *La Creación* de Diego Rivera puesto que constituye una pieza imprescindible en el desarrollo de la pintura mural mexicana, considerada piedra angular, que funcionó como una especie de taller dónde se gestó una primera noción de la pintura mural del régimen post-revolucionario. Es un mural que suscita varias preguntas en torno a sus materiales, el proceso de diseño y elaboración e historia material; es asimismo, uno de los principales monumentos artísticos del patrimonio nacional, en custodia compartida por el INAH, el INBA, la UNAM y el Gobierno de la Ciudad de México. El desarrollo de esta investigación estuvo respaldada por un proyecto financiado por la UNAM, el Proyecto PAPIIT *IN402417 La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno mexicano*, coordinado por el Dr. Renato González Mello y permitió a estas instituciones encargadas del estudio, conservación, resguardo y difusión, el empleo de procesos científicos a la vanguardia para el diagnóstico de pintura mural.

Desde el inicio sabíamos, por la información documental, que Diego Rivera modificó la composición que había considerado en un primer momento para el centro de *La Creación*. Originalmente, la composición incluía la figura de brazos abiertos que hoy se aprecia al centro, pero, en lugar de una selva reposaba sobre un árbol, y estaba rodeado por cuatro figuras femeninas, que simbolizaban los cuatro elementos: tierra,

aire, agua y fuego. Se propuso la realización de novedosos estudios de imagen, que podrían revelar el proceso pictórico, modificaciones o capas ocultas, como imágenes terahertz y la reflectografía infrarroja, pero no obtuvimos buenos resultados, la presencia generalizada de blanco de zinc hace muy opacas las capas pictóricas y aún es necesario realizar pruebas con otro tipo de métodos, como la imagenología multiespectral o técnicas más sofisticadas de rayos X, para poder observar restos de dibujo preparatorio y poder observar capas subyacentes.

Aunado a ello, este proyecto reunió la documentación existente sobre los murales, para producir el estudio histórico-artístico, pero también para comprender el proceso de diseño y ejecución, de manera que hizo posible analizar los datos obtenidos mediante los estudios científicos. En el desarrollo de la investigación en campo y en gabinete participaron profesores y estudiantes de historia y de historia del arte, profesores y estudiantes de artes visuales de la Facultad de Artes y Diseño, de ingeniería y química de la UNAM. En seminario, se analizaron los planos dibujos, estudios y bocetos que se conocen de los murales en colaboración con Darío Meléndez Manzano, entonces profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM y las estudiantes Lili Sun, Mariana Ciprés, y Rebeca Barquera. También, con ese grupo se llevó a cabo un seminario de experimentación para generar estándares de referencia a partir de las fuentes documentales que mencionan el tipo de materiales que se utilizaron para crear la técnica a la encáustica.

Un resultado importante de este estudio podrá ser aplicado a la preservación de el mural en el futuro, pues permitieron tener un conocimiento de su estado de conservación, lo más actualizado posible, con las técnicas existentes en la actualidad. En ese sentido, se abrió una línea de investigación sobre las propiedades reológicas de las mezclas de cera y resina, dirigida por el Dr. Roberto Zenit del Instituto de Investigaciones en Materiales, que descubrió la importancia de los pigmentos en el cambio de punto de fusión de la encáustica y que aún está en desarrollo, en ella participa el estudiante Jorge Arroyave Otra línea de investigación muy importante fue desarrollada bajo la coordinación de la Dra. Nuria Esturau Escofet del Instituto de Química sobre la caracterización de las mezclas de ceras y resinas por métodos de

separación química, un proceso que ha probado ser bastante complejo, y en el que ha emergido una línea sobre la degradación de estos materiales tanto por la aplicación del fuego durante la ejecución, como por la exposición al medio ambiente.

### **Antecedentes de investigación**

El grupo de investigación que colaboró en este proyecto ha realizado las primeras aproximaciones interdisciplinarias al estudio de la técnica y los materiales del arte moderno en México, que abrevan de la caracterización de materiales y el estudio de fuentes documentales desde hace más de 15 años. En 2004 el LDOA presentó la investigación relativa a más de veinte pinturas en "*La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos,*" en el Museo Nacional de Arte, coordinada por la Mtra. Tatiana Falcón en colaboración con el Mtro. Fausto Ramírez y la Dra. Esther Acevedo,<sup>942</sup> dónde por vez primera se analizó la presencia de pigmentos sintéticos industriales y materiales de pintura preparados comercialmente en la obra de dos artistas académicos: José María Velasco y Eugenio Landesio, y se contrastó con las prácticas en la pintura regional del retratista, Hermenegildo Bustos. Esta exposición se centró en la inspección de las pinturas de caballete, la caracterización de los materiales en colaboración con el IF-UNAM, y la reflexión sobre las teorías y usos del color.

En 2006 el LDOA en colaboración con especialistas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, del Instituto de Física y del ININ, coordinada por el Dr. Renato González Mello se presentó *Baja viscosidad: el nacimiento del fascismo* como exposición en la Sala de Arte Público Siqueiros. Desde el LDOA, fui encargada de diseñar el proyecto de investigación material de una pintura de David Alfaro Siqueiros, en el que colaboré con Elsa Arroyo, Anny Aviram y Chris McGlinchey del MoMA NY, José Luis Ruvlacaba del IF, UNAM y Manuel Espinosa del ININ. Esa aproximación

---

<sup>942</sup> Tatiana Falcón y Sandra Zetina, "*La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos,*" en Tatiana Falcón, Fausto Ramírez, Esther Acevedo, José Luis Ruvalcaba, Sandra Zetina, *La materia del arte: José María Velasco y Hermenegildo Bustos.* (México: Museo Nacional de Arte, 2004), pp.19-54.

posibilitó el conocimiento de los procedimientos pictóricos accidentales de Siqueiros, y su desarrollo temprano del uso de materiales, procedimientos y herramientas industriales en el arte.<sup>943</sup> La investigación analiza el desarrollo de la técnica de David Alfaro Siqueiros entre 1931 y 1945, desde la experimentación con materiales naturales, como la cera, hasta la adopción de técnicas procedentes de la industria automotriz. El resultado del estudio científico de nueve obras de caballete produjo además otra publicación académica en conservación.<sup>944</sup>

Di continuidad al estudio de las técnicas de David Alfaro Siqueiros, al caracterizar *Explosión en la ciudad*, y datarla con la serie de 1939, como parte de mi investigación de maestría.<sup>945</sup> También se inició una novedosa línea de investigación sobre la reología de la técnica del accidente controlado que ha derivado en varias publicaciones que analizan los fenómenos pictóricos automáticos de David Alfaro Siqueiros, los chorreados de Pollock y la decalcomanía como técnica surrealista en la obra de Remedios Varo desde la mecánica de fluidos.<sup>946</sup>

También inicié, instigada por la solicitud del CENCROPAM un estudio que caracterizó la técnica de la pintura mural al fresco sobre cemento *De México a Chile*, en Chillán, Chile de Xavier Guerrero en la que colaboró el grupo vinculado al LANCIC,

---

<sup>943</sup> La investigación derivada de esta exposición se publicó en 2013, Elsa Arroyo, Anny Aviram, Miguel Ángel Fernández, Renato González Mello, Chris McGlinchey, América Juárez y Sandra Zetina, *Baja Viscosidad: el nacimiento del fascismo y otras soluciones /Low viscosity: birth of fascism and other solutions*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2013).

<sup>944</sup> Chris McGlinchey, Anny Aviram, Sandra Zetina, Elsa Arroyo, José Luis Ruvalcaba Sil, Manuel Eduardo Espinosa Pesqueira, "David A. Siqueiros: his modification of oil and cellulose nitrate based paint and his advocacy for innovation, 1931-1949", en *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 52, Nov. 2013.

<sup>945</sup> Sandra Zetina Ocaña, *La Explosión Como Dispositivo Simbólico Y Pictórico En La Obra De David Alfaro Siqueiros : Explosión En La Ciudad Y Su Materialidad*. México: UNAM, tesis de maestría en historia del arte, 2012.

<sup>946</sup> Zetina, Sandra, Francisco A. Godínez, and Roberto Zenit. "A hydrodynamic instability is used to create aesthetically appealing patterns in painting." *PLoS one* 10, no. 5 (2015): e0126135; Palacios, Bernardo, Sandra Zetina, Roberto Zenit, and Chris McGlinchey. "Dripping like Pollock." In *APS Division of Fluid Dynamics Meeting Abstracts*. 2014. Elsa, M., Sandra Zetina, and Roberto Zenit. "Rayleigh-Taylor instability creates provocative images in painting." *Physics of Fluids (1994-present)* 26, no. 9 (2014): 091102. Palacios, Bernardo, Sandra Zetina, and Roberto Zenit. "Decalcomania." *APS Division of Fluid Dynamics Meeting Abstracts*. 2016.

y la Dra. Nora Pérez Castellanos para fundamentar sus procesos de conservación en colaboración con el CENCROPAM.<sup>947</sup>

Del mismo modo, es importante destacar que la metodología de estudio de la pintura mural tuvo un impulso importante gracias al proyecto de investigación “El imaginario agustino en el pincel del tlacuilo” sobre la pintura mural de los conventos agustinos del estado de Hidalgo liderado por el Dr. Jaime Cuadriello y la Lic. Eumelia Hernández Vázquez. En este proyecto se generó una metodología de estudio material para la pintura mural, que se retoma en esta investigación. El Mtro. Ricardo Alvarado ha desarrollado técnicas fotográficas robotizadas que permiten el ensamble para obtener imágenes de gran calidad para observar las características plásticas y los deterioros con resolución 1:1.

En el grupo de investigación colaboró, desde la historia del arte, el Dr. Renato González Mello, quién desde las humanidades ha realizado el estudio más completo a la fecha sobre los murales de José Clemente Orozco,<sup>948</sup> asimismo debe destacarse la investigación para la exposición *Vanguardia en México 1915-1940*, presentada en el Museo Nacional de Arte, que rastreó la experimentación formal de las vanguardias,<sup>949</sup> y desde la técnica yo participé con el estudio del uso de herramientas como los esténciles y aerógrafos para dotar de una estética maquínica a las representaciones experimentales que aspiraban a la modernidad.<sup>950</sup>

Desde el 2015, el LANCIC mantiene un seminario de estudio del uso de polímeros y la degradación de pinturas acrílicas usadas durante la primera mitad del siglo XX, en el que participan la Dra. Nuria Esturau Escofet, el Dr. Jorge Peón del Instituto de Química, el Dr. Manuel Espinosa y quién esto escribe, y en el que participan estudiantes de licenciatura y maestría en química, y de historia del arte. En 2018 se

---

<sup>947</sup> Sandra Zetina Ocaña, Manuel Espinosa Pesqueira, Nora Ariadna Pérez Castellanos y Renato Robert Pappereti “Xavier Guerrero, *De México a Chile (From México to Chile)*, Some Remarks About the Use of Portland Cement in Mexican Muralism. En *MRS Proceedings*, 1374, 2012, p. 73-85.

<sup>948</sup> Renato González Mello, *La máquina de pintar : Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje*, México : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

<sup>949</sup> Renato González Mello y Anthony Stanton, *Vanguardia en México 1915-1940*. (México, Museo Nacional de Arte, 2013).

<sup>950</sup> Sandra Zetina, “Experimentación formal de la vanguardia: técnicas y ocultamientos”, en Renato González Mello y Anthony Stanton, *op. cit.* pp. 158-171



integraron también la Dra. Yareli Jáidar y la Dra. Nora Pérez Castellanos, quienes se han sumado a la propuesta de diagnóstico de los edificios realizados por David Alfaro Siqueiros en la década de 1960, dónde probó materiales sintéticos diseñados para la intemperie. Este proyecto permitiría apoyar el estudio material de la pintura mural de la Escuela Nacional Preparatoria, antiguo Colegio de San Ildefonso y desarrollar una metodología de diagnóstico específica para los problemas de la pintura mural del siglo XX.

### **Objetivos del estudio**

- Conocer la técnica pictórica, modificaciones y alteraciones de la primera pintura mural *La Creación*, llevando a cabo una problematización desde la ciencia, la historia del arte y la conservación.
- Producir una investigación documental que permita el estudio y reflexión sobre los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Reunir documentación artística e histórica relativa a la producción artística, los materiales y las técnicas utilizadas, e interpretarla en seminario a partir del estudio material. Se reunirán y analizarán imágenes: dibujos, bocetos, fotografías, y textos: documentos de archivo, bibliografía y hemerografía, etc., relativos a la creación, estudio e intervenciones del mural.
- Generar un diagnóstico global a través de métodos de imagenología, por medio de diversas radiaciones (visible, UV, IR) en combinación con técnicas portátiles de espectrometría molecular y atómica (DRX, FRX, FORS). Se creó un mapeo superficial que permitió estimar la historia de elaboración, analizar la composición y las modificaciones, líneas de dibujo preparatorio, homogeneidad de la superficie, intervenciones posteriores, problemas de conservación. En conjunto con la inspección detallada a través de microscopías, los resultados en campo de este estudio proporcionaron las hipótesis para diseñar la toma de muestras mínima.
- Identificar los soportes murales, determinar si se trata de concreto, mampostería o ladrillo. Caracterizar puntualmente el tipo de cemento, mortero de cal, y

secuencia de aplicación de los recubrimientos del muro, proporciones de mortero y agregados, para lo cual se realizó una toma de muestras y caracterización a través de técnicas de microscopía (microscopía digital de fibra óptica, microscopía correlativa óptica y microscopía electrónica de barrido con microsonda EDS, MEB-EDS) así como caracterización de las fases mineralógicas a través de difracción de rayos X (DRX).

- Caracterizar puntualmente pigmentos, secuencia pictórica (número y función de las capas), estado de conservación y productos agregados en intervenciones previas, a partir de la toma de muestras y su estudio por microscopías correlativas (MO, MEB-EDS) y fases mineralógicas DRX.
- Identificación química de materiales orgánicos presentes en los murales: aglutinantes, tintes y otros productos de intervención, mediante técnicas de separación química (RMN, CG-EM, FTIR).
- Realizar el estudio material *in situ* de una obra paradigmática de pintura mural como *La Creación*, para comparar su materialidad con el resto de la producción mural en el sitio, realizada por Fernando Leal, Fermín Revueltas y David Alfaro Siqueiros.
- Establecer un protocolo de diagnóstico de la pintura mural del siglo XX con intervenciones históricas y contemporáneas y establecer un diagnóstico de su estado de conservación. Combinar metodologías analíticas de imagenología y espectrometrías para la inspección de la pintura mural, que permitan realizar diagnósticos globales, y estudios profundos de caracterización por microscopía y técnicas instrumentales para caracterizar fases mineralógicas, compuestos químicos y composición química elemental. Esto es, un estudio total de la obra de arte.

## Metodología del estudio de materiales y técnicas de ejecución de la pintura

A lo largo de quince años de trabajo, las sedes del LANCIC<sup>951</sup> en el Instituto de Investigaciones Estéticas, el Instituto de Química y el Instituto de Física de la UNAM en colaboración con el Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares hemos desarrollado y mejorado una metodología de estudio que contribuye al conocimiento de las técnicas pictóricas y la caracterización material de la pintura mural y de caballete.<sup>952</sup>

Este conjunto de métodos se organiza alrededor de tres ejes, el primero de ellos se basa en estudios de imagenología en los espectros electromagnéticos correspondientes a luz visible, ultravioleta, infrarrojo y rayos X. Con este conjunto de técnicas es posible realizar el levantamiento global y la prognosis de los materiales constitutivos, para determinar la presencia o no de dibujo preparatorio, *pentimentos*, correcciones en la composición, la técnica de construcción y singularidades de ejecución, las características de los procesos de restauración (número de ellas, posibles épocas y materiales, estado de conservación), conocer el sistema del soporte mural (concreto armado, muro de mampostería, ladrillo, etc.) y su estado de conservación. A continuación se realiza el análisis instrumental no destructivo, técnicas basadas en rayos X característicos de materiales inorgánicos (pigmentos, bases), vibraciones moleculares o respuestas a distintas secciones del espectro electromagnético, mediante multitud de mediciones se puede establecer la presencia de compuestos o elementos químicos en la obra. Con los resultados de las técnicas aplicadas se determina el número de muestras mínima para terminar con los estudios de microscopía de los cortes estratigráficos. En este caso, además, se consideró la

---

<sup>951</sup> El Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural es de reciente formación, se constituyó en 2014 como parte del programa de Laboratorios Nacionales de CONCyT. El Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) existe desde 2001, y la colaboración conjunta con el ININ y el IF, data de 2004.

<sup>952</sup> En este apartado se empleó la descripción metodológica empleada por el LDOA, LANCIC IIE a través de su historia en informes internos realizados por Elsa Arroyo, Eumelia Hernández, Tatiana Falcón y Sandra Zetina. Véase: *Archivo LDOA, LANCIC*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

participación del Dr. Enrique Castro Camus, especialista en imagenología a través de Therahertz del Centro de Óptica de León, Guanajuato.

## **Estudios realizados**

### **A) Estudio in situ**

#### **a. Imagenología**

1. Registro fotográfico digital bajo espectro visible de alta resolución: general y de gran formato 1:1. LANCIC-IIE-UNAM.
2. Registro con luz rasante para identificar texturas y huellas de herramientas de aplicación, tomas generales y gran formato 1:1. LANCIC-IIE-UNAM.
3. Macrofotografía digital de alta resolución con lentillas de acercamiento hasta 10X. LANCIC-IIE-UNAM.
4. Análisis con reflectografía infrarroja (IR) para buscar dibujos preparatorios, mapear la homogeneidad de los materiales, cambios en la composición y evidencias de aplicación. LANCIC-IIE-UNAM
5. Análisis con bajo espectro ultravioleta con luz refleja y fluorescencia para identificar algunos pigmentos de fluorescencia característica y restos de intervenciones con materiales orgánicos (aceites, resinas o polímeros usados durante la restauración). LANCIC-IIE-UNAM Ultravioleta falso color, LANCIC-IF-UNAM.

#### **b. Estudios globales portátiles sin toma de muestras**

1. Espectrometría atómica: estudio no destructivo de la superficie por medio de fluorescencia de rayos X (XRF) para caracterizar pigmentos y cargas de origen inorgánico sin toma de muestras, LANCIC IF-UNAM y LANCIC-ININ.
2. Análisis de superficie por medio de microscopía digital de fibra óptica (microscopio Keyence) para detectar evidencias de manufactura, pigmentos, alteraciones, medición de huellas de pinceles, cinceles, rastros de la cauteización por medio de soplete, etc.

3. Identificación de pigmentos y análisis del color por medio de FORS (Espectro por reflectancia de fibra óptica).

**c. Toma de muestras** Diseño de toma de muestras a partir de la investigación desde la historia del arte, la inspección material del mural y los estudios señalados previamente.

#### **B) Estudio de gabinete**

1. Microscopía: estudio de muestras y preparación decortes transversales para su estudio bajo el microscopio óptico, confocal y de barrido electrónico (MEB) correlativo para evaluar la secuencia técnica y los recursos técnicos de la pintura: estudio de morteros de recubrimiento, presencia de cargas y pigmentos, mezcla de colores y grosor de capas, entre otros. LANCIC-IIE-UNAM
2. Química: Muestras para identificación de aglutinantes, adhesivos, barnices o consolidantes (para determinar el tipo de cera, aceite o resina que se usó, en su ejecución resina copal, cera de abeja, o bien en su conservación: paraloid, primal, acrilatos, acetatos de polivinilo, etc.) por medio de espectroscopia infrarroja de Transformador Fourier con microscopio integrado (micro-FTIR), Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas, Pirolisis y Resonancia Magnética Nuclear. LANCIC IQ-UNAM.
3. Cristalografía: Muestras para caracterización de pigmentos y soporte u otros materiales de origen inorgánico por medio de micro DRX. LANCIC ININ.

#### **Participantes y fechas del estudio**

La realización de este estudio fue posible gracias a la colaboración de las autoridades del Antiguo Colegio de San Ildefonso, de Patrimonio Universitario y el CENCROPAM, y especialmente, por la cooperación de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM que permitieron abrir un espacio en la ocupada agenda cultural del Anfiteatro Simón Bolívar, hoy centro de múltiples eventos

musicales y culturales. El estudio se llevó a cabo durante tres semanas, en julio de 2017, en las que se nos permitió montar un andamio multifuncional para poder acceder a toda la superficie del mural.

- Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC)
  - Mtra. Sandra Zetina, Lic. Eumelia Hernández, Mtra. Rebeca Barquera, Mtra. Guadalupe García Pasquel, Dra. Elsa Arroyo, Mtro. Ricardo Alvarado Tapia, Instituto de Investigaciones Estéticas, LANCIC-IIE-UNAM
  - Dra. Nuria Esturau, Mtro. Everardo Trejo, y Esteban Landa, como estudiante asociado, Instituto de Química, UNAM.
  - Dr. José Luis Ruvalcaba, Dr. Edgar Casanova, y el posdoctorante Dr. Miguel Maynez, Instituto de Física, UNAM.
  - Dr. Manuel Espinosa, Instituto Nacional de Investigaciones Nucleares
- Dr. Enrique Castro Camus, Centro de Investigaciones en Óptica A.C.
- Dr. Darío Melendez Manzano, y las estudiantes Lili Sun y Mariana Ciprés, de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.
- Especialistas designados por Patrimonio Universitario y el CENCROPAM, INBA, en coordinación con el Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso, los trabajadores y las instancias de la UNAM encargadas de la programación.

### **Consideraciones éticas sobre la toma de muestras**

1. Las muestras tomadas son consideradas parte del patrimonio cultural de México, su intención es producir conocimiento sobre las técnicas, los materiales y la conservación de la obra mural de Diego Rivera.
2. Se propuso una toma de muestras que fue resultado de un cuidadoso estudio histórico artístico, de la propsección por medio de técnicas de espectrometrías atómicas y moleculares sin toma de muestras, y del análisis de los procesos pictóricos por técnicas de imagenología bajo diversas radiaciones, para realizar

preguntas de investigación puntuales y garantizar que se trata de regiones representativas.

3. Se presentó un protocolo de toma de muestras y se realizó una reunión previa a la toma con las autoridades encargadas de la preservación (CENCROPAM y Patrimonio Universitario de la UNAM), para tener concenso con los conservadores a cargo, se tomaron en cuenta los posibles problemas de conservación a resolver durante el estudio científico.
4. Al estar precedidas de una investigación histórica, artística y científica, se producen como objetos de conocimiento de un equipo interdisciplinario, y son resultado del trabajo intelectual de los participantes en el proyecto.
5. Las tomas de micromuestras de capas pictóricas se realizaron en regiones discretas, que no alteran la apreciación de la imagen y de ninguna manera en zonas centrales, por ejemplo, se prefirieron zonas cercanas a los bordes o contornos cincelados, y dónde había fisuras previas. Se utilizaron navajas nuevas de bisturí limpias, de acuerdo con el espesor de las capas y cuidando que se garantice la representatividad, se procuraron tomas de entre  $0.5\text{mm}^2$  y  $2\text{mm}^2$ , siempre menores a  $5\text{mm}^2$  cuando se trató de capas pictóricas.
6. Se diseñaron métodos específicos de muestreo de acuerdo a la pregunta de investigación, pues en algunos casos, es necesaria mayor cantidad de muestra. Es el caso de la caracterización del soporte mural, para ello se realizó una extracción en una región muy discreta y en el borde, por medio de un micro-cinzel, en la región que está oculta detrás de las molduras superiores y que no forma parte de la superficie pictórica de la composición artística. Para la toma de muestra de materiales orgánicos se eligieron algunas muestras en regiones perimétricas en las molduras y bordes, zonas en las que la pintura se embarró como resultado de la aplicación en el plano pictórico, sin ninguna intención estética. Esas muestras permitieron tomar mayor cantidad de materia para el estudio del concreto y para la caracterización química de materiales orgánicos, para resolver preguntas específicas sin penetrar la superficie pictórica.

Tomando en cuenta estas muestras se realizó un muestreo que no excedió 30 tomas, algunas de ellas menores a 2mm.

7. Todos los procesos vinculados a la toma se documentaron minuciosamente por medio de técnicas de fotografía, durante la toma, y microscopía de superresolución antes de la preparación de secciones transversales. Mucha información presentada en esta investigación procede de esta primera inspección. Las muestras se dividieron y se buscó la preservación de un testigo, para futuros estudios o preguntas de investigación.
8. Todas las muestras fueron analizadas mediante los métodos de microscopía que a continuación se describen, como una responsabilidad con las instituciones involucradas y en respeto al patrimonio cultural, no hay muestras que no hayan producido información. Los resultados de estos estudios constituyen un cuerpo de imágenes y reportes que forman parte del patrimonio intelectual de la UNAM, pero que estarán a disposición de quién lo solicite con fines académicos o de conservación de la obra de Diego Rivera.
9. Los testigos de muestras orgánicas se guardan en viales de de vidrio borosilicato neutro hidrolítico Clase 1 claro para asegurar la estabilidad de los productos almacenados y evitar su contaminación.
10. Las muestras se preservan en el LDOA, LANCIC IIE en condiciones de almacenamiento controladas (temperatura constante de 20°C y 45% de HR). Todos los materiales están etiquetados y se guarda su referenciación de la región correspondiente del mural.
11. Los resultados estarán disponibles en todo momento para las autoridades, especialmente en materia de conservación. Una vez publicados los resultados o utilizados para fines académicos, estarán disponibles para todo público.
12. Este protocolo ético fue presentado como parte del proyecto de investigación que se presentó a las autoridades responsables.



## **Procesamiento y estudio de las muestras por medio de técnicas de microscopía**

Este estudio estuvo a mi cargo, lo realicé en las instalaciones del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, sede del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Antes de la preparación documenté todas las muestras fueron con un microscopio digital de fibra óptica Keyence Keyence VHX 2000E, con un mecanismo robotizado que permitió la medición de regiones en 3D.

Las muestras fueron preparadas como cortes transversales, embebidas en resina acrílica y pulidas por el Lic. Víctor Santos Vázquez. A pesar de que se realizaron varios ensayos con distintos tipos de resina sobre muestras de reproducciones experimentales, en algunos casos durante este proceso debido a la composición de la muestra, especialmente debido al exceso de resina de copal, y a su alteración por el proceso pictórico (por el calentamiento) algunas de las muestras sufrieron disolución. Asimismo, durante el proceso de pulido se emplearon lijas con carburo de silicio que, en ocasiones, también debido a la suavidad y abundancia de medio pictórico encáustico con mucho copal, algunas muestras atraparon partículas de carburo de silicio del pulidor. Este tipo de comportamiento fue más recurrente en las muestras que son más delgadas, de la sección de la concha acústica, las nubes y fondos, así como el centro, el círculo cósmico, donde Rivera empleó mayor cantidad de medio, capas más delgadas y posiblemente, añadió mayor cantidad de copal y solventes.

Analicé las muestras primero por medio de microscopía óptica, con un microscopio Axioimager Karl ZEISS, por medio de filtros de polarización, campo oscuro, campo claro, polarización lambda y una fuente de iluminación de arco de Xenon, bajo dos filtros ultravioleta: el primero de color azul, en 430-465 nanómetros, el segundo cian 465-500 nanómetros. Describí cada una de sus capas, espesor, número, características, presencia de pigmentos, degradación y todas sus

características ópticas. Estas notas fueron realizadas en hojas de datos de Excell, con imágenes representativas.

Finalmente las caractericé en su microestructura por medio de MEB (microscopía electrónica de barrido) a 15 KV, entre 80 y 100 Pa, en modo de presión variable, sin preparación, usando cinta de carbón para hacer conductoras las muestras. Casi en todos los casos utilicé el MEB en modo de electrones retrodispersados (BSD.) Realicé el estudio con un microscopio electrónico de barrido Karl Zeiss LSM 800 equipado con una microsonda QUANTAX EDS X-Flash 30mm<sup>2</sup> con el que practiqué el análisis químico elemental. Las imágenes de microscopía óptica y electrónica de barrido fueron procesadas con el software Smart SEM and ZEN Zeiss y las mediciones EDS con el software ESPIRITQuant.

Los resultados del estudio se presentan a manera de tablas organizadas de acuerdo a la propuesta pictórica de Diego Rivera, a la funcionalidad y ubicación de las regiones pictóricas, la intencionalidad estética fue el principio organizador, puesto que de acuerdo al motivo representado tienen distintos grados de complejidad. De manera que las dividí en orden decreciente de complejidad: encarnaciones, paños, arcoíris, oro, cabellos, fondos, vegetación y fauna en la concha acústica. Asimismo ofrezco una tabla síntesis de los posibles pigmentos usados por Diego Rivera a partir del análisis mediante microscopía.

## **Alcances**

Esta investigación integra principalmente los resultados del estudio mediante técnicas de imagenología y microscopías, pero apenas presenta una primera interpretación a la enorme cantidad de resultados que se obtuvieron, y que serán publicados posteriormente. Una parte importante de los resultados proceden de los procesos de reproducción experimental del dibujo con el Dr. Darío Meléndez Manzano, de la técnica pictórica por medio de investigación artística, pero también científica en condiciones controladas, que realiza el Dr. Roberto Zenti Camacho. Asimismo, tuve oportunidad de discutir y elaborar una primera interpretación de

las técnicas de espectrometrías XRF y FORS, con el Dr. Miguel Maynez, el Dr. Manuel Espinosa, el Dr. José Luis Ruvalcaba y el Dr. Edgar Casanova. Asimismo, presenta los primeros resultados del análisis químico realizado por Esteban Landa bajo la dirección de la Dra. Nuria Esturau Escofet. Pero debido a la complejidad del objeto de estudio, por el uso de materiales pictóricos modernos y antiguos, y el uso del fuego como parte del proceso pictórico, estos estudios están aún en proceso de concluirse, y la investigación que aquí presento tiene la característica de ser resultado de mi interpretación de las imágenes científicas por medio de la historia del arte y la ciencia de la conservación. Falta aún realizar una discusión académica más amplia, con el concurso de todos los participantes, que tendrá mayores alcances.