



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

Muralismo borrado.  
La irrupción de la vanguardia desde los muros del anexo de la  
Preparatoria en el antiguo colegio de San Pedro y San Pablo.

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

PRESENTA:  
Rebeca Julieta Barquera Guzmán

TUTOR PRINCIPAL  
Renato González Mello  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

TUTORES  
Fausto Ramírez Rojas  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Esther Gabara  
Romance Studies, Duke University

Rita Eder Rozencwaig  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Sandra Zetina Ocaña  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, mayo 2022



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.

## **Muralismo borrado.**

**La irrupción de la vanguardia desde los muros del anexo de la Preparatoria en el antiguo colegio de San Pedro y San Pablo.**

**Rebeca Barquera  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México  
mayo de 2022**

“Escribir ha sido, más que nada, explicarme a mí misma  
las cosas que no entiendo”  
ROSARIO CASTELLANOS

“Don Fernando: Irse por las ramas es huir de la verdad.  
Titina: Las ramas son verdad”  
ELENA GARRO

“El recuerdo es la estilización perfecta del color y de la  
materia, y es de belleza emocionante porque destruye  
la distancia entre la realidad grotesca y la creación  
estética de la imaginación”  
NAHUI OLIN

Para mi mamá,  
quien ya no vio estas páginas impresas  
pero jamás dudó de ellas.

# Índice

Índice	4
Agradecimientos	6
Introducción. Cartografía de un manuscrito.	11
<b>I. Construcción y destrucción: San Pedro y San Pablo.</b>	<b>25</b>
Los murales destruidos del Dr. Atl	31
Los murales de Roberto Montenegro	51
La orientación de un programa	65
<b>II. Guadalajara a la vanguardia.</b>	<b>87</b>
El Liceo para Varones: apuntes sobre el dibujo	89
“Ofensa a la retina”: El círculo Bernardelli	98
“Documentos humanos”	103
“El que no los quiera ver, que se tape los ojos”: El viaje a Italia	107
Sketches: Una exposición de Enciso y Ponce de León	119
La <i>Revista de Guadalajara</i>	125
Nuevas redes culturales: El Ateneo Jalisciense y el Museo Regional	128
<b>III. Paisajes cromáticos</b>	<b>139</b>
El Umbral: El grupo de <i>Savia Moderna</i>	140
Amoldando el ojo en la crítica	158
Trabajos del crítico y criticado	166
Configurar el campo expositivo	172
Murillo, conservador de la Academia.	179
La exposición del Centenario: Una oleada de paisajes fragmentarios.	193
<b>IV. Corrientes decorativas</b>	<b>207</b>
Las noches en París: <i>Mundial Magazine</i>	214
Desde el taller de Boulogne-sur-Seine	225
Páginas de un gesto anarquista: <i>L’action d’art</i>	234
Les Montaignes du Mexique	259
“¡El Oriente! Por el Oriente ha nacido siempre la luz”	267
Decoración de vanguardia	277
“Si vas a pintar los muros, toma como ejemplo los muros, no la jarra”.	287
<b>V. El anarquismo entra por el ojo</b>	<b>295</b>
En pensamiento y en acción.	298
“También con ladrillos se hace la Revolución”	303
De <i>La Vanguardia</i> a la <i>Acción Mundial</i> .	316

One-man Mexican revolution _____	328
“Trabaja cerebro trabaja” _____	337
Cinématica revolucionaria: La Liga de Escritores de América _____	350

## **VI. Diagramas de fantasía científica. \_\_\_\_\_ 356**

Corrientes de energía _____	358
Electricidad – éter: el diálogo con Nahui Olin _____	362
El ritmo de las radiaciones y revulsiones de la energía _____	369
El hombre en el cosmos _____	375
El marino signo americano _____	379
Vibraciones eléctricas de la vida _____	387
La nebulosa de la creación. _____	391

## **VII. Una propuesta plástica americana: el Ultrabarroco. \_\_\_\_\_ 396**

La biografía del Colegio: su agencia arquitectónica en la enseñanza. _____	400
(Re) Construcción: Una reinención de lo colonial _____	404
Un anexo para la Preparatoria _____	410
Borramientos _____	413

## **Consideraciones finales \_\_\_\_\_ 420**

## **Lista de obra \_\_\_\_\_ 430**

## **Referencias \_\_\_\_\_ 446**

Hemerografía _____	449
Hemerografía especializada _____	462
Bibliografía _____	466

## Agradecimientos

Es común escuchar que la labor de la escritura es individual y solitaria, que una como historiadora del arte pasa horas en los archivos, en los museos, en la hemeroteca o simplemente frente a la pantalla sin establecer un diálogo humano. Sin embargo, esta idea es demasiado simple y bastante equivocada. En las siguientes líneas quiero agradecer a todos aquellos que me apoyaron en esta investigación, que estuvieron presentes o facilitaron la experiencia doctoral de algún modo. Es imprescindible visibilizar que se necesita de una gran comunidad para llevar a cabo investigaciones como ésta, y todavía más en un periodo tan complejo como la pandemia que nos ha tocado vivir.

Gracias a mi tutor, Renato González Mello por sus consejos, apoyo y profundas conversaciones a lo largo de estos años. Gracias por cazar conmigo estos huidizos fantasmas e incentivar mi pasión por la docencia. Mensajes, stickers, emojis, llamadas, videollamadas y hasta palomas mensajeras formaron parte de nuestros intercambios.

A mi entrañable maestro y amigo Fausto Ramírez le agradezco su fascinante guía en el estudio especializado de los modernismos y sobre todo, por compartir la emoción por los hallazgos y aportaciones de la investigación. Del mismo modo, agradezco a Esther Gabara sus comentarios críticos y la lectura atenta cada semestre, la cual se mantuvo cercana a pesar de la distancia geográfica.

Gracias a mi queridísima Rita Eder por hacerme mejor historiadora del arte, por el dialogo extraordinario, la enseñanza continua y la formidable defensa de la disciplina. A mi admirada Sandra Zetina le agradezco el feliz intercambio y colaboración desde

distintos frentes, por compartirme sus ojos materiales para entender mejor los objetos y por buscar respuestas a miles de preguntas en tantas aventuras. Además, quiero agradecer los comentarios a lo largo del doctorado de mis maestros del Instituto de Investigaciones Estéticas Deborah Dorotinsky, Dafne Cruz, Angélica Velázquez, Hugo Arciniega, Peter Krieger y Mariana Aguirre, los cuales estimularon las preguntas de esta tesis.

Del mismo modo, le agradezco enormemente al Posgrado en Historia del Arte, a Eric Velásquez, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo todo el apoyo durante los miles de procesos administrativos y tantos asuntos más. Me siento privilegiada además por haber contado con el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) para llevar a cabo mi investigación en Los Angeles justo antes de la pandemia y haber tenido el fundamental sustento de la beca Conacyt para poder llevar a cabo esta investigación.

Este escrito intentó ser transdisciplinar por lo cual procuré el diálogo con especialistas de diferentes campos y de distintas instituciones de investigación. El estudio material y de imagen debe su apoyo y asesoría especializada a Eumelia Hernández, Sandra, Elsa Arroyo, Manuel Espinosa y las estudiosas del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, donde pude preparar y pulir mi proyecto de investigación. Además, agradezco el apoyo de los miembros de las distintas sedes del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC). En ese sentido agradezco además a los proyectos PAPIIT IN402417 “La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno” y IN402121 “Materialidad, espacio y color en el arte moderno: estudios interdisciplinarios” por el apoyo a esta investigación.

También agradezco a Yanna Hadatty y María Andrea Giovine por sus comentarios desde el estudio de las revistas, las publicaciones modernas y la crítica de arte; a Fernando Curiel por los consejos ateneístas y a Ricardo Chaves por la iniciación hacia la investigación orientalista. Del mismo modo, agradezco a Carlos López Beltrán y Nydia Pineda quienes, desde el Posgrado de Filosofía e Historia de la Ciencia fomentaron el diálogo entre los campos de la ciencia y la cultura presente en la investigación.

Una tesis doctoral no sólo se lleva a cabo gracias a los comentarios de los tutores y los maestros sino que, en el proceso de escritura, se forma parte de seminarios con varios colegas cuya huella es fehaciente en estas páginas. Gracias al “Seminario de los años 20” por la revisión conjunta de las propuestas artísticas que buscaban la configuración de un lenguaje americano. Gracias Renato, Sandra, Dafne, Andrea García, Julio Merino, Omar Flores, Zyanya Ortega y Arantza Arteaga. Del mismo modo, me siento privilegiada de haber discutido un año, en el Seminario “Cien años del Renacimiento del Muralismo Mexicano (1920-1924),” sobre los textos básicos del movimiento y haber pensado nuevas maneras de explicarlo. Gracias Dafne, Mireida Velázquez, Claudia Garay, Linda Klich, Renato, Sandra y todo el equipo del Museo del Palacio de Bellas Artes. Del mismo modo, quiero hacer mención del seminario de tesis con Ady Carreón, Andrea, Claudia y Renato quienes, en medio de la pandemia nos acompañamos virtualmente cada miércoles en la mañana para lograr un avance sistemático en nuestras investigaciones más allá del caos mundial.

Asimismo debo reconocer las facilidades y el apoyo de las instituciones y todas las personas que las hacen. Agradezco al Museo Regional de Guadalajara, al Archivo

Histórico José Guadalupe Zuno de la Universidad de Guadalajara, al Museo Nacional de Arte, al Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, al Archivo General de la Nación, a la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos y al Archivo Jorge Enciso del INAH, al Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Gracias, Angélica Ortega y José de Santiago, por la orientación. Agradezco al Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” y la Biblioteca “Justino Fernández”. Gracias, Ángeles Juárez, Dora Luz Cabrera y Rocío Gamiño, por toda la ayuda y comprensión.

Agradezco infinitamente al Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam). Gracias a Ernesto Martínez, Georgina Domínguez, Rodrigo Medina, Sandra Ramírez y tantos otros que me recibieron siempre con toda la disposición. Del mismo modo, agradezco la asesoría de Idurre Alonso en el Getty Research Institute, a Rosalía Romero por el intercambio en Pomona, a Alberto Nulman por las conversaciones a distancia y al querido Omar Olivares por acompañarme en aquella odisea. Agradezco también a Carlos Segoviano por las preguntas y respuestas compartidas. Gracias a Tomás Zurián por su plática iluminadora, a Arturo Camacho por su orientación en la historia del arte tapatío y a Alejandra Petersen por el intercambio maravilloso de impresiones bernardellianas. Me disculpo de antemano si el olvido ocultó al momento de escribir estas líneas los nombres de más personas que me hayan brindado su apoyo o asesoría.

Gracias a todxs lxs colegas con los que intercambié ideas en coloquios, en grupos de trabajo y a todxs mis compañerxs de clase. Gracias al “Seminario SCOP”, al Sindicato Técnico de Anacronismos, al Instituto Xochicalco, a Despatriarcalizar el archivo y todo mi agradecimiento a mis alumnx que vivieron conmigo el proceso. Finalmente, gracias

a todxs mis amigxs queridxs por el cariño, comprensión y acompañamiento en esta montaña rusa doctoral. Gracias, Eco, por no abandonarme durante las noches en vela.

Por último, quiero dedicar esta tesis a mi familia. A mi persona, Daniel, por todo el amor, cariño y ánimo para poner el punto final. A mi hermano y a mi papá por apoyarme en todo, por siempre estar juntos ayudándonos y festejando nuestros logros y, por último, a mi mamá, mi inspiración, quien a pesar de todas las complicaciones nunca dejó de motivarme, escucharme, tranquilizarme y hacer que esto fuera posible. Ésta es otra presencia de su ausencia.

## Introducción. Cartografía de un manuscrito.

Ésta es la historia del fantasma de un muralismo borrado. Un fantasma que recorre las páginas de libros, revistas y periódicos en forma de fotografías y que me di a la tarea de rastrear. El proyecto del anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, a través de los murales que ahí se pintaron y las formas arquitectónicas que se rescataron, construyó una propuesta artística, educativa e ideológica importante para las políticas posrevolucionarias enarboladas por José Vasconcelos. No obstante su importancia, este proyecto tuvo una vida corta como conjunto, marcada por la destrucción y el ocultamiento.

En la esquina de las calles de San Ildefonso (ahora Justo Sierra) y del Carmen en el Centro Histórico de la Ciudad de México se encuentra un conjunto arquitectónico con una larga vida: el Ex Colegio jesuita de San Pedro y San Pablo. En esta tesis se propone que la conformación del anexo establece un momento que redefinió el significado y la importancia de este edificio, convirtiéndolo en un lugar que, por un breve momento, englobó varias propuestas artísticas que, después de su destrucción, tomarían caminos separados.

El objeto de estudio de esta tesis ha cambiado a lo largo de la investigación. Al inicio se trataba de explorar la teoría artística presente en la producción temprana de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, tomando como punto de partida su serie de paneles en el claustro poniente del colegio. Sin embargo, a medida que avancé en la investigación, vi la necesidad de pensar estos murales en conjunto con una serie de propuestas decorativas llevadas a cabo en el mismo espacio. Estas propuestas provenían de sus

amigos y compañeros llegados de Guadalajara, esto es, los murales realizados por Roberto Montenegro en el claustro oriente y la participación y colaboración artística de Jorge Enciso, Xavier Guerrero y Fernández Ledesma en el antiguo templo, lo cual llevó a ampliar el corpus de obras y problemas presentes en el programa mural.

Los murales de San Pedro y San Pablo conforman una propuesta pictórica que marca ciertas continuidades con el simbolismo y al mismo tiempo entrecruza las innovaciones formales de las vanguardias. Además conjuntó muchas de las preocupaciones del estado posrevolucionario como el arte popular y la renovación del mexicano que miraba al oriente asiático como posibilidad de reinención. Como ejemplo se tiene la “Sala de Discusiones Libres”, espacio que tomó su nombre de sus homónimas de la India clásica que según cuenta Vasconcelos en *Estudios indostánicos* era el lugar en el que pensadores de todos los credos iban a exponer sus ideas en forma de diálogo libre.

Un problema importante en este estudio fue la ausencia material de los murales. La metodología elegida para llevar a cabo el análisis de un objeto que ya no existe fue reconstruir la atmósfera que lo rodea además de rastrearlo en fotografías y otras fuentes. Muchos de los murales se conocen porque llegaron a nosotros en dos libros de los años veinte: *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924* y, de Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*.<sup>1</sup> Estas fotografías en blanco y negro son imágenes que migraron de un soporte a otro, y que

---

<sup>1</sup> Rosendo Salazar. *México en pensamiento y en acción*. (México: Avante, 1926) y *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924, siendo Presidente de la República el C. General Álvaro Obregón y Secretarios de Educación los CC. Lic. José Vasconcelos y Dr. Bernardo J. Gastélum, sucesivamente. México D.F.* (México: SEP, 1925).

pueden ser consideradas como vestigios de la obra que aún conservan su potencia.<sup>2</sup> El estudio intermedial del muralismo me permitió ver sus migraciones y circulaciones como imágenes viajeras, no sólo a partir de las fotografías sino de los grabados, dibujos y caricaturas que hacían referencia a ellos.

En ese sentido, el método indicial o sintomático, que a decir de Carlo Ginzburg ha modelado durante siglos a las ciencias humanas, fue de suma importancia. Este método interpretativo se basa en lo secundario, en rastros que el investigador observa y trabaja como indicios, los cuales son imperceptibles o insignificantes para la mayoría, es decir, a partir de "vestigios, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable".<sup>3</sup> Luego, quedaba abierta no sólo la posibilidad de interpretar la imagen desde su soporte fotográfico sino que fue necesario recurrir a obras colaterales, obras que compartían indicios, que se relacionaban con los murales desde su horizonte de creación y su modo de producción así como del rastreo de sus relaciones discursivas y teóricas. Fue a través de esa mediación indicial que pude escribir de aquellos murales borrados.

Estudiar obras de arte a través de fotografías es una metodología utilizada desde la profesionalización de la Historia del Arte y la invención del medio en el siglo XIX, pero el acercamiento a obras que ya no existen también conlleva la distinción entre original

---

<sup>2</sup> El estudio de obras desaparecidas a partir de su imagen es una práctica común en la Historia del Arte. Por ejemplo, Elsa Arroyo estudió *la Virgen del Perdón* a partir de las fotografías y los restos materiales de la pieza después de que estuvo involucrada en un gran incendio. Es interesante la manera en la que se definen los vestigios de la obra como ruina, es decir, desde su involucramiento en un proceso temporal que produce resignificaciones. No obstante, en este caso sí fue posible estudiar la materialidad de la obra y el pincel del artista a partir de sus restos. Elsa Minerva Arroyo Lemus, "Biografía de una ruina prematura. *La Virgen del Perdón* de Simón Pereyngs" en *Revista de arte Goya*, núm 327, Madrid: abril-junio 2009.

<sup>3</sup> Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. (Barcelona: Gedisa, 2008) 192.

y copia, y, en esta investigación, entre el mural y su representación fotográfica. Históricamente se modifica el modo y manera de percibir la obra, ya que el medio en el que acontecen es otro y por lo tanto, el estatuto de la imagen cambia. Estas fotografías no han sido utilizadas en los estudios sobre el medio en México quizá porque forman parte de la tendencia de fotografía de registro con una función documental y de propaganda, es decir, de consignar la existencia e importancia de otras imágenes. No obstante, ese registro de la mirada documental ha sido de suma importancia.

Pareciera que, como en el trabajo sobre las esculturas de Souillac de Meyer Shapiro, los casos de estudio más productivos pueden ser los que traten sobre objetos que existen “como excepciones perturbadoras que contrastan con el conjunto de obras relacionadas que los rodean.”<sup>4</sup> En ese sentido, esta investigación no se centra en lo que se ha construido como la producción artística paradigmática del Dr. Atl o el gran proyecto decorativo de la Escuela Nacional Preparatoria en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, sino en un caso que, si bien se considera fundacional para la Escuela Mexicana de pintura, ha sido desplazado. En esta ocasión son las piezas las que marquen el camino a seguir.

Si bien, la posrevolución fue un periodo de construcción de instituciones y como la Secretaría de Educación Pública y se edificaron espacios para albergarlas, ¿por qué la destrucción tiene un papel importante? A lo largo de la investigación se han rescatado varios murales que fueron destruidos, tapados o modificados como el caso del *San Cristobal* de Amado de la Cueva en Guadalajara, de los murales en el Museo Regional de Guadalajara de Carlos Orozco Romero, los murales de Carlos Mérida y Emilio Amero en

---

<sup>4</sup> Thomas Crow. *La inteligencia del arte*. (México: FCE/UNAM-IIE, 2008) 30.

la escuela Belisario Domínguez, los murales de la biblioteca infantil de Carlos Mérida en la SEP o la conocida modificación de los murales de Orozco en la Preparatoria, etc. Así parece que varios proyectos e intentos de configurar una nueva iconografía en la posrevolución funcionaron a través de ensayo y error, propuesta y rechazo.

El presente está tejido de pasados múltiples y fantasmas que regresan o resisten a irse. En ese sentido, esta investigación forma parte de la “historia de fantasmas para personas adultas” que proponía llevar a cabo Aby Warburg y su ciencia sin nombre. Este historiador del arte consideraba que, al estudiar las supervivencias formales en una “historia mágica de contar” se podría dotar de “una especie de vida, y hasta una palpación a esas imágenes fantasmáticas de seres desaparecidos tanto tiempo antes”, así como de objetos o construcciones desaparecidas de formas inesperadas.<sup>5</sup> Luego, es importante trabajar sobre estos fantasmas ya que la historiografía del arte mexicano se ha construido con aquello que ha sido conservado y ha permanecido principalmente en colecciones públicas. Se trata entonces de hacer presente una exploración histórica e imaginativa de las imágenes y de las experiencias que subyacen en ellas.

Somos testigos de las sombras, de aquellos fantasmas que sugieren, de un vistazo, una historia oculta. En relación con el estudio específico de los procesos técnicos de estas expresiones, vale la pena recuperar el concepto de “presencia” desarrollado por David Freedberg. En los procedimientos implicados en la creación de estas obras, al observar los elementos formales y dilucidar la forma en que las imágenes años después fueron intervenidas, es posible indagar en cómo la destrucción se

---

<sup>5</sup> Ver Georges Didi Huberman. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, 2ª ed. (Madrid: Abada editores, 2013)79.

transforma en un acto creativo, que en este ensayo funciona como el sitio donde destruimos presencias y creamos nuevas.<sup>6</sup>

Además de las fotografías en blanco y negro de los murales, esta investigación estudió obras que se relacionan con ellos a partir de su horizonte y su modo de producción. Por lo tanto, fue necesario revisar la práctica pictórica anterior a la factura de los murales para entenderlos mejor y repensar las posibilidades de encuentros y desencuentros entre el modernismo y la vanguardia, entre la literatura y la plástica o las ideas artísticas y científicas de ese momento.

Cabe recordar que el “Renacimiento artístico mexicano” es la manera en la que se dio a conocer durante los años veinte el anhelo de renovación de la producción plástica en la prensa mexicana, primero por el Dr. Atl en *El Universal* y después por Anita Brenner en *The Arts* en Nueva York.<sup>7</sup> Es verdad que la búsqueda de un “renacimiento” rondaba entre los críticos y los artistas desde principios de siglo, - ya sea con la producción de Saturnino Herrán o con las Escuelas de pintura al aire libre - pero el concepto se fortaleció y consolidó varias décadas más tarde con la publicación del principal estudio sobre la discusión y sentido de las prácticas pictóricas de los primeros murales, es decir, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* de Jean Charlot.<sup>8</sup> Escrito desde la participación, este libro presenta el debate que mantuvieron los pintores involucrados en esta primera etapa del muralismo.

---

<sup>6</sup> David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contras las imágenes*, trad. Mariana Gutiérrez De Angelis, (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017) 75-77.

<sup>7</sup> Dr. Atl, "Colaboración artística: ¿Renacimiento artístico?" en *El Universal*, 13 de julio de 1923 y "El Renacimiento artístico en México." *El Universal*, 17 de agosto de 1923. Además de Anita Brenner, "A Mexican Renaissance" en *The Arts*, núm. 3, septiembre 1925.

<sup>8</sup> Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920 - 1925*. (México: Editorial Domés, 1985) 123-132.

Charlot establece el papel protagónico de José Vasconcelos en esta etapa y su decisión de conjuntar la producción pictórica con formas de la arquitectura colonial, para lo que eligió el convento de San Pedro y San Pablo como punto de partida. *El árbol de la vida* de Roberto Montenegro fue el primer mural. A éste le seguiría el programa mural de Atl que, a decir del autor, causó la oposición esperada por Murillo y muchas críticas desfavorables, enfocadas en el color y la técnica, provenientes de la prensa y otros artistas. Esta interpretación es la que ha permanecido de manera dominante en la historiografía.

Así, fue necesario explorar los conceptos de *Modernismo* y *Vanguardia*, ya que ambos se entrecruzan con los discursos de los artistas y de los historiadores que los han estudiado. Fausto Ramírez menciona que el modernismo es el estilo que, brotando de 'hondas corrientes ideológicas y filosóficas', dominó la expresión literaria y artística hispanoamericana durante el medio siglo que corre entre 1875 y 1925.<sup>9</sup> Del mismo modo, para el autor, la vanguardia en México arranca en las últimas décadas del siglo XIX, en el modernismo cuando "la voluntad de renovación" se impuso sobre la tradición neoclásica y romántica de la Academia para "trabajar con medios de expresión análogos a los de las vanguardias europeas para conseguir una más intensa y auténtica interpretación estética de las nuevas realidades."<sup>10</sup> En este caso, me parece que los murales entran en la historia del arte más ligados al modernismo que al futuro movimiento muralista ya que, como los simbolistas, postulan un sistema de correspondencias entre la naturaleza y el ser humano.

---

<sup>9</sup> Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (México: UNAM-IIE, 2008) 14.

<sup>10</sup> Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo...* 15-16.

Rita Eder, en “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, se pregunta si el proceso vinculado al “Renacimiento mexicano” es en realidad un capítulo distinto de la modernidad estética en México al pensar que, antes del proceso de la Revolución Mexicana que le dio origen, hubo otra modernidad, la del modernismo.<sup>11</sup> En este caso se propone otra modernidad intermedia, hasta ahora borrada por la historiografía.

Más recientemente, en el catálogo de la exposición Vanguardia en México, Anthony Stanton y Renato González exploran el estatuto de las vanguardias en Latinoamérica, que fueron “sucesiva y a veces simultáneamente nacionalistas y cosmopolitas, elitistas y populares, conservadoras e innovadoras, urbanas y rurales”.<sup>12</sup> En el periodo modernista hay una gran diversidad temática y estilística tanto dentro de la Academia como fuera de ella. Se va del simbolismo al japonismo, al puntillismo y otros modos postimpresionistas, hasta llegar a la convergencia entre el realismo y la abstracción en la propuesta sígnica. En consecuencia, postulo que en los muros de San Pedro y San Pablo confluyen estas corrientes en otra ruta posible del modernismo.

Se trata de darle su importancia a cada uno de los artistas del grupo de Guadalajara, cuya obra configura las líneas temáticas de los capítulos de la tesis. Además, es a partir del programa mural del Anexo que se establecen los capítulos de esta investigación: Guadalajara y su papel en el rescate del arte popular; la teoría del paisaje desde este otro modernismo y las teorías del color y materiales; las corrientes

---

<sup>11</sup> Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en *El arte en México: Autores, temas problemas*. (México: Conaculta/Lotería Nacional/ Fondo de Cultura Económica, 2001) 350.

<sup>12</sup> Anthony Stanton y Renato González Mello, “El relato y el arte experimental” en *Vanguardia en México 1915-1940*. (México: Museo Nacional de Arte/Conaculta, 2013) 18.

decorativas de vanguardia que configuran una propuesta de arte sígnico desde los muros; diagramas científicos que expresan fuerzas energéticas de la naturaleza y discursos coloniales; y por último, el “Ultrabarroco” como propuesta artística conjunta entre plástica, arquitectura colonial, arte decorativo que finalmente no prosperó en la siguiente década.

Así, el primer capítulo “Construcción y destrucción: San Pedro y San Pablo” propone la reconstrucción del proyecto del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) a partir del análisis de los murales destruidos del Dr Atl y los de Roberto Montenegro en los claustros del inmueble. Así, se destacaron los temas del programa mural en conjunto: los dos claustros con las intervenciones de Murillo y Montenegro, así como la Sala de Discusiones Libres de la Universidad que, darán pie al trazo de una trayectoria del grupo de artistas provenientes de Guadalajara.

En el segundo capítulo, “Guadalajara a la vanguardia”, decidí dar un paso atrás, ya que para explicar los murales de San Pedro y San Pablo me pareció necesario dejar en claro la tradición de la que provenían los artistas involucrados en el proyecto. Desde el análisis visual de la pieza *Las bañistas* de Murillo, perteneciente al acervo del Museo Regional de Guadalajara por el rescate de Ixca Farías de las obras tempranas de Atl para su colección de pintura moderna, se exploran sus diálogos con la enseñanza artística de Félix Bernardelli y sus propuestas pedagógicas en torno a la pintura de paisaje, el japonismo, la aplicación del color y la pintura de figura.

También se estudia la atmósfera que rodea la generación de tapatíos que interviene en el proyecto de San Pedro y San Pablo, desde su paso por instituciones como el Liceo para Varones y su papel como constructores de redes culturales a partir

del Ateneo Jalisciense y el Museo Regional. Es decir, reconocer Guadalajara como uno de los focos de la vanguardia. Además, estas figuras serán las protagonistas de la reactivación de las industrias populares y su promoción desde un nivel regional hasta uno internacional. Con lo anterior, lo que podría ser considerado como margen se identifica como otro centro, cuyos actores se impondrán en la Ciudad de México.

En el tercer capítulo “Paisajes cromáticos” se plantea este campo que el grupo de Guadalajara configuró en la capital, sobre todo en la revista *Savia Moderna*, así como en otras publicaciones de la época como *Arte y Letras* y *La semana ilustrada*. La pieza *Ventanas de Manzanillo* funciona como detonante de la discusión sobre el paisaje y la instauración de otro tipo de modernismo. La circulación de textos sobre arte producidos por los artistas tapatíos contribuyó a la formación del ojo de la crítica con planteamientos que se oponían a ciertas tendencias académicas y fueron ampliando la paleta de los artistas hacia una con mayor variación cromática y con tendencias hacia el paisaje gracias a la configuración de Murillo como agente cultural en la ciudad de México.

En el capítulo cuarto “Corrientes decorativas”, partiendo del dibujo *La ola* y sus semejanzas con el mural *La bella furia del mar*, se explora la propuesta de la pintura sígnica como una teoría que irrumpe entre el realismo y la abstracción en la vanguardia mexicana, a la vez que establece un enlace entre el japonismo y el neotradicionalismo. Además, la cercanía de Atl y Montenegro con otros artistas europeos y latinoamericanos en París, Madrid y Mallorca, así como su desempeño en el mundo editorial, posibilitarán la configuración de una idea más compleja sobre “lo decorativo” que llegará a su máxima expresión en los muros de San Pedro y San Pablo.

El quinto capítulo “El anarquismo entra por el ojo” recorre los colores de los arcoíris presentes en *Amanecer en la montaña* y el *Retrato de Carranza* desde una perspectiva que entrecruza la teoría del color con la psicología experimental en México desarrollada por Enrique Aragón en la Escuela de Altos Estudios. Además se explorará la participación del Dr. Atl en el movimiento carrancista con *La Vanguardia y Acción Mundial* y las conferencias que fue dando en la República de las cuales tenemos noticia en los diarios y la reproducción de uno de sus discursos en el teatro Abreu como una interpretación del movimiento revolucionario. Esto es importante porque se entreteje con su paso como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y el estímulo al arte decorativo que coincide con su participación en la Casa del Obrero Mundial. Del mismo modo, se presenta el movimiento revolucionario llevado por Atl a Los Angeles y Texas, acompañado de sus exposiciones y propuestas artísticas ligadas a la acción y la configuración de una identidad americana.

Esto prepara para el siguiente capítulo, “Diagramas de fantasía científica” en el que se exploran los diálogos del artista con las ciencias específicamente en la disputa sobre la teoría electromagnética y del éter a partir de *El rayo sobre la ola* y el mural de *La lluvia*. Estas propuestas también fueron importantes para Nahui Olin, artista retratada en los murales, que con su *Óptica cerebral* marca otra manera de poética científica. Esta exploración sobre la energía y la materia derivan en una noción de hombre anclada en su relación con el cosmos, la cual se puede llevar hasta el punto de cuestionar el origen del hombre americano con el mural *El hombre que salió del mar*.

Por último, en “Una propuesta plástica americana: el Ultrabarroco” se abordará el mural *Vista de la ciudad de Puebla* y la publicación de *Iglesias de México*. La relación

entre ambas permitirá pensar la manufactura mural del artista así como sus intentos por entrelazar la teoría arquitectónica con la paisajística. Del mismo modo, Este capítulo trata la consumación de la propuesta iniciada con los murales de San Pedro y San Pablo y su interés sobre lo colonial, sus formas y su integración con las otras artes plásticas. La arquitectura de San Pedro y San Pablo funciona como vestigio para identificar un momento en el que la restauración y salvamento de lo colonial, protagonizadas por la labor de Jorge Enciso en la Inspección de Monumentos Coloniales, se conjugaron con el interés decorativo de la posrevolución. En este capítulo finalmente se delinearon algunas de las posibles razones del fracaso y destrucción del proyecto mural.

Un hilo que recorre cada uno de los capítulos de esta investigación es la relación entre las propuestas artísticas y la transformación ideológica de los artistas, principalmente de Gerardo Murillo. Durante las primeras dos décadas del siglo XX, Atl se configura como agente cultural y autoridad tanto en el mundo cultural al crear redes y organizar exposiciones de algunos de los artistas; como en el ambiente político al participar en la Revolución con Carranza, organizar los batallones rojos de la Casa del Obrero Mundial, intentar una revuelta desde los Estados Unidos, colaborar con el régimen callista, hasta escribir en apoyo al fascismo y nazismo. Este personaje tan multifacético, junto con figuras como José Vasconcelos, Rosendo Salazar, Antonio Díaz Soto y Gama en México o como Georges Sorel, Filippo Tommaso Marinetti, Ezra Pound, o Julius Evola en el resto del mundo, presenta la figura de un artista, intelectual y actor social cuyas ideas revolucionarias terminan en apoyo a los regímenes totalitarios, en su caso, de anarquismo sindicalista a fascismo.

Ésta y otras líneas convergen en la investigación formada a partir del proyecto de San Pedro y San Pablo. Finalmente, mi tesis concluye con las razones por las cuales la tendencia modernista cristalizada en el Anexo de la Preparatoria se vio opacada por la propuesta de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. Una propuesta decorativa predominantemente tapatía contra el constructivismo riverista, la crítica oroquiana, el activismo siqueiriano, entre otros. A pesar del borramiento y destrucción de los paneles de los claustros de San Pedro y San Pablo, sus fantasmas recorrerán varios conjuntos murales y propuestas artísticas en el arte mexicano de la siguiente década, dejando tras de sí la estela de otro modernismo.



## I. Construcción y destrucción: San Pedro y San Pablo.

Al centro de un claustro, un obelisco marca el inicio del recorrido.<sup>13</sup> El obelisco, que presenta las tendencias orientalistas del conjunto, tiene en su base las inscripciones “Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo”; “Colegio de San Gregorio” y “Escuela Nacional Preparatoria” en tres de sus caras. Es decir, marca los tres grandes centros de estudio que estuvieron hasta la década de los veinte en aquel espacio.<sup>14</sup> Además en la cuarta cara del prisma, el obelisco tiene incrustado en la cantera el escudo de la Universidad Nacional. Es entonces un monumento conmemorativo que, al mismo tiempo funciona como una marca, un punto de orientación universitaria.

Así, trazar un recorrido de lo que fuera propiedad de la Universidad Nacional y que en la primera mitad de la década de los veinte se dividiría en la Sala de discusiones libres y el anexo de la Escuela Nacional Preparatoria es necesario porque se trata de inmuebles con varias capas temporales que, como palimpsestos arquitectónicos, cuentan con una gran carga simbólica. Esta historia se centra en el momento en el que formaron parte de un sólo conjunto y un proyecto único: la reinvencción moderna del Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo durante la gestión de José Vasconcelos.

El obelisco está ubicado en el centro del claustro izquierdo o poniente del Conjunto. El claustro está articulado con nueve columnas de orden toscano que

---

<sup>13</sup> El obelisco es un elemento originario del Antiguo Egipto, como símbolo de la conexión con el sol a través de sus rayos, que fue utilizado frecuentemente en la Nueva España debido a la lectura y difusión de los escritos de Anasthasius Kircher. La resonancia del hermetismo propuesto en el *Edipo egipciaco* de Kircher se puede rastrear en los textos de Sor Juana Inés de la Cruz y Sigüenza y Góngora.

<sup>14</sup> Clementina Díaz de Ovando ha propuesto que el obelisco proviene del Colegio de San Gregorio, específicamente de los años en los que Juan Rodríguez Puebla fue el rector del Colegio (1829-1848) aunque tengo para mí que éste fue realizado para su incorporación a la Escuela Nacional Preparatoria por las inscripción y los escudos en su base. Ver Clementina Díaz de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. (México: UNAM-IIE,1951) 89.

sostienen arcos de medio punto en cada uno de sus lados y que permiten el acceso a varias estancias. El cuerpo que se levanta sobre el claustro en cambio, está cerrado por ventanas cuadradas y enmarcadas por pilastras adosadas al muro y unidas a las cornisas. Los corredores del claustro estuvieron decorados con murales realizados por el Dr. Atl: *El sol, La luna, El viento, La lluvia, El titán, El vampiro, El Hombre que salió del mar* y otros paneles decorativos con la representación de marinas en distintos momentos de turbulencia y movimiento del agua: *La bella furia del mar* y el díptico *La noche*. Desafortunadamente estos murales fueron destruidos y sólo los conocemos a través de fotografías a blanco y negro reproducidas en publicaciones contemporáneas. Luego, será importante analizar estas imágenes como un programa mural que intentó ser la conjunción de varias teorías, temas y problemas artísticos, científicos y filosóficos del fin de siglo XIX e inicios del XX en pos de una renovación de las artes desde los muros.

El claustro decorado por Atl se une a otros: uno menor y otro al oriente. **(Fig. 1)** El claustro chico, ubicado en la parte posterior, contaba con instalaciones enfocadas en el deporte e higiene, es decir, tenía vestidores, un gimnasio, baños organizados en dos cuerpos y una alberca al centro. El claustro oriente, al igual que este último, tiene dos cuerpos. El inferior tiene arcos de medio punto y columnas toscanas un poco más estilizadas que las del poniente, mientras que el superior es alto, cerrado y sus ventanas de marco almohadillado se intercalan con pilastras coronadas en remates. Además, en el centro de este claustro se erigió un monumento al dominico Fray Bartolomé de Las Casas “como homenaje a la obra de los predicadores y misioneros españoles durante la

conquista de México".<sup>15</sup> (Fig. 2) En una nota periodística se menciona que éste fue realizado a partir de un dibujo de Roberto Montenegro y ejecutado por "modestos canteros".<sup>16</sup> Sin embargo, una memoria de la Secretaría, adjudica la autoría del monumento en piedra al escultor Manuel Centurión.<sup>17</sup>

En compañía de la efigie, la decoración del claustro oriente estuvo a cargo del mismo Montenegro. La propuesta de lectura a desarrollar en este escrito enfoca su temática en la búsqueda de una orientación y conexiones geográficas con los paneles *Maquinismo* y *Alegoría del viento*; mientras que *Carnaval del Istmo*, *Justicia* y *Nuevo día* se les posiciona como parte del estudio de las formas del arte popular. Todos estos murales parecen haber sido realizados entre 1926 y 1927<sup>18</sup> y, como los realizados por Atl, tampoco han llegado hasta nuestros días. No obstante se conocen algunos de sus detalles por fotografías incluidas en notas periodísticas y se conserva un único panel, *Alegoría del viento*, ubicado actualmente en el Museo Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México.

Los claustros poniente y oriente se unen tanto por las piezas ubicadas en el lado que comparten como por dos pasillos que llevan a los dos cuerpos de escaleras. Uno en la parte trasera hacia un cubo decorado con otros murales de Montenegro: *La fiesta de la Santa Cruz* (1923), *Zodiaco* (1923) y unos años más tarde *Reconstrucción* (1930-33)

---

<sup>15</sup> *Edificios construidos por la Secretaría...*

<sup>16</sup> El Antiguo manicomio de San Pedro y San Pablo ha quedado convertido en un edificio escolar" en *El Universal*, 30 de junio de 1923.

<sup>17</sup> *Edificios construidos por la Secretaría...* Es interesante que se le atribuya a Montenegro el diseño del monumento que acompañaría los murales del claustro, no obstante es más factible que haya sido Manuel Centurión quien los realizara ya que también había sido el encargado de realizar algunos relieves en los patios de la nueva Secretaría de Educación.

<sup>18</sup> "Las últimas pinturas de Roberto Montenegro" en *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 888, 15 de mayo de 1927 y Ermilo Abreu Gómez, "El pintor Roberto Montenegro" en *Forma. Revista de Artes Plásticas*. Vol. II Núm. 7 México 1928.

y el otro, en la parte delantera hacia el vestíbulo. En el vestíbulo se colocó un tragaluz y una gran escalera de concreto que a partir de un descanso a media altura del muro, se bifurca hacia la derecha y la izquierda permitiendo el acceso a los segundos cuerpos de los claustros.

Al salir se puede ver la fachada sobria del Colegio cuyo elemento decorativo principal es una de las portadas barrocas de la antigua Real y Pontificia Universidad puesta ahí para su conservación después de recuperarla de una bodega en la que la habían dejado después del proceso de transformación del predio original por Justo Sierra.<sup>19</sup> (Fig. 3) A esta portada, de dobles pilastras con elementos de almohadillado que sostienen un frontón curvo donde se encuentra el escudo imperial de España, de la que ahondaremos más tarde, se le añadió el escudo moderno de la Universidad que se entreteje con tallos y racimos de vid.<sup>20</sup> Acompañan a la portada, cuatro vanos rectangulares dispuestos a distintas alturas.

Junto a la entrada del Colegio, se ubica la del antiguo Templo. (Fig. 4) A través de una barda se accede a un atrio de planta trapezoidal que permite observar la fachada

---

<sup>19</sup> Francisco de la Maza anotó que es la portada que pertenecía al salón de actos o “General”, mientras que las otras dos portadas estípites encomendadas en 1759 por el rector Ignacio de Beye y Cisneros a Lorenzo Rodríguez e Idelfonso de Iniesta Bejarano desaparecieron: la principal por ser transformada al estilo neoclásico por el arquitecto González Velázquez, mientras que la segunda, perteneciente a la capilla se destruyó en 1908 por órdenes de Justo Sierra quien para él “confundió la piedra con las ideas”. Así, la portada que resta es “la portadita del General, salvada por Vasconcelos cuando la encontró en una bodega. En esa bodega debió estar la de la capilla, pero ahora no aparece...”

En Francisco de la Maza, “Las portadas estípites de la Antigua Universidad” en *Estudios de Historia Novohispana* Vol. 1. Núm. 1. (1966) <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.1966.001.3202>.

<sup>20</sup> De la Maza mencionaba que, en el primer número de *Estudios de Historia Novohispana*, del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM se había elegido como viñeta “un dijo de Manuel González Galván, de lo único que resta del antiguo edificio de la Real y Pontificia Universidad, es decir, una de las portadas del “General”, hoy colocada, con un copete *Art Nouveau*, en la Secundaria número 6, en lo que fue el Colegio de San Pedro y San Pablo. Una copia está en el Teatro al Aire Libre de la Normal Superior”, copia que coexistiría con el mural “Alegoría Nacional” (1947-48) de José Clemente Orozco. En Francisco de la Maza, “Las portadas estípites de la Antigua Universidad” en *Estudios de Historia Novohispana* Vol. 1. Núm. 1. (1966)

de la anteriormente iglesia. Ésta tiene características neoclásicas y elementos pertenecientes al orden dórico. El primer cuerpo tiene dos pilastras lisas a cada lado de la puerta del dintel. El segundo cuerpo tiene al centro una ventana cuadrada la cual tiene un vitral emplomado con el escudo de la Universidad proyectado por Jorge Enciso y realizado por Eduardo Villaseñor.<sup>21</sup> Enmarcan la ventana (anteriormente tapiada), dos pilastras adosadas con entablamento dórico y un frontón triangular que se rompe con un nicho que tiene, desde la década de los veinte, una estatuilla de Palas Atenea.<sup>22</sup> Además hay dos ventanas ovaladas que fueron tapiadas y quedan como elementos decorativos. El último cuerpo consiste en un frontón ovalado con un ojo de buey cegado, rematado con cuatro macetones, dos de cada lado.

El templo tiene una planta de cruz latina, con bóvedas a lo largo de sus naves. Los arcos, tanto torales como formeros fueron decorados con elementos florales y fauna decorativa, al igual que otros elementos arquitectónicos del espacio como pilares y pechinas. Del mismo modo, a ambos lados del crucero se abrieron dos ventanas de medio punto en el muro en donde se colocaron dos vitrales proyectados por

---

<sup>21</sup> Es importante señalar esta colaboración ya que fue en la sesión del 27 de abril de 1921 que Vasconcelos propuso ante el consejo de Educación el cambio de escudo de la Universidad Nacional: "Considerando que a la Universidad Nacional corresponde definir los caracteres de la cultura mexicana, y teniendo en cuenta que en los tiempos presentes se opera un proceso que tiende a modificar el sistema de organización de los pueblos, substituyendolas antiguas nacionalidades, que son hijas de la guerra y la política, con las federaciones constituidas a base de sangre e idioma comunes, lo cual va de acuerdo con las necesidades del espíritu, cuyo predominio es cada día mayor en la vida humana, y a fin de que los mexicanos tengan presente la necesidad de fundir su propia patria con la gran patria Hispano-Americana que representará una nueva expresión de los destinos humanos; se resuelve que el Escudo de la Universidad Nacional consistirá en un mapa de la América Latina con la leyenda "POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"; se significa en este lema la convicción de que la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima. Sostendrán el escudo un águila y un cóndor apoyado todo en una alegoría de los volcanes y el nopal azteca" en *Boletín de la Universidad*, IV Época, tomo II, Núm. 5, (julio 1921), 91.

<sup>22</sup> En fotografías anteriores, así como estampas decimonónicas el nicho se encuentra vacío. Llama la atención la dedicación a la diosa griega, muy acorde al pensamiento vasconcelista y que de alguna manera sustituye la imaginería religiosa jesuíta por una secular basada en los clásicos.

Montenegro y realizados por Eduardo Villaseñor: *El jarabe tapatío* y *La vendedora de pericos*.

En el ábside se encuentra el mural *El árbol de la vida* (1921-22) pintado por Montenegro con Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Hermilo Ximénez como sus ayudantes. Del lado derecho del presbiterio se encuentra una capilla con una cúpula decorada con un *Zodiaco* realizado por Xavier Guerrero. En cambio, del lado izquierdo del presbiterio se encuentra la torre, también de estilo neoclásico. De planta ochavada, la torre cuenta con dos cuerpos. El primero con vanos de medio punto con frontones interrumpidos y pilares, mientras que el segundo tiene vanos más pequeños que terminan en remates. Por último la torre cuenta con una cúpula con linternilla.

Si bien, esta es una historia conocida, muy pocas veces ha sido narrada de forma detallada. La historiografía ha marcado el mural de Montenegro, de modo individual, como el inicio del Muralismo mexicano.<sup>23</sup> En este caso, propongo pensarlo de manera conjunta con los demás elementos y los otros artistas, es decir, construir el programa general de San Pedro y San Pablo como un proyecto alternativo al que representa el muralismo en San Ildefonso.

A pesar de que se ahondará en ello en otro momento, es importante pensar que si bien a estos proyectos los unen ideas y propuestas del primero Rector de la Universidad y luego Secretario de Educación, José Vasconcelos, los dos espacios cumplieron funciones diferentes, dialogaron desde ámbitos distintos con el simbolismo, la vanguardia, la pintura y sobre todo, se dispusieron hacia otro sitio en

---

<sup>23</sup> Ver por ejemplo Alicia Azuela. *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945* (México: El Colegio de Michoacán / Fondo de Cultura Económica, 2005)

aquella búsqueda de orientación y renovación artística. Así, el objetivo de este escrito es entender de qué manera este grupo de artistas, provenientes en su mayoría de Guadalajara, llegó a hacerse de una comisión estatal tan importante y cómo se situaron las decoraciones de San Pedro y San Pablo dentro de la Historia del arte mexicano .

## Los murales destruidos del Dr. Atl

Entre fotografías sueltas de iglesias de la zona del Valle de México, retratos de mujeres, imágenes documentales de mercados y algunas reproducciones de pinturas de paisaje pegadas en un álbum, hay un expediente solo, único. Una sorpresa. Una cartulina verde doblada a la mitad en la que se pegaron dos fotografías de tamaño carta y se hicieron anotaciones con lápiz sobre sus dimensiones. Fotografías de una pintura mural a dos partes: el díptico *La noche*. **(Fig. 5)** Fotografías que si bien conocíamos por su publicación como ilustraciones de un libro, ahora podemos mirarlas antes de su edición editorial, ver el encuadre mucho más amplio del fotógrafo y su impresión de plata sobre gelatina ya en proceso de degradación. La existencia de este expediente muestra el interés del artista por su creación, el interés por una obra que fue destruida y que intentaba recordar al conservar su fotografía.

Un sello con la leyenda "Juzgado octavo de lo civil. México D.F." puesto sobre ambas fotografías remite a la historia de estos objetos. El par de fotografías forma parte de un archivo documental de acceso público que llegó a manos de la nación el 25 de noviembre de 1964. Esto se debe a que, al morir el Dr. Atl intestado, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a través del abogado Antonio Luna Arroyo, tomó posesión de los escritos y documentos que se conservaban en el último domicilio del artista sobre

la calle de Pino y que resguardaba María Esther de la Mora De Inzunza, secretaria del Dr. Atl en aquel momento. El depositario fue el subdirector del INBA de aquel momento, el Lic. José Antonio Malo y en pos de la escritura de una biografía, se le permitió a Luna Arroyo tanto utilizar los documentos, como conservar la ayuda de De la Mora ofreciéndole un sueldo pagado por la Secretaría de Educación Pública.<sup>24</sup> Gracias a eso, se cuenta con una escueta lista de lo perteneciente al legado documental del Dr. Atl y se pueden reconocer borradores que aún se conservan en su archivo personal y algunos otros escritos y correspondencia, de los que se tiene noticia que terminaron en otras colecciones públicas y privadas.<sup>25</sup> En ese caso, es afortunado que las fotografías del diptico *La noche* se encuentren en el acervo que llegó al Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional.

Las fotografías de *La noche* se sostienen sobre una cartulina verde con un pegamento que el tiempo ha amarilleado. Al doblar la cartulina, las fotografías se encuentran, dejando dos caras lisas hacia afuera. En una de estas caras hay una lista de elementos escritos con pluma como “caja difusa”, “caja pinturas”, o “lámpara gasolina”; mientras que en la otra hay dos croquis dibujados a lápiz, dos perspectivas arquitectónicas que parecen un intento por explorar y entender un espacio abovedado.

Las imágenes muestran que la composición pictórica ocupaba sólo la parte superior del muro ya que en la fotografía de la derecha se mira una imposta sobre la

---

<sup>24</sup> Ver el Expediente personal núm. 19 - Caja 45073 - Personal sobresaliente - Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP) - Archivo General de la Nación (AGN). Agradezco a Deborah Dorotinsky por compartirme la existencia de este expediente.

<sup>25</sup> Algunos expedientes de la lista se encuentran en el acervo histórico del área de Conservación del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam), y algunos otros parece que forman parte de la Colección de la Lic. Griselda Luna y que fueron consultados por la historiadora Olga Sáenz.

cual se asoma el inicio del estribo de un arco de medio punto. Además, parece posible que las franjas blancas, como márgenes superior e inferior hayan formado parte de una base preparatoria blanca sobre el muro. Del mismo modo, es visible que la composición es intencionalmente escalonada ya que los fragmentos laterales, son más cortos que la parte central, dejando la sensación de reproducir una ventana, de salir de una proyección bidimensional y experimentar con otras posibilidades.

Con una composición simétrica y alargada, el mural *La noche* muestra dos cactáceas de tallos largos y flores blancas en los extremos de un paisaje acuático. El primer plano está constituido por una barda de rocas de formas y tamaños irregulares que enmarcan dos superficies de agua cuyas ondulaciones se producen gracias a un juego de claroscuros. Pareciera un paisaje tranquilo y sin embargo, se percibe movimiento gracias a las nubes curvilíneas que dejan entrever un cielo estrellado. Así, este panel representa una compleja conexión de la naturaleza en múltiples elementos como son las formas de varias especies de flores de cactáceas del género *Selenicereus* que juegan con aquellas de las estrellas en el cielo, así como también lo hace la ondulación del agua con la de las nubes.

El formato alargado de la composición y su disposición episódica (que logra producir al mismo tiempo continuidad) recuerda los frescos de la Via Graziosa que tanto admiraba el artista y que posiblemente quiso emular en esta pareja de paneles. **(Fig. 6)** Este ciclo de frescos de mediados del siglo I a.C representan escenas paisajísticas tomadas de la *Odisea* enmarcadas por pilastras rojas con capiteles dorados. Esta serie está constituida por ocho cuadrados que se reunieron en parejas para completar episodios de modo rectangular. Cada pareja construye un paisaje con

elementos como cuevas rocosas, grandes árboles y ensenadas que se acompañan de pequeñas figuras humanas y animales. Estos paneles fueron desprendidos en las excavaciones de una domus en la Vía Graziosa (hoy Vía Cavour cerca de la Sapienza Università di Roma) en 1848 y colgadas en la sala de Sansón de los Museos Vaticanos en 1851,<sup>26</sup> por lo que es posible que el artista las observara con detenimiento. En el ensayo *El paisaje*, escrito por Atl en la década siguiente, se mencionan estos frescos como “puntos de apoyo”, como obras paradigmáticas que ayudan a establecer que “la representación lógica de la naturaleza en la historia del arte” dio inicio en la época romana. Atl escribió sobre estos frescos que

todas estas marinas, ornadas de grandes rocas, están compuestas con un amplio sentimiento de la naturaleza. Sus coloraciones son claras y armoniosas, sólido el equilibrio de las masas, y todas revelan en su ejecución un cierto manierismo que es el resultado de una larguísima experiencia ancestral [...] Estamos ante verdaderas representaciones físicas, animadas de un lirismo elegante.<sup>27</sup>

El “amplio sentimiento de la naturaleza” se produce, según el artista, por el manejo de las masas y el cromatismo, así como de la búsqueda de armonía y equilibrio en la representación. En fin, para la configuración de la teoría del paisaje del artista será importante resaltar que la potencia de una cosa se manifiesta en la interacción entre la forma, el color y la masa como se verá en el siguiente capítulo.

Del mismo modo, se debe mencionar que Atl acompañó sus reflexiones plásticas con descripciones poéticas sobre las sensaciones y la atmósfera que configuran el paisaje, en este caso, la noche:

---

<sup>26</sup> Al ser donados al papa Pio IX en 1851, pasaron a formar parte de las colecciones del Vaticano. Es posible ver las piezas hoy en día en la Sala de las Bodas Aldobrandinas, antes de Sansón (por los frescos de Guido Reni que decoran su bóveda). Esta sala desde 1838 se dedicó a piezas pictóricas de origen romano.

<sup>27</sup> Dr. Atl. *El paisaje. Un ensayo.* (México: s.e., 1933) 6.

Oh, noche ¡Cómo has hecho grande al hombre! Todo el Cosmos entrando por el microscópico canal de nuestra pupila, palpita en las moléculas de nuestro cerebro. La bóveda craneana encierra el Infinito. Tú eres fascinante, oh Noche [...] ¡Sobre las Moléculas luminosas de tu Misterio, el Hombre camina, y su paso levanta una polvareda de soles!<sup>28</sup>

El mural de *La noche*, así como el texto anterior, refieren a una naturaleza animada, con la metamorfosis de la flor en sus laterales y la descripción de una cosmogénesis se consolida una propuesta de unidad en el cosmos. Así, al elegir *La noche* como inicio del recorrido por los paneles que configuraron el programa mural del Dr. Atl en el claustro de San Pedro y San Pablo, quiero mostrar algunos de los temas principales a tratar: la teoría del paisaje como cosmos, la naturaleza como un todo, la energía, la observación, los entrecruces con la producción literaria del artista, entre otros. Luego, será a partir de los murales que se entreteja en los siguientes capítulos una constelación de problemas de la pintura modernista, específicamente de las propuestas de Murillo a principios del siglo.

Ahora bien, es importante recordar que no se conoce la disposición de los murales en el claustro. No se sabe cuál mural estaba junto a qué otro ya que no hay fotografías generales de los muros pero es posible establecer un diálogo entre los paneles a partir de fotografías publicadas en distintos medios. En ese sentido, al iniciar la investigación conocí los tres paneles que constituyen *La bella furia del mar* por la impresión de sus fotografías en el libro *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924...*<sup>29</sup> Publicada en 1924, esta memoria

---

<sup>28</sup> Dr. Atl, "La noche" en *México Moderno*. Núm 10, 1 mayo de 1921.

<sup>29</sup> En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924, siendo Presidente de la República el C. General Álvaro Obregón y Secretarios de Educación los CC. Lic. José Vasconcelos y Dr. Bernardo J. Gastélum, sucesivamente. México D.F. (México: SEP, 1924)*

incluye una serie de construcciones, terminadas y en proceso que van desde el establecimiento de la propia Secretaría de Educación o la Biblioteca Iberoamericana, hasta el Estadio Nacional, la Escuela de Ciencias Químicas, la Escuela-Hogar “Gabriela Mistral”, entre otros edificios. Específicamente para la sección del “Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria” se presentaron fotografías con sus respectivos pies de imagen de la portada, la escalera principal, los patios interiores, el estanque y dos decoraciones: *La fiesta de la Santa Cruz* de Roberto Montenegro en el muro de la escalera y la decoración de los corredores del Dr. Atl: *La bella furia del mar* dividido, al parecer, en tres *panneaux*.

En la memoria, todas las fotografías se editaron de la misma manera y en el mismo tamaño sin importar si se trataba de fotografía de arquitectura o de un mural. En sus páginas, de forma muy controlada y limpia, se centraron las imágenes, se enmarcaron en forma rectangular y se orientaron hacia el borde frontal del libro. Desafortunadamente, las fotografías, sus negativos originales y el nombre del autor de las mismas permanecen en algún lugar desconocido y por lo tanto no se sabe si aquellos fueron los únicos muros que se documentaron para la Secretaría.

La fotografía del denominado “primer panneau” (**Fig. 7**) encuadra un fragmento del muro que se interrumpe por una ventana en el lado derecho, que deja aparente la tubería metálica del edificio en las esquinas superiores y en el que se observa el techo con viguería. El panel representa la llegada del oleaje a la costa. La composición arranca con una pirámide rectangular entrecortada sobre la que se marcaron en la parte inferior, algunos prismas refiriendo un peñasco y en la superior, el choque de las olas. El oleaje es el elemento central del panel y dota de cierto movimiento curvilíneo a la

obra. El material utilizado para perfilarlo es más transparente que el de la pirámide, es decir, podemos ver a través de las olas que chocan con las rocas inferiores.

Del lado derecho, se observa un rectángulo oscuro sobre el que se fueron formando los volúmenes de varias rocas a partir de la aplicación de colores claros. De este modo vemos que el color de la base fue distinto para las zonas claras (oleaje y esquina inferior derecha) y las zonas oscuras (triángulo y rectángulo de rocas).

La fotografía del “segundo panneau” muestra el mural de una gran ola ubicado entre una puerta con una retícula de madera y vidrio y el estribo de un arco. **(Fig. 8)** En un formato apaisado, configurado por estratos horizontales de distintos anchos y variaciones tonales, se muestra la llegada de una ola a la orilla formada por piedras de las que se detalla su textura. En la fotografía además, se puede observar que la composición continúa más allá de la irrupción del arco, es decir, el agua y las rocas en la base siguen sobre el muro.

Con un mástil de un barco, en la esquina inferior derecha, el “tercer panneau” es quizá el más abstracto, el que juega más con las líneas y formas al representar los embates de las olas. **(Fig. 9)** Esta fotografía, de las tres incluidas en el libro, es la que está tomada con una mayor distancia focal y parece abarcar una mayor superficie del muro. El encuadre de la fotografía permite ver la techumbre de tejas de madera del claustro, seguido casi inmediatamente por el gran mural. Al centro de la fotografía, sobre la puerta de retícula de madera y vidrio se miran dos sombras, el reflejo del fotógrafo y lo que puede ser un acompañante y, más allá, la arquería del otro lado del claustro.

Llama la atención la composición piramidal, escalonada y, al parecer, inconclusa del mural, ya que se dejaron sin terminar dos rectángulos que continúan hacia los lados en franjas más pequeñas perfectamente identificables por su color neutro, probablemente usado como una base de preparación. Las crestas de las olas en el mural se marcan con líneas claras sobre las oscuras marejadas. Su composición es mucho más experimental y sus formas más abstractas, esquemáticas y como se verá más adelante, con un dejo de orientalismo. Toda la agitación y dinamismo de la escena se conjuga con trazos de luz sobre el agua y sobre el cielo, que a su vez se constituye por pequeñas manchas luminosas que parecen aludir a las estrellas, similares a las pintadas en el díptico de *La noche*.

En un primer momento parece que se muestran estos tres paneles en el libro como si formaran un tríptico, como si, al igual que *La noche*, estos constituyeran una unidad de sentido. Sin embargo son las propias imágenes las que invitan a detenerse un momento y mirar. Si bien, todas representan marinas, sus composiciones son distintas y no se corresponden una junto a la otra. Se nota que la distancia entre las vigas del techo, visibles en el primer y tercer panel, es distinta; que los paneles abarcan áreas de distintos tamaños de la superficie del muro; y también, la composición que continúa más allá del arco de la fotografía del segundo panneau no se corresponde con las otras dos. Por lo que se puede argumentar que faltan paneles en la composición.

Mirar muy de cerca, mirar los detalles. Ahora, son un par de fotografías que retratan al artista Roberto Montenegro en San Pedro y San Pablo y que se conservan en su archivo personal, las que dan otro indicio sobre los murales. En la primera fotografía se nota una blanca y baja bóveda de cañón bajo la cual Montenegro, recargado en la

pared junto a un pequeño vano de entrada, mira hacia el claustro donde se encuentran los murales pintados por Atl. A lo lejos, ya en el claustro, se notan rocas y olas turbulentas que recorren la parte superior del muro, entrecortados por el arranque de los arcos. **(Fig. 10)** Una segunda fotografía, con el artista sentado en el suelo de espaldas a la cámara y situado en una segunda bóveda, muestra la arquería del claustro y más allá, entre sus vanos, se observan detalles de un mural marino con elementos flamígeros, un fuerte contraste en la tonalidad de sus formas y, a lo lejos, una silueta humana que parece surgir de ellas. **(Fig. 11)**

A partir de estas fotografías se confirma que habían más paneles con temática marina y que éstos se mezclaban con otros paneles que contenían figuras humanas que no tenemos fotografiadas individualmente. Del mismo modo, se trata de dos muros distintos al fondo de las fotografías por lo que se puede asegurar que el paisaje marino era lo que unía a todos los paneles en un programa mural. Por último, en la primer fotografía de Montenegro, se pueden identificar ciertos detalles de las crestas y curvaturas de las olas y los ángulos de las rocas que pertenecen al panel de una gran ola fotografiado por la Secretaría de Educación Pública. Si bien la perspectiva es distinta en las fotografías, se puede decir que este "segundo panneau" forma parte de la composición continua del muro norte. **(Fig. 12)** Una certeza en esta arena movediza que es la reconstrucción del programa mural del claustro, pero y ¿dónde quedan los otros dos paneles de la llamada *bella furia del mar*?

En agosto de 1923, el crítico con el pseudónimo de Crispín <sup>30</sup> detalló su recorrido por los murales enfocándose en sus contrastes cromáticos y temáticas marinas:

El primer panel se titula *La bella ira del mar*. Entre esta delicada combinación de colores y líneas y el panel siguiente, surge la figura triangular de una mujer. El siguiente, es una vista marina notable por su color, *Noche sobre el mar*. Después otra marina, un estudio en azules valientemente logrado, llamado *La ensenada*. En medio, hay simbólicas figuras masculinas en rojo veneciano. Después, este mago de los pigmentos tiene una pintura en un estilo raro y enigmático, titulada *Olas rompientes*. Cerca de ésta *Oleadas del mar* y en el panel siguiente otro símbolo, *La lluvia* en una gama de ocre. Pasando rápidamente por el panel llamado *Mozumba*, llegamos al cuadro más notable, *Impacto de dos olas*, en contraste vigoroso con *Noche*, una noche sin amanecer.<sup>31</sup>

Las palabras de Crispín permiten formular un ritmo para el recorrido, se pueden imaginar las abruptas transiciones entre los paneles y al mismo tiempo, la sutil distinción entre *La bella furia del mar* y las otras marinas nombradas como: *Noche sobre el mar*, *La ensenada*, *Olas rompientes*, *Oleadas del mar*, *Mozumba*, *Noche* e *Impacto de dos olas*.

Por último, y quizá lo más importante de la crónica es la mención de su notoriedad cromática. Si bien, se inicia con una “delicada combinación de colores y líneas” se pasa a “un estudio en azules valientemente logrado” seguidas de figuras “en rojo veneciano” y “una gama de ocre”. Estos contrastes del “mago de los pigmentos”

---

<sup>30</sup> Crispín fue un pseudónimo común a partir de la recuperación del personaje fantástico “el enano D. Crispín” protagonista de relatos populares españoles (en ocasiones moralizantes) que se encuentran dentro de la denominada “literatura de cordel”. Así, Aurora Maura Ocampo en el *Diccionario de escritores mexicanos* establece que Carlos M. Ortega (Ciudad de México 1885-1965) periodista y libretista de teatro de revista. Con el pseudónimo publicó en *El Renovador* (diario convencionalista) y fue el encargado de las “Crónicas musicales” en la Revista *Azulejos* de 1921-1923. Del mismo modo, María del Carmen Ruiz en su *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias* nombra además de a Carlos M. Ortega, a Santiago R. de la Vega (1885-1950) periodista, caricaturista, dibujante y director del diario *Multicolor* de 1910-1914. De la Vega publicó con ese seudónimo en *El Universal* un artículo titulado “El último artículo de don Francisco Bulnes” del 23 de septiembre de 1924. Tiendo a creer que se trata de Carlos M. Ortega por la cercanía al proyecto cultural alrededor de la revista *Azulejos* pero aún no podría asegurarlo.

<sup>31</sup> Crispín (pseud.), “Letras y monos” en *El Universal*, 3 de agosto de 1923.

también fueron mencionados por el periodista norteamericano Ernst Gruening en febrero de 1924:<sup>32</sup> “El Dr. Atl, pintor y autor, está pintando muros con flameantes representaciones del escenario mexicano: noches tropicales con millones de estrellas de colores, oleajes azules bajo abultadas nubes naranja, chocando contra rocas rojas.”<sup>33</sup> Es decir, en los murales había una gran diversidad de colores cuya saturación y contraste llamaron la atención de los críticos.

“Retumba el mar entre las rocas negras del litoral abrupto” escribió Atl en el texto “Entre las rocas” de sus *Cuentos de todos colores*. “El mar hace remolinos de espuma blanquísima en torno de las rocas que su brusca ascensión cubre con un manto transparente verde y ondulante.” Remolinos y ondulaciones que se han visto trazados en los paneles murales de San Pedro y San Pablo con sus corrientes acuáticas que también se pueden escuchar. El texto continúa:

Un ruido de guijarros arrastrados por la resaca – chorros de agua pulverizada brotan entre los peñascos.

El sol quema las rocas y calienta las aguas como en una caldera, y el hombre que contempla tanta grandeza y que tiene la conciencia de su fuerza, baja y se baña, pero las olas verdes y espumosas lo cogen entre sus remolinos y lo empujan entre las peñas y le dan vueltas y trituran sus miembros como los molinos al mineral.

¡Atontamiento – impotencia – dolor- sangre...!

---

<sup>32</sup> Ernest H. Gruening (1887-1974) fue un periodista y político nacido en Nueva York, quien dirigió y fue editor de varios periódicos y participó como funcionario del gobierno de Estados Unidos. Fue director del semanario *The Nation* de 1920-1923 años en los que viajó por primera vez a México con su familia (1922). A partir de esta visita, y dos más, publicaría varios reportajes sobre el gobierno posrevolucionario de Obregón y Calles. Publicando el libro *Mexico and Its Heritage* en 1928 con el apoyo de Anita Brenner y otros agentes culturales. Ver Nicolás Cárdenas García, “La incómoda herencia de Gruening a México” en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 69, (septiembre-diciembre, 2007) 61-84.

<sup>33</sup> En “Mexican Renaissance”, en *Century Magazine*, febrero de 1924. [“In the newly dedicated school adjoining, Dr. Atl, painter and author, is coloring the wall with flaming depiction of Mexican scenery - tropical nights with a million colored stars, blue surf under orange billowed clouds pounding against red rock”]

El hombre es el Rey de la creación, pero cuando lo coge una ola entre los peñascales de una costa abrupta, deja de ser rey y deja de ser hombre: es lo que es: ¡un juguete que sufre!”<sup>34</sup>

Me parece que la representación de la furia de la naturaleza invita a reconocer la existencia efímera del ser humano, de su enfrentamiento ante lo que le es imposible controlar. En ese sentido, este grupo de paisajes marinos, estaba en diálogo con otro grupo de paneles que consistían en figuras humanas sobre fondos variados, los cuales se conocen principalmente por su publicación en otro libro: *México en pensamiento y en acción* de Rosendo Salazar lanzado en 1926 por la editorial Avante.<sup>35</sup> Este ensayo de búsqueda de renovación revolucionaria tiene una portada a dos tonos realizada por Diego Rivera y se anuncia en su primera página como una “obra ilustrada con muchedumbre de reproducciones de la colosal obra pictórica de José Clemente Orozco, Diego Rivera y Dr. Atl y fotografías de prominentes representativos de nuestra Revolución”.<sup>36</sup> Es decir, incluye imágenes de los murales en la Escuela Nacional Preparatoria, el Anexo de la misma, la Casa de los Azulejos, la Escuela Nacional de Agricultura y la Secretaría de Educación Pública.

Las fotografías de los murales que aparecen en el libro se enmarcaron, centraron y acompañaron con sus pies de foto que incluyen el nombre del autor, el título y el lugar donde se encuentran. Éstas tienen distintos tamaños y se imprimieron a blanco y negro.

---

<sup>34</sup> Dr. Atl, “Entre las rocas” en *Obras 2. Creación literaria...* 195.

<sup>35</sup> Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*. Obra ilustrada con muchedumbre de reproducciones de la colosal obra pictórica de José Clemente Orozco, Diego Rivera y Dr. Atl, y fotografías de prominentes representantes de nuestra Revolución. (México: Editorial Avante, 1926).

<sup>36</sup> En las primeras páginas se observa que el Dr. Atl fue encomendado a escribir las semblanzas de Rivera y Orozco, mientras que José de Jesús Ibarra realizó la suya describiéndolo como alguien que “es en todas las manifestaciones de su vida un revolucionario”. J. De Jesús Ibarra, “Dr. Atl” en Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...* p.5 Esta actitud revolucionaria y la cercanía del artista con el movimiento anarcosindicalista parecen ser algunas de las razones por las que se incluyeron fotografías de los murales como se desarrollará en el capítulo cinco.

Algunas fotografías ocupan toda la página mientras que otras juegan más con la distribución del texto, casi como viñetas. Se incluyen ocho fotografías de los murales del Dr. Atl, entre las que se encuentran el díptico de *La noche* y seis paneles de figuras alegóricas: *El hombre que salió del mar*, *El Sol*, *La Luna*, *El Titán*, *La Lluvia* y *el Viento*. Estos seis paneles comparten una composición sencilla: una figura humana al centro y un paisaje de fondo. A través del delineado y el uso del claroscuro se configuraron los volúmenes de los cuerpos, buscando cierta proporción y simetría aunque hay grandes variaciones entre el acabado y lo logrado de las formas.

Así, la primera fotografía que se muestra en el libro de Salazar es la del panel titulado *El hombre que salió del mar* (Fig. 13) La fotografía de este panel se enfocó en la figura monumental de un hombre dispuesto en el momento en el que avanza y se acerca a la playa.<sup>37</sup> La gestualidad de su rostro es dura y parece haber sido realizada con muy poco cuidado lo que le dota de un aire caricaturesco. El hombre lleva el cabello largo y suelto al hombro. A su alrededor se vislumbra un mar tranquilo del cual salen algunos peñascos. La tensión de la composición se concentra en el cielo nublado, a punto de dejar caer una tormenta. La siguiente fotografía es la del panel de *El Sol*. (Fig. 14) Éste consiste en una figura masculina que establece el eje central de la composición, con una posición hierática, las piernas del hombre están juntas y rectas, su brazo izquierdo doblado a la altura del pecho y el brazo derecho levantado a manera de escuadra con

---

<sup>37</sup> Esta figura puede anclarse en la tradición cristiana con la representación de San Cristóbal cruzando el río. Además, en este caso parece reproducir las formas y silueta del San Juan Bautista del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, el cual también se encuentra asociado al agua del Jordán. Además puede estar asociado a la figura de San Cristobal y por lo tanto a los murales de Siqueiros en el Colegio Chico y al mural destruido de Amado de la Cueva en Guadalajara.

los dedos en posición de bendición.<sup>38</sup> Tiene el ceño fruncido y sobre la cabeza tiene un trazo de luz, como aureola. Toda la figura está dibujada con una gruesa línea negra, detrás de la que se encuentra un gran sol con flamas irregulares y unos rayos que se extienden rectilíneos hacia los vanos de los arcos del claustro. Dentro del discurso simbolista, el sol ha significado la conciencia, la sabiduría, así, en las Sinfonías del Popocatépetl, escrito por el artista en la misma época que la realización de los murales, se describe al sol como “un ojo implacable” cuyos rayos “revelan las multiformes apariencias de la naturaleza”.<sup>39</sup> Son pues, la mirada, la luz y la percepción problemas que le interesan al artista en distintos modos y que desarrollará en esa relación irreductible entre lo visible y lo decible a lo largo de la investigación.

El encuadre de la fotografía del panel de *El Sol* deja ver del lado izquierdo, una puerta con una delgada retícula de madera y vidrio, y del derecho, una bóveda que conduce a un espacio abierto. Del mismo modo, la fotografía, del panel de *La Luna*, (Fig. 15) deja mirar no sólo la superficie del muro, sino los vanos de los pasillos que permitían la circulación entre los claustros. En ese sentido, del lado derecho se observan las escaleras principales y más allá, los fustes de las columnas del claustro oriente. Con lo anterior se puede asegurar que tanto este mural como el anterior están ubicados en el cuerpo oriente, el cual conecta ambos claustros.

El panel de *La Luna* está conformado por una figura femenina en posición casi frontal, con los brazos doblados, levantados y las piernas ligeramente dobladas, una delante de la otra, en lo que pareciera una posición de ataque. Detrás de la figura se

---

<sup>38</sup> Es posible que la posición de los brazos y manos de esta figura estén inspirados en las del Cristo del Juicio Final en la Capilla Sixtina.

<sup>39</sup> Dr. Atl. *Las sinfonías del Popocatépetl*. (México: Editorial Verdehalago/El Colegio Nacional, 2009) 94.

encuentra la esfera lunar compuesta por varias facetas realizadas en las que se puede distinguir una experimentación técnica debido a las texturas que se produjeron en ella. Al fondo, se sugiere un paisaje cavernario en los laterales y en la zona inferior además de que se marcaron unas líneas curvilíneas con la intención, quizá, de darle continuidad a los paneles de las olas.

Esta franja curvilínea que entremezcla fragmentos cóncavos y convexos también marca la parte inferior del panel de *El Titán*. **(Fig. 16)** Esta fotografía, con un encuadre mucho más angosto que el de los anteriores, presenta un hombre encorvado con una pierna doblada como soporte y la otra doblada hacia atrás. Este hombre está cubierto con un paño de la cintura hacia abajo. La gestualidad de su rostro es muy marcada, tiene las cejas alzadas y lo que pareciera ser una barba. Tiene los brazos alzados en posición de ataque aunque sus manos tienen una gestualidad específica aludiendo a dos modos de bendición en la tradición cristiana o en posturas de meditación budista.<sup>40</sup> El pie que actúa como soporte es el que abre el entorno, el que hace que la superficie de color oscuro al interior y de tonalidad clara al exterior le permita avanzar.

Por otra parte, la fotografía del panel de *La lluvia* muestra una mujer con el cuerpo hacia el frente pero mirando la caída de su cabello, el cual refiere una cascada de agua con largas líneas verticales con las que juega con su mano izquierda. **(Fig. 17)** Ya que la fotografía se tomó un poco ladeada a la derecha, se alcanza a ver una sección del techo en la parte superior izquierda. Alrededor de la mujer se incluyen algunos

---

<sup>40</sup> Parece que las manos podrían estar en posición de mudras dentro de la tradición budista. La derecha de "hamsasya" que alude a la meditación y a la circulación de la energía y la derecha en posición de "chandrakala" que refiere a la luna y las emociones. No obstante, formalmente la mano derecha es una copia de la mano derecha de Longinos y la izquierda una copia de la mano izquierda del personaje ubicado detrás de él en el conjunto central, alrededor de Cristo, en *El Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

elementos que de abajo hacia arriba presentan un oleaje, tres arcoíris y la superficie acuática que se abre en forma triangular en respuesta a la entrada de la figura. Sobre el agua además podemos identificar algunos trazos que denotan rayos eléctricos.

El último panel que incluye el libro de Salazar es *El viento*. Éste se presenta en una suerte de contrapposto masculino con un rostro sonriente pero apenas delineado. **(Fig. 18)** Ambas manos sostienen una espada. La figura da la sensación de estar flotando envuelta en una especie de mandorla geometrizada.<sup>41</sup> Detrás de ella, se alcanzan a ver algunas formas que se despliegan en forma de espiral y que dotan al panel de una configuración semicircular. Esta figura bien puede ser una apropiación de las representaciones de Zéfiro, alguna versión secularizada del arcángel Gabriel o, como se verá más adelante, hace alusión al símbolo cartográfico de la rosa de los vientos. Llama la atención además que se lleve a cabo una unión con la arquitectura y los otros paneles a partir de nubes que enmarcan el arco de un vano y que parecen dar continuidad a la composición.

De este modo parece que estos paneles individuales se ubicaban tanto entre los vanos de los pasillos que comunicaban con los otros claustros o las escaleras, como intercalados con los paneles paisajísticos. Una fotografía tomada con la finalidad de documentar el proceso de restauración del edificio por la Dirección de Monumentos Coloniales –y resguardada actualmente en la Fototeca del Archivo de Monumentos del INAH– muestra un panel del muro oriente con un encuadre mucho más amplio que permite observar la relación de los murales con el espacio arquitectónico. **(Fig. 19)** La

---

<sup>41</sup> Su postura recuerda a la figura *serpentinata* del Cristo en el conjunto escultórico de *La Pietà* de Miguel Ángel ubicada en el Duomo de Florencia.

fotografía muestra una esquina del claustro en la que se cruza un corredor proveniente del área de las escaleras principales y que deja ver las arcadas del otro claustro. De este modo es posible ubicarse entre los muros sur y oriente. Sobre el muro oriente se observa un panel en el que se ven los trazos de la figura de un hombre encorvado al centro y una serie de prismas piramidales en la esquina inferior derecha. En cambio, en el muro sur se observa un panel de temática acuática que cubre sólo la mitad de la superficie. En él se pueden reconocer unos trazos angulares y oscuros así como una serie de líneas ondulantes. Este panel es el que se había ya visto fotografiado como “segundo panneau” y que también aparece en la primera fotografía de Montenegro. Además, se puede observar que los murales ocupaban distintas áreas de los muros dejando libre la zona inferior, la cual fue pintada con algún tono medio uniforme.

También se conoce otro panel individual por la reproducción de su fotografía en el libro *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo* de Clementina Díaz y de Ovando publicado en 1951 por la UNAM. Un mural llamado *El murciélago*.<sup>42</sup> La fotografía de este panel, según cuenta la autora, se la proporcionó el Dr. Atl junto con otras dos imágenes que éste conservaba en su poder: *La Ola* y *Paisaje*, es decir, el “segundo panneau” de *La bella furia del mar* y el lado derecho del díptico *La noche*.<sup>43</sup>

*El murciélago* presenta una figura hierática masculina al centro del panel con los brazos levantados, las piernas juntas y los pies en el suelo. **(Fig. 20)** El rostro del

---

<sup>42</sup> Clementina Díaz de Ovando lo nombra como *El murciélago* en 1951, mientras que Xavier Moysen lo llama *El Vampiro* en 1980 sin especificar la razón del cambio anotando “si aceptamos que los atributos que se dan al vampiro se propician por la noche, la colocación dada no es desafortunada. Él representa la necrofilia, al ser desalmado y codicioso que no se detiene ante nada para lograr sus propósitos al amparo de las sombras nocturnas, de la oscuridad” en Xavier Moysén. “El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea.” en *Boletín de Monumentos Históricos México*, no.4 (1980): 80.

<sup>43</sup> Clementina Díaz y de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo...* 90.

personaje mira hacia abajo y deja entrever algunas arrugas en su frente, señalando una mayor edad que las otras figuras. El cuerpo parece irrumpir y fracturar la superficie terrestre, ya que el paisaje a su alrededor se abre y deja ver distintos estratos señalados con distintas texturas y tonalidades. Además al fondo se observa un horizonte curvilíneo, montañoso; y en la parte inferior se marcan cuatro capas tonales diferenciadas intensamente. Luego, este panel podría ser una alegoría de la tierra y formular con los anteriores una propuesta sobre los elementos de la naturaleza por lo que, me parece, podríamos nombrarlo como *Tierra* o hasta *Catástrofe* por las teorías de Georges Cuvier acerca de la configuración geológica de la tierra que se tratará en el sexto capítulo.

Queda pendiente pensar la manera en la que estos paneles se relacionaban entre sí y, en ese sentido, un acercamiento a otro retrato fotográfico de Roberto Montenegro es de gran utilidad. **(Fig. 21)** Junto al artista, a través del pasillo bajo una bóveda y hacia el claustro poniente se mira el panel identificado anteriormente como el segundo panneau de *La bella furia del mar* **(Fig. 12)** Esta composición se extiende hasta el vano de lo que parece una ventana y el muro continua hacia otro panel vertical. Un panel con una figura humana mucho más geometrizada que las anteriores y que cubre un fragmento del muro interrumpido de nuevo por una entrada a un salón para después dar paso a otro panel. Uno cuya figura alegórica podemos identificar como *El titán* debido a la posición de las piernas y a la decoración curvilínea inferior.

Gracias a Tomás Zurián conocemos una fotografía de un último panel<sup>44</sup> (Fig. 22) Una mujer cuya figura está geometrizada: los senos son esferas, el cuello tiene una forma piramidal, de la cintura a las rodillas se configura un rombo. Los brazos de la mujer están doblados hacia arriba con las palmas abiertas hacia el frente; sus piernas están juntas y se desdibujan al llegar a la curva de una esfera de la cual surge. La cabeza se abre hacia el techo de manera radial, al igual que la mirada. En otro momento se analizará este panel, no obstante es importante decir que Zurián tiene esta fotografía porque pertenecía a Nahui Olin quien posiblemente fue la inspiración y colaboradora para la composición del panel.

Por último, una fotografía impresa en *El Universal* presenta otro panel acuático en San Pedro y San Pablo.<sup>45</sup> (Fig. 23) La fotografía muestra la techumbre y una pintura mural de la vibración del agua con un oleaje menos imponente que los anteriores pero mucho más contrastado en sus tonalidades. Al fondo de la composición se mira un horizonte montañoso y, al centro, se retrató una especie de erupción marítima que se asemeja a la que se alcanza a ver en la segunda fotografía de Montenegro. En la nota periodística, junto a esta fotografía se muestra otra, una del panel de *El titán*. Al disponer ambas fotografías juntas, y de cierto modo unidas por el techo de vigas, la nota periodística fortalece una posible lectura sobre el montaje de fragmentos en los muros. Es decir, parece que hay una doble intención en este programa mural: Una búsqueda de

---

<sup>44</sup> Tuve la oportunidad de conocer a Tomás Zurián primero en el marco de la organización de la exposición *Nahui Olin. La mirada infinita* y luego para las entrevistas que forman parte de esta investigación. Para la exposición Zurián prestó una fotografía, *Registro fotográfico de una obra desaparecida del Dr. Atl, ca. 1922*. Plata sobre gelatina, 12 x 6 cm. Fotografía que acordamos, formaba parte del programa mural de San Pedro y San Pablo. Agradezco infinitamente sus comentarios.

<sup>45</sup> "El Antiguo Manicomio de San Pedro y San Pablo ha quedado convertido en un Edificio Escolar" en *El Universal*, 30 de junio 1923.

unidad lograda gracias a la continuidad de los motivos marítimos y a las cenefas de oleaje; y una posible construcción fragmentaria a partir de una visión individual de los paneles. La propuesta es pensar que no se trata ya de una construcción narrativa tradicional trasladada a un plano bidimensional sino que, el programa mural, sus continuidades y discontinuidades, sus contrastes y similitudes configuraron otra manera de presentar un relato. Un relato dispuesto en partes y que, al mismo tiempo, experimenta con las posibilidades de lo simultáneo.

El edificio de la SEP se ha leído como un “inmenso diccionario de un nuevo lenguaje”<sup>46</sup>, un diccionario que recogió y tradujo muchos símbolos provenientes del esoterismo para darles una configuración visual secularizada organizada en los dos patios nombrados del Trabajo y de las Fiestas. Las entradas de este edificio-diccionario, serían cada uno de los paneles en cada uno de los patios y pisos que lo constituirían. Así, cada panel es el fragmento de un todo. En cambio, en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria la disposición de los murales en las paredes de los claustros piden continuidad a través de las formas geométricas del paisaje y, al mismo tiempo, la yuxtaposición de distintas alegorías, en busca de una lectura simultánea.

La simultaneidad en el plano había sido sugerida ya por distintas corrientes de vanguardia. Quizá el caso paradigmático haya sido el trabajo en conjunto de Sonia Delaunay y Blaise Cendrars en *La Prose du Transibérien et de la Petite Jehanne de France* de 1913. **(Fig. 24)** Esta pieza consiste en una hoja doblada en varias secciones, sobre la que se dispusieron de manera conjunta imagen y texto. En la mitad izquierda hay una serie de contrastes de colores y formas y en la mitad derecha se lee un poema sobre la

---

<sup>46</sup> Renato González Mello, *La máquina de pintar...* 11.

percepción del movimiento representado a través de la trayectoria de un tren, las ciudades rusas que cruza y las estaciones en las que se detiene hasta llegar a la gran torre Eiffel en París. De este modo se construyó una propuesta sobre la mirada y su representación que recorre una larga tira de papel.

Mientras que para los futuristas el simultaneísmo constituía la síntesis de lo visto y lo recordado representado a través de distintas capas de movimiento lineal, es decir una secuencia temporal de formas; en *La Prose du Transibérien*, se promueve que la mirada del espectador aprehenda los colores, las formas y los contrastes a la par del texto, que el ojo viaje en la superficie, y se haga posible un ir y venir temporal y espacial.<sup>47</sup> Esta manera de pensar la superficie haría eco en la producción plástica del Dr. Atl y otros pintores mexicanos. En el caso específico de los murales en los claustros de San Pedro y San Pablo, el simultaneísmo se intentó construir a partir del contraste de formas, técnicas y texturas que llevaban a los espectadores de la apreciación de una alegórica figura humana de marcadas líneas gruesas al estímulo cromático de los paisajes y elementos naturales dispuestos sobre una larga sección del muro.

## Los murales de Roberto Montenegro

El claustro oriente del anexo sería, en principio, el lugar para los murales de Roberto Montenegro. Se sabe que *Maquinismo* y *Alegoría del viento* se encontraban en las esquinas del claustro. Mientras que *Carnaval del Istmo*, *Justicia* y *Nuevo día*

---

<sup>47</sup> Marjorie Perloff escribió que este “primer libro simultáneo” puede pensarse dentro de la arena de agitación y de proyectos de revolución que caracterizan el periodo “futurista” anterior a la guerra. Marjorie Perloff. *The futurist moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1986) 5-9.

posiblemente se encontraban como grandes lienzos en los pasillos del claustro. Sus fotografías se conservan en el archivo del artista pero fueron difundidos por otros medios. El único mural que ha llegado hasta nuestros días es *Alegoría del viento*, un fragmento de fresco desprendido en 1965 por Tomás Zurián y un equipo del Centro de Restauración del INBA (antes Cencoa hoy Cencropam) y resguardado hoy en día en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Desafortunadamente, dice el restaurador, ya no había rastro de los otros murales cuando ellos llegaron.<sup>48</sup>

En *Alegoría del viento* se presenta una figura masculina hierática de frente con los brazos extendidos hacia los lados y una túnica que asemeja las estrías de una columna. **(Fig. 25)** Detrás de la figura se extienden un par de alas hacia los lados con tres niveles de plumas geometrizadas y metálicas. En la parte inferior, el panel cuenta con una composición de líneas entrecruzadas. Unas establecen conexiones con la figura humana, uniendo las alas con la túnica o los pies con los bordes, mientras que otras son producidas por el soplo de dos *eolos* de cabello corto y rizado situados en los extremos inferiores de la composición.

Del mismo modo, en *Maquinismo* **(Fig. 26)** hay una figura masculina al centro pero detrás de ella se organizaron engranes de distintos diámetros aludiendo al funcionamiento de una máquina impulsada por la electricidad ya que en los engranes pequeños ubicados detrás de las manos se observa el giro de dos cintas hacia los márgenes de la composición. En este panel ya no vemos dos *eolos*, sino dos focos

---

<sup>48</sup> Entrevista realizada a Tomás Zurián en octubre de 2019. A Julieta Ortiz Gaitan, el restaurador Adrián Villagómez le comentó que “los muros fueron raspados, destruyendo las pinturas murales que ahí se encontraban tanto de Montenegro como del Doctor Atl” en *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*. (México: UNAM-IIE, 2009) 145.

dispuestos en pequeñas pirámides de prismas que alumbran aquellas líneas diagonales en la parte inferior y que conectan a la figura central con sus extremos.<sup>49</sup> La fotografía de este mural se reprodujo en el *Índice de la pintura mexicana contemporánea* de Agustín Velázquez Chávez en su donde menciona que el mural se encontraba en la Escuela secundaria número 6 y cuya impresión deja ver la posición del panel junto a un arranque de los arcos de medio punto del claustro.<sup>50</sup>

Ermilo Abreu Gómez señala también *Un nuevo día* como fresco que se ubicaba en el patio del Anexo de la Preparatoria y realizado entre 1926 y 1927.<sup>51</sup> En este mural **(Fig. 27)** se observa una mujer desnuda recostada con los ojos cerrados y los brazos extendidos hacia atrás. Usa un collar de cuentas, y está recostada sobre una tela que también envuelve su cadera y le cubre el sexo. Un hombre le sujeta las manos con las suyas, mientras que otro vestido con overol, un obrero, a sus pies, señala una gran estrella que surge con un gran resplandor en el horizonte. Detrás de éste, un hombre mira al espectador desde la penumbra. En el primer plano se observa un pocillo de barro, un haz de trigo y algunas piezas de pan. Detrás de las figuras humanas se abre la composición hacia un tumultuoso paisaje con ondulantes colinas y vegetación que se extiende a través de largas hojas de plátano a la derecha. Este panel alegórico establece una analogía entre el paisaje y la mujer, socorrida en la modernidad heteropatriarcal.

---

<sup>49</sup> Julieta Ortiz Gaitán establece que “Hay una estrecha relación entre este mural y el denominado *Maquinismo*, hoy desaparecido; ambos pertenecen a la serie de figuras alegóricas mencionada. Montenegro repite, con pequeñas variantes, la solución compositiva de sus murales anteriores al emplazar una gran figura axial con los brazos abiertos en cruz, que rige y subdivide los planos del conjunto” en *Entre dos mundos...*142. Probablemente no sea sólo una solución compositiva la que se repite sino que se trate de distintas maneras de presentar la temática de una orientación como se explicará más adelante.

<sup>50</sup> Agustín Velázquez Chávez. *Índice de la pintura mexicana contemporánea*. (México: Ediciones Arte Mexicano, 1935)

<sup>51</sup> Ermilo Abreu Gómez, “El pintor Roberto Montenegro” en *Forma. Revista de Artes plásticas*. Vol. II, núm. 7, 1928.

Ella como representación de la tierra sería liberada por la unión y el trabajo conjunto del obrero y el campesino. Del mismo modo, la estrella, la luz, permitirá la renovación de la patria, a través de la fecundidad de la tierra que permitirá la siembra de la revolución por venir.<sup>52</sup>

También se conserva una fotografía del *Carnaval en el Istmo* (Fig. 28) la cual permite ver el muro así como un fragmento del techo de viguería en la esquina superior izquierda. El mural está enmarcado en la parte superior y la izquierda con una cenefa construida a partir de triángulos que van rotando su posición y variando su tonalidad. La cenefa es igual a la que enmarca la parte superior de *Alegoría del viento*. La escena representa un ambiente exterior al fondo una montaña acompañada de otras más pequeñas que se ocultan detrás de una palmera. En el siguiente plano, se observa una casa con techo de tejas de barro y un nicho sobre la puerta donde se observa una figura probablemente la virgen de Juquila. Este elemento arquitectónico se extiende hacia el centro del mural en forma de una barda serpentina y encuadra una escena de encuentro de personas. En el último plano, se observan al extremo izquierdo tres mujeres con huipiles y grandes xicalpextles con fruta sobre sus cabezas. Al centro se encuentra un grupo de personas liderado por dos niños con máscaras una que cubre la parte superior del rostro y otra que exagera la nariz con bigote y barba, semejante a las de los chinelos. Con ellos van tres hombres adultos usando penachos de plumas y uno de ellos una máscara con la boca exagerada. Detrás vemos otros hombres, mujeres y niños que

---

<sup>52</sup> Esta composición tiene sus referencias claras en las *Venus* de Tiziano, con una mujer recostada como primer plano de la composición. Del mismo modo, podríamos pensar en *La cazadora de los Andes* de Felipe Santiago Gutierrez quien establece un paralelismo entre la figura femenina y el paisaje. Entre muchas otras obras.

continúan con la procesión. En la versión del mural reproducido en *Revista de revistas*, **(Fig. 29)** se observa otra escena: Un charro montado a caballo acerca su brazo a una mujer que inclina su cabeza hacia adelante. En fin, este fresco representa una fiesta y carnaval en el Istmo de Tehuantepec.

Las tejas de la casa delante de la que está situada la escena anterior continúa en otra fotografía de otro panel que ha sido llamado *Justicia*. **(Fig. 30)** Un mural que se fotografió inacabado y que nos permite confirmar que fue realizado al fresco. Su nombre quizá se le ha atribuido por la presencia de una figura alada, similar a la que hemos visto en los otros paneles y que ahora tiene cabello largo y no está de pie sino que se eleva por la escena volando mientras levanta su puño izquierdo y con la mano derecha sostiene una espada flamígera. Éste quizá es el fragmento más interesante porque une dos escenas murales que ya mencionamos. Del lado izquierdo se observa una pareja de hombres que cubren su cuerpo y la mitad de su rostro con un sarape, uno de ellos porta además un sombrero. Ambas figuras se ubican frente a un fondo formado por sillares de piedra y la continuación de la barda serpentina del mural anterior. Del lado derecho, debajo de la alegoría de la justicia, hay un grupo de cinco personas, entre las que destaca una mujer con un vestido largo y con manga larga que parece ser de la misma tonalidad clara que la del manto con el que cubre su cabeza. La mujer, quizá una santa, posa sus manos sobre la cabeza de un hombre cuyo cuerpo no estaba trazado cuando se tomó la fotografía. Los cuatro hombres que la acompañan tienen los ojos rasgados, elemento que distinguía en aquella época la representación de la raza asiática. Uno de ellos está rapado e incado detrás la mujer. Otro, reclina su cabeza en la que lleva una banda y baja su rifle con la mano derecha. El tercero lleva el cabello amarrado y

recarga su arma en el hombro mientras que el último porta un uniforme militar. Este conjunto se encuentra trazado sobre un fondo conformado por líneas de fuerza que se entrecruzan y forman pirámides, casi como un resplandor semejante al de *La Alegoría del viento* y al de *Maquinismo*.

Pareciera que se trata de otra propuesta de narrativa fragmentaria en la que se trataron escenas separadas que se oponían por su ubicación. Al mismo tiempo parece que su ubicación estaba orientada por aquellas figuras alegóricas y enmarcadas por una cenefa de triángulos rectángulos de distintos tonos. Para el historiador Adrián Soto estos murales pueden englobarse en el tema: “Del progreso a la paz” basándose en que estos murales son una combinación de varias facetas del artista “su pasión por el folclor y las tradiciones populares, su misticismo hermético y su oculto fervor revolucionario”.<sup>53</sup> Y está en lo correcto, pero hay algo más. Este claustro está configuraba la unión entre lo americano-mexicano y lo asiático como propondré en el siguiente apartado.

Este conjunto de murales fue pintado alrededor de 1926 y 1928, es decir, en la quinta temporada de Montenegro en el recinto. La primera había sido en 1921 cuando empezó con la decoración del templo la cual se llevó a cabo con dos interrupciones: primero por un viaje por Yucatán, Campeche, Veracruz, etc. que realizara en compañía de José Vasconcelos y otros artistas;<sup>54</sup> y luego por el viaje a Río de Janeiro para su participación en la decoración del Pabellón mexicano en el Centenario de

---

<sup>53</sup> Adrián Soto Villafaña, “Roberto Montenegro. Del Progreso a la paz” en *Muralismo mexicano 1920-1940. Catálogo razonado*, Ida Rodríguez Prampolini (coord.) (México: FCE / Universidad Veracruzana / INBA, 2012) 198-202.

<sup>54</sup> “Recibieron los maestros al Secretario de Instrucción” en *Excelsior*, 28 de noviembre de 1921. En la nota se mencionan a los artistas Diego Rivera y Adolfo Best Maugard, además de Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y Pedro Henríquez Ureña.

Independencia de Brasil. Así, aunque el trabajo se reinició en mayo de 1922, se concluyó hasta su regreso.<sup>55</sup> Luego podríamos pensar en una cuarta temporada en la que realizaría el mural de *La fiesta de la Santa Cruz* en el cubo de la escalera, al mismo tiempo que llevaba a cabo la decoración del ábside de la Biblioteca Iberoamericana en el conjunto de la recién creada Secretaría de Educación Pública. Finalmente, Montenegro tendría una sexta temporada en el Anexo en los primeros años de la década de los treinta para la realización del mural *Reconstrucción* completando el cubo de la escalera trasera. Con este vaivén del artista y sus intervenciones no parece exagerado afirmar que la decoración del inmueble que habitó el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria fue la obra más importante de Roberto Montenegro en la década de los veinte.

Montenegro recibió la comisión para decorar la Sala de Discusiones Libres (nombre que le otorgó Vasconcelos al antiguo templo) en octubre de 1921. Se autorizó “al C. Rector de la Universidad Nacional, para que celebre un contrato con los artistas Roberto Montenegro y Jorge Enciso, para la decoración de los arcos, columnas y *panneaux* de la Iglesia de San Pedro y San Pablo.”<sup>56</sup> Como se mira en la fotografía recuperada en la memoria de edificios de la Secretaría de Educación, la decoración del templo se consideró un trabajo conjunto, en forma de taller. El mural del ábside se

---

<sup>55</sup> Estas fechas las da Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. (México: Editorial Domés, 1985) 99-100.

<sup>56</sup> Continúa: “a razón de \$6.50 (seis pesos cincuenta centavos) por metro cuadrado, y un total que se calcule aproximadamente en \$6000.00 (seis mil pesos)” el 24 de junio de 1921. AGN - Fondo Presidentes - Obregón y Carranza - 121-E-I-10. También se le otorgó un pago adicional de “un mil quinientos pesos (\$1500.00), como gratificación por su trabajo ejecutado en la decoración del mural del fondo de la Sala de Conferencias abierta en la Antigua Iglesia de San Pedro y San Pablo” el 4 de julio de 1922. AGN - FP - OC - Acuerdo Presidencial - Exp. 603-M-22

desdoblaría en las cenefas, azulejos, columnas y vitrales configurando una unidad. (Fig. 31)

Parece que cronológicamente las primeras obras que realizaron fueron los vitrales ubicados en las ventanas del crucero.<sup>57</sup> Éstos, siguiendo la forma del contorno de cada arco de medio punto, fueron firmados en una esquina inferior “Proyectó Montenegro, Ejecutó Villaseñor”. El primero, *El jarabe tapatío* (Fig. 32) muestra una pareja al centro ejecutando el baile. La mujer, vestida con una larga falda roja, blusa blanca y rebozo verde, da la espalda al espectador, mientras que el hombre con sombrero de charro, corbatín rojo, camisa verde y chaqueta ocre mira de frente. Al fondo, el campanario y la torre de una iglesia marcan el punto de fuga de la composición. Al lado izquierdo se encuentran dos músicos, uno toca la guitarra y otro el arpa, mientras una mujer los mira tocar. Detrás, un hombre envuelto en un sarape rojo y con un amplio sombrero dirige su mirada a la pareja. Del lado derecho, un hombre en posición pensativa y vestido totalmente de blanco observa la escena. Toda la superficie vitral está repleta de color a través de elementos florales, rocas y árboles.

Este vitral estaba terminado para el 8 de septiembre de 1921, fecha en la que Vasconcelos hizo una visita con algunos amigos a los que comentaba que éste había sido elaborado por un artesano mexicano lo cual implicaba un ahorro en su costo.<sup>58</sup> Años después Vasconcelos escribirá con exageración que todas las vidrieras antes de ésta eran producidas fuera del país y de aquellas, ni siquiera la del Palacio de Hierro se

---

<sup>57</sup> Los diseños para estos vitrales formaron parte de la exposición individual de dibujos e impresiones de viaje de Roberto Montenegro llevada a cabo el 6 de junio de 1921 en la Escuela Nacional de Bellas Artes. De la acuarela dedicada al jarabe tapatío Alfonso Cravioto escribió que “Un clímax triunfal es el dibujo para un vitral que desarrolla, con un equilibrio cuidadoso, todo lo pintoresco de la más genuina de nuestras danzas” en *El Universal*, 1 de junio de 1921.

<sup>58</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo...* 124.

comparaba con “el colorido del dibujo y aún por la solidez” de los vitrales de San Pedro y San Pablo.<sup>59</sup>

En *Vendedora de pericos* (Fig. 33) hay una composición un poco menos abigarrada que la del vitral anterior. Una mujer con una falda rosa y la cabeza cubierta con una mascada verde, sostiene seis guacamayos color verde y uno rojo escarlata. En los extremos de la composición se ve: una mujer sentada con un gran faldón rojo sosteniendo un sombrero del lado derecho y un hombre con sombrero y traje de manta sosteniendo un guaje del lado izquierdo. A esta composición la acompaña un gran número de vegetación de distintos colores y tonalidades y la presencia de varios jarrones, en los esquinas inferiores y sostenidos por las dos mujeres del lado izquierdo. Junto a ellas se observan dos hombres de sombrero y sarape. Sobresale un nopal de coloración verde y anaranjada.

El artista vitralista, Enrique Villaseñor, escribió que “el trabajo fue ejecutado a partir de los dibujos originales de Roberto Montenegro,<sup>60</sup> y la satisfacción más íntima que me ha brindado esta pieza deriva del hecho de que puede atribuirse por completo a ese artista”.<sup>61</sup> No obstante, hay que resaltar que gran parte del éxito de las piezas

---

<sup>59</sup> Vasconcelos. *Memorias. II. El desastre. El proconsulado*. (México: FCE, 2007) 81. Durante el Porfiriato surgieron “casas”, tiendas y compañías especializadas en decoración que incluyeron al vitral dentro de sus catálogos, en su mayoría por encargo a los Estados Unidos y Europa. Por ejemplo, el vitral de la Escuela Nacional Preparatoria *Alegoría de la educación (La bienvenida)*, ubicado en las escaleras fue comisionado en 1899 a la Royal Bavarian Art Institute for Stained Glass en colaboración con los Estudios F. X. Zettler en Múnich; a ellos también se comisionarían los vitrales del Instituto de Geología en 1903, algunos basados en diseños de José María Velasco. En cambio, el gran telón y cúpula del Teatro Nacional fueron comisionados a la compañía de Louis Comfort Tiffany en Nueva York, el primero con el diseño de Harry Stoner y el segundo con el de Géza Maróti.

<sup>60</sup> Vasconcelos escribió que el motivo de la vendedora de pericos lo había tomado Montenegro de su viaje a Manzanillo, en donde “llegaban hasta la playa vendedores populares que ofrecen tuba, frutas y dulces” En José Vasconcelos. *Memorias. II. El desastre. El proconsulado*. (México: FCE, 2007) 18.

<sup>61</sup> Enrique Villaseñor fue un artista vitralista que participó en muchos proyectos de decoración de edificios públicos durante la posrevolución como la Sala de Discusiones Libres o la Secretaría de Salubridad. El artista también publicó un manual en el que explora la historia de esta tecnología en

proviene de las brillantes tonalidades elegidas para formar la gama cromática de los vitrales además de la disposición y propuesta de contrastes y no solamente de la composición o temática.<sup>62</sup> En ese sentido, en un artículo en la revista *Azulejos*, Julio Torri describe los vitrales como “el trabajo más importante en su género ejecutado por mexicanos en tiempos recientes”. Continúa:

La vidriera del lado oriental representa una vendedora de guacamayos, figura grácil y elegante como todas las de Montenegro. Se mantiene en pie, en la parte central, con las aves de vistoso plumaje en la cabeza. A su lado se agrupan otros personajes: un charro con rico zarape, [sic] una india con un cántaro, etc. Montenegro, como es sabido, sobresale por su rara habilidad para entrelazar y combinar las figuras. El suelo semeja un río de pedrería y los árboles tropicales, de tronco multicolor, vuelvan sus bayas y sus frutos deslumbrantes.

La otra vidriera tiene por asunto nuestra danza nacional, el jarabe tapatío. La china poblana con sus enaguas de castor y el sédenos rebozo de Santa María que en rápidos giros revuelo en torno del agitado cuerpo, es la figura principal. Tras ella asoma su maliciosa cara el clásico charro. Los músicos tañen diversos instrumentos de la tierra, un arpa pequeña, un guitarrón, una vihuela. Se les tomaría por los ‘mariachi’, que recuerdan cuantos fueron a Chapala. El fondo constituye una iglesia colonial y una calleja de pueblo. Es una evocación a la poesía de nuestra provincia. Un árbol de tierra caliente extiende sobre los bailarores, a manera de dosel, sus armazones extrañas y prodigiosas.<sup>63</sup>

Es posible que la idea del mestizaje cultural entre el mundo ibérico y el nuevo mundo sea una idea que subyace a la elección de los vitrales y también la de los azulejos. Su uso en la restauración de la arquitectura colonial y la construcción del estilo neocolonial sería una decisión que continuaría con el uso de medios y formas ibéricas que verían

---

México y propone algunas técnicas para su manufactura. Ver *El vitral*. (México: Talleres Linotipográficos Carlos Rivadeneyra, 1931) como parte de su materia en el plan de estudios propuesto por Diego Rivera para la Escuela Central de Artes Plásticas, entonces parte de la UNAM.

<sup>62</sup> Adrián Soto Villafaña con el apoyo de Arturo Romo explica la minuciosidad del trabajo a partir del número de fragmentos de la falda de la vendedora de guacamayos la cual cuenta con 103 fragmentos de vidrio en la parte superior, 85 piezas de menor tamaño y 14 fragmentos de azul claro para hacer contraste con los violetas. Ver “Enrique Villaseñor. *El jarabe tapatío*, ventana poniente. *La vendedora de pericos*, ventana oriente” en Ida Rodríguez (coord.) *Muralismo mexicano 1920-1940...* 25-29.

<sup>63</sup> Julio Torri, "San Pedro y San Pablo" en *Azulejos*, tomo I, núm. 7, mayo 1922, 20-26

transformado el discurso religioso a uno secular, de reconstrucción nacional.<sup>64</sup> En ese sentido, es importante darles un lugar a los azulejos realizados por Gabriel Fernández Ledesma para decorar la parte inferior de los muros de la nave del templo los cuales además, fabricaría en sus talleres de cerámica.<sup>65</sup> (Fig. 34) Esta especie de guardapolvos consistía en una delgada cenefa con un detalle fitoforme curvilíneo a lo que le seguía un patrón de grecas azules que conformaban una estrella al cruce de cuatro de ellos. Éstos además contenían detalles vegetales como espigas en amarillo y hojas en verde.

A lo largo de la nave el diseño del guardapolvo se interrumpe por escenas simbólicas que representaban alegóricamente a distintos personajes de la historia cuyos nombres se mencionan en cartelas: Benito Juárez, Morelos, Francisco I. Madero, Ignacio Ramírez, Amado Nervo y Justo Sierra. Además había algunas escenas costumbristas, paisajes y bodegones, todos enmarcados por una cinta de cuadrados azules y amarillos. De estos azulejos sólo quedan los relativos a Juárez, a Sierra, dos escenas que muestran un hombre y una mujer frente a una iglesia de estilo colonial, un plátano y dos bodegones con guacamayos. Todos fueron puestos en marcos de hierro sobre los muros.

En el muro norte, es decir, el ábside del antiguo templo se encuentra el mural *El árbol de la vida* (Fig. 35). La composición de este mural puede dividirse en dos. Un hombre al pie de un árbol se encuentra revestido con una armadura (añadidura que

---

<sup>64</sup> Carla Zurián de la Fuente and David A. Auerbach, "Liquid Walls: Stained Glass in Mexican Art, 1900-1935" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 26, Mexico (2010), pp. 12-43.

<sup>65</sup> Fernández Ledesma también realizaría doce mosaicos monumentales para el Pabellón de México para la Fiesta del Centenario de la República del Brasil en Rio de Janeiro. Así lo escribió Ricardo Sepúlveda, "La paciencia de los artistas en Puebla de los Ángeles" en *El Universal Ilustrado*, 25 de mayo de 1922. Esos *panneaux* monumentales de cerámica de Talavera se encontraban en la planta alta del Pabellón neocolonial proyectado por Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi.

transformó a un San Sebastián semidesnudo) rodeado a uno y otro lado de mujeres con distintos atributos que las convierten en alegorías de las ciencias como la Física y la Química o las artes como la Poesía y la Música. La segunda parte, la superior, la componen elementos fitoformes que en conjunto con un bestiario configuran una superficie abarrotada y que dialoga con los elementos dispuestos en los arcos. Se reconoce la vid con sus racimos de uvas, claveles, peonías y pasionarias. También se pueden identificar entre la vegetación un sinnúmero de animales: ardillas, pericos, jaguares, iguanas, monos, gallos, armadillos, águilas, entre otros. Entre todos estos elementos sobresale una cartela con la frase “Acción supera al destino ¡Vence!”.

Fausto Ramírez ha propuesto que el árbol representado en el mural puede ser tanto de la vida o de la ciencia “Ambos son los árboles simbólicos que crecían en el Paraíso, explícitamente citados en el *Génesis* y ligados íntimamente con los orígenes y el destino del hombre.” Sin embargo, desde el pensamiento ocultista, recuerda el historiador del arte, “los dos árboles son distintos aspectos de la misma figura: El árbol del Mundo, símbolo axial que alude al proceso de ascenso y descenso del principio creador, al ciclo recurrente y dual de involución y evolución, principio fundamental del esoterismo”.<sup>66</sup> Así pues, San. Sebastián (tanto en su primera versión semidesnuda, como en la de armadura que pidiera Vasconcelos),<sup>67</sup> sería la conexión entre el cielo y la

---

<sup>66</sup> Fausto Ramírez, “El árbol de la vida” en *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México* (México: Universidad Iberoamericana / Conafe, 1984) 46.

<sup>67</sup> Se ha interpretado que la desnudez del San Sebastián no fue del gusto del secretario o de los trabajadores de la Universidad y Secretaría de Educación, así como de Álvaro Obregón por lo que se solicitó que se le dotara de una armadura recordando el rango militar del santo cristiano. Para su inauguración en 1923 ya se observa la armadura en las fotografías de Agustín Victor Casasola. Posiblemente haya sido la asociación modernista de San Sebastián con la homosexualidad, en la que destacan, de manera contemporánea, las fotografías de Salvador Novo con la misma gestualidad que la del primer San Sebastián del mural.

tierra al posicionarse en el tronco del árbol con sus brazos hacia atrás, en señal de su posición reflexiva de iniciado.<sup>68</sup> Recientemente se ha continuado con el análisis de la iconografía del mural su relación con la cábala, francmasonería y otras lecturas hermética posibles.<sup>69</sup>

Existe cierta continuidad en la ondulación de los cuerpos de la primera parte con los elementos de la segunda. Además, los pequeños triángulos naranjas, grises y negros que construyen la superficie del tronco del árbol se asemejan a los utilizados para las cenefas o marcos de los murales del claustro anteriormente mencionados. Este mural fue realizado por Roberto Montenegro con la colaboración de Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Hermilo Ximénez, quienes también realizarían la decoración del templo con el apoyo de Jorge Enciso. **(Fig. 36)**

En ese sentido, la cúpula de la capilla lateral decorada por Xavier Guerrero con un *Zodiaco* llama la atención en su poca variedad cromática. **(Fig. 37)** De un posible azul ultramar intenso, el fondo de la cúpula contrasta con un brillante verde con el cual fueron delineadas las figuras animales de las constelaciones. La cúpula se enmarca con una cenefa de pequeños triángulos ocres y azules la cual se complementa con cinco líneas curvas que se extienden en torno a la circunferencia. Del mismo modo, la composición del mural está organizada en forma circular y en su centro se desenvuelve una espiral en algunas radiaciones curvilíneas y cuatro trayectorias principales guiadas por figuras de aves que asemejan una rosa de los vientos. La crítica de la época

---

<sup>68</sup> Para más información sobre la interpretación del mural de *EL árbol de la vida* de Montenegro en la Sala de Discusiones Libres, la investigación más completa hasta el momento es la realizada por Omar Flores Tavera, "El árbol de la vida de Roberto Montenegro. Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética" (Tesis de Licenciatura en Historia, México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2017)

<sup>69</sup> Esperanza Balderas. *Los murales de Roberto Montenegro en el Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo. Análisis iconográfico.* (México: INBA / Cenidiap, 2017)

destacaba que Guerrero se dedicaba a estudiar “la sobria e intensa sencillez del arte indígena, en el cual ha encontrado una fuente plena de sabiduría y de fuerza”, identificando en sus trabajos “bastante personalidad” al evocar “algo del arte egipcio”.<sup>70</sup> De este modo, me parece que la rosa de los vientos en conjunción al rescate de lo popular y primitivo puede dirigirnos a la búsqueda de un programa, de orientación en pos de la configuración de un imaginario artístico revolucionario.

En el templo se trata de dibujar la arquitectura con cenefas que dividen los muros, enmarcan la cúpula y delinear los arcos y pilares. Es interesante notar que se buscó resaltar las formas del edificio a partir de las franjas y cenefas de elementos fitoformes, como hojas, flores, frutas así como jarrones o vasos de boca angosta en los pilares, arcos, estrías o pechinas. Los colores utilizados comprendieron distintos azules, verdes, amarillos y rojos que permiten que el árbol de la vida se extienda a lo largo de la nave. Esta estrategia guarda semejanzas con las decoraciones que también realizaría Xavier Guerrero en los plafones y puertas de la Casa de José Guadalupe Zuno, **(Fig. 38)** gobernador por aquellos años del estado de Jalisco y colega de los artistas jaliscienses desde el Centro Bohemio como se desarrollará en el siguiente capítulo. Los motivos que realiza Guerrero en la Casa también tienen que ver con la astrología: la Luna, el Sol, las estrellas y motivos florales en tonos verdes, rosas y ocre. Estas decoraciones murales harían una continuación en las puertas, bancas y cenefas de madera que realizaría en colaboración con David Alfaro Siqueiros, Amado de la Cueva y otros artistas en Guadalajara.

---

<sup>70</sup> “Un nuevo pintor mexicano”, *El Universal Ilustrado*, 27 de enero de 1921.

## La orientación de un programa

Se piensa que los elementos iconográficos de una pieza funcionan como mediación entre la atmósfera cultural y la imagen. En general, la labor de esta historiadora del arte, como lo menciona Carlo Ginzburg en su análisis de las investigaciones del estudioso Aby Warburg y sus continuadores, asume que las decoraciones de un espacio son parte de un programa pero éste casi nunca existe. Pareciera entonces que el trabajo de imaginación discursiva de mi labor como historiadora es hipotetizar con seguridad que lo hubo a través del análisis de los testimonios figurativos.<sup>71</sup> En este caso propongo algunos de los temas que entrecruzan los murales anteriormente descritos y algunas vías de acceso a su lectura.

*El árbol de la vida* se ha marcado como el inicio del muralismo por ser la primer pintura mural terminada y propuesta por la gestión de Vasconcelos. Diego Rivera recordaba en la revista *La Falange* que cuando él llegó a realizar el mural *La Creación* en el Anfiteatro Bolívar, el ambiente pictórico era, por un lado, fundamentalmente “postimpresionista” y por el otro “se empezaban a enjarrar los muros de San Pedro y San Pablo y Best Maugard trabajaba solo en su casa y ‘era casi todo’”.<sup>72</sup> En su época hubo distintas opiniones sobre su factura. Daniel Cosío Villegas escribió que “la decoración de los muros, especialmente la del fondo, no alcanzó la grandiosidad que el público esperaba.”<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Carlo Ginzburg, “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método” en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, 2a ed. (Barcelona: Gedisa, 2008) 47-127.

<sup>72</sup> Diego Rivera, “La pintura y otras cosas que no lo son” en *La Falange*, núm. 1, 1 de agosto de 1923.

<sup>73</sup> Daniel Cosío Villegas, “La pintura en México” en *Revista de Revistas*, 29 de marzo de 1925.

Siqueiros, a pesar de estar en Europa, “advierde la necesidad de superar el decorativismo literario de un arte inspirado en Aubrey Bearsley, Aman Jean, Ignacio Zuloaga y Anglada Camarasa”.<sup>74</sup> Del mismo modo, la figura del crítico Ing. Juan Hernández Araujo creada por Siqueiros y Charlot la incluía en su genealogía de “pintores con influencias extranjeras (de coreografías modernas, especialmente rusas y norteamericanas), que buscan las características mexicanas en el lado PINTORESCO del arte popular y de las particularidades regionales. (Alfarerías, retablos, etc., etc.)”<sup>75</sup> Aunque, al escribir sobre el pintor de muros, los artistas recuerdan que

Nuestra tradición pictórica mural es en su mayor parte colonial; todos los edificios decorables de México son de estilo arquitectónico occidental: el pintor de muros deberá, por lo mismo, sujetarse a la gran tradición italiana, como lo hicieron sabiamente sus predecesores coloniales; las particularidades raciales aparecerán en sus obras paulatinamente. El pintor de muros que pretendiendo inventar un arte aisladamente autóctono se separara naturalmente de la importancia matriz (europea), que es el medio material sobre el cual trabaja, hará obra imperfecta.<sup>76</sup>

Esta recuperación de lo colonial como parte de la tradición es un punto importante para Jean Charlot, quien analizaría el convento de Actopan como parte de las “raíces coloniales” del muralismo mexicano y la participación del “pintor de murales” dentro de la vida comunitaria del espacio y al mismo tiempo como parte de la propia vida del edificio.<sup>77</sup> Esta recuperación de lo colonial en la modernidad también sería importante para el secretario Vasconcelos quien recordaba que “A todos los que estaban en Europa

---

<sup>74</sup> David Alfaro Siqueiros, “Tres 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, mayo 1921.

<sup>75</sup> Ing. Juan Hernández Araujo (Charlot y Siqueiros), “El movimiento actual de la pintura en México” en *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

<sup>76</sup> Ing. Juan Hernández Araujo (Charlot y Siqueiros), “El movimiento actual de la pintura en México. La influencia benéfica de la Revolución sobre las Artes Plásticas. El ‘Nacionalismo’ como orientación pictórica intelectual” en *El Demócrata*. México, 2 de agosto 1923.

<sup>77</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano*, 33.

conseguí a traerlos y creo que se han desafrancesado y ahora pintan como se pintaba en la Colonia, bien o mal , pero en grande”.<sup>78</sup> En ese mismo sentido será importante la revitalización de la arquitectura colonial en el periodo posrevolucionario como se verá en otro capítulo.

Además, me parece importante destacar el uso de tan diversos materiales y técnicas, la experimentación formal en los muros que conjugan el temple con medios como el vitral o el azulejo. Este interés por la manufactura, por el detalle técnico será destacado por Jorge Juan Crespo de la Serna quien considera que se trata de “una obra hecha con motivos decorativos, derivados de objetos del arte popular, motivos zodiacales, y una alegoría de las horas del día, con un sabor algo prerrafaelista”.<sup>79</sup>

Esta caracterización de la decoración hacía referencia a aquel movimiento artístico nacido a mediados del siglo XIX en Inglaterra<sup>80</sup> que, para la estudiosa Lily Litvak, forma parte de las fuentes del modernismo “que lo orientaron” pero

han sido en cierta forma olvidados. Así, tenemos varios estudios sobre el refinamiento del modernismo y pocos que hablen de su atracción hacia los primitivos; se habla bastante de la influencia parnasiana o simbolista en el movimiento, y poco de la que

---

<sup>78</sup> Ortega, "Zig Zag en el Mundo de las Letras. Entrevista con Vasconcelos" en *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923.

<sup>79</sup> Jorge Juan Crespo de la Serna, "Circunstancia y evolución de las Artes plásticas en México en el periodo de 1900-1950" en *México en el Arte*, núm. 10-11, 93.

<sup>80</sup> Según el historiador William Gaunt, el prerrafaelismo intentó el reposicionamiento del arte en la vida moderna, a través de sus críticas al clasicismo estático de la Royal Academy victoriana, su acercamiento a la descripción detallada y directa de la naturaleza y una búsqueda por volver a la Edad Media idealizada a partir de cooperación y el trabajo manual (y nomecánico). Los tres miembros principales de la Hermandad Pre-Rafaelita fueron los artistas William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) y Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Además, se puede nombrar a Ford Madox Brown (1821-1893) quien había estado en contacto con los nazarenos alemanes en Roma, el escultor Thomas Wolner (1825-1892) y William Michael Rossetti (1829-1919) director y administrador de la revista *The Germ*, encargada de difundir durante dos años los ensayos, artículos, poemas o dibujos realizados por el grupo. En un segundo momento se unirán William Morris (1834-1896) y Edward Burne-Jones (1833-1898). Ver William Gaunt. *El sueño prerrafaelista*, trad. Sara Bolaño. (México: FCE, 2005). Se deben nombrar además a las mujeres involucradas en el movimiento: la artista Elizabeth Eleanor Sidall (1829-1862), la poeta Cristina Rossetti (1830-1894) y Jane Burden (1839 – 1914).

ejercieron Ruskin o los prerrafaelistas. Se subraya el esteticismo modernista y se olvida señalar que esta actitud era una reacción al asfixiante materialismo de la clase media...<sup>81</sup>

Es poco conocido el programa mural que realizó este grupo en la biblioteca Oxford Union (en aquella época Oxford Union Society's Debating Hall) basado en técnicas pictóricas, arquitectónicas y de trabajo que trataron de reinterpretar lo medieval a través de la temática artúrica.<sup>82</sup> No obstante, me parece importante resaltar que la técnica utilizada fue el “temple sobre yeso fresco” tratando de emular a los primitivos italianos, es decir, extendían una base blanca (en ocasiones también sobre sus telas) y antes de que ésta estuviera seca pintaban con delgadas capas que dejaban ver ciertas veladuras en las piezas. Esta técnica, al parecer, también fue utilizada por Roberto Montenegro en su *Árbol de la vida*.

La crítica también parece agrupar las obras conocidas de la hermandad con otras propuestas cercanas como el movimiento de *Arts and Crafts* liderado por William Morris (participante protágono por su diseño floral en el techo del Oxford Union Hall así como en los murales realizados en su “Casa Roja”) con la estilización de motivos vegetales a partir de líneas ondulantes y una síntesis y geometrización de las formas con un propósito decorativo. Además de abrir la puerta al orientalismo en las formas, tal como escribió José Juan Tablada “Beardsley, como Crane, como William Morris, como todos los hermanos de la ‘Preraphaelite Brotherhood’, tesorizó en los

---

<sup>81</sup> Lily Litvak, “Nota Preliminar” en *El Modernismo*. (Madrid: Taurus, 1975) 11.

<sup>82</sup> Una temática desarrollada también por Alfred Tennyson en sus *Idylls of the King* publicados entre 1859 y 1885. Ver “Sacred and Profane Love. The Oxford Union Murals and the Holy Grail Tapestries”, in *William Morris. Centenary Essays*, edited by Peter Faulkner & Peter Preston (Exeter, University of Exeter Press 1999) 125-132 y <https://oxford-union.org/history-and-pre-raphaelite-murals/>

inagotables caudales del arte nipón, guía y educador de todos los decoradores modernos.”<sup>83</sup>

Cabe destacar que el mismo Tablada dedicó su poema “Prerrafaelita” al pintor Leandro Izaguirre el cual inicia “Adorna tu gracia los libros de horas / De piel de cordero que un fraile minió? / o allá en la vidriera que tardes y aurora / Incendian, acaso tu imagen surgió?” haciendo referencia al acercamiento medieval del movimiento liderado por Dante Gabriel Rossetti.<sup>84</sup> Quizá recordando que Gabriele D’Annunzio habría dedicado su “Psique giacente” a Edward Burne Jones.<sup>85</sup> Luego, en 1909 se compararán los dibujos expuestos por Montenegro en Madrid, en su mayoría pertenecientes a su álbum *Vingt dessins* destacando “su obsesión por lo fastuoso, contrarrestada muy sabiamente por la simplísima claridad de las mujeres desnudas.”<sup>86</sup> Abundan en sus obras los jardines galantes y señoriales; los trajes amplios del siglo XVIII o esos resucitados por Holman Hunt, Burne Jones y Rossetti”.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> José Juan Tablada, “Aubrey Beardsley” en *Revista Moderna de México*, núm. 2, octubre de 1904. Me parece importante la manera en la que define el proceder de Beardsley, quien, al encontrarse con las obras del primer renacimiento italiano, “complicó su sensualismo cerebral con el misticismo de un primitivo”. Es decir, define una línea del simbolismo de la que bebe el modernismo latinoamericano.

<sup>84</sup> La última estrofa del poema dicta “Hoy, ha muerto el iris en el cielo umbrío, / Hoy, en la paleta del fraile sombrío / No brilla una sola tinta de ilusión, / Sólo el agua fuerte del amargo hastío / Muerde el rojo cobre de su corazón!” José Juan Tablada “Prerrafaelita” en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Año IV, Núm. 7, 1 de abril de 1901.

<sup>85</sup> Gabriele D’Annunzio, “Psique giacente” en *Poema Paradisiaco* con una relación importante entre imagen y texto por las múltiples exploraciones al mito de Cúpido y Psique que hizo el pintor inglés en donde se explora el ansia, misterio, sueño y encantamiento. Ver Giuiliana Pieri “D’Annunzio e Edward Burne-Jones: El mito di Psique tra Preraffaellismo e Decadenza” en *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 38, núm. 3. (settembre-dicembre 2009) 21-29.

<sup>86</sup> Fausto Ramírez dedica un análisis detallado al grabado “Vulnerat omnes ultima necat” (o “San Sebastián”) de Roberto Montenegro perteneciente a este álbum en “Historia mínima del modernismo” en *Hacia otra historia del arte en México. Tomo II. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, Stacie Widdifield (coord.). (México: Conaculta, 2001) 99-133.

<sup>87</sup> José Francés, “De Arte. Del Nuevo Mundo de Madrid del 21 de enero último” en *El tiempo ilustrado*, 14 de febrero de 1909 y compilado por Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)* (México: IIE-UNAM, 1999) 399-400.

Del mismo modo, Olivier Debroise relaciona el movimiento del *Arts and Crafts* de finales del siglo XIX y las propuestas prerrafaelitas con la *Exposición de artes populares mexicanas* organizada en 1921 por el grupo de artistas jaliscienses de San Pedro y San Pablo. Debroise resaltó la labor de Manuel Gamio como ideólogo de la exposición y el papel de Katherine Anne Porter como aquella que la “reformularía para su exportación” a Estados Unidos y acompañaría con la publicación *Outline of Mexican Popular Arts and Crafts*.<sup>88</sup> Una exposición en la que también se involucrarían y viajarían a su montaje en Los Angeles: Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Julio Castellanos y Xavier Guerrero.<sup>89</sup>

Esta exposición permitió la circulación de una propuesta estética que se estaba formulando desde los muros y que llevaba algunos años en el imaginario mexicano.<sup>90</sup> La historiadora del arte Alicia Azuela considera que el uso de las formas provenientes del arte popular como herramienta identitaria tenía una función tanto de integración como de civilización propias del vasconcelismo.<sup>91</sup> Esto es, una homogeneización y apropiación de motivos de distintos lugares del país reinterpretados desde parámetros

---

<sup>88</sup> Olivier Debroise, “El arte de mostrar el arte mexicano” en *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)* (México: Cubo Blanco, 2018) 25.

<sup>89</sup> En este texto no se abordará profundamente la exposición pero se sugiere la lectura de Rick López, *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. (Durham / Londres: Duke University Press, 2010), *Un acercamiento a las artes plásticas en el marco de los centenarios de la Independencia (1910-1921)*. Coordinado por Alicia Azuela de la Cueva. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017) y Ruth M. Álvarez, “La influencia de Best Maugard en el arte y la estética de Katherine Anne Porter” en Adolfo Best Maugard: La Espiral del Arte (Mexico City/Cuernavaca: Museo del Palacio de Bellas Artes/Centro Cultural Jardin Borda, 2016) 55- 78.

<sup>90</sup> Fausto Ramírez ha señalado la importancia de las ideas de Tablada sobre las artesanías virreinales y el arte popular, así como el mestizaje de formas del arte europeo con el indígena y popular propuesto por Manuel Gamio en *Forjando Patria* (1916) en *Crónica de las artes plásticas en tiempos de López Velarde, 1914-1921*. (México: UNAM-IIE, 1990) 21-24.

<sup>91</sup> Alicia Azuela de la Cueva. *Arte y Poder. Renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945*. (México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de Michoacán, 2013) 137.

estilísticos de vanguardia con una función didáctica.<sup>92</sup> Estos parámetros, junto con otras experimentaciones técnicas y formales, continuarán en los paneles de los claustros de San Pedro y San Pablo para acercar a la población estudiantil, a la juventud mexicana, a los lenguajes artísticos de vanguardia.

Para Julieta Ortiz Gaitán, *Alegoría del viento* y *Maquinismo* pertenecen al estilo *art déco* y podrían aludir al “hombre creador o *pantocrátor*, ejerciendo su dominio sobre el universo”. Esto sobre todo por la presencia de la maquina y su alusión al progreso material.<sup>93</sup> Cabe también señalar la importancia de un boceto, un proyecto posiblemente para *Alegoría del viento* que muestra los trazos de una figura alada con los brazos extendidos hacia los lados y tres orbes a su alrededor. **(Fig. 39)** Además de las anotaciones de color, quizá el elemento más importante sean las dos circunferencias detrás de la figura, la cual cuenta con algunos elementos triangulares. Pareciera entonces que se trata de una figura alegórica relacionada con la orientación, con la rosa de los vientos. Así, estos dos tableros y otras dos alegorías hoy desaparecidas, estarían ubicadas en las esquinas del claustro mientras que en los paneles horizontales de los pasillos se encontraban los otros murales. Su ubicación y su cercanía con el boceto las relaciona con los puntos cardinales. La propuesta es, pues, pensar estos paneles (*Alegoría del viento* y *Maquinismo*) como *anemoi*, es decir, deidades que en la mitología

---

<sup>92</sup> Quizá la propuesta más importante en este sentido haya sido el *Método Best Maugard* analizado con profundidad por Mireida Velázquez en varios textos. Ver Mireida Velázquez, “La presencia de la doctrina teosófica en la obra de Adolfo Best Maugard” en Alberto Dallal (coord.) *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (México: UNAM-IIE, 2006) y más recientemente, “El método de dibujo Best Maugard y una nueva generación de artistas” en *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano, 1910-1950*. (México: Museo Palacio de Bellas Artes – INBA / Philadelphia Museum of Art, 2016) 291-300.

<sup>93</sup> Julieta Ortiz Gaitán. *Entre dos mundos...* 145.

griega representaban los vientos y sus correspondencias con los puntos cardinales, territorios y estados meteorológicos.

Montenegro también utilizó esos elementos en el mural *Iberoamérica* en la Biblioteca Iberoamericana, de la nueva Secretaría de Educación Pública. **(Fig. 40)** Al centro del mural, una figura femenina hierática con túnica drapeada, extiende sus brazos a los lados y sostiene con una mano la hoz y con la otra un martillo. (Esta figura es muy semejante a la de la *Justicia* en el claustro) La mujer mira hacia arriba, en busca de guía, de orientación. Sobre ella, se observa una representación cartográfica del continente americano, específicamente México y Latinoamérica situado entre los dos océanos, Atlántico y Pacífico, en los cuales, con algunas líneas curvas, cinco cabezas, es decir, cinco representaciones de los vientos y seis navíos, el artista señaló rutas náuticas y comerciales entre los territorios y por lo tanto, la posibilidad de establecer conexiones transatlánticas y transpacíficas.

Este mural además, dialoga con el escritorio del secretario en su despacho. Realizado por artesanos mexicanos en marquetería y con incrustaciones, este escritorio fue diseñado posiblemente por Jorge Enciso en colaboración con Roberto Montenegro.<sup>94</sup> **(Fig. 41)** El escritorio tiene al frente el escudo de la Universidad Nacional, una alegoría del conocimiento formada por libros y un globo terráqueo. En los laterales hay dos figuras femeninas, una con una paleta y un compás, otra con una estrella y sobre ellas, en la superficie, se extiende un gran mapa celeste con la representación del zodiaco. Estos elementos, junto con la estatua de Atenea sobre el

---

<sup>94</sup> Julieta, Ortiz Gaitán propone la autoría de Montenegro pero deja abierta la posibilidad de que haya sido una colaboración entre artistas y artesanos. Ver Julieta Ortiz, "Auge de las artes aplicadas. Dos figuras en el escritorio de José Vasconcelos" en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 19 (71), 77-86.

escritorio pertenecen al discurso vasconcelista de renovación, estudio de lo clásico, trabajo colectivo y búsqueda de orientación para la raza cósmica.

En ese sentido se puede mencionar la labor de Enciso, quien era considerado “el pintor tan experto en cuestiones coloniales, se dedicó a revivir el mueble de tipo español antiguo”<sup>95</sup> dentro de un contexto de construcción de un estilo ornamental que volteaba a ver lo popular como la expresión máxima del mestizaje nacionalista. Es conocido, por ejemplo, el estudio de Francisco de Paula León con el título *Los esmaltes de Uruapan* escrito en 1922, el cual fue rescatado y publicado con el cuidado de Enrique Fernández Ledesma en 1939. Este libro presenta un rastreo de las tradiciones de producción de esmaltes purépechas y sus transformaciones en el momento del encuentro cultural a partir de la conquista y los intercambios por el Atlántico y el Pacífico escribiendo: “Si como se convidó al literato español don Ramón del Valle Inclán a las fiestas del Centenario de la Consumación de Independencia de México, se hubiera hecho lo mismo con el poeta hindú Rabindranath Tagore”<sup>96</sup> Es importante la manera en la que se hace evidente la necesidad de poner a ambos escritores, como representantes de dos culturas importantes para la raza cósmica vasconcelista: la cultura española o europea y la hindú o asiática.<sup>97</sup>

El marcar la trayectoria de estas formas y las ideas detrás de ellas, más que un estudio iconográfico, intenta establecer que la exploración de caminos cartográficos y

---

<sup>95</sup> José Vasconcelos. *Memorias II. El desastre*. (México: FCE, 1982) 81.

<sup>96</sup> Francisco de Paula León. *Los esmaltes de Uruapan. Edición de su manuscrito fechado en Morelia el año de 1922*. (México: Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), 1939) 59. En una resalía del libro Justino Fernández señaló que “es la obra que mejor ha presentado ese Departamento” En *Anales del IIE*, Núm. 3, (1939).

<sup>97</sup> Xicotécatl Martínez Ruiz, “Echoes of Tagore in Mexico” en *Poética educativa. Artes, educación para la paz y atención consciente*. (México: Quinta Agua Editores / IPN, 2016) 55-61.

estilísticos de Montenegro en la década de los veinte, además de establecer continuamente relaciones con las propuestas vasconcelistas, configuraron una propuesta orientalista importante que, como se verá más adelante, comparte con el grupo de Guadalajara y desarrolló a profundidad durante su estancia europea. No es de sorprenderse por ejemplo que, una de las decoraciones del artista retratada en la Sala de discusiones múltiples, guarde semejanzas con la portada de la traducción de *La lámpara de Aladino* realizada por Montenegro en 1917.<sup>98</sup> (Fig. 42)

En ambas se observa la estilización de motivos vegetales y florales, la primera acompañada de un jarrón y patrones geométricos; mientras que en la segunda rodean una lámpara de aceite situada sobre cuatro almohadones, cual emanación de vapor o humo. La composición de esta imagen se asemeja a la decoración realizada en la parte superior de *El árbol de la vida*. Decoración que además de estar en relación con el arte popular, entablaría diálogos directamente con una idea de orientalismo y de tradiciones que se presentan en el mural de *El Carnaval del Istmo*.

La edición del libro, *La lámpara de Aladino*, la llevó a cabo la imprenta de las Galerías Laietanes donde también expuso Montenegro una muestra de obra gráfica en la que se incluían las ilustraciones de este libro. En el diario español *La Vanguardia* se hizo notar “el talento asimilado del artista, que unas veces se nos muestra como un

---

<sup>98</sup> *La lámpara de Aladino. Cuento de las mil y una noches. Nueva versión castellana cotejada con el texto árabe.* (Barcelona: Librería de las Galerías Layetanas, 1917) Es interesante que el texto aclare que “La colección de cuentos y novelas árabes populares, conocida con el nombre de *Las mil y una noches* y en inglés *Las noches árabes*, empezó a formarse en los siglos X y XI y fue recibiendo adiciones hasta el XVII. Se conoce en Europa, en su forma más fiel y literal, por las traducciones inglesas de Payne y de Burton y por la francesa del médico de origen sirio Dr. Mardrus; todas estas versiones, de gran importancia filológica y literaria, adolecen, para la lectura corriente, de la absoluta fidelidad con que han recogido las reiteradas y monótonas fórmulas del original. Al trasladar al castellano el presente fragmento, que sigue paso a paso el texto árabe, hemos prescindido de la división en noches y de las fatigosas repeticiones, en busca de mayor amenidad” p. 6.

conocedor de estampas niponas, otras como quien estudió miniaturas persas y en algunas ocasiones nos revela cuanto se fijó en dibujos de los ilustradores ingleses”.<sup>99</sup> El libro contiene varias ilustraciones, una de ellas *Aladino cogió la lámpara, derramó en tierra el contenido* (Fig. 43) presenta al centro a Aladino con su figura alargada sosteniendo con ambas manos la lámpara. A su alrededor, tres altos árboles serpentinados tienen dos aves azules en sus ramas y un gran jarrón naranja se esconde detrás de los dos troncos de la izquierda. Su fondo dorado contrasta con los trazos negros y grisáceos del dibujo, así como con las plumas azules de las aves en la parte superior. Esta imagen además, podemos verla reinterpretada como parte del mural *El cuento* realizado para la Biblioteca del Centro Educativo Benito Juárez, (Fig. 44) el cual incluye fragmentos de las demás ilustraciones y también incorpora otras producidas para las *Lecturas clásicas para niños* del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, (Fig. 45) y, al mismo tiempo con *Las tentaciones de Buda* del artista español Eduardo Chicharro. (Fig. 46)

Del mismo modo podríamos pensar que los paneles de *La bella furia del mar* realizados por el Dr. Atl como una apropiación de la gráfica japonesa ligada a los embates del agua con las rocas. Según el japonista e historiador del arte alemán, Siegfried Wichmann, hacia 1900 la pintura simbolista había encontrado en “la roca del mar” un tema especial, sobre todo porque los japoneses “veían también, en la roca, un ‘ser primitivo’ a quien prestaban toda su atención. El budismo y sintoísmo hicieron

---

<sup>99</sup> “Crónica. Exposiciones de Barcelona” en *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1917.

mucho para difundir que las rocas perdidas en el mar simbolizaban el lugar de origen de los santos y deidades”.<sup>100</sup>

La apropiación de este tema en el arte occidental permitió que un montón de rocas amenazantes pudiera aludir la naturaleza profunda de las cosas y al mismo tiempo, a lo desconocido que, con la introducción de arabescos acuáticos, los pintores intentaban detener. De ahí que, *La bella furia del mar* sea tan importante y otorgue un papel protagónico al embate de las olas con las rocas, tema que dota de unidad a todo el ciclo. Del mismo modo, recuerda al poema “La Piedra” del Dr. Atl en la que la nombra

hija de la luz, madre de la luz, tú eres la concreción del esfuerzo universal [...]Y sobre tu dureza - plinto inmenso - se irguió la vida. [...] y tu cósmica antigüedad es éter cristalizado.<sup>101</sup>

Como se verá más adelante, la búsqueda de un origen y su relación con las investigaciones científicas convergen en la poesía de la década de los veinte de Gerardo Murillo así como con los murales de San Pedro y San Pablo. Para finales del siglo XIX ya eran conocidos fragmentos del tratado *Précis de peinture du Jardin du grain de moutarde (Jièzǐyuán huàzhuàn)*, un manual de pintura china escrito al inicio de la dinastía Qing (ca. siglo XVII)<sup>102</sup> en el cual se describían los principios generales de la pintura de paisaje, los árboles, montañas, piedras, colores, composición, entre otros elementos.

Ahí se establece que

las rocas forman la estructura del cielo y la tierra y poseen una atmósfera propia. Una piedra sin atmósfera no es más que una masa inerte. . . Pero bajo el pincel del pintor, ninguna piedra da la impresión de estar muerta. Las piedras tienen múltiples formas,

---

<sup>100</sup> Siegfried Wichmann. *Japonisme*. (Milan: Editions du Chêne, 1982) 146.

<sup>101</sup> Dr. Atl, “La piedra” en *Las Sinfonías del Popocatépetl*. (México: Ediciones México Moderno, 1921.)

<sup>102</sup> Aunque la traducción francesa completa y con comentarios fue realizada por Raphaël Petrucci, *Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise* (Paris: Henri Laurens, 1918).

ya que dependen de su relación con el suelo, un manantial o el mar. No hay método secreto, sólo hay una palabra mágica, 'viva?'"<sup>103</sup>

Una naturaleza viva es lo que se observa en los murales del Dr. Atl a través de un acercamiento orientalista. En las décadas anteriores, se ha propuesto la terminología de "orientalismo periférico" para denominar los acercamientos narrativos y, en este caso, plásticos, que toman prestadas sus categorías centrales de las que habían sido difundidas en Europa y que no provienen de un estudio y enfrentamiento directo con ese "otro" oriental.<sup>104</sup> Además, ya no se construye una relación imperial o desde una posición de poder como se ha denunciado desde ya hace varias décadas,<sup>105</sup> sino que se lleva a cabo un ejercicio de triangulación conceptual y de imaginarios, además de que desde Latinoamérica, se tiene conciencia de una situación colonial compartida y, a finales del siglo XIX se iniciará un diálogo más fuerte desde la esoteria teosófica. En ese sentido, se puede proponer que el modernismo institucionalizó el orientalismo en la literatura de América Latina con exponentes como José Juan Tablada, Amado Nervo, Leopoldo Lugones y Rubén Darío.

---

<sup>103</sup> "Quand on commence á peindre, il faut faire ressortir très nettement les trois dimensions des pierres. Sans doute est-il possible de juger un homme d'après sa voix ou d'après son physique. Or les rochers forment la charpente du ciel et de la terre et possèdent une atmosphère bien á eux. Une pierre sans atmosphère n'est plus qu'une masse inerte... Mais sous le pinceau du peintre, aucune pierre ne donne l'impression d'être morte. Les pierres ont de multiples formes, qu'elles tiennent de leur rapport avec le sol, une source ou la mer. Il ny a pas de méthode secrète, il n'y a qu'un mot magique, "vivant"?..." Raphaël Petrucci, *Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise* (Paris: Henri Laurens, 1918) en Siegfried Wichmann. *Japonisme*. (Milan: Editions du Chêne, 1982) 147.

<sup>104</sup> Hernán G. H. Taboada, "Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920" en *Estudios de Asia y África*, XXXIII: 2, 1998. Hay que tener en cuenta que la relación de alteridades, no sólo entre Occidente y oriente, sino todos los occidentes que incluyen desde Canadá, hasta América Latina.

<sup>105</sup> Edward Said. *Orientalismo*. 2ª ed. (México: Penguin Random House, 2016) La perspectiva contestaria de este estudio marcó un parteaguas en las investigaciones sobre "el oriente". Sin embargo, han surgido críticas a su modelo ya que configura al Oriente como totalidad a pesar de estar enfocado principalmente en el Oriente Medio y dejar fuera lugares como Japón (que nunca fue colonia occidental). También se le ha cuestionado el no deconstruir al "Occidente" frente al "Oriente" a pesar de hacer visible el modo de relación de poder del "Orientalismo" en el que Occidente (Estados Unidos y Europa, en especial Inglaterra y Francia) como sujeto y Oriente como objeto siempre en tensión y movimiento.

También es importante nombrar que gracias al “relato de viajes” las imágenes de oriente se difundieron en el imaginario de occidente. En México, por ejemplo, fueron las notas y libros publicados por José López Portillo y Rojas, Francisco Bulnes, y sobre todo, del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) los que acercaron al público a aquellas naciones remotas. Éste último además visitó desde Egipto hasta Japón en más de una ocasión, describió Turquía, Egipto, Siria y Palestina y fue corresponsal de los diarios mexicanos sobre la actualidad literaria en Europa. Como se verá más adelante en el capítulo seis de esta investigación, el orientalismo en San Pedro y San Pablo llegará a mezclarse con las propuestas sobre arte popular, el origen del hombre americano y las posibles conexiones artísticas transpacíficas.

La búsqueda de orientación se llevará a un contexto mucho más amplio en la decoración realizada por el Dr. Atl. En un artículo el historiador Xavier Moysén estudió los paneles del Dr. Atl ubicándolos dentro de los “antecedentes” de la pintura mural mexicana, junto con las pinturas que realizaron Petronio Monroy, José Obregón y otros artistas, en los interiores de casas, edificios estatales y pulquerías a finales del siglo XIX. La mención de Monroy y su clase de dibujo de ornato en la Academia, es importante ya que permite situar al Dr. Atl en otra genealogía, la del arte decorativo y ornamental que se llegaría a transformar en una vertiente importante de la pintura mural.<sup>106</sup> En este

---

<sup>106</sup> Xavier Moysén recuerda lo narrado por Manuel Francisco Álvarez en *Las pinturas de la Academia de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*. (México: s.e., 1917): “Petronilo Monroy obtuvo por oposición con Ramón Sagredo y Fidencio Vega, la clase de ornato en la Academia de San Carlos, y se dedicó a los trabajos de decoración, decorando en compañía de su discípulo José Obregón, las casas del general Don Manuel González. También pintó en varias pulquerías que como comercio lucrativo por la protección del público, daban albergue a las Bellas Artes, en general tan despreciadas. En la pulquería de la esquina de las calles Balvanera y Jesús puede conocerse todavía en las puertas de la calle, la mano de otro artista, de nuestro inolvidable Ramón Rodríguez Arangoity, que proyectó y dirigió la obra de carpintería, así como Monroy se encargó de la pintura y la decoración interior. En otras pulquerías del rico empresario Garnica, pintó Monroy para una el cuadro *El amor cautivo* y en otra *La Fuente Embriagadora*, en la calle de Tacuba. Los trabajos de Monroy no fueron del agrado de sus compañeros

texto el autor comenta además que en San Pedro y San Pablo el Dr. Atl, como artista afiliado al simbolismo, hizo la representación de las fuerzas o elementos naturales: fuego, agua, tierra, aire mediante figuras colosales con una temática “pagana” que al parecer fue una estrategia que ya había utilizado en dos series de murales en Roma y en Boulogne-Sur-Seine.<sup>107</sup>

Esa permanencia y reconfiguración de la corriente simbolista en los paneles de Atl en San Pedro y San Pablo se encuentra también en su cercanía a las obras del artista suizo Ferdinand Hodler. Es posible que el mexicano haya visto la obra de Hodler durante su primera estancia europea, principalmente en la Exposición Universal de París en 1900. Ahí se expusieron piezas como *El día*, la cual presenta cinco mujeres sentadas sobre una tela dispuesta al aire libre. **(Fig. 47)** La posición de sus cuerpos conforma una composición semicircular y los volúmenes se construyeron por el contraste cromático de los trazos. La postura de la segunda y tercera mujer de izquierda a derecha presentan semejanzas con las de las figuras femeninas de *La Luna* y *La lluvia*. Del mismo modo, pareciera que el *Wilhelm Tell* de Hodler **(Fig. 48)** es una mezcla entre *El titán* y *El hombre que salió del mar*. La posición de los brazos, las piernas, el tratamiento de los volúmenes y las texturas, así como la simplificación de las formas son semejantes entre sí. Además, llama la atención la “mandorla” o el rompimiento en las nubes que lo enmarca, como si se tratara de una aparición y que se retoma en varias de las composiciones de Atl. Las afinidades de los murales de Atl con este simbolismo

---

los profesores de la Academia y quien sabe qué ideas absurdas se les ocurrieron, teniéndole muy a mal que pintara para las pulquerías creyendo que así se desprestigiaba el arte y los artistas. Hubo otro pintor discípulo de Clavé, Pedro Guadarrama, que se dedicó a la decoración y decoró varias pulquerías” p. 73

<sup>107</sup> Xavier Moyssén. “El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea.” en *Boletín de Monumentos Históricos México*, no.4 (1980): 74-79. Será importante seguir ese indicio sobre los murales “móviles” europeos y los “paneles” decimonónicos.

nórdico será notorio principalmente en sus escritos como crítico de arte en los que aludirá a sus colores y síntesis de formas en relación con la producción de Jorge Enciso y otros artistas de su generación.

Del conjunto, David Alfaro Siqueiros afirmó irónicamente que “era la obra de la momia de Miguel Angel y esto con quinientos años de retraso.”<sup>108</sup> El retraso, inspiración o anacronismo del diálogo con Miguel Angel se puede observar en las figuras humanas de los murales de Atl, cuyas posiciones y formas son cercanas a las esculturas de la capilla Medicea en la Iglesia de San Lorenzo en Florencia. A los pies de las esculturas de los Medicis, sobre las urnas funerarias, Miguel Ángel ubicó cuatro figuras recostadas que simbolizan momentos del día: *La Aurora*, representada como una mujer al momento de despertar; *El Día* como un joven cuyo rostro no se terminó por lo cual es considerado parte del grupo de *non finito*; *El crepúsculo* como un viejo con barba y, finalmente, otra mujer recostada representa *La Noche*.<sup>109</sup> **(Fig. 49)**

No dudo que durante su estancia italiana Gerardo Murillo haya podido visitar y estudiar las esculturas de la capilla. Sin embargo, me parece que su estudio minucioso para los murales lo realizó a través de copias. Copias vaciadas en yeso de tres de estas esculturas se adquirieron de la Academia de París y llegaron a México en 1905 durante la gestión de Antonio Rivas Mercado como director de la Academia, con la participación

---

<sup>108</sup> D. A. Siqueiros. *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, Angélica Arenal (comp.). (México: Grijalvo, 1977) 179.

<sup>109</sup> Ésta última ha sido quizá la que mayor resonancia ha tenido del conjunto como lo muestra el poema “L’Ideal” de Baudelaire en donde menciona “Oh bien tú, gran Noche, hija de Miguel Ángel / Que tuerces plácidamente en una pose extraña / Tus gracias concebidas para bocas de Titanes!” Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal*. (Paris: Éditions du Chêne-Hachette Livre, 2007) 206 [Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange, / Qui tors paisiblement dans une pose étrange / Tes appas façonnés aux bouches des Titans!]

del director de escultura Enrique Alciati y el arquitecto e historiador del arte Carlos Lazo.<sup>110</sup>

Los vaciados en yeso, según la prensa mexicana “producen una honda impresión que casi es la del sobrecogimiento. A pesar de que las estatuas simbólicas están en la actitud de reposo, nótase en ellas el fuerte relieve de las masas musculares, tan características de la vigorosa técnica de Miguel Ángel.”<sup>111</sup> Para el teórico Giulio Carlo Argan, “el miguelangelismo no constituye una teoría, sino más bien una tendencia artística” que formularían Blake, Füssili y otros artistas decimonónicos como un revival romántico de aquello que consideraban un arte ideal.<sup>112</sup>

José Clemente Orozco por su parte recordaba que en su etapa de estudiante nocturno de la Academia, Atl les contaba continuamente “con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! ¡Los inmensos frescos renacentistas!”<sup>113</sup> Ya desde principios de siglo, “Los dibujos que hacía Atl eran de gigantes musculosos en actitudes violentas como las de la Sixtina. Los

---

<sup>110</sup> Se informó que fueron seis las esculturas adquiridas “Dos de ellas son sedentes”, es decir, las que representan a Lorenzo II y Giuliano de Médici y “Las otras cuatro son alegóricas y están recostadas sobre los sarcófagos en cada uno de los monumentos y son: “El Crepúsculo”, y “La noche” en una de las tumbas y “La Aurora” y “El Día” en la otra.” Me llama la atención que se diga que se adquieren las cuatro y hoy en día sólo restan tres dentro de la colección. Además, continúa el artículo “La Academia de París posee estas joyas en virtud de reproducción de las originales, encomendada a perítísimos maestros. Las copias que nuestra Academia adquirió están vaciadas en yeso y fueron amoldadas escrupulosamente sobre aquellas. Las estatuas son del mismo tamaño colosal que las que salieron del cincel maestro”. Ver “En la Escuela de Bellas Artes”, en *El Imparcial. Diario de la mañana*, 23 de febrero de 1905. Estas piezas y otras tantas ayudaron a consolidar el patio de la institución como lugar principal de exhibición de la colección de esculturas de la Academia. Clara Bargellini, Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos*. (México: UNAM-IIE-ENAP, 1989) 31

<sup>111</sup> “En la Escuela de Bellas Artes”, en *El Imparcial. Diario de la mañana*, 23 de febrero de 1905.

<sup>112</sup> Un revival que convertía un personaje en una categoría, según establece el autor, es una manera de sacarlo del devenir histórico y permitir su apropiación en distintos momentos. Ver Giulio Argan. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1977) 13.

<sup>113</sup> Orozco, *Autobiografía...* 18.

modelos que copiábamos eran obligados a parecerse a los condenados del Juicio Final”<sup>114</sup> De ahí que, cuando Murillo tuvo la oportunidad de realizar sus composiciones a gran escala tuviera presente las figuras, gestualidad y trazos de aquel artista del renacimiento.

Así pues en cada panel pintado por Gerardo Murillo se ponen en tensión una vía de la tradición académica o clasicista con otra más vanguardista y experimental. Es decir, los elementos paisajísticos y decorativos presentaban una mayor experimentación cromática, técnica y geométrica que las figuras alegóricas en las cuales había una propuesta de actualización del dibujo de figura miguelangelesco, de su versión de lo clásico, posiblemente, a partir de lo decorativo. En ese sentido podrían acercarse a la experimentación de Cézanne, quien a finales del siglo XIX, se plantó frente a la escultura neoclásica y la deformó, o mejor dicho, la reconfiguró a través de líneas tambaleantes que se retuercen entre sí, con contornos sinuosos y que dejan una sensación de inacabado. El *Mercurio* de Cézanne se asemeja a las figuras de los murales en su búsqueda por formar una conciencia artística moderna. **(Fig. 50)**

En ese sentido, aunque el programa intenta emanciparse de la iconografía religiosa que podría tener una construcción colonial, para quedar bajo el dominio de los descubrimientos científicos modernos, no puede desprenderse totalmente de una noción mítica. Se puede pensar que las figuras humanas de los murales son formas inscritas dentro del proceso de simbolización en cuya expresión hay una carga emocional y mnémica que se reactualiza en contacto con un horizonte histórico cultural

---

<sup>114</sup> Orozco, *Autobiografía...* 18.

distinto.<sup>115</sup> Una exploración que también se había estado llevando a cabo por los artistas modernistas a través del uso de formatos como el díptico y el tríptico “tanto por sus connotaciones sacras, como por las posibilidades de narración y de contraste que naturalmente implicaba[n]”.<sup>116</sup> Se podía pues, redirigir la espiritualidad e intentar configurar un relato en episodios, montándose en, y al mismo tiempo dejando de lado, la tradición católica.

Los símbolos en los muros, al mismo tiempo, son posibilitados por una técnica que intentaba actualizar modos de hacer helénicos, es decir, la encáustica. Atl escribió que él “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 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>117</sup> Su estudio derivaría en la creación de los

---

<sup>115</sup> Así es que Warburg establece la noción de Pathosformeln (figuras/fórmulas del pathos) para mostrar las raíces antiguas de las imágenes modernas, que con el contacto con una nueva época se reactualizan. Esta teoría considera que en cada época en la que un gesto se reactualiza hay una “inversión energética” en la que “la misma acción puede expresar dos pasiones contrarias y extremas”. Es interesante pensar en la recepción de los murales por el destino que sufrieron. Algo protegido como la Capilla Sixtina o la Capilla Medici en Florencia, siglos después serían derrumbados. Aby Warburg. *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. (Madrid: Alianza editorial, 2005) Carlo Ginzburg ha notado una tensión entre “la perspectiva histórica y la perspectiva morfológica” que se conjugan en la teoría warburgiana. “La transmisión de los Pathosformeln depende de contingencias históricas, ya que las reacciones humanas frente a esas fórmulas dependen de contingencias completamente diferentes, en el seno de las cuales, los tiempos más o menos breves de la historia, se entrelazan con los tiempos muy largos de la evolución” en *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos sobre iconografía política*. (México: Contrahistorias, 2014) p. 9.

<sup>116</sup> Fausto Ramírez, “Historia mínima del Modernismo” en *Hacia otra historia del arte en México*. Tomo II *La amplitud del modernismo y la modernidad. (1861-1920)*, Stacie G. Widdifield (comp.) (México: Conaculta, 2001), 127. Es importante pensar el diálogo de este tríptico con el del *Iztaccíhuatl* de Joaquín Clausell trabajado por Fausto Ramírez en este ensayo como evocación de una edad de oro que posiblemente manifieste las tendencias anarquistas del artista campechano. Será, en el capítulo tres y cuarto en donde se desarrollará con mayor amplitud la importancia de este formato en la construcción de una teoría del paisaje y lo decorativo en la vanguardia mexicana.

<sup>117</sup> “El Atl color. Un nuevo procedimiento en Pintura”. En AA Caja 2a Exp. 74. Sandra Zetina y yo hemos escrito sobre la genealogía de los atcolores y su relación con la encáustica en Rebeca Barquera y Sandra Zetina, “Atcolores and Encaustic Tradition: Dr Atl’s Renovation of an Ancient Medium” en *FUTURAHMA*:

atcolors. Así que, se puede ver que en los murales hay un gran intento de recuperar lo clásico tanto en lo formal como en lo técnico y ponerlo en diálogo con lo colonial y lo moderno, tanto modernista como vanguardista.

Por otro lado, es posible ver la representación de los elementos aristotélicos en los paneles: tierra (*Murciélagos*), agua (*Lluvia*), fuego (*Titán*) y aire (*Viento*); así como la oposición entre día (*Sol*) y noche (*Luna*) además de que se muestran dos modos de paisaje (díptico *La noche* y *La bella furia del mar*) y posicionan al hombre como parte de aquella naturaleza (*El hombre que salió del mar*). Parece que se plantea una idea de naturaleza basada en los cuerpos simples (tierra, fuego, aire, agua) que según Aristóteles contienen en sí mismos un principio de movimiento y de reposo, una tendencia natural al cambio “Porque la naturaleza es un principio y causa del movimiento o del reposo en la cosa a la que pertenece primariamente y por sí misma, no por accidente.”<sup>118</sup>

Esta lectura de los elementos también se puede trasladar al claustro de Montenegro: como representación de la tierra trabajada con *Un nuevo día*; el fuego como electricidad en *Maquinismo* y la *Alegoría del viento* con su forma moderna, la aviación. En *Revista de Revistas* así fue como se le llamó al panel (Fig. 51) debajo del cual se incluyó un poema escrito por el propio artista titulado *Al espíritu de San Luis* que dicta:

Ave de acero, fregil [sic] / Entre los elementos / Partiste las nubes / Y desfloraste el azul espacio! / Alada nave / Que estrujaste el silencio / Remoto con tu voz mecánica! / Te copiaste en el espejo infinito / De las pupilas espantadas de los ángeles! / El sol te dio

---

*Materials and Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922). Research, Analysis, New Perspectives*, Margherita D’Ayala Valva y Mattia Patti (eds.) Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa / Università di Pisa. (Entregado en enero de 2017, en prensa).

<sup>118</sup> Aristóteles. “Libro II. La naturaleza y lo natural” en *Física*. (México: Gredos, ) 10419b

su oro mejor / La luna te dio su mejor plata / Y las estrellas te dieron su bendición de luz. / Rompiste la noche en pedazos! / Y tus alas abiertas / Se mojaron con lágrimas de constelaciones. / Salve, alada nave / que ungiste / A la tierra, al océano y al fuego / con la cruz de tu sombra. <sup>119</sup>

Así, no sólo es la búsqueda de orientación y la representación del arte y las tradiciones populares el tema de interés de Montenegro en los paneles de San Pedro y San Pablo sino que, el artista trató de llevar aquella representación de los elementos al punto de su manipulación por el hombre, de la apertura de la era del aire y la posibilidad de encontrar la unidad a partir del encuentro del hombre con la ciencia y la tecnología. Si volvemos a los escritos de Atl, podemos ver esa unidad del hombre con la naturaleza, con los elementos:

La armonía y la contradicción me han parecido siempre la misma cosa. Cuando la lluvia mojaba mis vestidos, el sol lo secaba, y cuando el sol quemaba mi cuerpo, la lluvia descendía inconsciente a refrescarlo. Sólo la Noche, el Dolor y el Esfuerzo, me han parecido grandes. Sin embargo, ahora que estoy sentado a la sombra de este Árbol y que miro y siento la luz y el calor del sol inundar los campos y los montes y encender la atmósfera, me pregunto: ¿qué es el día? Y la luz me responde: el día es un accidente trágico de la noche.<sup>120</sup>

Así, se plantea la posibilidad de una evolución continua en el flujo del cosmos, la unidad del hombre de la naturaleza y, como se verá más adelante, el ritmo de las radiaciones cósmicas. No obstante, para entender la vertiente modernista que configura este programa mural hay que volver al análisis de las conexiones de los artistas forjadores de las decoraciones de San Pedro y San Pablo desde su formación y proyectos en Guadalajara.

---

<sup>119</sup> Roberto Montenegro, "Al Espíritu de San Luis" en *Revista de Revistas*, 18 de diciembre de 1927. Agradezco a Huitzilihuitl Pallares el envío de esta imagen en medio de la pandemia.

<sup>120</sup> Dr. Atl, "A la sombra de un árbol" en *México Moderno*. Año II, Núm 1, 1 agosto de 1922.

## Imágenes.

### I. Construcción y destrucción: San Pedro y San Pablo.

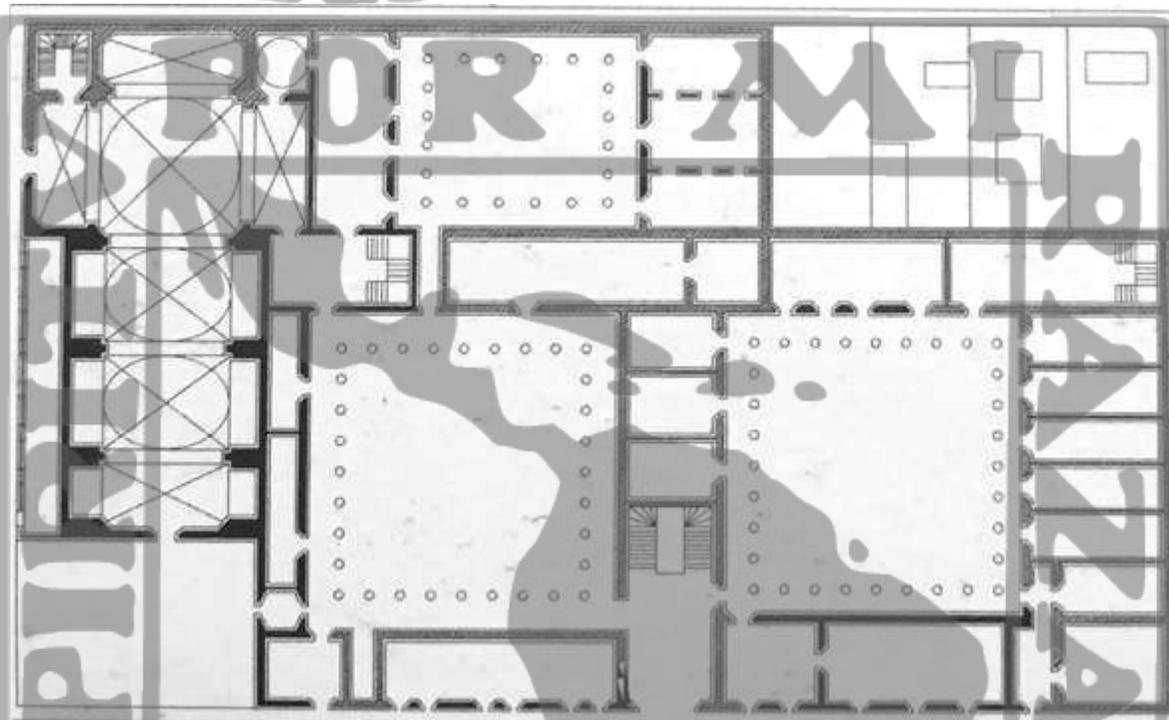


Fig. 1. Planta del conjunto del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria



Fig. 2. A la derecha se observa el claustro poniente y a la izquierda el claustro oriente de San Pedro y San Pablo. Fotografía anónima aparecida en *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924*. (México: SEP, 1925)



**Fig. 3. Entrada del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...**



**Fig. 4. Sala de discusiones libres de la Universidad Nacional. En Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública**

### Los murales destruidos del Dr. Atl



**Fig. 5. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La noche*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Archivo Gerardo Murillo, Dr. Atl, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional.**

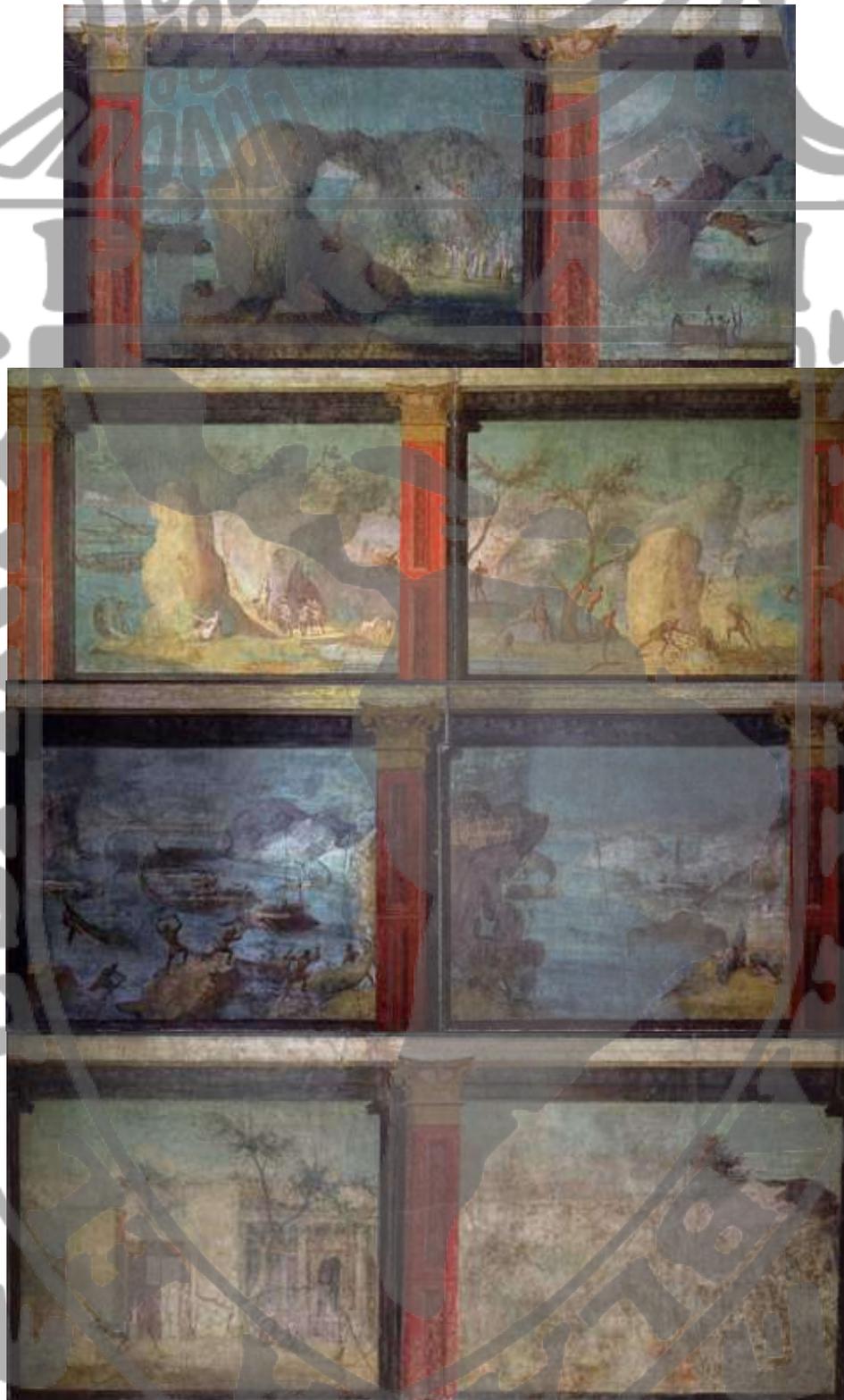


Fig. 6. *Ciclo de Paisajes con escenas de la Odisea de vía Graziosa*, mediados del siglo I a.C. Fresco, despegado en ocho cuadrados, reunidos por parejas 142 x 292 cm cada uno. Museos Vaticanos.



**Fig. 7, 8 y 9. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La bella furia del mar* (primer, segundo y tercer paneaux), ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...**



**Fig. 10. Fotografía del artista Roberto Montenegro en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Al fondo murales del Dr. Atl, hoy destruidos. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.**



**Fig. 11. Fotografía del artista Roberto Montenegro en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Al fondo murales del Dr. Atl, hoy destruidos. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.**



**Fig. 12. Decoración del muro norte del claustro poniente de San Pedro y San Pablo. Izq. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México. Der. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La bella furia del mar (segundo panneau)*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...***



**Fig. 13. Dr. Atl, *El hombre que salió del mar*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción. Obra ilustrada con muchedumbre de reproducciones de la colosal obra pictórica de José Clemente Orozco, Diego Rivera y Dr. Atl, y fotografías de prominentes representantes de nuestra Revolución.* (México: Editorial Avante, 1926)**



Fig. 14. Dr. Atl, *El Sol*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*

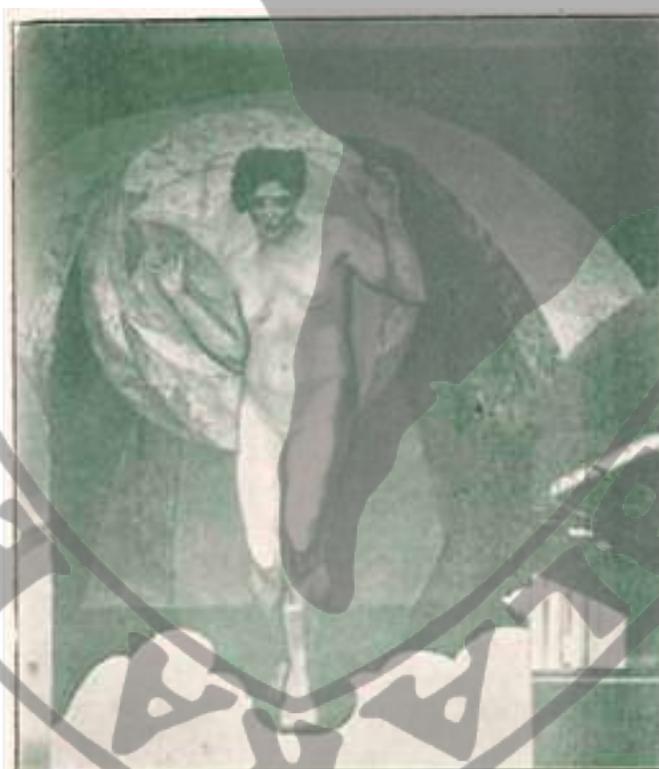


Fig. 15. Dr. Atl, *La Luna*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*



Fig. 16. Dr. Atl, *El Titán*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*



Fig. 17. Dr. Atl, *La lluvia*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*



Fig. 18. Dr. Atl, *El viento*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*



Fig. 19. Fotografía de los corredores de San Pedro y San Pablo después de la restauración. Álbum 2, Tomo VI, Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.



**Fig. 20. Dr. Atl, *El murciélago*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Clementina Díaz de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. (México: UNAM, 1951)**



**Fig. 21. Fotografía y detalle del artista Roberto Montenegro en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Al fondo murales del Dr. Atl, hoy destruidos. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.**



**Fig. 22. Fotografía de un mural realizado por el Dr. Atl, en San Pedro y San Pablo. Hoy destruido. Colección Tomás Zurián.**



**Fig. 23. Montaje de los murales del Dr. Atl en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria en *El Universal*, 30 de junio de 1923.**



Fig. 24. Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, *La Prose du Transibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913. 193.5 x 18.5 cm Centre Pompidou

### Los murales de Roberto Montenegro



Fig. 25. Roberto Montenegro. *Alegoría del viento (El ángel de la paz)*. 1927. Fresco desprendido y montado en soporte de metal, 325 x 300 cm. Museo del Palacio de Bellas Artes.



Fig. 26. Roberto Montenegro. *Maquinismo*, ca.1928. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México



Fig. 27. Roberto Montenegro, *Un nuevo día (Tierra)*, ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México



Fig. 28. Roberto Montenegro. *Carnaval en el Istmo*, ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México



Fig. 29. Roberto Montenegro. *Carnaval en el Istmo*, ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En "Las últimas pinturas de Roberto Montenegro" en *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 888, 15 de mayo de 1927



Fig. 30. Roberto Montenegro. *Justicia (Fuego)*, ca.1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México



Fig. 31. Sala de Discusiones Libres de la Universidad en 1926, entonces parte de la SEP. Antiguo templo de San Pedro y San Pablo. Al fondo mural El árbol de la vida de Roberto Montenegro, azulejos de Gabriel Fernández Ledesma y decoración de columnas y arcos de Jorge Enciso con la colaboración de Xavier Guerrero y Hermilo Ximénez. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*



Fig. 32. Roberto Montenegro proyectó, Enrique Villaseñor ejecutó, *El jarabe tapatío*, 1921. Sala de Discusiones Libres, Hoy Museo de las Constituciones, UNAM.



Fig. 33. Roberto Montenegro proyectó, Enrique Villaseñor ejecutó, *La vendedora de pericos*, 1921. Sala de Discusiones Libres, Hoy Museo de las Constituciones, UNAM.

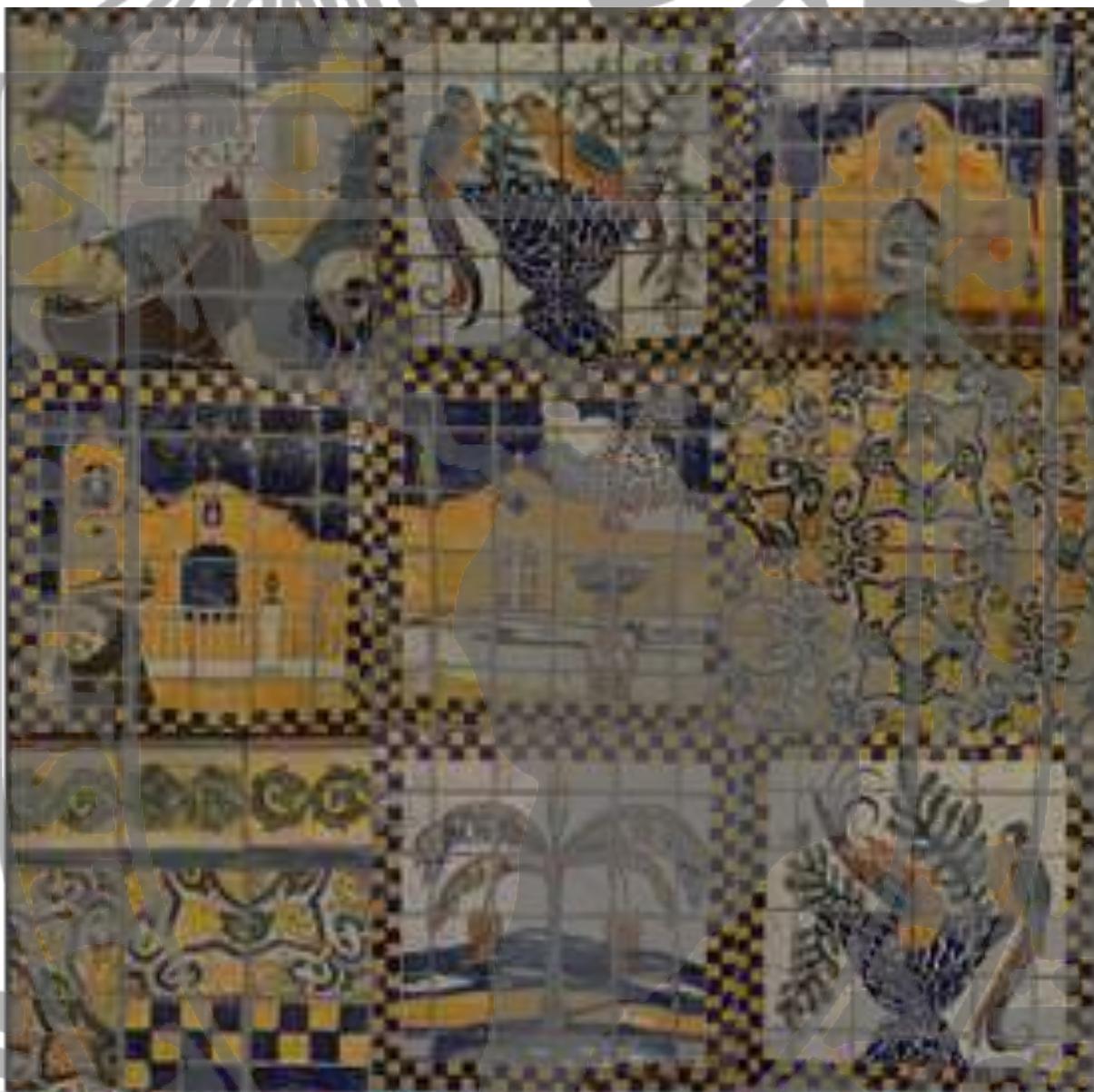


Fig. 34. Mosaico realizado con los azulejos de las 7 escenas existentes hoy en día ejecutados por Gabriel Fernández Ledesma. Las alegorías en las esquinas superiores y el plátano en la línea inferior fueron proyectados por Roberto Montenegro, ca. 1922. Sala de discusiones libres, hoy Museo de las Constituciones, UNAM.



Fig. 35. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, 1921-22. Sala de Discusiones Libres, Hoy Museo de las Constituciones, UNAM.



Fig. 36. Decoración en proceso de la Sala de Discusiones Libres, ca. 1922. En Fondo Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.



Fig. 37. Xavier Guerrero, *Zodiaco*, 1922. Sala de Discusiones Libres, hoy Museo de las Constituciones UNAM.



Fig. 38. Xavier Guerrero, *Algunas decoraciones en el techo de la Casa de José Guadalupe Zuno*, 1923. Hoy Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara.

### La orientación de un programa



Fig. 39. Roberto Montenegro, *Proyecto de mural*, s.f. En Julieta Ortiz Gaitán. *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*. (México: UNAM-IIE, 2009).



Fig. 40. Roberto Montenegro, *Biblioteca Iberoamericana*, 1923. Edificio de la Secretaría de Educación Pública.

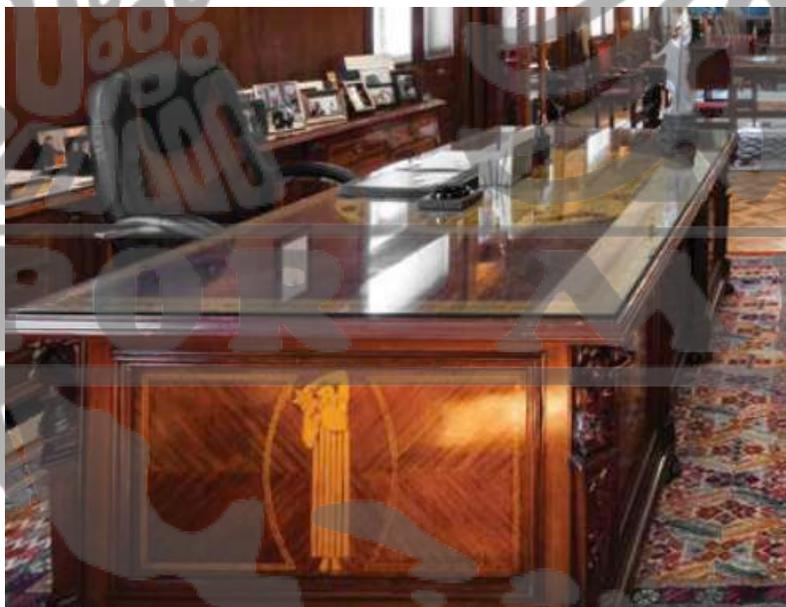


Fig. 41. Grupo de artesanos junto con Roberto Montenegro y Jorge Enciso, *Escritorio del Secretario*, 1923. Detalle tomado de *Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México* (México: SEP / Secretaría de Cultura / Banco de México / UNAM, 2018)

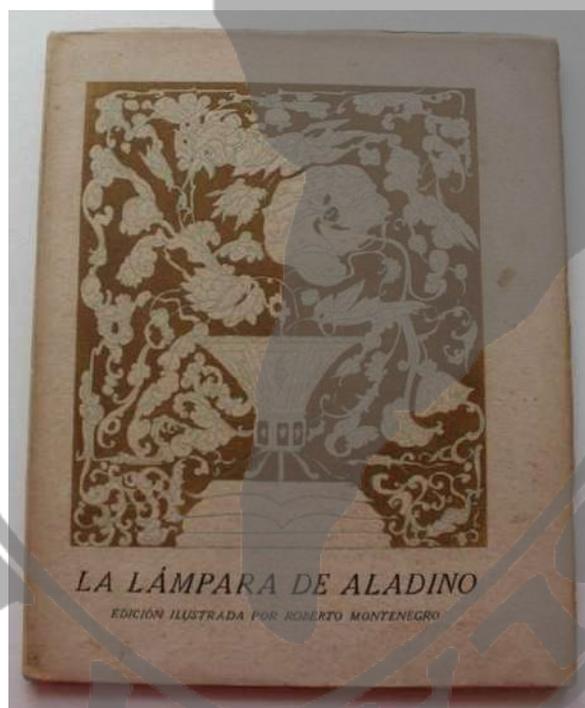


Fig. 42. Portada de Roberto Montenegro. *La lámpara de Aladino. Cuento de las mil y una noches*. (Barcelona: Librería de las Galerías Layetanas, 1917)



Fig. 43. Roberto Montenegro, *“Aladino cogió la lámpara, derramó en tierra el contenido” en La lámpara de Aladino. Cuento de las mil y una noches.* (Barcelona: Librería de las Galerías Layetanas, 1917)



Fig. 44. Roberto Montenegro, *El cuento*, 1924. Biblioteca del Centro Escolar Benito Juárez.

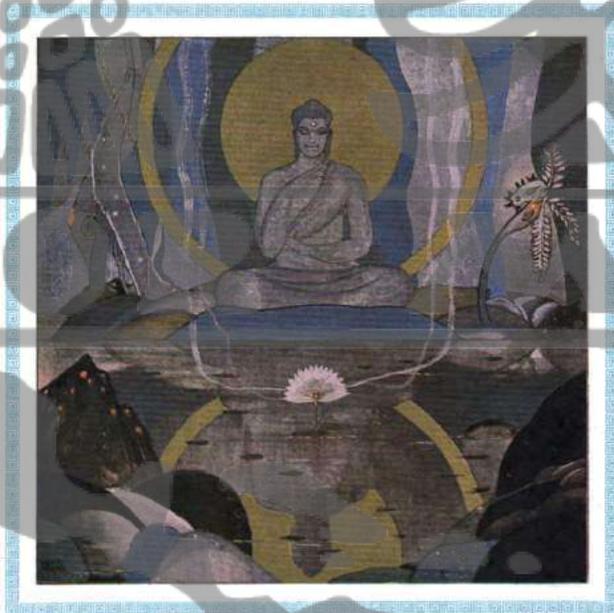


Fig. 45. Roberto Montenegro, "La Leyenda de Buda" en *Lecturas clásicas para niños*, (México: Departamento editorial de la Secretaría de Educación Pública, 1924)35.

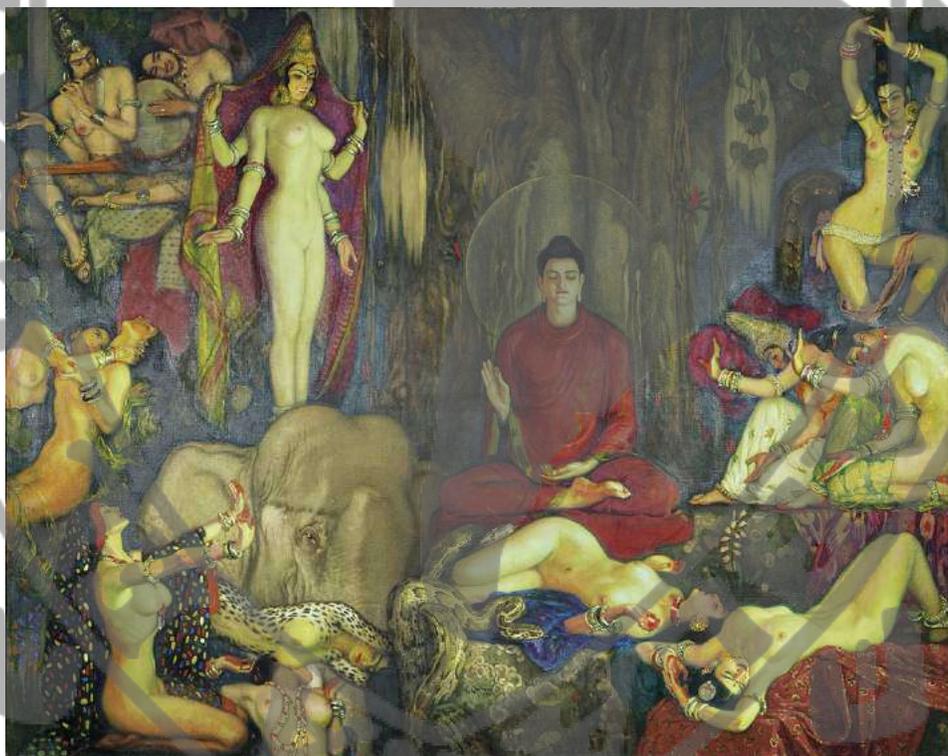


Fig. 46. Eduardo Chicharro, *Las tentaciones de Buda*, 1921. Óleo sobre lienzo, 366x290 cm. Academia de San Fernando, Madrid.

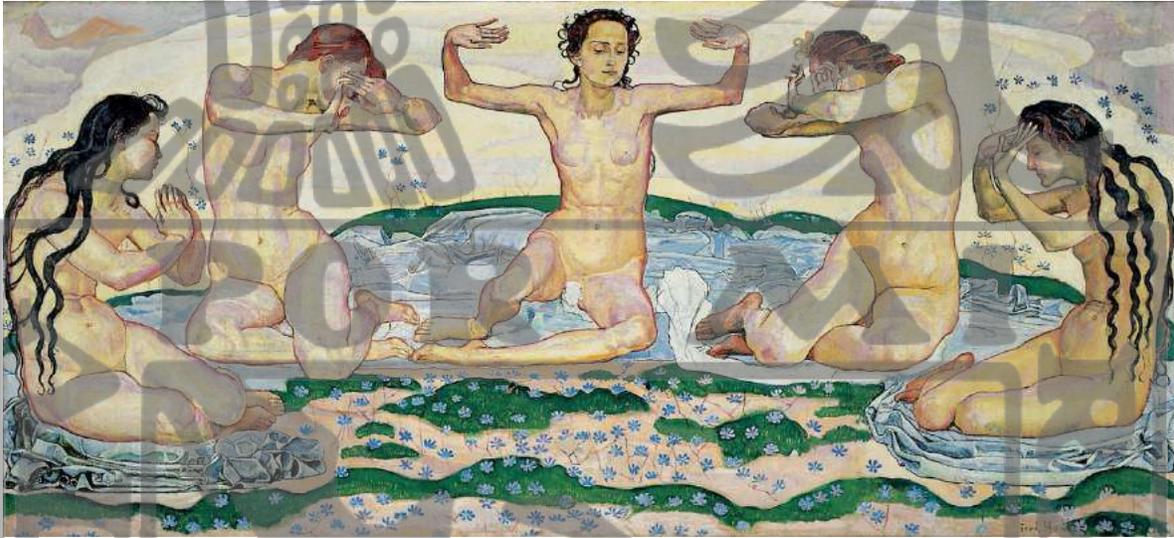


Fig. 47. Ferdinand Hodler, *El día*, 1899-1900. Óleo sobre tela, 160 x 352 cm.  
Kunstmuseum, Bern.

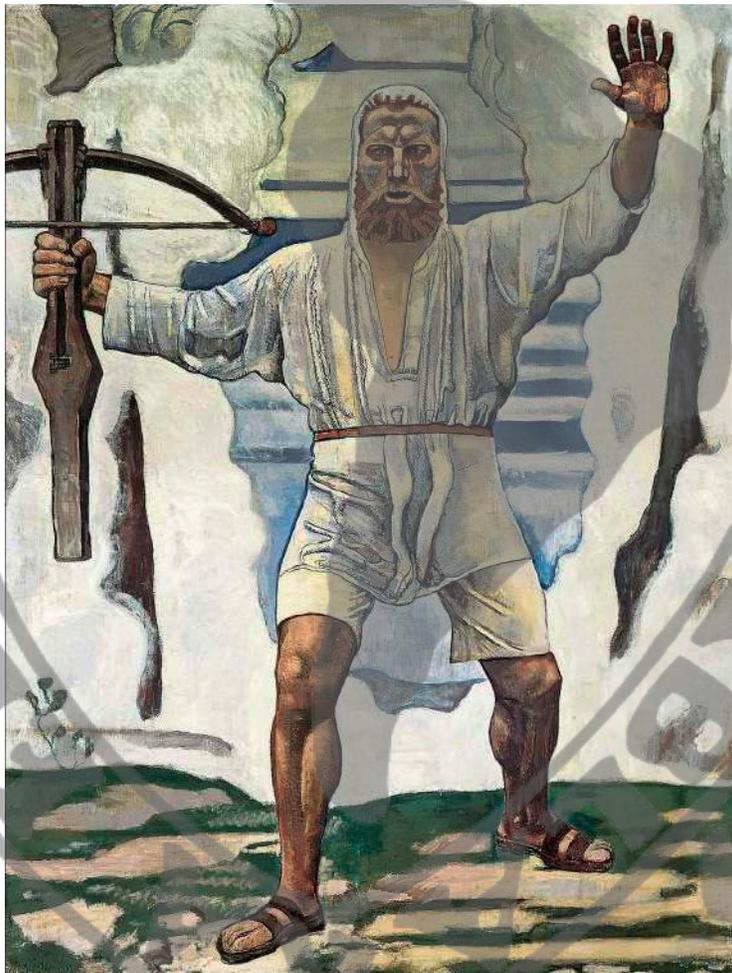


Fig. 48. Ferdinand Hodler, *William Tell*, 1896-97. Óleo y temple sobre lienzo, 255.5 x 195.5 cm, Kunstmuseum, Solothurn.



Fig. 49. Miguel Ángel, Esculturas de la capilla Medicea en la Iglesia de San Lorenzo en Florencia, 1519-1534.



Fig. 50. Cézanne, Mercury After Pigalle, ca. 1890 Museum of Modern Art, NY.

an del sol de los venados" en los  
 tielos del Pico del Toro y de la Vi- Enmulatez, híbridismo, cruce y au



—LA AVIACION.—Pintura mural del artista Roberto Montenegro.

## Al "Espíritu de San Luis"

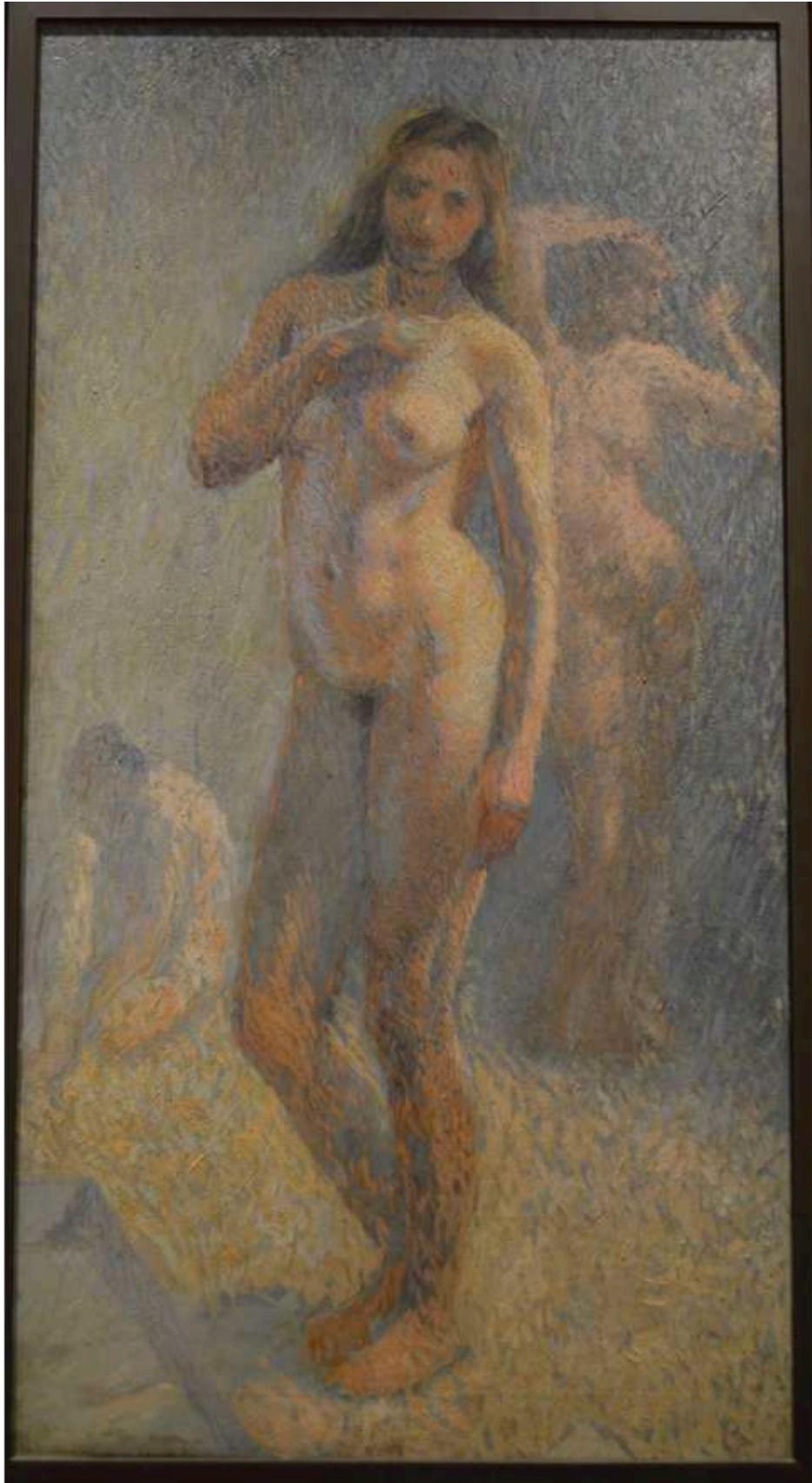
Especial para "REVISTA DE REVISTAS".

Ave de acero, frequí  
 Entre los elementos.  
 Partiste las nubes  
 Y desflocaete el azul espacio!  
 Alada nave  
 Que estrujaste el silencio  
 Remoto con tu voz mecánica!  
 Te cojiste en el espejo infinito  
 De las pupilas espantadas de los ángeles!  
 El sol te dió su oro mejor.  
 La luna te dió su mejor plata  
 Y las estrellas te dieron su bendición de luz.  
 Rompiete la noche en pedazos!  
 Y tus alas abiertas  
 Se mojaron con lágrimas de constelaciones.  
 Salve, alida nave  
 Que angiste  
 A la tierra, al océano y al fuego  
 Con la cruz de tu sombra.

Roberto MONTENEGRO.

NOS Suces.

Fig. 51. Roberto Montenegro, "Al Espíritu de San Luis" en *Revista de Revistas*, 18 de diciembre de 1927.



## II. Guadalajara a la vanguardia.

Apenas esbozadas, tres mujeres desnudas, dos de pie y una sentada, retan al espectador a mirarlas. No parece haber una relación proporcional entre ellas y sin embargo forman una composición que se complementa con una alberca en la esquina inferior izquierda. La mujer en primer plano mira hacia el frente, su mano derecha reposa sobre su pecho, mientras que el brazo izquierdo cuelga sin tensión. Su postura es relajada, quizá aludiendo al *contrapposto* de Praxiteles, es decir, el cuerpo se muestra de forma serpentina destacando su cadera al sostener su peso sólo con la pierna izquierda, mientras que la derecha está flexionada y relajada. Su rostro se insinúa con algunas pinceladas para los ojos, un punto de luz para la nariz y una pincelada carmín para los labios con una sonrisa sugerente.

Atrás, en el lado izquierdo del lienzo, otra mujer está sentada en el suelo, recogida sobre sí misma y con el rostro bajo. Sólo se insinúan la espalda, y el brazo izquierdo que abraza la pierna derecha doblada, mientras que la pierna izquierda está flexionada bajo el cuerpo. La tercera mujer está de frente también con una posición serpentina aludiendo a una de las posturas clásicas de la diosa Venus.<sup>121</sup>A diferencia de la primera mujer que se cubre, ésta parece desperezarse, levantando sin prisa los brazos. Posa la palma izquierda sobre la cabeza dirigiendo la mirada hacia afuera del

---

<sup>121</sup> Parece que cada una de las figuras tiene una inspiración clásica, específicamente de las representaciones escultóricas de Venus tanto la tipología denominada la "Afrodita púdica", como la "Afrodita agachada". Ejemplos de aquellas son la *Venus Génitrix*, la *Venus de Arlès* y la *Venus agachada de la Colección Borghese*, todas copias romanas de esculturas helenísticas del siglo I d.C. que se conservan en el Museo de Louvre. Éstas y muchas otras fueron observadas y estudiadas por Murillo en los Museos y Academias europeas (principalmente en Francia e Italia) durante su primer viaje que se analizará en las siguientes páginas.

marco. Esta pintura está construida a partir de la luz, las sombras, los reflejos y los contrastes entre los colores de las pinceladas.

El cuadro *Las bañistas* (Fig. 1) fue pintado por Gerardo Murillo probablemente a su regreso a Guadalajara del primer viaje que realizó a Europa en 1903. Esta pintura de figura no está situada en ningún lugar en especial, sin embargo se puede deducir que se trata de un espacio exterior por la alberca y por la división cromática del suelo con los tonos amarillos y el cielo con los azules y ocre. Además, parece que la luz proviene del lado derecho, iluminando algunos fragmentos de los cuerpos.

La técnica de la obra es, quizá, lo que más atrae de la pieza. Para conformar la figura, se aprovechó el fondo, a partir del cual, se entrecruzan pinceladas cortas de tonalidades violeta, verde, amarillo y rosa para darle volumen a los cuerpos, aunque en algunos sitios se observan trazos muy delgados de dibujo para marcar ciertos elementos compositivos. Luego, *Las bañistas* es una obra para verse a distancia, ya que la técnica utilizada trataba de evocar un fenómeno óptico: la conjunción de pinceladas independientes y de colores complementarios en el ojo del espectador. Tanto la técnica como el tema de *Las bañistas* las asocia con el movimiento impresionista. Por un lado, captar un instante, el choque de la luz sobre los cuerpos de mujeres desnudas al exterior; por otro, experimentar con las pinceladas para crear masas con la menor intervención del dibujo posible.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Podemos recordar por ejemplo *Les grandes baigneuses* de Renoir o Cézanne, aunque la temática pueda remontarse desde las pinturas de Ingres de los baños turcos hasta las representaciones de Venus. No está de más destacar que Griselda Pollock considera que los pintores modernos ubicaron el desnudo femenino en espacios públicos, entre ellos los baños o los burdeles como gesto transgresor y al mismo tiempo como posesión. Griselda Pollock, "Modernidad y espacios de la femineidad" en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.) (México: Universidad Iberoamericana/ PUEG-UNAM/ Conaculta/ CURARE, 2007), 254.

Actualmente conservada en el Museo Regional de Guadalajara, *Las bañistas* forma parte del reducido grupo de pinturas de figura de Gerardo Murillo que ha llegado a nuestros días. Luego, en este capítulo se revisará la configuración de un grupo de artistas, entre los que se encuentran Gerardo Murillo, Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Rafael Ponce de León, así como las instituciones en las que se formaron, como el Liceo para Varones y el Taller de Félix Bernardelli; y en las que fueron pieza clave para su formación, como el Ateneo de Jalisco o el Museo de Guadalajara, para dar circulación a sus ideas sobre el arte. Estos artistas, al llegar a la ciudad de México y entrar en contacto con otros círculos y grupos, propondrían otras maneras de entender el quehacer artístico en las dos primeras décadas del siglo XX.

## El Liceo para Varones: apuntes sobre el dibujo

El artista Felipe Santiago Gutiérrez visitó en varias ocasiones la ciudad de Guadalajara. En uno de esos viajes, gracias a sus amigos Jacobo Gálvez, Felipe Castro y Pablo Valdez, Gutiérrez tuvo la oportunidad de entrar en la Pinacoteca del Liceo para Varones, y recuerda que al alzar la vista, se encontró con obras de Bartolomé Esteban Murillo y maestros novohispanos como Miguel Cabrera, José de Alcívar y José de Ibarra.<sup>123</sup> ¿Por qué estaban estas piezas en una institución de enseñanza preparatoria?

Con el triunfo del grupo liberal y con Pedro Ogazón al frente del Gobierno de Jalisco, se proclamaron varios decretos que afectaron los bienes del clero, entre ellos la

---

<sup>123</sup> Felipe S. Gutiérrez, "Impresiones de viaje" en *Juan Panadero*. Guadalajara 21 de diciembre de 1876. Felipe Santiago Gutiérrez visitaría Guadalajara en 1865, 1876, 1877 y 1895. Parece que esta nota es un borrador de su libro *Viaje por México, los Estados Unidos, Europa y Sudamérica* publicado por entregas en *EL Diario del Hogar* entre 1882 y 1883. Arturo Camacho ha estudiado el papel de Gutiérrez en *Los papeles del artista*. (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010)

expropiación de la Universidad de Guadalajara, del Seminario Tridentino Conciliar de San José y de piezas artísticas pertenecientes a distintos conventos. Así, el 10 de enero de 1861, en el recinto que alojaba dicho Seminario, se creó el Liceo para Varones donde se colocó una colección de 68 pinturas procedentes de esta expropiación y que sirvieron como ejemplo para las clases de pintura y dibujo que formaban parte de la currícula impartida en el Liceo.

La enseñanza superior estatal estaba dividida en el Liceo (en dos modelos: para varones y para niñas) y el Instituto del Estado. El plan de estudios del Liceo para Varones incluía diecisiete disciplinas repartidas en dos ciclos de tres años cada uno.<sup>124</sup> Los cursos abarcaban los siguientes estudios preparatorios: idioma castellano, francés e inglés; latín; aritmética, álgebra, geometría y teneduría de libros; ideología, gramática general y física general; historia antigua y moderna; geografía; principios de literatura y elementos de moral; y dibujo lineal, al natural y perspectiva.<sup>125</sup>

Para asistir al Liceo se debía haber cursado la educación elemental, ser mayor de 14 años y menor de 21, así como pagar doce pesos mensuales. El alumno debía asistir

---

<sup>124</sup> El primer ciclo incluía: 1) Gramática castellana, gramática latina, geografía, dibujo, gimnasia; 2) Gramática latina, principios de literatura, elementos de cronología e historia, dibujo natural y de perspectiva, gimnasia y 3) Elementos de cronología e historia, ejercicios de composición y análisis de autores, francés, inglés, elementos de historia general y de México, gimnasia. El segundo ciclo estaba formado por: 1) Psicología y lógica, teneduría de libros, esgrima, equitación y natación; 2) filosofía moral, aritmética, álgebra y geometría, esgrima, equitación y natación y 3) física, elementos de química y cosmografía, elementos de estadística y economía política, geografía, esgrima, equitación y natación. Ver "Plan del Liceo para Varones de 1861" en *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial del estado de Jalisco*. Tomo I. (Guadalajara: Tip. de Banda / Tip. de Pérez Lete) 242.

<sup>125</sup> Ixca Farías dice "Recuerdo que desde los años 83 estaba el Licenciado Pérez Verdía en la clase de Historia. El francés lo dio primero Guillermo Zalayeta, luego Manuel Puga y Acal y después Pavión y Richaud; el latín Don Jesús Mota Velasco; geografía y astronomía Longinos Banda; física, Luciano Blanco; gramática, Don Tomás V. Gómez; filosofía Martiniano Tortolero; matemáticas y teneduría de libros Agustín Bacalari y Benigno Sánchez" en *Casos y cosas de mis tiempos. Artículos costumbristas sobre Guadalajara*. (Guadalajara: s.e., 1963) 23

al Liceo de lunes a sábado de 8 a 13h y volver en la tarde de 15 a 18h durante los meses que comprendían el calendario escolar, esto es, de octubre a junio, con el mes de julio para la realización de los exámenes. Además, existían varios tipos de alumnos: internos (durante los años que hubo internado), externos (que iban y venían a sus casas diariamente), becados y espectadores. Cirilo Murillo (hermano mayor de Gerardo), Mariano Azuela (1873-1952), Salvador Alatorre, Marcelino Dávalos (1871-1922),<sup>126</sup> Manuel de la Mora, entre otros, fueron compañeros de generación de Gerardo,<sup>127</sup> mientras que Jorge Enciso (1883-1969) formaba parte de la generación siguiente y Roberto Montenegro (1887-1968) sólo estuvo inscrito como “espectador”, es decir, como oyente sin posibilidad de una participación activa en las clases.<sup>128</sup>

Al revisar algunos de los libros de actas de exámenes y calificaciones, se pueden ver distintos elementos. Primero, los maestros se dirigían a los alumnos como “el joven D. Jorge” o sólo “Don Jorge” y segundo, las calificaciones se registraban en un parámetro del 1 al 20. Por ejemplo, está registrado el 3 de julio de 1890 que “Examinado el joven D. Gerardo Murillo en Geografía elemental que comprende la Geografía astronómica, la Geografía física y la Geografía política por el profesor y sinodales que suscriben fue aprobado con el número quince (15)” firmado por tres profesores S. Banda, Arnulfo Villaseñor (1868-1953) y Antonio S. Moreno.<sup>129</sup> Me llama la atención en ese sentido,

---

<sup>126</sup> Marcelino Dávalos fue pintor de paisajes, naturalezas muertas y asuntos decorativos. También fue músico, poeta “amigo de la revolución en donde militó con su pluma” y escribió una obra de teatro titulada *Águilas y estrellas*. Ixca Farías. *Biografía de pintores jaliscienses 1882-1940*. (Guadalajara: R. Delgado, 1939) 21-22. También formó parte de los colaboradores del periódico *El Universal*.

<sup>127</sup> Universidad de Guadalajara (UDG), Archivo Histórico (AH), Fondo Instituciones Educativas de Jalisco (IEJ), Sección Liceo de Varones y Escuela Preparatoria de Jalisco (LVEPJ), Serie Alumnos (ALU), Subserie Acta de exámenes y Calificaciones (ACTEXA), Libro 57 Lengua francesa (1873-1896)

<sup>128</sup> Inscripción de Roberto Montenegro llevada a cabo el día 20 de enero de 1898. UDG, IEJ, LVEPJ, Libro Inspección de Espectadores (1895-1900), Folio 56-57.

<sup>129</sup> UDG-AH, IEJ, LVEPJ, ALU, ACTEXA, Libro 65, Geografía e Historia Natural (1888-1895), folio 47.

que Murillo no haya tenido éxito en la clase de dibujo lineal, en la que, con quince años, “presentó dos cuadros de geometría plana y del espacio, el primero ejecutado a simple vista y el segundo a regla y compás, fue calificado con el número (9) nueve” el 24 de julio de 1890 por Evaristo de Jesús Padilla y S. Mota Velasco.<sup>130</sup>

En aquellos años, la enseñanza del arte se llevaba a cabo en los talleres de los artistas jaliscienses y, sobre todo, en el Liceo para Varones, con sus clases de dibujo y pintura. Las obras resguardadas en el Liceo sirvieron entonces para que los alumnos las tomaran como modelo y se dedicaran a copiarlas, como comúnmente se realizaba en la Academia. No obstante, el historiador Arturo Camacho establece que para 1891 la enseñanza había cambiado, ya que, para la exposición de fin de curso de aquel año, diez alumnos, entre los que destacan José Vizcarra,<sup>131</sup> Othón de Aguinaga (1873-),<sup>132</sup> y Marcelino Dávalos, presentaron cuarenta y ocho trabajos de los cuales, la mitad fueron tomados directamente del natural. Los alumnos ya no sólo copiaron la colección del Liceo, sino que pintaron marinas, floreros, naturalezas muertas, paisajes y retratos que incluían el de un voceador de periódico.<sup>133</sup> Con esto podemos ver un cambio hacia

---

<sup>130</sup> UDG, AH, IEJ, LVEPJ, ALU, ACTEXA, Libro 73, Dibujo lineal (1884-1893), folio 67. Me queda pendiente realizar una búsqueda más exhaustiva en este archivo.

<sup>131</sup> José Vizcarra comenzó sus estudios con Felipe Castro, después obtuvo varios premios en la clase de pintura del Liceo para Varones, así como en la Exposición de Chicago. “Ha pintado varios retratos para la Galería de Gobernadores de Jalisco y para la Biblioteca Pública del Estado. [...] Ha pintado muchos cuadros religiosos [...] En la sacristía del Templo principal de Atotonilco el Alto pintó un cuadro mural de 7.5 x 6.5 m representando “La institución del sacerdocio”. Del mismo modo “ha cultivado la pintura de genero regional y el paisaje”. Ver Ixca Farías. *Biografías de pintores...* 55-56.

<sup>132</sup> José Othón de Aguinaga estudió con el pintor Felipe Castro, después continuó sus estudios en la Academia de San Carlos bajo la dirección de José Salomé Pina y Santiago Rebull. Años después viajó a París, donde se cree que estudió en la Academia Julien. “Pintó varios retratos y paisajes entre otros el del señor Don José Palomera, para la Biblioteca Pública de Guadalajara; un cuadro mural representando una alegoría de la Música para el señor Don Enrique Munguía y otros cuadros murales para las rechinis del Templo de Jesús de Zacatecas”. Se dedicó a ser profesor de dibujo y pintura decorativa en la Escuela Preparatoria de Jalisco y en el Instituto de Ciencias de Jalisco. Ixca Farías. *Biografía de pintores...* 13-14.

<sup>133</sup> Arturo Camacho obtuvo esta información de la lista impresa de obra y participantes que pudo consultar en el archivo de Xavier Torres Ladrón de Guevara. Ver Arturo Camacho. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. (Zapopan: El Colegio de Jalisco / FONCA, 1996) 161.

temáticas más modernas, ya no era la pintura de historia religiosa o de batallas la que dominaba, sino que la tendencia de la producción se dirigía al costumbrismo y hacia los géneros que rechazaban la introducción de la narrativa en la pintura.

De este modo, no fue extraño que el 28 de febrero de 1892 surgiera la Sociedad de Paisajistas “Gerardo Suárez”, una asociación de pintores con el objetivo de promover el género del paisaje. La sociedad estaba conformada por egresados del Liceo para varones como José María Lupercio (1870-1929), Francisco Sánchez Guerrero (?-1924)<sup>134</sup> y Luis de la Torre (?-1914).<sup>135</sup> Ésta tenía la intención de hacer certámenes mensuales con obras enviadas por los estudios de los socios que podrían ejecutarse al óleo, acuarela, pastel, crayón, carbón, sepia y tinta china.<sup>136</sup> Desafortunadamente, la sociedad sólo organizó dos exposiciones, una en mayo y otra en octubre del mismo año. Un cronista escribió que las obras tenían “una nota subida, caliente, chillona en ocasiones que si alegra la vista, hiere la retina en cuanto se busque por allí el efecto estilístico y no el relumbrón de circunstancias”. Es decir, había ya cierta experimentación con la pintura de paisaje en la que predominaba la invención (con temas como “camino impracticables, castillos feudales, torrentes pavorosos”) y no la

---

<sup>134</sup> Francisco Sánchez Guerrero estudió fotografía con Octaviano de la Mora y trabajó en otros estudios de la ciudad de Guadalajara. Ixca dice que en el Museo se conservan “algunos retratos de los gobernadores y el de Don Venustiano Carranza pintados por él” Ixca Farías. *Biografía de pintores...* 46-47.

<sup>135</sup> Luis de la Torre fue pintor y músico. “Tocaba toda clase de instrumentos; pero siempre prefería los de cuerda [...] a sus pinturas les dio siempre un sello de personalidad, elegancia y exquisitez; manejaba con la misma habilidad la acuarela, óleo, pastel, tinta china, etc.” Según cuenta Ixca, en el Museo se conservan algunos de sus cuadros. Ixca Farías. *Biografía de pintores...* 53.

<sup>136</sup> Arturo Camacho encontró un impreso suelto localizado en el archivo del pintor Carlos Villaseñor, fechado el 28 de febrero de 1892, titulado “Sociedad de paisajistas ‘Gerardo Suárez’”. En *Documentos ...* 449 Es interesante, además que la Sociedad ocupara como espacio para sus reuniones la parte posterior del otrora Seminario Tridentino, en ese tiempo ocupado por el Liceo.

copia del entorno, la producción de escenas locales que, para el crítico, sería la manera de construir una escuela.<sup>137</sup>

La elección del nombre no es arbitraria ya que Gerardo Suárez (1834-1870) había sido un artista académico muy activo en las décadas anteriores y había formado parte de la fundación de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes.<sup>138</sup> Quizá su obra más sobresaliente haya sido el conjunto de decoraciones de la residencia de “La Moreña” propiedad del cacique Francisco Velarde y ubicada en los portales en la zona centro de la región de La Barca. En aquella decoración trabajó junto a su maestro Jacobo Gálvez y contó con la participación de Pedro Uriarte.<sup>139</sup> Las escenas que se conservan en La Moreña, presentan temas pertenecientes a la vida cotidiana como es el caso de una cacería de venado, la vendimia en la plaza, entre otros. Parece que muchas de las composiciones están inspiradas en el álbum de *México y sus alrededores* y otras litografías costumbristas a partir de las cuales, Suárez modificó la gestualidad, luz, color y el paisaje para hacerlo más cercano al gusto del comitente y la población cercana. Se dice que “Si el Teatro Degollado representa la cúspide del neoclásico en Jalisco, los murales de La Moreña son la culminación romántica”.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Anónimo, “La escuela pictórica en Jalisco” en *Diario de Jalisco*, 27 de octubre de 1892.

<sup>138</sup> La Sociedad Jalisciense de Bellas Artes se inauguró el 19 de marzo de 1857 y tuvo como miembros al arquitecto Jacobo Gálvez, a los pintores Felipe Castro, Espiridión Carreón, Gerardo Suárez, Miguel Gárate y Pablo Valdez, el músico Clemente Aguirre, así como a los escritores Ireneo Paz, Aurelio Luis Gallardo, Alfonso Lancaster Jones y Epitacio de los Ríos. Ver *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*. Arturo Camacho (comp.) (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998)

<sup>139</sup> Suárez había colaborado con Gálvez en el Teatro Degollado. A decir de Arturo Camacho, Gálvez participó entre 1858 y 1860, Gerardo Suárez realizó los murales de la casa entre 1857 y 1861 y Pedro Uriarte realizó la ornamentación de las habitaciones. Arturo Camacho. *Álbum del tiempo perdido...* 112.

<sup>140</sup> Arturo Camacho. *Álbum del tiempo perdido...* 109-114. El mencionado Teatro Degollado es quizá la obra más importante de la segunda mitad del siglo XIX en Guadalajara construida por etapas. La primera terminada en 1866, la segunda que incluyó la fachada en 1882 y la tercera hasta 1895. Ver “El Teatro Degollado, Importante al público y al Ayuntamiento de Guadalajara” en *La Prensa*, 19 de abril de 1868 y “Las obras ejecutadas en el Teatro Degollado” en *El Herald*, Guadalajara, 22 de diciembre de 1895.

Así, la nueva agrupación tomó su nombre y celebró su XXIV Aniversario de muerte con una manifestación que partió del Teatro Degollado al Panteón de Belén. Frente a su tumba, algunos jaliscienses dijeron algunas palabras, como fue el caso de Gerardo Murillo.<sup>141</sup> Llama la atención la participación de Murillo en este evento ya que no aparece como miembro de la Sociedad, sin embargo, sabemos que era cercano al pintor y fotógrafo José María Lupercio. Quizá fue por participaciones como ésta que su figura adquirió un lugar importante en las redes culturales de Guadalajara.

Gerardo Murillo además, estudió en el taller del pintor Felipe Castro (1832-1908) por el cual también pasaron los ya mencionados José Vizcarra, José Othon de Aguinaga, entre muchos otros artistas. En el cuento “Primitivo Ron” que apareció en el libro titulado *Cuentos de todos colores* (1936), Murillo relata su condición de aprendiz en el taller de Castro a quien recuerda como “un viejecito muy amable, muy trabajador, que conocía muy bien su oficio y que pertenecía a la escuela académica”.<sup>142</sup> Murillo cuenta que a los pocos meses de entrar al taller Castro le encargó dibujar un cuadro de la Virgen del Carmen a partir de un croquis que éste había realizado. Al enseñarle el resultado a su maestro, éste le “indicó que podía comenzar a darle color” sobre la tela.. No he encontrado la obra mencionada, o los dibujos que al recuperar la anécdota Antonio Luna Arroyo, biógrafo del artista, menciona quedaron en poder de la familia de Murillo,<sup>143</sup> sin embargo, podemos imaginar la enseñanza académica otorgada por Felipe Castro. Éste había estudiado primero con su padre José Castro, y luego con el

---

<sup>141</sup> “Aniversario fúnebre” en *El Continental*, Guadalajara, 7 de enero de 1894.

<sup>142</sup> Dr. Atl. “Primitivo Ron” en *Cuentos de todos colores*. (México: Editorial Botas, 1933)

<sup>143</sup> Antonio Luna Arroyo. *El Dr. Atl. Sinopsis de su vida y su pintura*. (México: Editorial Cvltvra, 1952) 16-17.

catalán Pelegrín Clavé en la Academia de San Carlos, una enseñanza basada en el dibujo y la copia de las esculturas clásicas. De ese tiempo, el pintor y luego político José Guadalupe Zuno recordaba que

Gerardo Murillo se había hecho muy popular entre los alumnos del Liceo de Varones del Estado, porque habiendo sido testigo presencial del asesinato del señor General don Ramón Corona, Gobernador del Estado en aquella fecha, 10 de noviembre de 1889, había intervenido en la persecución y detención del asesino Primitivo Ron.<sup>144</sup>

Según narra en su cuento, Murillo atestiguó el apuñalamiento del gobernador Corona y de su esposa por Primitivo Ron y el asesinato de éste último por otras dos personas desde el balcón del taller de Castro y supuso la recepción de amenazas hacia su persona y familia. Es quizá por ese suceso que no se tienen noticias de Murillo en Guadalajara entre agosto de 1890 y enero de 1894, año del aniversario fúnebre de Gerardo Suárez mencionado anteriormente. Los estudios biográficos que se han realizado del artista mencionan que Murillo abandonó el taller de Castro y el Liceo para Varones por un problema familiar y pasó una temporada en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes donde conoció a Alberto J. Pani.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Zuno además contaba que “Gerardo sostuvo constantemente que Ron no se había suicidado; pues cuando se le detuvo se le encarceló, estando vivo. La versión oficial fue, sin embargo, en el sentido del suicidio del magnicida, lo cual, unido a la resistencia del doctor Bustamante a llamar facultativos de México para atender al señor Corona, dio pábulo a que corriera la sospecha de que la mano del asesino había sido movida por el presidente Porfirio Díaz para eliminar a don Ramón de la contienda electoral próxima. “En Carta de José G. Zuno a su hija Ester en el que incluye una copia del discurso dicho en una ceremonia en honor de Atl. 26 de agosto de 1964. UDG, AJGZ, Caja 4, Exp 376 El asesinato de Ron es el tema principal del cuento de Murillo, del cual Zuno conservó un borrador en sus manos y ahora permanece en su archivo. UDG, AJGZ, Caja 37, Exp. 858.

<sup>145</sup> Atl recuerda que se conocieron en el Instituto en *Gentes profanas en el convento...*<sup>53</sup> Esta estadía en el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes ha sido continuamente mencionada y repetida por sus biógrafos, sin incluir su importancia para la participación en otro circuito cultural. Así como mencionamos líneas arriba la importancia del Liceo para Varones, en la conformación de una vanguardia cultural, se debe destacar que, durante esos años en el Instituto, Murillo pudo compartir clases y opiniones con Alberto J. Pani (1878-1955) y Jesús F. Contreras (1866-1902). Años después cruzarían los pasillos del Instituto una generación más joven formada por Saturnino Herrán (1887-1918), Manuel M. Ponce (1882-1948), Ramón López Velarde (1888-1921) y muchos otros agentes con los que entraría en contacto el artista años después en la ciudad de México.

Se tiene noticia, además, de la participación de Murillo en una exposición realizada en Guadalajara en 1896. No sabemos qué obra u obras se presentaron pero, organizada por Felipe S. Gutiérrez, esta exposición contó con más de cien cuadros de artistas como Felipe Castro, Carlos Villaseñor, Francisco Sánchez Guerrero, el mismo Gutiérrez y otros artistas egresados del Liceo.<sup>146</sup> Ese mismo año se publicaría una nota reclamando la preservación de la colección de pinturas del Liceo que, en 1894, había suprimido la clase de pintura.<sup>147</sup>

Con el pasar de los años, los estudiantes del Liceo tendrían una participación política importante. En 1909 organizaron protestas contra el régimen porfirista con la intención de apoyar a un exalumno, el general Bernardo Reyes, en su candidatura presidencial, lo cual terminaría con la expulsión de varios estudiantes como fue el caso de José Guadalupe Zuno. Finalmente, el 10 de septiembre de 1914, el entonces gobernador Manuel M. Diéguez expidió un decreto con el que se daba cierre al Liceo para Varones del Estado y se creaba la Escuela Preparatoria de Jalisco.<sup>148</sup>

Mientras tanto, el edificio barroco que alguna vez fue el Seminario Mayor Conciliar y Tridentino, y que durante el siglo XIX fue tanto sede de la Biblioteca del Estado como del Liceo para Varones, quedaba vacío. Hasta que, el 10 de noviembre de

---

<sup>146</sup> “La Exposición de pinturas” en *El Continental*. Guadalajara. 10 de mayo de 1896.

<sup>147</sup> “Obras de arte que se pierden. Nueva voz de alarma” en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara, 2 de mayo de 1896.

<sup>148</sup> Ya para este momento se había homologado el sistema de enseñanza al esquema positivista de la Escuela Nacional Preparatoria de Gabino Barreda con sus 34 cátedras: Gramática española, Latín, Griego, Francés, Inglés, Alemán, Italiano, Aritmética, Álgebra, Geometría, Trigonometría rectilínea, Geometría esférica, Geometría analítica, Geometría descriptiva, Cálculo infinitesimal, Mecánica racional, Física experimental, Química general, Elementos de historia natural, Cronología, Historia general, Historia nacional, Cosmografía, Geografía física y política, Ideología, Gramática general. Lógica, Metafísica, Moral, Literatura, poética, elocuencia y declamación, Dibujo de figuras, de paisaje, lineal y de ornato, Taquigrafía, Paleografía y Teneduría de Libros. Ver Guadalupe Muriel. “Reformas educativas de Gabino Barreda”. *Historia Mexicana*. México, El Colegio de México, vol. XIII, núm. 4 (52), abril-junio, 1964, 558.

1918 se crearía el Museo de Bellas Artes de Guadalajara, que en 1923 cambiaría su nombre a Museo de Guadalajara.

## “Ofensa a la retina”: El círculo Bernardelli

Un grupo de artistas se reunían y caminaban por los alrededores de la ciudad de Guadalajara, visitaban el lago de Chapala, los cerros, plantíos, las orillas de Zapopan y Tlaquepaque. Llevaban con ellos una paleta portátil, caballete y taburete. Dentro de la paleta portátil podían guardar sus acuarelas, óleos y demás materiales para pintar el entorno natural que los rodeaba sobre soportes duros y de pequeño formato para ser utilizados al aire libre. Basados en la observación cuidadosa de la naturaleza, los pintores aplicaban cortas pinceladas transmitiendo la experiencia directa, inmediata de sus alrededores siempre buscando el ángulo y la luz ideal. En ese sentido se pueden ver tres paisajes realizados en pequeños formatos que dejan fuera el dibujo para lanzarse a la configuración de las formas naturales a partir del color, ya sea la orilla del lago, las nubes o el horizonte. **(Fig. 2)**

El primer paisaje muestra con pinceladas cortas y entrecruzadas una escena de campo en la que a la distancia se alcanzan a ver un par de casas con techo a dos aguas. La vegetación de los alrededores consiste principalmente en milpas de un brillante amarillo que contrasta con los variados tonos azulados de las flores y los verdes de las plantas. En cambio, la tendencia del segundo paisaje es hacia los colores violetas. Del lado derecho se asoma una meseta, mientras que, del lado izquierdo se representa el momento justo en el que una nube cubre el sol, dejando salir únicamente algunos de sus rayos. Por último, el tercer paisaje representa las variaciones lumínicas de un

atardecer al mismo tiempo que introduce en el horizonte la silueta de una ciudad, separando con ello la experiencia de la naturaleza, del pintor y el espectador.

Estos paisajes fueron realizados por el maestro del grupo: Félix Bernardelli (1862-1908).<sup>149</sup> De su obra se escribió que “se miran tintas y tonos absolutamente diversos de lo usual - sobre todo un violeta tenue encantador - [...] Allí no hay truco ni convencionalismos, ni arte aprendido -hay algo más, hay vida, esfuerzos por comprender la naturaleza y la verdad.”<sup>150</sup> Es decir, se marcaba la diferencia entre la formación y producción académica y la vía propuesta por Bernardelli. Una vía que consideraba la luz como la protagonista de la composición y que se basaba en la observación directa de los fenómenos luminosos, ya fuera en la pintura de figura realizada en interiores o en la pintura de paisaje trabajada al aire libre en formato de “tablitas” que luego podían mirarse en su taller.<sup>151</sup>

El Círculo Bernardelli estuvo formado por Gerardo Murillo, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, y José María Lupercio quienes en una fotografía, posaron alrededor de su maestro, **(Fig. 3)** además de Rafael Ponce de León (1884-1909) quien no aparece en la imagen. Bernardelli fue un pintor y músico de origen brasileño quien, se cree, inició su formación en la Academia Imperial de Belas Artes en Rio de Janeiro, Brasil (como lo hicieron sus hermanos: Rodolpho en escultura y Henrique en pintura)

---

<sup>149</sup> Desde 1935, en las *Minhas Memórias dos outros* de Rodrigo Octavio se construyó la relación de México y Brasil a través de esa familia. “Raised in Brazil by parents who were expert dancers of *el jarabe* and the *Zamacueca*, and important members of the performing arts scene in Imperial Brazil, the Bernardelli brothers were artists whose lives traced comparable lines in Latin America at the turn of the century. Whereas the Bernardelli born in Mexico became the most influential sculptor at the turn of the century in Rio de Janeiro, the Brazilian-born Bernardelli became the mentor of figures such as Gerardo Murillo and Roberto Montenegro, and staged *Il Guarani* in Guadalajara. These are the first deep undercurrents that bring together Brazil and Mexico” en Paulo Moreira. *Literary and Cultural Relations Between Brazil and Mexico. Deep Undercurrents*. (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

<sup>150</sup> Amateur, “Una visita al taller de Bernardelli” en *El Correo de Jalisco*. Guadalajara, 28 de abril de 1895.

<sup>151</sup> Así las llama un periodista en “Los cuadros de Félix Bernardelli” en *El Heraldo*, 23 de enero de 1896.

para después viajar a México.<sup>152</sup> Se tienen noticias de Bernardelli en Guadalajara desde 1886, cuando llega desde Rio de Janeiro a visitar a su hermana en compañía de su madre. Sin embargo, esta visita dura sólo un par de meses ya que Bernardelli decidió partir a Europa a continuar sus estudios en algunas academias privadas de París y Roma durante aproximadamente una década.<sup>153</sup>

Hay que recordar que en Guadalajara no había una Academia de Arte en funciones aquellos años por lo que las personas que quisieran formarse dentro de las artes debían acercarse por otros caminos.<sup>154</sup> Así que en 1895, a su regreso a Guadalajara,<sup>155</sup> Bernardelli encontró un espacio en el que podría intervenir. Techado con vidrio y con algunos cortinajes para el aprovechamiento y control de la luz natural, el taller de Bernardelli estaba situado en la parte alta de su casa ubicada en la calle del Carmen. Al visitar el espacio, un crítico sintió que estaba reviviendo las experiencias del

---

<sup>152</sup> Quiero agradecer el apoyo y diálogo continuo con la Mtra. Alejandra Petersen. Alejandra es especialista en la obra de Bernardelli y gracias a ella tuve un mayor contacto con las piezas aquí utilizadas. Ella realizó la curaduría de la exposición “*Félix Bernardelli. Maestro de vanguardia del siglo XIX*” en el Hospicio Cabañas (2018), a partir de su investigación de maestría *Félix Bernardelli y la pintura al aire libre. Los materiales del arte como evidencia del desarrollo de la modernidad en México (1895-1908)*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 2017.

<sup>153</sup> Según escribió Concha Bernardelli en su diario personal, Félix había estado seis años en Roma y cuatro en París. Concha Bernardelli. *De espinas y flores: diario íntimo (mayo 1895-abril 1928)*, Irene B. Corvera y Yudi Kravzov (eds.) (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012) 100.

<sup>154</sup> “¿Por qué no existe en Jalisco la Escuela de Pintura?”, en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 8 de junio de 1898. Arturo Camacho dice que desde 1879 el gobernador Jesús Camarena decretó la creación de una Academia de Bellas Artes, pero ésta nunca se consolidó. en Arturo Camacho, *Álbum del tiempo perdido: pintura jalisciense del siglo XIX* (Zapopan: Colegio de Jalisco, 1997) 120.

<sup>155</sup> Tomo esta fecha de Concha Bernardelli. *De espinas y flores: diario íntimo (mayo 1895-abril 1928)*, Irene B. Corvera y Yudi Kravzov (eds.) (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012) 21 Existe una discusión sobre este dato. Laura González Matute establece que Bernardelli regresa en 1892 a partir de algunas fotografías encontradas en un archivo que tienen anotadas esa fecha. Ver Laura González Matute, “Félix Bernardelli: Un artista de lo moderno en Guadalajara” en *Félix Bernardelli y su taller*. (México: Instituto Cultural Cabañas / Museo Nacional de San Carlos-INBA, 1996) 17. Mientras que Arturo Camacho establece que Bernardelli regresó a finales de 1890 y se dio a conocer en 1891 por la copia de tres cuadros suyos por parte de los estudiantes del Liceo para Varones según se establece en un folleto de la exposición de fin de cursos. Ver Arturo Camacho. *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)* (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2015) 61.

personaje de Christine al entrar al taller de Claude en *L'oeuvre* escrita por Zola, “Duelen los ojos, chocan los colores chillones, la retina se siente ofendida por tantas crudezas.”<sup>156</sup>

Para el crítico, el arte de la época se había convertido en algo convencional, estático, repetitivo, frente a lo cual, la producción de Bernardelli llegaba como una bocanada de aire fresco, “todo es nuevo, elegante, frágil, [...] de forma que parece hecho, no con tanteos sino de primera intención, por vía del juego”.<sup>157</sup> Así, el abocetado de las obras, la aplicación de la pintura, la combinación de los colores con la luz y la sensación de estar observando sólo una parte del todo, contribuían a que se produjera un efecto diferente en el espectador. Un anuncio de periódico de la “Academia de pintura y dibujo, para señoras y señoritas” deja ver las pretensiones del artista:

Talleres y estudios instalados al estilo de Roma y París. Estudio de dibujo artístico del yeso y del natural. Pintura al óleo, acuarela, gouache y papel. Pintura de flores y paisajes – Enseñanza de la pintura recreativa sobre seda, porcelana, marfil y terracota, con todos los procedimientos modernos. [...] Profesor, Félix Bernardelli, de las Academias de París y Roma. Retratos al natural al óleo, pastel y acuarela y lecciones a domicilio a precios convencionales.<sup>158</sup>

Aquí se puede ver la manera en la que Bernardelli se basaba en su experiencia en París y Roma para atraer a la burguesía tapatía y al mismo tiempo, es claro que se dirigía a ellos al utilizar categorías como “pintura recreativa”, es decir, una actividad ocupacional, de diversión y ocio destinado, en la época, principalmente a las mujeres. Este anuncio, así

---

<sup>156</sup> Amateur, “Una visita al taller de Bernardelli” en *El Correo de Jalisco*. Guadalajara, 28 de abril de 1895.

<sup>157</sup> Amateur, “Una visita al taller de Bernardelli”...

<sup>158</sup> Félix Bernardelli, “Academia de pintura y dibujo, para señoras y señoritas” en *El Correo de Jalisco*, 21 de marzo de 1897. [“Los talleres estarán abiertos a las discípulas, todos los días no feriados, de 9 am a 1 pm. Precios \$7 mensuales”] Es interesante la mención específica de las ciudades de “Roma y París” como referente del arte, el encuentro entre lo clásico y lo moderno. Queda pendiente, además, un estudio que haga énfasis en esta distinción de género en los talleres de pintores de Guadalajara.

como las fotografías que se conservan de su academia, me permiten señalar que, si bien Bernardelli utilizaba la copia del yeso y del natural como ejercicio de formación artística, a la manera de la Academia tradicional, llama la atención el amplio espectro de técnicas pictóricas que manejaba y podría enseñar a los interesados: óleo, pastel, acuarela, gouache y “todos los procedimientos modernos”. Del mismo modo, se puede ver una mayor libertad en la enseñanza del dibujo o la pintura en el método de Bernardelli, ya sea por la incorporación de las excursiones al aire libre o, sobre todo, por la mención de distintos soportes como el papel, seda, porcelana, marfil y terracota, que parecen señalar un acercamiento a la producción de cerámica, textiles y otras artes decorativas.

Algunos de los discípulos de Bernardelli, llegaron a la Escuela Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México como un grupo cultural y con un bagaje distinto que los hizo ganarse espacios de exhibición rápidamente. Gracias a la investigación de Alejandra Petersen tenemos un conocimiento más profundo de la relación de Bernardelli con estos artistas, desde fotografías obsequiadas por Murillo “a mio fratello Félix”; una acuarela y una fotografía por Montenegro “a mi maestro Félix Bernardelli, leal y cariñosamente”; una acuarela y una carta de Rafael Ponce de León, etc. De éste último conocemos por ejemplo que, fue una carta de Bernardelli al maestro Antonio Fabrés, la que hizo que éste lo recibiera amablemente en su taller de la Academia de San Carlos.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> “Carta de Rafael Ponce de León a Félix Bernardelli” en *Rafael Ponce de León. 1884-1909. De lo real a lo legendario*, Angélica Velázquez, María José Esparza (coord.) (México: Munal-INBA, 1988) 40.

El brasileño además, mantuvo correspondencia con el arquitecto Adamo Boari, el periodista Manuel Caballero, el poeta José Juan Tablada, el pintor Antonio Fabrés, entre otros. No porque se situara en Guadalajara, en el occidente del régimen porfirista, Félix Bernardelli y los artistas jaliscienses estaban desconectados, sino que, ellos habían configurado su propia red cultural a la que Bernardelli atraería nuevas personalidades interesadas en el modernismo.

### “Documentos humanos”

No sólo fue en la pintura de paisaje al aire libre en la que Bernardelli invitó a sus discípulos a innovar, sino también en la pintura de figura.<sup>160</sup> Un crítico nombró como “documentos humanos” a los estudios fragmentarios del cuerpo humano en los que Bernardelli, “hojeando el gran libro de la naturaleza, consiguió arrancarle secretos que avaro guardaba”.<sup>161</sup> En un cuadro de figura conservado en la colección de la familia Corvera Bernardelli, se presentan varias iniciativas pictóricas del artista. **(Fig. 4)** Primero, pareciera que la intención de la obra es representar el cuerpo humano con todas las coloraciones y texturas que se perciben en la piel al contacto con la luz. Además, no es alguna alegoría o estudio del desnudo clásico, sino que se trata de un retrato del cuerpo desvestido de una modelo posada en un banquillo y sosteniendo un paño, ubicado dentro de un espacio interior, posiblemente el taller del artista. Luego, llama la atención el recorte de la figura el cual parece aleatorio, pero que forma parte de la propuesta plástica del artista. Si bien, la composición deshumaniza a la mujer al

---

<sup>160</sup> Ver *Félix Bernardelli y su taller*. (México: Instituto Cultural Cabañas / Museo Nacional de San Carlos-INBA, 1996).

<sup>161</sup> Amateur, “Una visita al taller de Bernardelli”...

cortar su cabeza y presenta sólo el fragmento corporal formado entre el pecho y las rodillas; como “documento humano” la obra presenta una observación detallada de un fragmento en oposición al dibujo académico y los cánones de representación del desnudo.<sup>162</sup>

Se ha dicho que Bernardelli “le ensanchó por vez primera los horizontes artísticos”<sup>163</sup> a Murillo. Fue por él que probablemente escuchó sobre el divisionismo, sobre las teorías del color en boga y con quién aprendió a utilizar el pastel y la acuarela. Sin embargo, se debe resaltar que la formación de Murillo con Bernardelli fue corta, ya que tuvo que suceder entre 1895 y finales de mayo de 1897, fecha en la que Murillo parte a Europa. Aunque es verdad que su relación de amistad y diálogo profesional continuaría hasta la muerte de Bernardelli en 1908 y, varios años después con su viuda Concepción.<sup>164</sup>

En ese sentido, se puede comparar el fragmento de Bernardelli y *Las bañistas* de Murillo para ver la manera en la que ambos entendieron el divisionismo en la pintura de figura. Ambos aprovecharon el fondo claro de la tela para después utilizar pinceladas de distintas tonalidades y generar, a partir de su interacción, los volúmenes. Sin embargo, Bernardelli utiliza pinceladas largas y continuas, mientras que las de Murillo

---

<sup>162</sup> Ver por ejemplo el clásico estudio de la construcción del desnudo como “forma ideal” de Kenneth Clark y la revisión feminista de Lynda Nead que piensa al desnudo femenino como un medio para contener la feminidad mediante procedimientos y convenciones del arte. Lynda Nead. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, trad. Carmen González Marín (Madrid: Tecnos, 1998). En el caso mexicano es interesante el trabajo y propuesta de Angélica Velázquez, principalmente en “El desnudo femenino en la Academia de San Carlos” en *Discursos de la piel. Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)* (México: INBA-Munal, 2017) 191-255.

<sup>163</sup> Luis-Martin Lozano, “Del taller a la academia: Félix Bernardelli, maestro de una generación de pintores jaliscienses” en *Félix Bernardelli y su taller...* 63.

<sup>164</sup> Gerardo Murillo seguirá en contacto con la viuda de Bernardelli hasta la muerte de ésta. Ver las cartas entre ambos fechadas el 6 de septiembre de 1914 y el 6 de diciembre de 1921 en la Colección Corvera Bernardelli.

son cortas y diagonales que se entrecruzan para generar el volumen. Si bien la textura de *Las bañistas* se ha perdido debido a los reentelados que ha sufrido,<sup>165</sup> podemos pensar que esta obra, al igual que *Ventanas de Manzanillo* (obra conservada en el mismo Museo de Guadalajara y que analizaremos en el siguiente capítulo) jugaba con las aplicaciones y espesores del óleo sobre el lienzo.

Félix Bernardelli además participó del interés por pintar muros interiores de espacios públicos y privados bajo el patrocinio de la burguesía, la cual se interesó en decorar el interior de sus residencias, muros de capillas, techos y pechinas de iglesias y fachadas de comercios. Quizá la intervención más conocida de Bernardelli sea la decoración exterior de “Al libro de caja”, librería y tienda especializada en artículos de escritorio, imprenta, litografía y papelería del empresario Juan Kaiser. En la fotografía que se conserva de la decoración podemos ver a Bernardelli sobre una escalera dando los últimos toques de pintura a una de las figuras femeninas que enmarcan la entrada del establecimiento. **(Fig. 5)** La fachada está constituida por un friso superior y dos paneles verticales dispuestos en los laterales de la puerta de la librería. El friso superior contiene tres cartelas que contienen distintas palabras construidas con una tipografía de líneas alargadas que denotan movimiento, muy cercanas al estilo *art nouveau*. Del mismo modo, las dos figuras femeninas a los lados de la puerta tienen una cualidad curvilínea y fitoforme que dota de vida a las formas planas que las constituyen.

---

<sup>165</sup> Hay que tener en cuenta que el reentelado también modifica el cromatismo ya que satura los colores y reduce el brillo. Agradezco a Sandra Zetina las observaciones compartidas y el emocionante diálogo en aquel viaje a Guadalajara de ida y vuelta para estudiar la obra de Bernardelli en su último día de exhibición.

José Juan Tablada, después de visitar el estudio de Bernardelli, le prometió que le remitiría “los periódicos en que mi humilde pluma se ocupe de la interesantísima personalidad artística de usted y en donde apunte las inolvidables impresiones que su taller y sus cuadros me produjeron”.<sup>166</sup> A partir de la carta anterior, el investigador Luis Rius Caso propone preguntarse “si el contacto con Bernardelli en ese primer momento, 1895, aportó al japonismo de Tablada en lo visual”<sup>167</sup> por las innovaciones formales y técnicas con las que había estado en contacto el brasileño durante su estancia en París e Italia. De esa manera, se plantea la posibilidad de una mayor importancia al encuentro entre el escritor y el artista destacando algunos modos japoneses de Bernardelli en su pintura, decoraciones y objetos que poseía como la conocida fotografía de la modelo Adela Vázquez Scaffino retratada con vestimenta y objetos japonistas. Aquí se debe recordar el óleo *Chapala* en el que Bernardelli muestra en un formato vertical un paisaje en cuyo horizonte se observa un monte solitario, con un lago tranquilo, que apenas muestra la presencia de una pequeña balsa que transporta a un pescador. **(Fig. 6)** El juego con la luz y los colores es mucho menos atrevido que en sus documentos humanos pero el formato y la temática apacible puede recordarnos a aquellos paneles japoneses de soporte alargado verticalmente (conocido como kakemono).<sup>168</sup> Éste permite establecer una mirada distinta al paisaje transformándolo en una propuesta decorativa de cercanía-lejanía que construye otro tipo de observador.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Carta de Tablada a Bernardelli. Febrero de 1895. Archivo Corvera Bernardelli.

<sup>167</sup> Luis Rius, "Hiroshigué. Una palanca del futuro del arte mexicano" en *Pasajero 21 el Japón de Tablada*. (México: INBA - Museo del Palacio de Bellas Artes, 2019) 109.

<sup>168</sup> Siegfried Wichmann. *Japonisme*. (Milan: Editions du Chêne, 1982) 170.

<sup>169</sup> Además de estos elementos, se pueden encontrar algunos temas orientalistas en sus óleos con odaliscas, sultanes y personajes moriscos, los cuales provienen probablemente de su interés en la obra de Mariano Fortuny. Ver Luis Martin Lozano, “Del taller a la academia...” 56.

La obra de Bernardelli al parecer llegó a exponerse en Estados Unidos ya que en una nota periodística se menciona que se iban a vender seis lienzos “a los aficionados yankees”. Continúa la nota explicando que “En los seis óleos llaman la atención lo bien entendido de las luces, esas luces, escollo, al decir de un crítico de arte, de los pintores mexicanos, el cuidadoso tratamiento de los accesorios, y la hermosa y natural distribución de las figuras que animan el paisaje. Sus actitudes han sido sorprendidas y reproducidas con admirable fidelidad.”<sup>170</sup> Desafortunadamente, parece que el taller de Bernardelli fue víctima de un incendio por lo que muchas de sus piezas se han perdido,<sup>171</sup> sin embargo, varios de sus estudiantes serán los protagonistas de un cambio en el modernismo que se explorará a continuación.

## “El que no los quiera ver, que se tape los ojos”: El viaje a Italia

En 1897 se informó en Guadalajara que

Nuestro apreciable amigo el joven e inteligente artista Noel Gerardo Murillo, cuyas producciones pictóricas son bien apreciadas en esta ciudad, ha logrado del gobierno del estado una pensión a fin de que pase a Roma a hacer estudios más amplios en la bella arte en que tanto promete. El acto realizado por el gobierno del estado merece plácemes, pues entendemos que el joven Murillo es el primer pensionado por algún estado para estudios como el que se trata. Felicitamos a Gerardo por la distinción honrosa que ha obtenido y muchos nos prometemos de sus aptitudes, para el buen nombre de Jalisco.<sup>172</sup>

Según el diario, fue el gobierno estatal el que otorgó la beca para el artista en su primer viaje a Europa. Aunque hay rastros de una beca concedida por la Tesorería General de

---

<sup>170</sup> Los óleos de los cuales se habla son “Dos vistas de la laguna de Chapala; dos tomadas en Mezquitán; una en Zapopan, y otra, como lo dijimos ya, en la Alcaicería Ahumada o Humeada, que muchos sin razón alguna pretenden fue propiedad y residencia del Santo Oficio.” En “Los cuadros de Félix Bernardelli” en *El Heraldo*, 23 de enero de 1896.

<sup>171</sup> “Incendio”, *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 24 de marzo de 1905.

<sup>172</sup> “Artista pensionado” en *El Correo de Jalisco*, abril de 1897.

la Federación a Gerardo Murillo por la cantidad de \$564.58 como "importe de su pasaje de Veracruz a Santander y de Santander a Roma, con el que lo auxilia esta Sria. para que pueda proseguir con sus estudios de perfeccionamiento de pintura en el extranjero"<sup>173</sup> y dos años después menciona que el Gobierno de México le concedió "una pensión de \$25 cada mes"<sup>174</sup> por lo cual no está de más señalar que Murillo obtuvo apoyo de distintos niveles de gobierno.

El 1 de junio de 1897 Murillo se embarcó de Nueva York al Puerto de Le Havre, rumbo a París.<sup>175</sup> De París, viaja a Roma y de ahí hace pequeños viajes a distintas ciudades como Bolonia, Venecia, Turín, Génova y Florencia, para volver a Roma y luego partir hacia Madrid, hasta su regreso en 1903. Durante este primer viaje de Murillo a Europa, se mantuvo en contacto con su *carissimo amico* Bernardelli a partir de la escritura de cartas. En una de ellas, Bernardelli le encargó a Murillo que a su regreso le trajera algunas cosas entre las que destacan unos "desnudos" de los que el mexicano promete enviar algunas fotografías. Este hecho me permite establecer que Bernardelli estaba llevando a cabo una renovación de la enseñanza de las artes insertando la fotografía como material didáctico, al nivel del yeso o de la pintura de los grandes maestros y que después, también sería implementada por Fabrés en la ENBA.

---

<sup>173</sup> El viaje de Murillo puede rastrearse a partir de las cartas a sus familiares que fueron otorgadas a Antonio Luna Arroyo cuando éste realizaba la biografía del artista y que ahora permanecen en el archivo personal de Griselda Luna (AGL) al cual sólo ha tenido acceso Olga Sáenz. Por lo cual, de aquí en adelante se citará tanto el documento como la página del libro de Sáenz en el que se hace mención de él. *El símbolo y la acción: vida y obra de Gerardo Murillo*. (México: El Colegio Nacional, 2005) 25.

<sup>174</sup> Carta de Gerardo Murillo a su hermano Cirilo desde Roma en AGL. Ver Olga Sáenz, *El símbolo y la acción...* 67.

<sup>175</sup> Carta de Gerardo Murillo a su madre, el 1 de junio de 1897 y otra del 28 de junio de 1897. Colección Griselda Luna. En Olga Sáenz, *El símbolo y la acción...* 36-37.

En la formación de Murillo, Bernardelli constituye una propuesta de “arte por el arte” en oposición a la tradición académica de Felipe Castro. El primero quiso convertir lo cotidiano en el tema de la pintura y exacerbar el papel de la luz y el color en el lienzo, el segundo quiso configurar un canon regional basado en el dibujo. No obstante sus diferencias, ambos formularon propuestas para el arte decorativo, ya fuera burgués y privado o público y religioso.

En la despedida de la carta a Bernardelli, Murillo mencionó que “mis modelos me esperan en el estudio, mejor dicho en la Villa que usted tal vez conoce. Allí hay un gran jardín y yo trabajo bajo la absurda bóveda de este maravilloso cielo romano.”<sup>176</sup> Con esta frase Murillo probablemente hacía mención al jardín de la Villa Médici donde se encuentra la Academia Francesa en Roma, que ambos artistas conocieron.<sup>177</sup> O, como escribió Antonio de la Fuente, a los muros de “una villa privada (Vía Flaminia número 14, Roma), cercana de la famosa Villa Papa Giulio en Roma”<sup>178</sup> la cual él tuvo la oportunidad de visitar y según cuenta, Murillo había llenado con murales “de seres colosales y fantásticos, extraídos de la Capilla Sixtina, pero iluminados con el arcoíris del impresionismo”.<sup>179</sup> En los murales,

se movía el hombre en sus luchas sociales y en sus batallas contra la naturaleza para aparecer triunfante en un gran panel central dominando el Universo. Estas pinturas

---

<sup>176</sup> Carta de Murillo a Bernardelli. Roma, 19 de julio de 1902. Archivo Corvera Bernardelli.

<sup>177</sup> Revisé los documentos relativos al periodo en el que Jean-Baptiste-Claude-Eugène Guillaume dirigió la Academia francesa (1891-1904) pero no encontré ninguna mención de Gerardo Murillo o algún artista mexicano. Sin embargo, es posible que haya asistido como estudiante externo o visitante de las galerías quienes no tenían que registrarse en la Academia.

<sup>178</sup> Antonio de la Fuente, “Mala suerte del pintor” en “Exposición paricutínea del Dr. Atl. Dibujos, pinturas y monografías sobre el volcán” en *Dr. Atl. Cómo nace y crece un volcán. El Paricutín. Colección de dibujos y pinturas donados por el Dr. Atl a la nación para el acervo del Museo Nacional de Artes Plásticas*. (México: SEP-INBA, 1948).

<sup>179</sup> Antonio de la Fuente, “Mala suerte del pintor...”

fueron destruidas algunos años después de su ejecución al transformar el palacio en un edificio moderno. ¡Lamentable suceso!<sup>180</sup>

Estos seres colosales, su modo miguelangelesco y su intención simbólica parecen haber sido recuperados para los murales de San Pedro y San Pablo en tanto en aquellos paneles también se ubica al hombre en su relación con las distintas fuerzas de la naturaleza y se cuestiona su posición en el cosmos. Es posible que este tema haya perseguido a Murillo a lo largo de su producción mural y pictórica como se verá más adelante.

La estancia italiana de Murillo recorre también la producción literaria del artista. Por ejemplo, en *Cuentos de todos colores* menciona su estudio de la Vía Flaminia en los relatos “La monja” y “Nemesio de Mogrobejo”. Éste último menciona que el escultor español mejor conocido como Nemesio Mogrobejo (1875-1910) tuvo un estudio en aquella calle donde se dedicaba a modelar estatuas simbólicas posiblemente su *Risveglio* (escultura de una figura masculina en bronce) o *Maternidad* (relieve en bronce) herederas de la exploración formal iniciada por Rodin y que hoy en día se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.<sup>181</sup> Este cuento también le permitió al artista comentar sobre la situación social italiana

Graves acontecimientos políticos y militares conmovieron a Roma, pocos días después de la riña entre Mogrobejo y yo. El pueblo se había levantado en contra de los que encarecieron el pan y del gobierno que los toleraba.

Una enorme manifestación llenó la Plaza de San Juan de Letrán y el gobierno movilizó fuertes contingentes de tropa. El pueblo estaba dispuesto a la batalla. Lanceros de Novara, Bersaglieri de sombreros emplumados y Coraceros del Rey, cercaban la plaza. El pueblo se echó encima de la tropa, y ésta iba a hacer fuego, pero la hidalguía de un

---

<sup>180</sup> Antonio de la Fuente, “Mala suerte del pintor...”

<sup>181</sup> Varias de las obras producidas por Nemesio de Mogrobejo en su estancia italiana, primero en la Academia Julien y luego en la Colarossi se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao cuya colección puede observarse en el siguiente vínculo: <https://apps.euskadi.eus/emsime/coleccion-autor/mogrobejo-nemesio/autor-6838>

oficial de lanceros evitó la catástrofe. Sin embargo el estado de sitio fue declarado y la vida de Roma se paralizó bruscamente.<sup>182</sup>

Por último, en “La Sora Giulia” recorre algunas calles de la capital italiana en su encuentro con una mujer que se aut nombra “cosa sagrada” y es reconocida como un misterio por la gente.<sup>183</sup> Estos tres cuentos, escritos en primera persona, parecen formar parte de una serie de entramados de recuerdos del artista, ficciones y comentarios políticos sobre la situación europea a principios del XX.

En el segundo volumen de *Cuentos de todos colores* se incluyen dos relatos sobre otras ciudades italianas. “Firmeza sobrehumana” describe “las laderas de las colinas que rodean la espléndida ciudad de Nápoles” como escenario de una historia de amor en la que describe a la mujer como “más bella que la Fortaleza que Lorenzetti pintó en los muros del Palacio comunal de Siena”.<sup>184</sup> Del mismo modo, el cuento “La barra de metal” inicia con la siguiente línea: “Siena en el atardecer del mes de agosto, parece surgir de un fresco de Lorenzetti.” Él, personaje y narrador, describe los olores, los sonidos, los colores de las piedras y las casas y continúa diciendo, “en estas tardes quietas y luminosas de Italia, el espíritu diluye en el paisaje tardes de un mundo sin dimensiones donde la leyenda, la realidad y el deseo se confunden en un caos, blanco como un Nirvana”.<sup>185</sup> Además, en el relato compara a una mujer con el “retrato de Santa Catarina que Matteo de Giovannetti pintó en la iglesia de Santo Domingo”.<sup>186</sup> Estos dos

---

<sup>182</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “Nemesio de Mogrobojo” en *Obras 2. Creación literaria* (México: El Colegio Nacional, 2006) 133.

<sup>183</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “La Sora Giulia” en *Obras 2.*

<sup>184</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “Firmeza sobrehumana” en “Cuentos de todos colores II” en *Obras 2. Creación literaria... 345-347.*

<sup>185</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “La barra de metal” en “Cuentos de todos colores II” en *Obras 2. Creación literaria... 351.*

<sup>186</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “La barra de metal” en “Cuentos de todos colores II” en *Obras 2. Creación literaria... 352.*

cuentos y sus comparaciones específicas dejan ver la noción de belleza artística de Murillo enfocada en la escuela de Siena del trecento y quattrocento. Por una parte, en el primer relato parece hacer referencia a la fortaleza que forma parte de la escena de las “consecuencias del buen gobierno en la ciudad” del fresco de la *Alegoría del buen gobierno* pintado por Ambrogio Lorenzetti (ca. 1290-1348) en el Salón de los Nueve del Palazzo Pubblico o Ayuntamiento de Siena. Por otra parte, en el segundo relato quizá se esté hablando de Matteo di Giovanni (ca. 1430-1495) quien realizó varias decoraciones murales en la iglesia de Santo Domingo y también en la Concatedral de Pienza donde realizó una escena de la Virgen con niño acompañada de Santa Catalina, San Mateo, San Bartolomeo y Santa Lucía.

La Italia de aquella época estaba configurada por el diálogo entre el simbolismo y el movimiento de los Macchiaioli, pintores al aire libre con tendencias sociales y, los divisionistas, quienes experimentaron con la división de luz y el color en la pintura. Es posible que las obras producidas por Murillo en esos años: "Un cuadro para el gobernador, un retrato para mi madre y una Virgen... Mandaré algunos desnudos, ¡cuidado con asustarse! El que no los quiera ver que se tape los ojos",<sup>187</sup> así como “dibujos, pasteles y pinturas al óleo”,<sup>188</sup> establecieran un diálogo directo con la producción plástica italiana(contemporánea o clasicista), sin embargo, no ha llegado a nosotros noticia de ninguna de esas piezas.

---

<sup>187</sup> Carta de Gerardo Murillo a su hermano Cirilo desde Roma, 20 de enero de 1899. AGL. En Olga Sáenz. *El símbolo y la acción...* 67.

<sup>188</sup> Carta de Gerardo Murillo a su madre desde Roma, septiembre de 1899. AGL. En Olga Sáenz. *El símbolo y la acción...*

Quizá lo que ha generado mayor interés de esta estancia italiana es la supuesta asistencia de Murillo a la Academia de España en Roma. Él mismo escribió que había hablado con el director para ser admitido en las clases de desnudo y rápidamente se hizo amigo de los artistas que ahí completaban su formación.<sup>189</sup> El artista reconoció que el dibujo de desnudo no era su mejor cualidad como pintor, llegando a confesar que “no sabía como tomar el carbón ni cómo empezar a dibujar”.<sup>190</sup> Se conservan algunos dibujos de figura de Murillo (**Fig. 7**) en los que se observa el trabajo con las posturas de los cuerpos, la baja calidad de las manos, de los rostros y quizá también sea el claroscuro de las musculaturas lo que los acerca a aquella búsqueda miquelangelesca.

Se sabe además que Murillo participó en una exposición de la *Associazione Artística Internazionale di Roma* conocido también como Centro Artístico Internacional. Este centro fungió como escuela independiente y punto de encuentro para artistas de diversos países y posiblemente era conocido ya por Murillo por mención de su maestro Bernardelli ya que se cree que él pudo estudiar ahí al igual que su hermano Henrique.<sup>191</sup> En los alrededores de la piazza del Popolo, via Margutta y piazza de Spagna se configuraba el eje artístico de Roma y es ahí donde se encontraba situado el Centro.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Carta de Gerardo Murillo a su madre desde Roma, 10 de octubre de 1897. AGL. En Olga Sáenz. *El símbolo y la acción...*

<sup>190</sup> Carta de Gerardo Murillo a su madre desde Roma, 8 de noviembre de 1897. AGL. En Olga Sáenz. *El símbolo y la acción...* No obstante, parece que el objetivo del artista era aprender a dibujar desnudos y se propone un programa en el que no haga más que dibujar. Le escribió a su madre que “Este año escolar de octubre a julio no haré más que dibujar, pues esto es el principio, la base de todo el edificio, de julio a octubre pintaré unos cuadritos para la venta, de octubre de 1898 a julio de 1899, de nuevo a dibujar de día y de noche y, después a pintar hasta que me dé hipo, pues ya en aquel tiempo podré estar muy fuerte en el dibujo que es el eje de la rueda”.

<sup>191</sup> Camila Cameiro Dazzi. *Relações Brasil-Italia no Arte do Segundo Ottocentos: estudo sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)* Tesis de maestría en Historia del Arte. Universidad Estadual de Campinas, Sao Paulo, Brasil, 2006.

<sup>192</sup> En este mismo circuito se extendió la práctica de los artistas españoles, aún después de la fundación y centralización de la producción por la Academia de España en Roma. En aquellos barrios además de Mogrobojo, tenían su taller Mariano Benlliure, Mariano Fortuny, entre muchos otros. Ver *El arte español*

La Vía Margutta como calle de arte se menciona en el relato “En el muchacho que salió del lodazal” como un lugar en el que dos muchachos iban a “presumir de artistas en los estudios de los pintores de la Via Margutta”.<sup>193</sup> Del mismo modo, en una carta a su madre, Gerardo Murillo describe una mascarada llevada a cabo en el Centro en la que estaban dos grupos: uno en torno al grabador Bartolomeo Pinelli formado por italianos, alemanes e ingleses vestidos a la moda y el segundo grupo, estaba formado por latinoamericanos y españoles vestidos de manera más modesta.<sup>194</sup> Murillo se ubica a sí mismo como parte del primer grupo lo que lleva a notar la distancia que el artista marcaba de sus compatriotas, tratando de mezclarse con los europeos.<sup>195</sup>

Para enero de 1900, “como resultado del primer año de pensión” Gerardo Murillo en su calidad de pensionado del Gobierno Mexicano en Roma, le escribió al Ministro de Justicia e Instrucción Pública Joaquín Baranda, poniendo a su disposición dos pequeños cuadros pintados al pastel, pero antes de enviarlos a México, el artista pide permiso para exhibirlos en la Exposición Universal de París. Al mes siguiente, el presidente respondió que puede exponerlos siempre y cuando Jesús F. Contreras, quien

---

*entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, ed. Luis Sazatornil y Frédéric Jiménez, (Madrid: Casa de Velázquez, 2014) 162

<sup>193</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “El muchacho que salió del lodazal” en “Cuentos de todos colores II” en *Obras 2. Creación literaria...* 348. En la historia estos muchachos son castigados por la naturaleza, ya que uno de ellos queda atrapado y ahogado en un fango mientras que el otro logra salir y regresa cambiado a Roma.

<sup>194</sup> Carta de Gerardo Murillo a su madre desde Roma, 4 de marzo de 1899. AGL. En Olga Sáenz. *El símbolo y la acción...* Queda pendiente buscar más información sobre el centro que, cuenta el artista, estaba en Vía Margutta.

<sup>195</sup> Es posible que Murillo haya tenido contacto con Giulio Aristide Sartorio quien habría elaborado el símbolo de la Associazione Artística Internazionale a partir de una composición piramidal compuesta por tres figuras femeninas con vestimenta y atributos clásicos. A este artista lo recuperaremos en el siguiente capítulo por su visita a México. Ver símbolo en <https://www.carlovirgilio.it/en/opera/associazione-artistica-internazionale-roma/>

se encontraba ya en París, considere que los cuadros son merecedores de ser expuestos.”<sup>196</sup>

Sebastian B. De Mier, ministro plenipotenciario de México en la Gran Bretaña y Comisario General de México en la Exposición de París escribió una “memoria histórica y descriptiva” de su labor. Relativo a la sección de pintura del ramo de Bellas Artes escribió que “fueron de notarse los envíos de los Srs. Yzaguirre, Murillo, de la Torre, Javier Martínez y Fuster”.<sup>197</sup> Este ramo se instaló en el salón de recibo del Pabellón junto con mobiliario estilo imperio y muros ricamente tapizados. En una fotografía incluida en la memoria alcanzamos a ver en la sección de Bellas Artes, al centro del encuadre sobre el muro, el famoso *Autorretrato* de Murillo realizado al pastel y otras pinturas de distintos tamaños. **(Fig. 8)** La decoración de la sala incluye el mobiliario mencionado anteriormente, acompañado de palmas en macetones con bases altas, un biombo, un gran espejo enmarcado y varias esculturas de las que reconocemos *Malgré tout*, el busto de Carmelita Romero de Díaz y sobre una mesa, al fondo, *Retrato de niño (de su hijo Carlos Contreras)*, realizadas todas ellas por Jesús Contreras.<sup>198</sup> Es de señalar también

---

<sup>196</sup> Carta de Gerardo Murillo a Joaquín Baranda. Exp. 55, Caja 7, Serie Escuela Nacional de Bellas Artes, Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes, AGN. Gracias a Flora Elena Sánchez Arreola es que conocemos la ubicación y resúmenes de los documentos del archivo de la ENBA. Ver *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920* (México: IIE-UNAM, 1996) 96.

<sup>197</sup> En escultura Jesús F. Contreras, Fidencio L. Nava, Agustín L. Ocampo y Guillermo Cardenas y en arquitectura Antonio M. Anza, Emilio Dondé, Guillermo Heredia y de nuevo, Contreras. Sebastian B. Mier. *México en la Exposición Universal Internacional de París 1900*. (París: Imprenta de J. Dumoulin, 1901) 37.

<sup>198</sup> Patricia Pérez Walters ha hecho un gran análisis de la participación de Jesús F. Contreras en el Grupo de Bellas Artes de la Exposición Universal como parte de su libro *Patria, Rostro y Sueño. Jesús F. Contreras. Escultor del Porfiriato*. (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016) 281-309.

que la pintura de mayor tamaño es la *Rosa Mystica* de Alberto Fuster<sup>199</sup> junto al *Colón en la Rábida* de Leandro Izaguirre.<sup>200</sup>

Mier recuerda que México tuvo representación en la mayoría de los jurados pero no en el relativo a Bellas Artes, en el cual, cabe destacar estaba el conocido pintor William-Adolphe Bouguereau.<sup>201</sup> Según la crónica, gracias a distintas negociaciones se lograron los premios y algunas modificaciones a los expositores mexicanos. A Murillo le dan primero medalla de bronce, que se rectifica en medalla de plata y las menciones honoríficas de Martínez y de la Torre pasan a ser medallas de bronce.<sup>202</sup>

En el *Autorretrato* expuesto se puede ver una pieza clave de su producción. **(Fig. 9)** En el primer plano se encuentra el artista sentado en un espacio interior que podría ser su taller. Detrás de él varios lienzos de gran tamaño se apilan en la pared y algunos cuadros cuelgan en los muros. Éstos hacen referencia a la obra paisajista del propio artista pero me parece importante la aparición de una figura femenina que mira al espectador desde el extremo derecho. Probablemente una modelo que señala un guiño a la otra pieza de Murillo presentada en la exposición: un retrato femenino conocido como *Retrato de señora*, el cual se alcanza ver en la fotografía de la exposición comentada en las líneas anteriores **(Fig. 8)** y que comparte composición y posiblemente

---

<sup>199</sup> *Rosa Mystica* está firmada por Alberto Fuster en "Venezia, 1899" pero fue mayormente conocida a partir de su exposición en octubre de 1908. En *El tiempo ilustrado* se escribió "De pie, delante de magnífico y marmóreo sillón bizantino, María, la madre virginal, pura y sencilla, humilde y divina, en actitud llena de gracia y unción, revela con la tenue y misteriosa fuerza del amor, todo el poema místico de la Inmaculada concepción. Esta obra fue premiada en el Salón de París" en *El tiempo ilustrado*, 18 de octubre de 1908.

<sup>200</sup> Esta obra había aparecido ya como portada interior de *El Mundo. Semanario Ilustrado*. Domingo 11 de agosto de 1895.

<sup>201</sup> Sebastian B. de Mier, *México en la exposición...* 129-130.

<sup>202</sup> Sebastian B. de Mier, *México en la exposición...* 137 y 251-252. Jesús F. Contreras ganó el gran premio, Agustín Ocampo y José María Lupercio, la medalla de plata, Guillermo Cárdenas, Fidencio Nava, Emilio Dondé medalla de bronce y Izaguirre y Guillermo Heredia mención honorífica.

color con el retrato de la madre del artista James McNeil Whistler titulado *Arrangement in Grey and Black No. 1*. No está de más señalar que el dominio de la técnica de pastel es innegable al cuidar los esfumados y la permanencia del color sobre el soporte. Además, es posible que otros de los cuadros dispuestos en la exposición sean de Murillo ya que en una carta a su madre le comenta estar feliz por haber terminado “cuatro de las cinco obras que enviaré a la exposición de París” y promete enviarle fotografías de dichas piezas aunque al final no lo lleva a cabo.<sup>203</sup>

Después del episodio parisino, Murillo regresa a Italia. En julio de 1902 se le dan 6 meses más de pensión para que continúe con sus estudios de pintura y después de varias negociaciones sobre la cantidad de dinero ofrece al gobierno once obras: “*Primavera* (tríptico), *Escena romana*, *Il bacio della morte*, *Estadio*, *Villa Papa Giulio*, *Reposo*, *Il Tevere* (impresión), *Tramonto*, *La fontana de Puparri*, *La Fortezzuola*, *Panneau con cuatro estudios*”. Seis meses más tarde, Murillo vuelve a solicitar una prórroga del apoyo para poder concluir y ofrecer al gobierno otras piezas: “*Il neonato*, *Papaveri*, *Estudio*, *Tipos degli Abruzzi*, *Tipos de la Cioceria*, *Aurora-Tramonto* (Díptico), copia de Ghirlandaio, copia de Michelangelo, una colección de dibujos y una colección de estudios”.<sup>204</sup> De esta serie de obras perdidas, llama la atención primero la temática elegida que en su mayoría parece tratarse de una vista urbana y enfocarse en la luminosidad de un momento del día. Del mismo modo, el interés por los *panneaux*, trípticos y otros formatos que permiten la experimentación narrativa, así como la

---

<sup>203</sup> Carta de Gerardo Murillo a su madre desde Roma, diciembre de 1899. AGL. En Olga Sáenz. *El símbolo y la acción...*

<sup>204</sup> Este listado de obras proviene de las cartas de Murillo para negociar su pensión. Ver Cartas de Gerardo Murillo- Exp. 33, Caja 14, Serie Escuela Nacional de Bellas Artes, Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes, AGN. Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920* (México: IIE-UNAM, 1996) 150

mención de las técnicas de estampa y dibujo y sobre todo las copias de obras del Renacimiento expresan intereses que continuarían en la producción del artista de las dos primeras décadas del siglo XX.

Gerardo Murillo no quería regresar. “¡Me imagino que camposanto será aquella bendita Guadalajara! ¡Cuándo pienso que debo de regresar me vienen escalofríos!” le escribió a Bernardelli.<sup>205</sup> Opinión opuesta a la descrita por su contemporáneo Enrique González Martínez quien la retrata como “una ciudad limpia, sencilla y clara, con un provincianismo del mejor tono y con un ambiente de cultura digno de su historia y abolengo [...] muy segura en mantener el cetro de la cultura en el occidente de la República [...]. Pero había algo más que nadie podía disputarle: su ambiente artístico y literario.”<sup>206</sup> No obstante, a su regreso Murillo empezó a configurarse como un agente cultural importante al realizar dos exposiciones: una en Tlaquepaque y otra en “una gran residencia” en el centro de Guadalajara ubicada frente al jardín del Templo de San Francisco y que fue auspiciada por su amigo Rafael Ponce de León. En esta última “se dieron conferencias de clara orientación revolucionaria, se explicó la necesidad de reformar, de eliminar las viejas expresiones del arte clásico y del academicismo, levantando con las obras expuestas y los discursos, un escándalo que dejó aterrada a la pacífica y apostólica gente tapatía”.<sup>207</sup> Con esto se iniciaría posiblemente el mito del artista revolucionario.

---

<sup>205</sup> Carta de Murillo a Bernardelli. Roma, 19 de julio de 1902. Archivo Corvera Bernardelli.

<sup>206</sup> Enrique González Martínez. *Obras completas. El Hombre del Búho. Misterio de una vocación* (México: El Colegio Nacional, 1971) 654.

<sup>207</sup> Antonio Luna Arroyo. *El Dr. Atl. Paisajista puro*. (México: Cvltvra, 1952) 23. Posiblemente la noción de “arte clásico” y “academicismo” que traía el artista a su vuelta de Europa se vea mejor reflejada en los textos de crítica de arte principalmente en los que criticaría a Fuster y Ruelas utilizando esos conceptos y que se analizará en el capítulo siguiente.

## Sketches: Una exposición de Enciso y Ponce de León

En marzo de 1906, a su vuelta a Guadalajara, Gerardo Murillo organizó la exposición Sketches en dos salones del Antiguo Colegio de San Juan: en el primero se encontraban las obras de Jorge Enciso y en el segundo las de Rafael Ponce de León, ambos compañeros del círculo Bernardelli. Las piezas presentadas fueron principalmente “bocetos” y “apuntes” realizados a partir del dibujo, la acuarela y en menor medida al óleo. Con esta elección se estableció una toma de postura en el arte ya que, no son obras de factura “terminada”, con composiciones complejas o con una propuesta narrativa, sino que se trata de otra cosa, de una iniciativa de síntesis decorativa que trataremos de definir a continuación.

La enseñanza formal del dibujo en la Academia se basaba en la copia, primero de la estampa, luego del yeso y al último del natural, de repeticiones y ejercicios de creación y construcción, de elementos decorativos que reprodujeran cánones clásicos como la búsqueda de la simetría, el equilibrio y proporción. Si bien, para finales del siglo, este modo de enseñanza había dado ya señales de agotamiento, por ejemplo en la libertad de la línea de los grabados de Julio Ruelas, faltarían unos años para que el sistema de enseñanza del dibujo cambiara radicalmente.<sup>208</sup>

Del mismo modo, el quehacer artístico se pensaba a partir de la realización de varios dibujos como anotaciones y estudios de las formas de la naturaleza para después trasladarlas al lienzo. En las últimas décadas del siglo XIX, gracias a las invenciones

---

<sup>208</sup> Para profundizar vea Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. (México: IIE-UNAM, 2008)

tecnológicas que permitieron llevar a cabo la pintura al aire libre, se empezaron a proponer otras prácticas y procedimientos pictóricos que configuraron a “lo inacabado” como la norma, como la manera de trasladar el instante al lienzo.<sup>209</sup>

En ese sentido, la palabra “Sketches” tomada de la lengua inglesa, hace énfasis en el boceto y el dibujo rápido. Ya no se trataba de llevar a cabo copias o ejercicios controlados para delinear una forma, sino que se mostró otra posibilidad: crear, dibujar para soltar la mano, para generar formas más libres, para que la línea recorriera el soporte sin necesariamente llegar a configurar una composición terminada. Quizá fue esa innovación, ese atrevimiento, lo que provocó que tres críticos escribieran sobre la exposición: el escritor y político Manuel Carpio (a partir de su pseudónimo Juan de Linza), José Juan Tablada y el propio organizador, Gerardo Murillo.

Manuel Carpio inicia su crónica presentando al organizador como “El máximo Gerardo Murillo, pintor de heráldica rancia, artista de estirpe y escudo, Caballero de la Real Orden de los Velázquez y de los Vincis”. Continúa Carpio

El reciente emigrado de Roma, el Murillo filósofo y original y agreste; el Murillo de empuje y adarga, explorando por estas altitudes del mundo, en que el arte no avanza y las flores de la imaginación se marchitan muy pronto por virtud del rocío que se hace fuego; [...] encontré con los dos asiduos que hoy abren la exposición, les hizo el reconocimiento para saber si eran de la Orden, y satisfecho de haberlos visto dueños de lo que él llama carácter es decir, persona, idea, organización propia, con ellos compartió la tarea de presentar algo nuevo a nuestras miradas indolentes que a diario recorren y sondean el ir y venir de nuestra consuetudinaria vulgaridad.<sup>210</sup>

Carpio construye a Murillo como líder y guía de Enciso y Ponce de León, como el sujeto crítico que valida su producción. Esto, además, hace notar que ellos tres y “el hoy lejano

---

<sup>209</sup> Ver David Bomford, Jo Kirby. *Impressionism. Art in the making*. (Londres: National Gallery, 1990).

<sup>210</sup> Juan de Linza [seud. de Manuel Carpio], “Exposición de *sketch*. Enciso-Ponce de León” en *El Jalisciense*. Guadalajara, 1 de marzo de 1906.

Roberto Montenegro” constituyen “la escuela que surge” ya que “son de la falange briosa y original que ha entrado de lleno a los recintos del arte, para buscar secretos, no para repisar huellas casi extintas”.<sup>211</sup> Es decir, esta exposición constituye uno de los intentos de consolidación de este grupo tapatío como “una muestra de perseverancia” y “una promesa de triunfo”.

El escritor, es de destacar, publica en dos ocasiones sobre la exposición. En la segunda nota, a diferencia de la anterior, se enfoca más en el trabajo de los artistas. Carpio describió la exposición de la siguiente manera “Vi cuadros de un arte caprichoso; perfiles y formas, unos precisos, otras vagas. Aquí un proyecto de paisaje apenas traducido a la tinta en leves pinceladas; allá junto al trazo de un músculo humano erecto y vivo, las líneas armónicas de un cuerpo de mujer, delicadas y curvas.”<sup>212</sup> Es decir, la vaguedad de las composiciones, la síntesis de las formas en el uso mínimo de trazos y, sobre todo, la idea de que las obras eran “proyectos” configura, para el escritor, la idea principal de la exposición.

Para él, Jorge Enciso “ama el paisaje. Sus bocetos son trazos de conjuntos y de especies, rasgos en que resalta el vigor del dibujante más que el del acuarelista. Sabe mejor manejar los contornos que los matices, las perspectivas que los tonos, los accidentes que los efectos indecisos” a diferencia de Ponce quien “es hábil para pincelar al deajo. Busca tanto los golpes de vista como las fisonomías”. Enciso pues, se presenta como mejor dibujante que Ponce de León, quien, en cambio tendría una mejor mano para las pinceladas libres. Esta visión es interesante ya que no es la manera en la que se

---

<sup>211</sup> Juan de Linza [seud. de Manuel Carpio], “Exposición de *sketch*...”

<sup>212</sup> Juan de Linza, “De la exposición” en *El Jalisciense*. Guadalajara, 8 de marzo de 1906.

recuerda la obra de ninguno de los dos artistas. Enciso se recuerda más como paisajista y Ponce de León como caricaturista y dibujante de figuras sintéticas.

En la nota escrita por Tablada para la Revista Moderna de México se incluyó un dibujo de Enciso (**Fig. 10**) Una mujer con el cabello recogido y la espalda un poco encorvada, sostiene sus guantes con sus manos y se detiene junto a una maceta de donde surge un delgado árbol con una flor. Junto a esta imagen se trazó con una tipografía de trazos ligeros que juega con la proporción de las letras: "Exposición de Sketchs". Parece ser ésta la imagen con la que se daría bienvenida a los visitantes de la exposición.

En su crítica, Tablada menciona su grata sorpresa de que estos dos artistas tapatíos se unieran e hicieran una exposición privada como "un llamamiento a la cultura de su ciudad natal" y sobre todo, que éste fuera escuchado ya que "no sólo acudió el público masa a la exhibición de arte, sino que muchas de las obras que en ella figuraban, fueron adquiridas y pagadas a buenos precios".<sup>213</sup> A diferencia, dice Tablada, de lo que sucedería en la Ciudad de México donde

Las exposiciones de Arte que aquí se celebran nunca son particulares, pues bien saben los artistas que aquí vegetan, la profunda indiferencia que se desplomaría sobre sus obras. Hay exposiciones oficiales brillantemente prestigiadas por los discípulos del maestro Fabrés, único grupo que puede representar con decoro los resultados de la enseñanza artística oficial.<sup>214</sup> En cuanto a las exposiciones privadas tienen más carácter mercantilista que estético.<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> José Juan Tablada, "Una exposición de 'sketches' en Guadalajara" en *Revista Moderna de México*. Marzo de 1906.

<sup>214</sup> Esta exposición será analizada en el siguiente capítulo en función de la transformación de la mirada y la paleta en la ENBA. Es interesante pues, la manera en la que se van configurando, a partir de la oposición, las características de la pintura moderna en los primeros años de la década.

<sup>215</sup> José Juan Tablada, "Una exposición de 'sketches' en Guadalajara..."

Llama la atención la postura crítica ante la organización de exposiciones ya que, como veremos en el siguiente capítulo, 1906 fue un año en el que la oposición entre la exposición de la Academia y la Exposición de la revista *Savia Moderna*, organizadas algunas semanas después de *Sketches*, marcó un parteaguas en la historia del arte mexicano. Y, será gracias a la organización de Murillo y a la participación de los artistas tapatíos que se producirá un cambio en la visión del paisaje y el estudio de la gestualidad moderna mexicana.

Por último Gerardo Murillo es duro al afirmar que entre los sketches expuestos “hay algunos mediocres y muchos malos; algunos que son casi una realización y otros que son simplemente una tentativa”.<sup>216</sup> Con este comentario pareciera que Murillo se desdobra entre el organizador de la exposición y el crítico de la misma, pero no es así. Ambas actividades se complementan al considerar que las piezas de la exposición forman “una promesa” debido a que en ellas se revela a través de “la variedad de los motivos, del procedimiento y de la técnica, [la posibilidad] de llevar a la demostración tangible la propia visión de la naturaleza.” Es decir, Murillo está pugnando por otro modo de representación en el que la práctica y el hacer artístico deriven en una mejor capacidad de plasmar la visión y contacto con lo natural que, al mismo tiempo sea una visión original, subjetiva. Es decir, promueve un acercamiento simbolista a la pintura del paisaje.

En ese sentido, Murillo califica los apuntes de Enciso como “esencialmente sugestivos” gracias a la serena observación del artista. Del mismo modo, para él, sus

---

<sup>216</sup> Gerardo Murillo, “La Exposición de Sketches en el Colegio de San Juan” en *La Gaceta de Guadalajara*. Guadalajara, 11 de marzo de 1906.

acuarelas y óleos revelan la ausencia de convencionalismos y sus dibujos tienen “tendencias japonesas llenos de sentimiento”.<sup>217</sup> En general se nota en su producción la búsqueda moderna de modos de representación que, para Murillo se acercan al “simplismo nórdico” el cual considera en boga en aquella época y que hacen de Enciso un artista de temperamento equilibrado y fuerte al que recomienda un viaje a Europa para seguir desarrollando su talento.

Es posible que se haya presentado en la exposición la acuarela *Invierno* (Fig. 11) en la que Enciso presenta un árbol seco en primer plano sobre el que se posa un cuervo, acompañado de una atmósfera de soledad y oscuridad lograda con aguadas de tonalidades violetas.<sup>218</sup> Murillo además menciona que hay óleos interesantes, “sobre todo los que representan los atardeceres tranquilos en la blanca y deliciosa Guadalajara.”<sup>219</sup>

En cambio para él, Rafael Ponce de León tiene “un temperamento de impresionista, desigual pero con profundo sentimiento del color”. Desigual porque “Los apuntes al óleo son un poco opacos, y sólo los pintados en plena luz del sol resultan brillantes”, pero con un “verdadero sentimiento del ‘tono’, o sea de la justa relatividad de los valores de la luz y de la sombra”. Además califica las piezas “de gran simplicidad”, “todo está hecho rápidamente, con facilidad, sin meditación, espontáneamente” todas estas características implementadas desde el impresionismo pero que también muestran las “tendencias enteramente modernas”, especialmente en “las caricaturas

---

<sup>217</sup> Gerardo Murillo, "La Exposición de Sketches..."

<sup>218</sup> Esta composición se había utilizado en la *Revista Moderna de México* para acompañar un poema otoñal de Tablada en diciembre de 1905 y después se incluiría como grabado en tricomía de regalo al final del número de octubre de 1906.

<sup>219</sup> Gerardo Murillo, "La Exposición de Sketches..."

que son dignas de *L'Asino* o de *Le Rire*"<sup>220</sup> Finalmente, el resultado de la exposición se observa, para Murillo en los "muchos elogios a los expositores, muchos cuadros vendidos y la revelación de que la gente tapatía es capaz de sentir y de apreciar una manifestación de Arte."<sup>221</sup>

Las frases anteriores permiten ver que Murillo está promoviendo su visión de la pintura moderna, de "apuntes" modernos, como una conjunción de propuestas impresionistas con otras simbolistas: llevada a cabo al aire libre, con luz natural, tomando en cuenta la intensidad luminosa del color, así como su tonalidad y saturación, procurando la espontaneidad y rapidez del trazo pero, sin dejar de lado la síntesis de la caricatura, la libertad de la línea en el dibujo y, sobre todo, la capacidad de expresión del boceto, de los apuntes. Éstos, los *sketches*, fueron otra manera en la que se pensó la vanguardia artística en los primeros años del siglo XX en Guadalajara.

## ***La Revista de Guadalajara***

Al año siguiente, la caricatura seguiría siendo fomentada por los hermanos Jorge y Javier Enciso en la *Revista de Guadalajara*. Con un encabezado de corte modernista, esta publicación fue impresa de manera quincenal entre 1907 y 1908. Se trata de una revista que se asume como regional ya que hay dos números dedicados a Chapala, otro a Lagos de Moreno, Colima, San Luis Potosí y se habla de construcciones, dirigentes y hasta se incluye la publicidad del sitio.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Gerardo Murillo, "La Exposición de Sketches..."

<sup>221</sup> Gerardo Murillo, "La Exposición de Sketches..."

<sup>222</sup> Vale la pena recordar que *La Revista Moderna de México* había tomado la línea unos años antes de dedicar sus primeras páginas a una sección sobre las capitales de los Estados como una manera de crear una cartografía de las propuestas en el país y divulgar los avances del gobierno porfirista en la primera

Años antes ya habían existido otras revistas culturales como *La flor de Lis* (1896-1898) formada por Sixto Osuna, Ignacio Padilla, Antonio Pérez Verdía, Carlos Urrea jr. y José Alberto Zuloaga. Publicada individualmente de abril de 1896 a enero de 1898 cuando pasó a formar parte del suplemento dominical de *El Correo de Jalisco*, fundado por Victoriano Salado Álvarez (1867-1931).<sup>223</sup> Del mismo modo, después de la *Revista de Guadalajara*, habrá otras publicaciones periódicas y revistas culturales como *Ibis*, *Revista Quincenal de Arte* cuyo director fue el artista plástico José Luis Figueroa o la mucho más exitosa *Bandera de provincias*, dirigida por Agustín Yáñez. Pensar en la configuración de otro modernismo mexicano es posible gracias al estudio las propuestas expresadas en estas publicaciones.

Por ejemplo, en su estudio sobre *Flor de Lis*, Diana Marisol Hernández, recuperó la propuesta de “direcciones del modernismo” para pensar “el sistema literario” planteado por Salado Álvarez como programa o política cultural en oposición al modo de Amado Nervo en la capital.<sup>224</sup> En ese sentido, este sistema buscaría inspiración en su propia tradición regional sin trasladar elementos o estrategias de otras latitudes para configurar nuevas maneras de sentir y pensar desde lo propio.<sup>225</sup>

---

década del siglo XX. A Guadalajara se le dedicó el número de noviembre de 1906 y se incluyeron fotografías de la ciudad y otras tomas de las “bellezas jaliscienses” del lente de José María Lupercio.

<sup>223</sup> Existen fotografías que testimonian la amistad entre Gerardo Murillo y Victoriano Salado Álvarez. Luego, queda pendiente explorar esta posible relación más allá de lo personal.

<sup>224</sup> Diana Marisol Hernández Suárez. *Flor de Lis: Direcciones del modernismo mexicano*. (México: La palabra exacta 2014) 20. El concepto de “dirección” en el modernismo” proviene del estudio de Ricardo Gullón a la literatura española. Ver Ricardo Gullón. *Direcciones del modernismo*. (Madrid: Gredos, 1963) 15.

<sup>225</sup> Escribió Salado Álvarez a Nervo: “¿Cómo usted pretende emanciparse de tales elementos y fundar todo un sistema literario sobre la sola imitación de modelos que podrán ser y don de hecho admirables en donde florecieron; pero que aquí se despegan completamente de nuestra manera de pensar y sentir?” en Victoriano Salado Álvarez, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”, en *El Mundo*, el 16 de enero de 1898.

La *Revista de Guadalajara*, me parece que se ancla en este sistema como una “revista regional del occidente de México”,<sup>226</sup> que mantiene relaciones con España, Cuba, Uruguay, entre otros sitios, realiza traducciones y recibe corresponsalías de otros estados de la República. La mayoría de las viñetas utilizadas son de Julio Ruelas y Jorge Enciso hace gala de su amplio rango de producción en todas las secciones, principalmente en la “humorada gráfica” (**Fig. 12**). Ahí, se vislumbra la destreza con la línea y el trabajo gestual en la caricatura que se comentó en las páginas anteriores. Sin embargo, uno de los elementos más interesantes es la publicación de algunas “Siluetas excéntricas” de Jossot como la dedicada al compositor Richard Wagner (**Fig. 13**) que promueven una estética mucho más vanguardista al explorar ya no sólo la línea sino las sombras, contornos y masas.<sup>227</sup>

Para el tercer número, tras una crítica recibida en otro medio editorial, se anuncian una serie de “mejoras efectivas” como fueron: “la colaboración constante del conocido y bien prestigiado dibujante jalisciense Jorge Enciso; la frecuente de Roberto Montenegro y Rafael Ponce, talentosos artistas coterráneos también, radicados actualmente en Europa, y la de Xavier Martínez y Mainard Dixon, dibujantes de fama

---

<sup>226</sup> Celia del Palacio propone el uso de literatura de “regiones” sobre literatura de “provincia” o de “los estados” ya que permite comprender de mejor manera las comunidades culturales e intelectuales más allá de la geografía política. Ver Celia del Palacio, “Una mirada a la historia de la prensa en México desde las regiones. Un estudio comparativo (1792-1950)”, en *Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 2. (2008), 1.

<sup>227</sup> El artista Henri-Gustave Jossot (1866-1951) es conocido por su participación activa en la publicación anarcosindicalista *L'assiette au Beurre* (1901-1912) junto con otros artistas como Félix Valloton y Kupka en París. No obstante, estas imágenes parecen provenir de unos años antes, probablemente de 1896-1897 durante su colaboración con *L'Omnibus de Corinthe*. Apollinaire escribió sobre él en un texto sobre Marius de Zayas: “Until now, today's art, which is so expressive, had produced only one real caricaturist: Jossot, an unjustly forgotten artist. Now, however, we have another caricaturist. His name is Marius de Zayas, and his caricatures, employing some very new techniques, are in accord with the art of the most audacious contemporary painters. I recently had a chance to see some of these new caricatures. They are incredibly powerful, especially those of Ambroise Vollard, Bergson, and Henri Matisse.” En “Marius de Zayas”, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews*. 1902-1918 (New York: LeRoy C. Breunig, 1972) 419.

continental e ilustradores de las más valiosas publicaciones de los Estados Unidos".<sup>228</sup> Es importante la mención anterior porque hace evidente la conexión entre Guadalajara y California donde residía Martínez o la posibilidad de entablar relaciones con artistas extranjeros como Dixon. Es decir, se trató de un proyecto que buscaba ser cosmopolita desde lo regional.

## Nuevas redes culturales: El Ateneo Jalisciense y el Museo

### Regional

José Guadalupe Zuno recordaba, en una carta a su hija, las distintas actividades de los hermanos Murillo en Guadalajara

Gerardo fue siempre un hombre de grande simpatía, conquistador de amistades. La Casa de Cañedo, contra-esquina del Museo y a espaldas de la Catedral, era visitada por intelectuales y artistas, ya que tradicionalmente se verificaban ahí reuniones de carácter cultural y social y se protegía a los bohemios. Otro de los Murillo, Cirilo, mayor que Atl, era íntimo de los Cañedo. Con ellos lo veíamos constantemente y por él teníamos noticias, en el Liceo de Varones, de Gerardo. El hermano menor, Luis, ayudaba a Gerardo en la organización de los alfareros de Tonalá, quienes desde entonces quedaron, gracias a ellos, constituidos en Cooperativa. El padre de los Murillo era Farmacéutico, dueño de una Botica en la esquina noroeste de la calle de Pedro Moreno, cruzamiento con el Río de San Juan De Dios y frente a la iglesia.<sup>229</sup>

De este modo, será importante pensar que los hermanos Murillo, y no sólo Gerardo, establecieron relaciones y entrecruces importantes con la ciudad a través de distintas redes culturales, ya sean educativas, políticas o artísticas.

---

<sup>228</sup> "Revista de Guadalajara" en *Revista de Guadalajara*, año 1, núm. 3, 1 de septiembre de 1907. De estos dos artistas se hablará en el apartado dedicado a California.

<sup>229</sup> Carta de José G. Zuno a su hija Ester en el que incluye una copia del discurso dicho en una ceremonia en honor de Atl. 26 de agosto de 1964. UDG-Archivo José Guadalupe Zuno (AJGZ), Caja 4, Exp 376.

En 1903 se creó el Ateneo Jalisciense con Tomás V. Gómez, entonces director del Liceo para Varones como presidente y el poeta Antonio Becerra Castro como secretario y Félix Bernardelli, Luis de la Torre y José Vizcarra, vocales.<sup>230</sup> Además, formaron parte del Ateneo los pintores Jorge Enciso, Ixca Farías y Gerardo Murillo; el músico José Rolón;<sup>231</sup> el poeta Manuel Puga y Acal; los profesores Agustín Bancalari, Manuel Martiniano Tortolero, Luis Pérez Verdía; el periodista Alberto Santoscoy, las cantantes Delfina y Lupe Varela. La creación del Ateneo respondía a la inquietud de promover “nuestras letras y nuestras artes de la postración”<sup>232</sup> y estimular su levantamiento. “¡Cuánto tiempo hacía que Guadalajara no contemplaba reuniones en fraternal consorcio para dar culto al noble Ideal, al mayor número de los cultivadores del arte, residentes en esta población!”.<sup>233</sup>

El Ateneo Jalisciense decidió ser independiente del de México y organizó su inauguración en forma de velada literario-musical en el Teatro Degollado.<sup>234</sup> En esta ceremonia, se entregaron diplomas a los participantes, los cuales tenían un diseño de Enciso en el que se mezclaron motivos prehispánicos con otros modernistas. **(Fig. 14)** En el marco, el artista conjuntó grecas y escudos prehispánicos con diseños fitoformes; la tipografía juega con los pesos y volúmenes haciendo referencia a los petrograbados y relieves antiguos sobre piedra; y la figura principal, es un hombre ataviado a la manera antigua, con un maxtlatl, una tilma y un tocado circular con unos rayos al centro.

---

<sup>230</sup> Ixca Farías. *Casos y cosas de mis tiempos*, 2a ed. (Guadalajara: Consejo Municipal de Guadalajara, 1995) 59.

<sup>231</sup> José Rolón (1888-1945) fue un compositor mexicano que llegó a ser director del Conservatorio Nacional. Algunas de sus obras son *El festín de los enanos*, *Danzas jaliscienses* y *Cuauhtémoc*.

<sup>232</sup> “Reunión” en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 18 de junio de 1903.

<sup>233</sup> *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 20 de agosto de 1903.

<sup>234</sup> *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 18 de junio de 1903.

La postura del hombre es muy estilizada, con una mano posada en la cadera, “un indio con los brazos extendidos y la cara con cierto parecido al autor, mirada de águila y expresión penetrante”.<sup>235</sup>

Las reuniones cambiaron de sede algunas veces hasta establecerse en el Liceo para Varones en una sala donde

había una sillería de nogal con respaldo alto y adosado a la pared como las curules de la catedral. En el centro teníamos una buena cantidad de bancas escolares, algunas con pupitres, y en la plataforma una gran mesa con su bayeta verde, timbre y demás útiles de gran ceremonia; y rodeándola una serie de sillas para los que presidían las reuniones. Éstas se verificaban generalmente en la noche de los sábados.<sup>236</sup>

Según cuenta Laura González Matute, en las reuniones del Ateneo también se organizaron muestras artísticas en las que participaba la mayoría de los pintores jaliscienses, escultores como Pedretti y Espinosa y arquitectos como Eduardo Villaseñor o Ingenieros como Bancalari y Guillermo de Alba, todos ellos miembros del Ateneo. Sin embargo, estas muestras no fueron muy atendidas por la prensa,<sup>237</sup> y poco a poco empezaron a llegar críticas negativas de la corporación, la cual llegaría a su fin en 1906.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Ixca Farías. *Casos y cosas...* 60. Imagen que guarda estrecha relación con la realizada por Diego Rivera para Savia Moderna.

<sup>236</sup> Ixca Farías. *Casos y cosas...* 58.

<sup>237</sup> Laura González Matute menciona únicamente el comentario sobre los pintores quienes “han manifestado allí mismo la habilidad con que manejan los pinceles combinando deleitadamente los colores y las líneas” en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 20 de agosto de 1903. En Laura González Matute, “Félix Bernardelli: un artista de lo moderno en Guadalajara” en *Félix Bernardelli y su taller...* 37.

<sup>238</sup> En mi opinión el decaimiento de la organización está relacionado con el traslado del grupo de artistas y escritores a la Ciudad de México, principalmente al círculo de Savia Moderna. Del mismo modo, González Matute menciona no haber encontrado ninguna nota sobre el Ateneo en 1907, cosa que yo corroboré. Para Farías, fue un escrito a favor de la inquisición realizado por José Figueroa, conocido como “el padre eterno”, lo que dio fin a las tertulias culturales. *Casos y cosas...* 62.

Luego, en 1912 se fundó el “Centro Bohemio” por iniciativa de los pintores Xavier Guerrero, Carlos Sthal y José Guadalupe Zuno con la intención de crear un taller de pintura. Al recordar aquellos años, Zuno dijo que fue Xavier Guerrero quien

introdujo prácticamente en nuestro medio el impresionismo. Magnífico acuarelista, con su ejemplo nos fue mostrando el gran campo de las realizaciones pictóricas de esa escuela, en años en que se tenían muy pocas noticias aún sobre sus progresos y carácter científico, por cuanto se fundaba en las teorías físicas de la descomposición de la luz y de la contraposición de los colores; y que pretendía representarlo todo como cambio de los rayos luminosos, según su proyección y su situación.<sup>239</sup>

El autor desconoce la presencia e importancia de Bernardelli como introductor del paisaje del natural y el trazo impresionista quizá por su condición de extranjero o por haber configurado una propuesta cercana al “arte por el arte”. Si bien, reconoce que la generación anterior ya había explorado las propuestas del impresionismo (quizá en referencia a Murillo), Zuno plantea que, la mayoría de las experiencias de esos artistas habían sido fuera de Jalisco o del país, por lo que no ejercieron un efecto decisivo en el ambiente como si lo hizo Guerrero en Guadalajara.

A lo largo del capítulo he demostrado que Murillo tuvo un papel muy activo como introductor de ideas y teorías del color, como estudioso de la luz y crítico-promotor de una tendencia de arte moderno impresionista con tintes simbolistas. A diferencia de lo escrito por Zuno, me parece que la aportación más importante de Guerrero en la Guadalajara de esos años fue la realización de los murales decorativos en la construcción conocida como “El Palacio de las Vacas”.<sup>240</sup> Esta finca, propiedad del primo

---

<sup>239</sup> José Guadalupe Zuno. *Anecdotario Del Centro Bohemio*. (Guadalajara, Jalisco, 1964) 2. Cabe destacar que la relación entre Zuno y Guerrero era cercana, ya que desde 1911 formaron la organización “La prensa unida de Guadalajara” como un posible antecedente de *El Machete*.

<sup>240</sup> Este edificio ha tenido muchos usos “casa-habitación, lechería, colegio Sor Juana Inés de la Cruz, escuela primaria, escuela de homeopatía, burdel, hospital, oficinas, tapicería, refugio, cafetería” Ver Leticia López Orozco, “Xavier Guerrero entre el pincel, la línea y la acción” en *Xavier Guerrero (1896-*

del presidente, Segundo Díaz y su familia, fue construida siguiendo un gusto arquitectónico ecléctico con elementos como arcos de medio punto peraltado y arcos ojivales alrededor de los patios. Según el estudioso Juan Coronel, las más de setenta escenas pintadas en los muros fueron copias, algunas de ellas reinterpretaciones de estampas que pertenecían a la colección de la empresa familiar de decoración de Xavier Guerrero, pero todas ellas congregadas por un factor: “lo popular”.<sup>241</sup> Una categoría que ayudarán a construir en la siguiente década los jaliscienses ilustres que hemos rastreado y configurado como grupo y que se revisará en el siguiente apartado.

Al Centro Bohemio mencionado anteriormente se incorporarían Amado de la Cueva, Carlos Orozco Romero, Ixca Farías, Alfredo Romo, José Luis Figueroa, , entre otros y se iría entretejiendo con el “Club Ovoide”, un grupo de tertulia que incluía historiadores, literatos y personajes de la esfera cultural tapatía, y con las generaciones que escribían en el periódico *Bandera de Provincias*.<sup>242</sup>

Cuando Atl fue director de la ENBA escribió a Zuno, para que “hagan todas las gestiones posibles por reunir en Guadalajara el mayor número de pinturas para enviarlas a esta exposición. Cuando tengan Uds. listas las obras, tendrán la bondad de avisármelo telegráficamente. Yo iré a Guadalajara cerca del 28 o 29. Telegrafiaré al

---

1974) *De piedra completa*. (México: Conaculta / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2013) 107.

<sup>241</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, “De Piedra Completa” en *Xavier Guerrero...* 33.

<sup>242</sup> Llegar a esta etapa es extender demasiado la historia cultural de Guadalajara analizada en este capítulo y volverla inabarcable. Para saber más, el lector puede buscar: José Guadalupe Zuno, *Anecdotario del Centro Bohemio*, (Guadalajara: Pedro Rodríguez Lomelí Impresor, 1964), Ixca Farías, *Casos y cosas de mis tiempos*. (Guadalajara: Pedro Rodríguez Lomelí Impresor, 1963), José Luis Covarrubias Dueñas, *Juan Ixca Farías y la creación del Museo Regional de Guadalajara*, (Guadalajara: Impre-Jal, 2004) y Luz Palomera Ugarte, “La noción de cultura a través de los textos publicados en la revista *Bandera de Provincias* (1929-1930)” en *Estudios Sociales. Nueva Época (CUCSH)*, núm. 1, (julio 2007) 37-52.

Centro Bohemio anunciando mi llegada".<sup>243</sup> Es decir, Atl tenía la intención de organizar una exposición de sus compañeros del centro, de la vanguardia tapatía.

En 1918, el edificio, primero del Seminario, luego del Liceo y de la Biblioteca Pública del Estado, se convertiría en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara. El museo tiene una configuración interesante gracias a sus colecciones de Pintura y Etnografía. En la rama de pintura, destaca la colección de pinturas de vanguardia que incluía obra de Diego Rivera, Siqueiros, Montenegro, Ponce de León, José Luis Figueroa, Jean Charlot, Carlos Orozco Romero, así como de José Sabogal. En 1931, el *Inventario del acervo* realizado por Abelardo Carrillo y Gariel (1898-1976) y comisionado por la Dirección de Monumentos Coloniales divide las piezas en las Galerías en las que probablemente se exhibían: Claustro bajo primero y segundo patios; Claustro alto; Sala de Murillo; Crujía Oriente Sala del Norte; Crujía Oriente, Sala Central; Crujía Oriente, Sala del Sur; Sala Castro Valdés; Siglo XVIII; Sala Miguel Ángel; Galería Ponce de León y Galería de Historia y Cartografía. Para luego enunciar las colecciones científicas, artísticas y literarias conformadas por dibujos, pinturas, esculturas y grabados, muchas provenientes de la Academia de San Carlos de México. En la Galería Miguel Ángel se encontraban: el lote Joaquín Clausell, el Lote Diego Rivera y las obras de arte moderno, en las que sobresalen las pinturas de paisaje y naturalezas muertas realizadas por artistas de origen jalisciense.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Carta del Dr. Atl a José G. Zuno y J. de J. Ibarra. México, 19 de octubre de 1914. AHUDG, JGZH, Caja 6, Carpeta 1, Exp. 91. Existe una versión de la fundación del Centro Bohemio en la que se dice que fue una serie de conferencias dictadas por Atl en el museo la que dio inicio al Centro en las instalaciones del Museo de Guadalajara.

<sup>244</sup> Inventario que por orden de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, elabora el Prof. Abelardo Carrillo y Gariel, relacionando el acervo perteneciente al Museo Regional. 12 de junio de 1931. en Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara - II - AD/1931-196.

Es importante mencionar que Carrillo y Gariel era conocido de los artistas tapatíos, ya que se había formado como pintor en la Academia de San Carlos y, a partir de 1926 sería nombrado conservador de las Galerías de Pintura de la ENBA donde también se desempeñaría como profesor.<sup>245</sup> Del mismo modo, cabe mencionar que, junto a Roberto Montenegro, Diego Rivera y Gerardo Murillo, realizó el avalúo de la colección de Alberto J. Pani, el cual se acompañó en 1921 con la publicación del *Catálogo de pinturas y dibujos de la Colección Pani* realizado por el Dr. Atl con una portada de Roberto Montenegro (con mujeres de cuerpos alargados que asemejan las decoraciones del escritorio del secretario mencionado en el capítulo anterior) y que terminaría en la compra de la colección por el Estado mexicano.<sup>246</sup> (Fig. 15)

Para 1931, fecha del inventario, Carrillo y Gariel comenzó a ocupar el cargo como Jefe de Restauradores de la Dirección de Monumentos Coloniales. Su labor en esa institución, como menciona el historiador Pedro Ángeles, le dio la oportunidad de conocer varias colecciones de pintura colonial al realizar inventarios de iglesias, conventos y museos a lo largo de la República.<sup>247</sup> Esta práctica lo llevaría a generar años

---

<sup>245</sup> Jorge Alberto Manrique, “Abelardo Carrillo y Gariel (1898-1976)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13, núm. 47, (1977), 133-134. Es interesante pensarlo como opositor del movimiento treintatrentista y, al mismo tiempo, como funcionario del proyecto de la Escuela Central de Artes Plásticas impulsado por Diego Rivera.

<sup>246</sup> En el avalúo también estuvo involucrado Diego Rivera.. Ver Alberto J. Pani. *Apuntes autobiográficos* (México: INEHRM, 2003) 75 y Dr. Atl, *Catálogo de pinturas y dibujos de la Colección Pani* (México: Universidad Nacional, 1921). Recientemente Angélica Ortega Ramírez realizó un estudio sobre la colección. Ver Angélica Ortega Ramírez, *La colección de Alberto J. Pani en la Escuela Nacional de Bellas Artes: una microhistoria sobre las galerías de la antigua Academia de San Carlos (1918-1946)*. Tesis para obtener el grado en Maestra en Artes Visuales. (Facultad de Artes y Diseño, 2020)

<sup>247</sup> Pedro Ángeles menciona la existencia de varias copias mecanografiadas de inventarios en su archivo: el Templo de la Merced de las Huertas, la parroquia de San Gabriel, San Cosme, San Juan de Dios, la Purísima Concepción, Santa Veracruz, la Candelaria, Loreto, San Fernando, la Profesa, El Carmen de San Angel, Xochimilco, los conventos de San Francisco de Querétaro y Guadalupe de Zacatecas entre muchos otros. Ver Pedro Angeles Jiménez, “Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte”, *Historia del arte y restauración. 7o Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa* (México: IIE- UNAM, 2000) 125-137.

más tarde un acercamiento denominado “crítica técnica” que refiere una metodología interdisciplinaria que estudia “las características materiales, morfológicas y cromáticas como una de las causas inmediatas de las emociones que procura [la obra de arte]”.<sup>248</sup>

*Las bañistas*, pieza que inicia este apartado, concuerda con la descripción realizada por Carrillo y Gariel para una pieza titulada *Desnudos de mujer*: “dos figuras de cuerpo entero y poco menores que tamaño natural” y sus dimensiones “Alto 1.50 x 0.805 mts, de ancho”, “realizada por el Doctor Atl” y “valuada en 80 pesos”.<sup>249</sup> También existe un *Paisaje de Acapulco* donación del autor, caracterizado como un óleo sobre lienzo con bastidor y marco de madera con las medidas (61x69 cm) las mismas que *Ventanas de Manzanillo*, lo que me lleva a pensar que se trata de la misma obra. También se encuentran dos obras más: *Fantasía* donada por el mismo Atl con la descripción “Colores Atl sobre cartón con marco madera” cuyas dimensiones se acercan a las del *Rayo sobre la ola* y Paisaje que podría ser *Amanecer en la montaña*. Estas piezas fundamentales para esta investigación, forman parte de la colección inaugural del Museo de Guadalajara.

En el inventario se señala que *Las bañistas*, a diferencia de las otras piezas de Atl, fue donación del fundador del museo, Ixca Farías. La relación de Atl con Ixca fue muy cercana, y sobre las piezas mencionadas anteriormente, producidas en las dos primeras décadas del siglo XX, Ixca escribió “siempre he sido un admirador de tu obra, y la prueba

---

<sup>248</sup> Esta crítica técnica, nos dice, “han entrado en el terreno de las ciencias auxiliares del arte plástico hasta estos últimos años, pero no son, en realidad, una conquista del siglo XX como muchos suponen, sino que, desde el Renacimiento, viene enriqueciéndose con los tratadistas a lo Leonardo y a lo Cennino”. Es decir, su propuesta es pionera de la ahora llamada “Historia técnica del arte”. Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España* (México: Imprenta Universitaria, 1946) 5.

<sup>249</sup> Inventario que por orden de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, elabora el Prof. Abelardo Carrillo y Gariel, relacionando el acervo perteneciente al Museo Regional. 12 de junio de 1931. en Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara - II - AD/1931-196.

la tienes de que conservo en este Museo cuadros tuyos pintados hace más de ochenta años, cuando salíamos creyéndonos artistas y que algunos de estos tus cuadros los desechabas por no gustarte”.<sup>250</sup> Me parece importante saber que fue gracias a Ixca que se salvaron estas piezas de la conocida destrucción continua a la que sometía Atl sus obras.

La donación de su colección personal fue conocida por la comunidad tapatía, José Guadalupe Zuno comentó que “Ixca, nombrado desde algunos años Inspector de Monumentos Artísticos en el Estado, ha reconcentrado cuanto había digno de figurar en el establecimiento, agregando muchas obras de su propiedad particular y no omitiendo ningún detalle para obtener el mejor resultado”.<sup>251</sup> Luego, la historia de estas piezas permite pensar en la manera en la que a principios de siglo se configuró un grupo de poder proveniente de Guadalajara que se encargó de formular un discurso sobre el arte mexicano paralelo al de la Academia de San Carlos de la Ciudad de México y que fue, la misma ciudad de Guadalajara la que tendría la primera colección de arte moderno mexicano de vanguardia. **(Fig. 16)**

En ese sentido es importante destacar que la historiografía tradicional del arte moderno mexicano se ha realizado a partir del estudio de la Academia como una institución conformadora de estilos innovadores que, con el tiempo, establecieron un canon que se transmitió y reprodujo desde la Ciudad de México hacia los otros estados del país. Sin embargo no siempre ha sido así. Por ejemplo, en dos ocasiones Guadalajara,

---

<sup>250</sup> “Carta de Juan Farías para Gerardo Murillo. De Guadalajara a México. En cualquier día del año”, Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara - II - Fondo Especial - Correspondencia personal de Ixca Farías.

<sup>251</sup> José Guadalupe Zuno, “Inauguración del Museo del Estado. Consideraciones” en *El Informador*, 11 de noviembre de 1918.

como centro artístico, produjo propuestas que después se adoptarían en otros lugares, se podría decir que, en dos ocasiones se “le ha adelantado a la Academia”. Una, identificada y estudiada por Fausto Ramírez, es la formulación de la pintura de historia de temática nacionalista<sup>252</sup> y, la segunda es la que nos ocupa ahora: la experimentación vanguardista. Lo que propongo es que hoy en día, se debe dejar de pensar a partir de esa relación centro-periferia en la historia del arte mexicano y pugnar por narraciones regionales, con distintos centros en los que, en momentos, hay distintas rupturas y continuidades, y en otros momentos se reconocen tendencias concurrentes. En este caso, trato de configurar una historia pluricéntrica.

---

<sup>252</sup> Fausto Ramírez, “México a través del siglos (1881-1910): La pintura de historia durante el porfiriato” en *Pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1864-1910)*. (México: Banamex / Munal-INBA-Conaculta/ IIE-UNAM, 2003) 110-149.

Imágenes.

## II. Guadalajara a la vanguardia

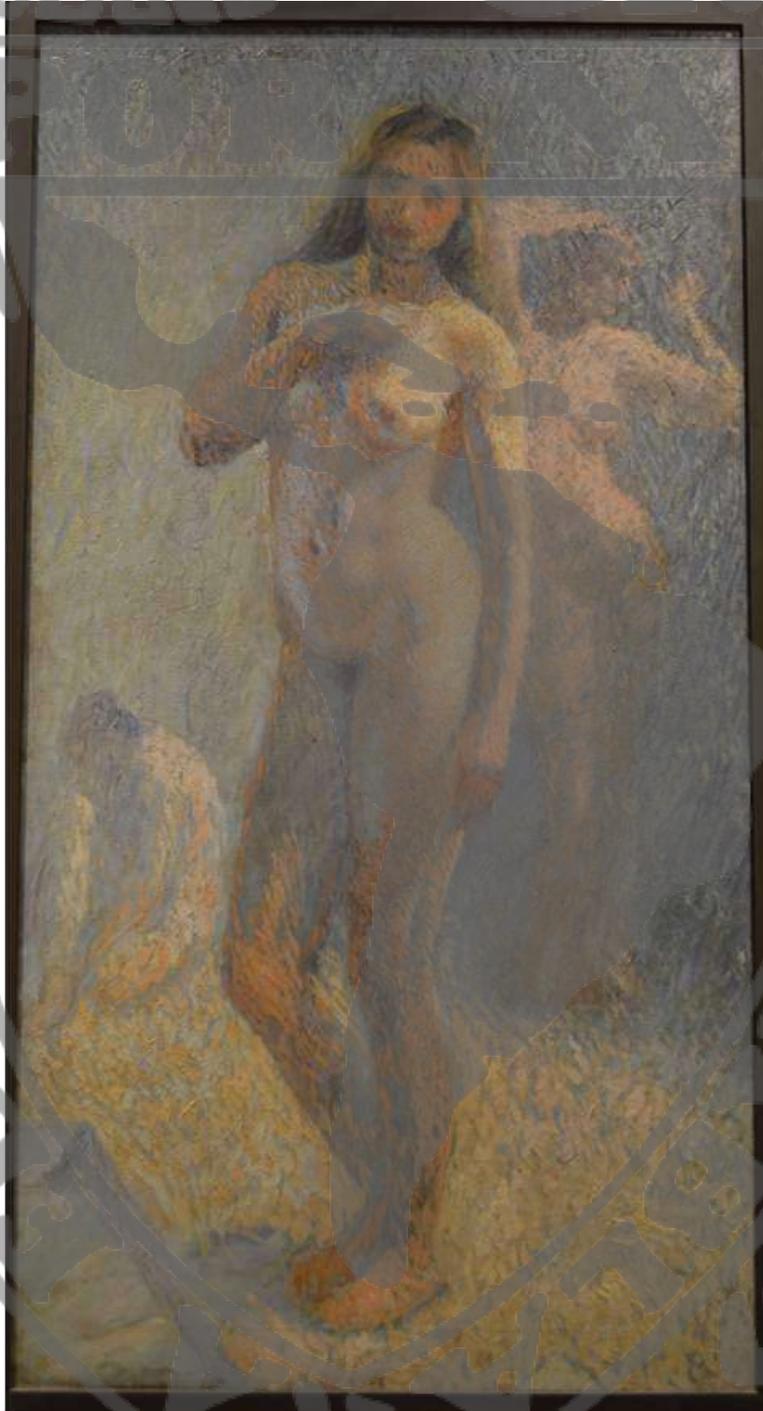
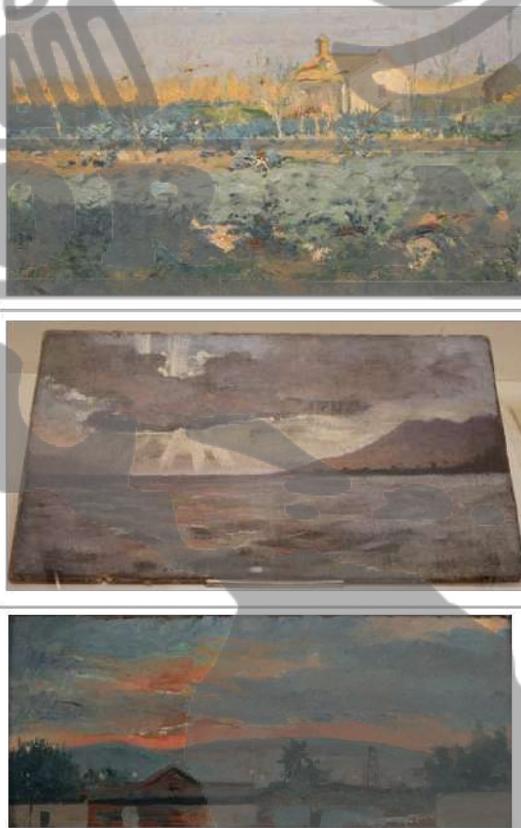


Fig. 1. Gerardo Murillo, *Las bañistas*, ca. 1903 Óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalajara, INAH.

**“Ofensa a la retina”: El círculo Bernardelli**



**Fig. 2.** Arriba: *Sin título, s.f.*, óleo sobre madera Medio: *Marina y cerro, s.f.* óleo sobre cartón cubierto con lienzo. Último: *Atardecer, s.f.*, óleo sobre madera, Todos pertenecientes a la Colección Corvera Bernardelli.



**Fig. 3.** Fotografía del Círculo Bernardelli. Colección Corvera Bernardelli

“Documentos humanos”



Fig. 4. Félix Bernardelli, *Sin título, s.f.* Óleo sobre tela. Colección Corvera Bernardelli.



Fig. 5. Félix Bernardelli pintando la fachada de *Al Libro de Caja*. Colección Corvera Bernardelli



Fig. 6. Félix Bernardelli, *Chapala*, ca. 1898. Óleo sobre tela. Colección Corvera Bernardelli.

“El que no los quiera ver, que se tape los ojos”: El viaje a Italia



Fig. 7. Gerardo Murillo, *Dibujos de figura*, s.f. En *Dr. Atl. (1875-1964) Conciencia y paisaje*. (México, UNAM/INBA/MUNAL, 1985).



Fig. 8. Salón de Bellas Artes en el Pabellón de México de la Exposición Universal de París, 1900. En Sebastian B. Mier. *México en la Exposición Universal Internacional de París 1900*. (París: Imprenta de J. Dumoulin, 1901) 117.

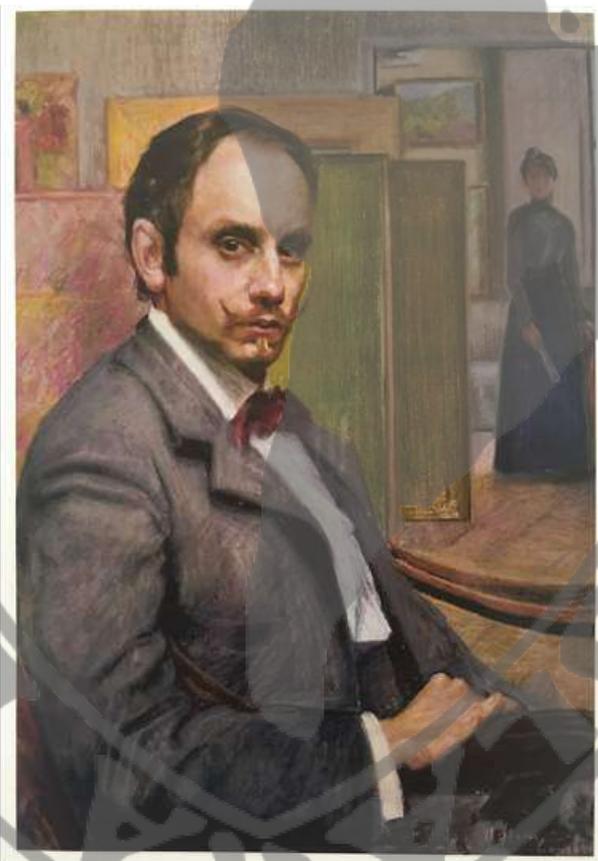


Fig. 9. Gerardo Murillo, *Autorretrato (dedicado a Jesús Contreras)*, 1899. Pastel sobre papel, 80 x 67 cm. Colección Particular.

Sketches: Una exposición de Enciso y Ponce de León



Fig. 10. Jorge Enciso, *Exposición de Sketchs*. Dibujo reproducido en *Revista Moderna de México*, marzo de 1906.



Fig. 11. Jorge Enciso, *Invierno*, 1905. Aparecido en *Revista Moderna de México*, octubre 1906.

## La Revista de Guadalajara



Fig. 12. Jorge Enciso, "Humorada gráfica" en *Revista de Guadalajara*, año 1, núm. 3, 1 de septiembre de 1907.



Fig. 13. Jossot, "Siluetas excéntricas" en *Revista de Guadalajara*, año 1, núm. 3, 1 de septiembre de 1907.

## Nuevas redes culturales: El Ateneo Jalisciense y el Museo Regional



Fig. 14. Diploma que acredita a Félix Bernardelli como socio del Ateneo Jalisciense, 1903. Colección Corvera Bernardelli

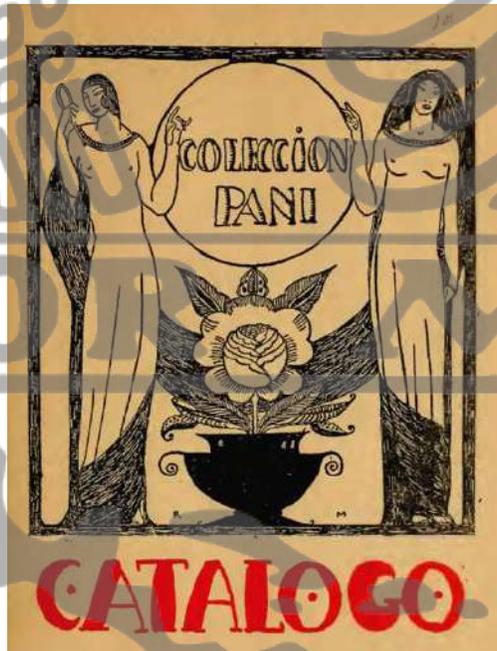


Fig. 15. Dr. Atl, *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani*, (México: Universidad Nacional, 1921) Portada de Roberto Montenegro.



Fig. 16. Entrada del Museo Regional de Guadalajara con azulejos que marcan su inauguración y reglamento. Fototeca CRV-INAH.



### III. Paisajes cromáticos

Una marina posibilita la representación del choque de la luz sobre la materia a través del arrebato entre el agua y las las rocas. **(Fig. 1)** El paisaje lo conforman una colina lejana y dos rocas que se sumergen en el agua conformando una ensenada. Hay además, sugerido con dos trazos, un malecón. En el primer plano está una gran piedra cuyo reflejo en el agua se configura a partir del trazo de crayones. En segundo plano, se encuentra otra roca, que constituye la zona con más textura de la imagen. En ella se utilizaron empastes cortos, unos sobre otros, como una superposición de pinceladas que refieren las distintas reflexiones cromáticas del choque de luz sobre la roca. El cielo está construido con pinceladas cortas y continuas de colores amarillos, violáceos y azules sobre una base de preparación blanca, mientras el mar alrededor se conforma de pinceladas largas que se entremezclan, posiblemente de color verde cromo y dos tonos de azul ultramar. *Ventanas de manzanillo* es un paisaje fragmentario, una escena cuyo protagonista es la luz.

Kenneth Clark consideró que el modernismo significaría el final de la pintura de paisaje, la cual, según el autor, había llegado a su punto más alto con el Romanticismo, el florecimiento del Impresionismo y Cézanne. Para Clark la pintura de paisaje había sido una respuesta a la realidad, una manera de resaltar el orden natural y de mostrar un sentido de unidad en el universo que, con el modernismo terminaría ya que éste dejaría de ser un paisaje de símbolos para convertirse en un paisaje de formas.<sup>253</sup> En este capítulo se propone explorar la propuesta de renovación de la pintura de paisaje a

---

<sup>253</sup> Kenneth Clark. *Landscape into Art*. (New York: Harper & Row, 1976) 229-232.

principios de siglo a partir del fragmento, de la representación de una mirada que se asume como individual, instantánea y posiblemente experimental. En ese sentido, *Ventanas de manzanillo* muestra la mirada de un pintor que deja visible su proceso de creación, la experimentación material, la búsqueda cromática y el estudio paciente de la luz y del paisaje que mira. Luego, es necesario explorar la configuración de Gerardo Murillo como agente cultural, mostrar los distintos diálogos que mantuvo, así como la formulación de un grupo de artistas que, recién llegados a la ciudad de México, mostrarían su obra en la exposición y la revista de *Savia Moderna* (1906) y renovarían la Escuela Nacional de Bellas Artes principalmente a partir de la pintura decorativa y de paisaje.

## El Umbral: El grupo de *Savia Moderna*

En la Gaceta de Guadalajara de marzo de 1906 se anuncia la salida ese mismo día en la capital del país de una "nueva revista de Bellas Artes": *Savia Moderna*. El sumario que se describe en la nota periodística se divide en texto y grabados. En el texto sobresale que la "Sección de pintura", estaría a cargo de Gerardo Murillo y consistiría en un "Directorio de Sociedades Artísticas, Directorio de Bibliotecas; La Venganza de la Gleba (Impresionismo crítico) por Enrique Uththoff; Registro de la Propiedad Literaria; Información general de arte".<sup>254</sup> Sin embargo, al revisar el número vemos que se incluyen ambos directorios pero no más. En la publicación quedó fuera el registro de propiedad, la información general de arte y que, "La venganza de la Gleba" es la reseña de una obra de teatro de Federico Gamboa por el periodista y crítico Uththoff que no se

---

<sup>254</sup> "Savia Moderna" en *La Gaceta de Guadalajara*, 25 de marzo de 1906.

relaciona con el impresionismo.<sup>255</sup> Luego, ¿qué habrá pasado con aquella sección de pintura? ¿Por qué Murillo se quedó como parte del grupo sin escribir en la revista? ¿Sería que aceptó formular su propuesta desde el plano expositivo?

La revista *Savia Moderna* tuvo cinco números entre marzo y julio de 1906. Sus directores fueron Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. A lo largo de su publicación, la revista contó con: dos secretarios de redacción, José María Sierra del primer al tercer número y Pedro Henríquez Ureña del cuarto y quinto;<sup>256</sup> un jefe de redacción, Roberto Argüelles Bringas del tercero al quinto número; y con Evaristo Guillén como administrador. Las secciones de la revista fueron diversas: Autógrafos, Arte fotográfico, Bibliografía, Nuestros artistas, Poesía, Ensayos, Teatros extranjeros, Revista de revistas mexicanas, Sociedades artísticas y literarias, entre otras.

En el primer número aparece, a modo de editorial, “En el Umbral”. Una nota que establece la visión del grupo de escritores y artistas quienes aspiran “al desarrollo de la personalidad propia” y gustan “de las obras más que de las doctrinas. Clasicismo, Romanticismo, Modernismo.... diferencias odiosas. Monodien las cigarras, trinen las aves y esplendan las auroras. El Arte es vasto, dentro de él, cabremos todos.”<sup>257</sup> Es decir, parece que la revista nace con aspiraciones eclécticas, con un interés por abarcar cualquier expresión artística y que asume que la esfera cultural está en un momento de

---

<sup>255</sup> *La venganza de la gleba. Drama original en tres actos y en prosa* se estrenó en el teatro Renacimiento de la Ciudad de México el 14 de octubre de 1905 con el apoyo de Virginia Fábregas y Francisco Cardona.

<sup>256</sup> Vale la pena mencionar el recuerdo narrado por Henríquez Ureña “los literatos jóvenes me invitaron a la nueva revista, fundada por Alfonso Cravioto (entonces en Europa) con el nombre de *Savia Moderna*. Allí estuve al siguiente día; recité y me aplaudieron de manera inesperada; y en suma, al cabo de diez días conocí a los principales literatos jóvenes de México: Rafael López, Manuel de la Parra y Roberto Argüelles Bringas, tres poetas que me parecieron desde luego más originales” Menciona después a Alfonso Reyes, Ricardo Gómez Robelo Antonio Caso, Federico Gamboa, Nemesio García Naranjo, Luis Castillo Ledón, Eduardo Colín y Jesús Villalpando. Ver *Memorias. Diario. Notas de viaje*, 2a ed. (México: FCE, 2000) 107-108

<sup>257</sup> “En el Umbral”, en *Savia Moderna*, Núm. 1, marzo 1906.

redefinición en el que aún no se han establecido las categorías necesarias para llevar a cabo una división y, sin embargo sintetizan sus propósitos enunciando que la “Savia nueva y crepitante nos da derecho a vivir”.

En 1905 se había creado el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con la finalidad de educar a la sociedad mexicana, en pos del progreso nacional. Para el ministro Justo Sierra, la educación debía ser “un laboratorio en que se procura el desenvolvimiento ponderado del sentimiento, del pensamiento y del cuerpo”<sup>258</sup> y eligió reformar la Escuela Nacional Preparatoria para convertirla en su centro de apoyo. Esto es importante ya que la mayoría de los integrantes de la revista provenían de distintos estados de la República y llegaron a la ciudad de México para participar y formar nuevos círculos y estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Escuela Nacional Preparatoria o la Escuela Nacional de Jurisprudencia.<sup>259</sup> Justo Sierra sería esa figura alrededor de la cual se conformaría la esfera cultural.

En *Pasado inmediato* Alfonso Reyes describió *Savia Moderna* como una “revista juvenil” con “un nombre absurdo” que duró poco pero “lo bastante para dar la voz de un tiempo nuevo. Su recuerdo aparecerá al crítico de mañana como un santo y seña entre la pléyade que discretamente se iba desprendiendo de sus mayores.”<sup>260</sup> Es posible que, con este texto, escrito en la década de los cuarenta a partir de una conferencia dictada por Reyes en el Congreso de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria en

---

<sup>258</sup> Justo Sierra, “Deberes y aspiraciones de la Escuela” en *Obras completas. V. Discursos*. (México: UNAM, 1984) 353.

<sup>259</sup> Por ejemplo, Luis Castillo Ledón, nacido en Tepic, inició su carrera en Guadalajara donde se había relacionado ya con los artistas del círculo Bernardelli, así como con José María Sierra, Manuel Carpio y Carlos González Peña. Alfonso Cravioto en cambio, provenía de Hidalgo, Rafael López de Guanajuato, los hermanos Argüelles Bringas viajaron desde Veracruz, entre otros.

<sup>260</sup> Alfonso Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos*, El Colegio de México, México, 1941, pp. 39-43 (También en *Obras completas*. Tomo XII (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), pp. 202-204)

1910, se diera inicio a la construcción de una genealogía que sitúa a *Savia Moderna* como unión entre la generación de la *Revista Moderna* (y la *Revista Moderna de México*) con la generación del Ateneo de la Juventud y que muchos estudiosos continúan sosteniendo.<sup>261</sup>

La portada de los dos primeros números de la revista enmarca, por los cuatro lados, una figura femenina que sostiene un arpa con sus manos. **(Fig. 2)** La mujer dirige su rostro hacia arriba siguiendo la curva de su espalda arqueada. Con una mano sostiene un brazo de la lira, con la otra está a punto de hacer vibrar sus cuerdas. La mujer está desnuda, sólo usa unas sandalias con varias cintas al estilo antiguo y una diadema que decora su cabello recogido al nivel del cuello. Además, tiene una cinta amarrada en la cintura que termina en una tela larga que quizá forma parte de un tipo de utensilio para detener el arpa contra el cuerpo. Los brazos del arpa son ondulados. Ésta tiene ocho cuerdas y su cuerpo es redondo con algunas curvas grabadas al centro, el brazo frontal y el cuerpo se unen por una pequeña cabeza. Detrás de ella, se observa un camino blanco y liso hacia una estructura cóncava adornada con grecas circulares y líneas ondulantes que parecieran formar un barco antiguo. En las pilastras laterales que configuran el marco está escrito el nombre de la revista, con una tipografía que simula movimiento por su disposición diagonal e irregular. Con otra tipografía manual, al interior de la composición, se mencionan los nombres de los directores. Es interesante que fuera con esta imagen con la que decidieran dar inicio a su propuesta editorial ya

---

<sup>261</sup> Por ejemplo, Fernando Curiel sostiene que “el ateneísmo *lato sensu* data de 1906: año en el que procedentes de diversos puntos del país y aun de América y España, los futuros efectivos pasan lista de presentes en la redacción de *Savia Moderna*” en “Híncandole el diente al Ateneo”, *Hábitos*. (México: UNAM, 2005) 18.

que hace énfasis en la vuelta a lo clásico y a la difusión de las artes. No obstante, en los siguientes números, la portada sería otra. La alegoría femenina de una musa clásica se cambiaría por la de un hombre con rasgos más duros, musculatura marcada y de color más oscuro. El hombre, de perfil indígena, va subiendo una pendiente y mira hacia adelante, hacia donde se dirige su camino. Esta figura masculina acompañada de un par de nubes se completa con una gran cartela rectangular donde se escribió “Savia Moderna. Revista mensual de arte”. Esta imagen, realizada por Diego Rivera, es un cambio que posiblemente haya significado una renovación en la configuración de la revista y la búsqueda artística que proponían hacia, quizá, un imaginario americano.<sup>262</sup>

La revista contó con gran cantidad de dibujos y fotografías. Cada artículo tendría una viñeta con motivos de animales, vegetales, paisajes o composiciones similares a frisos clásicos y, entre cada uno de estos escritos se insertarían algunos bocetos y también fotografías de piezas como el *Rey de Armas* de Fabrés, fotografías de paisajes como *Crépusculo en Chapala* de Felipe Gómez Robelo y hasta caricaturas realizadas por Jesús Martínez Carrión. Esto ha permitido plantear a los estudiosos que claramente se estaba formando un círculo de artistas plásticos alrededor de la revista. Artistas que un par de meses después serían congregados por Gerardo Murillo para la primera exposición de *Savia Moderna*, una propuesta curatorial y artística anunciada en el segundo número como “una Exposición de Pintura y Escultura, en el local ubicado en la calle de Santa Clara, 20 y 21. En dicha exposición, que creemos de gran trascendencia

---

<sup>262</sup> Fausto Ramírez ha propuesto que esta imagen puede estar relacionada con el soneto “El Indio” de Emilio Valenzuela publicado en el tercer número de la publicación. Ver Fausto Ramírez, “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México” en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*. (México: UNAM-IIE, 2012) 461

para el arte pictórico naciente, se exhibirán los mejores cuadros de nuestros artistas jóvenes.”<sup>263</sup>

Para la inauguración de la exposición de *Savia Moderna* Gerardo Murillo dio una conferencia sobre “Los fines del arte plástico moderno” y su entonces amigo José Juan Tablada fue el encargado de presentarlo. El texto de su presentación ha llegado a la actualidad gracias a su publicación en la *Revista de Guadalajara* en 1908:

Cuando Murillo llegó a México, tenía el aspecto de un naufrago. Había vivido tres meses sobre el Océano; fue un tripulante del *radeau* de la Medusa. Venía impregnado del lodo y la sal del mar y en su cabello enmarañado parecían seguir soplando los vientos procelosos. Pero su traje destrozado como una bandera, abrigaba el corazón no de un naufrago sino de un conquistador. Conquistó a todos los artistas. Dejó peregrinamente su Evangelio de Arte, a veces con unciasas [sic] y dulces parábolas de Apóstol, a veces con gestos y apóstrofes como un orador de barricada. Como Javier Martínez trajo una divina sarta de sombrías perlas de Whistler, traía Murillo en la mano un puñado de iris luminoso, un haz de rayos de sol de Giovani [sic] Segantini y extendió la mano y derramó pródigamente en los surcos de las almas esas semillas de incandescente pedrería. Fue más grande su don, exaltó la personalidad de cada uno y enseñó a muchos espíritus a darse cuenta de sí mismos. Así se explica la gratitud con que es amado.<sup>264</sup>

Con este fragmento se puede ver que lo que caracterizaba al Murillo de principios de siglo era su interés en construirse como profeta, como eremita enfocado en cultivar en otros sus teorías del arte y formar un campo artístico que se interesara por el estudio del color, impulsando las perspectivas de cada uno. A diferencia de Martínez y su recuperación de Whistler, que desarrollaré en el siguiente capítulo, Tablada relaciona las propuestas de Murillo con las del suizo Segantini, comparación que será recurrente

---

<sup>263</sup> “Nuestra primera exposición de pintura” en *Savia Moderna*, núm. 2, mayo 1906. El anuncio continúa, “Manifestamos nuestro agradecimiento a los Sres. Lic. Don José Algara, Ingeniero Gabriel Oropeza, y al artista Don Gerardo Murillo, por la eficaz ayuda con que han contribuido para dicha Exposición. Creemos que, al público, amante de lo que es Arte y es Belleza, asistirá a esta manifestación, que denotará el estado de adelanto de nuestros pintores y escultores”.

<sup>264</sup> José Juan Tablada, “Gerardo Murillo” en *Revista de Guadalajara*, año 1, núm. 14, 28 de febrero de 1908.

en los análisis de su obra y que, como se exploró en el capítulo anterior a través del cuadro *Las bañistas*, configura una propuesta de división de la luz, del “haz de rayos de sol” a través de la experimentación con las técnicas pictóricas.

Rivera recordaba de aquella época que “El necesitado Atl organizaba exposiciones para muchos pintores jóvenes como un medio para sostenerse. Al terminar la exposición decía a los artistas: “muchachos, para ustedes el honor y la gloria; para mi, el bajo beneficio material”.<sup>265</sup> Quizá hubiera un interés económico por parte de Murillo pero me parece que había un mayor interés por configurar el campo del arte de acuerdo con sus propias ideas. En ese mismo sentido, Tablada calificaba a Murillo como “desinteresado”, por no haber reunido obras suyas “que atesoramos sus amigos” para realizar la exposición, sino que “prefirió trabajar para que luciera y triunfara el talento de sus jóvenes hermanos”.<sup>266</sup> Es decir, Murillo prefirió formular su discurso sobre el cambio en el campo pictórico a través de la curaduría de obras que ejemplificaran sus ideas en torno al arte, obras de sus amigos y seguidores. Así, hay que resaltar que durante la primera década del siglo XX, desde su regreso de Italia hasta el inicio de la Revolución, Murillo se encargaría de organizar exposiciones para aquellos artistas que comulgaran con sus intereses como se verá a lo largo de este capítulo. Sigue Tablada

---

<sup>265</sup> Diego Rivera. *Palabras ilustres I. 1886 - 1921*. (México: Museo Estudio Diego Rivera/ Banco de México/Editorial RM, 2007), 175.

<sup>266</sup> Los halagos continúan, por ejemplo: “Murillo, con su frente socrática de Verlaine, con su barba de Shakespeare, con su calvicie de plenilunio y su desaliño de Montmartre, no es un bohemio como podría creerlo un observador superficial. No hay que hacerle ese reproche a él que es un fuerte - Dentro de su concepción amplia y agreste de la vida cumple exactamente con todos sus deberes. Si adorara a algún santo, sería al San Sático de Anatole France. Es sobrio, es austero, es casto y no es de los que creen que basta ser artista para estar disculpado de todas las ignominias. Como los príncipes de Gentile de Fabriano protege la belleza de su alma con una armadura damasquinada; su virtud y su moralidad. [...] Al instante señores escucharéis a Murillo conferencista y admiraréis su juicio claro, su condición, todas sus cualidades de profundo esteta.” José Juan Tablada, “Gerardo Murillo” en *Revista de Guadalajara*, año 1, núm. 14, 28 de febrero de 1908.

Murillo es un carácter. Una violenta enfermedad enturbió su retina maravillosamente organizada.[...] Yo temí una infame y nueva tragedia y tuve miedo de ver a Murillo ciego como vi a Chucho Contreras manco. Pero Murillo a ciegas, sangrándole los ojos, veía aún la estrella de su fe y no tuvo ni una sola queja, ni un solo desfallecimiento en su estoicismo heroico, en su resignación admirable.<sup>267</sup>

Tablada hace una sutil analogía entre lo que los críticos escribieron de Claude Monet a finales del siglo pasado con la producción y fisiología de Murillo.<sup>268</sup> Esa “violenta enfermedad” en los ojos pareciera que, al igual que al francés, fue lo que le permitió producir y predicar en pos de aquel iris luminoso en la pintura. En esta misma línea Diego Rivera recordaría que “Cuando Atl llegó de vuelta, revolvió inmediatamente el agua de todos los pantanos de la antigua Tenochtitlán, se echó azul de metileno en sus ojos que decía enfermos de tracoma, predicó teorías estéticas, pintó con pinceles increíbles finas sensaciones de color”.<sup>269</sup> Es interesante que sea el tinte “Azul de metileno” el que mencione Rivera ya que en aquella época el uso principal de esta anilina era como colorante de telas, que a finales del siglo XIX se empezaría a utilizar para combatir la malaria y como parte del tratamiento del paludismo.

---

<sup>267</sup> José Juan Tablada, “Gerardo Murillo” en *Revista de Guadalajara*, año 1, núm. 14, 28 de febrero de 1908.

<sup>268</sup> Un ejemplo es lo que escribió Alfred de Losalot, “Exposition des oeuvres de M. Claude Monet”, en la *Gazette de Beaux Arts*, 1 de abril de 1883 en donde dice “La visión de Monet es excepcional; ve de manera distinta que la mayoría de los humanos y, como es sincero, se esfuerza por reproducir lo que ve. Es sabido que hay en el espectro solar una zona de rayos que el cristalino intercepta a su paso y que, por consiguiente, no impresionan la retina. Esta zona, llamada ultravioleta porque se extiende más allá de las radiaciones violeta que todo el mundo percibe, juega un papel considerable en la naturaleza, pero sus efectos no son de orden óptico. No obstante, experiencias recientes del Sr. de Chardonnet han demostrado de una manera absoluta que esta parte invisible del espectro es sentida vivamente por unas personas. Monet es sin duda una de ellas; él y sus amigos ven violeta: la multitud ve de otro modo; de ahí el desacuerdo” en *El Impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Guillermo Solana (ed.) (Madrid: Ediciones Siruela, 1997) 193

<sup>269</sup> Diego Rivera, “La increíble historia del Dr. Atl” en *Excélsior*, 18 de Marzo 1942. Y después diría “Una enfermedad de los ojos había detenido su carrera de pintor, y no había traído con él ninguna tela. Lo que traía en cambio era un entusiasmo fanático por el arte neoimpresionista. Se hallaba principalmente bajo la influencia del pintor italo-suizo Giovanni Segantini, pero los neoimpresionistas de París no le impresionaban menos. Atl tenía un sentimiento por el color y un apasionado amor al paisaje, que comunicaba con el celo de un misionero” en Gladys March.

Así, después de esta elogiosa presentación dio inicio la conferencia de Murillo. Los resúmenes de la prensa enunciaron que la conferencia versó sobre “las actuales tendencias del arte” y dio inicio con una síntesis de “la historia de la evolución de la pintura, estudiando los progresos realizados en el modo de ver y emplear el color, desde los tiempos primitivos del arte hasta nuestros días e indicó que la pintura contemporánea se basa en la concepción moderna y científica del color.”<sup>270</sup> Es decir, para el artista las prácticas y modos de ver el color eran lo que en aquel momento se concebía como lo más importante, lo más innovador y lo que debía ser estudiado por los artistas modernos. Además, Murillo “señaló el predominio de las escuelas impresionistas y simbolistas” de las cuales se apartarían, según el artista, algunos pintores como Carrière, Zuloaga, Whistler, Sargent y Mancini. A quienes había que estudiar mucho más de cerca y que la revista incluiría entre sus páginas recuperando elementos (composiciones, uso del color, configuración del dibujo), en un intento, quizá de construir una propuesta artística.<sup>271</sup>

La pintura no fue el único tema tratado en la conferencia, sino que incluyó la “tendencia al movimiento” de la escultura que para Murillo culminaba con Rodin, a quien calificó como “el escultor más glorioso que ha tenido la humanidad”.<sup>272</sup> Esta mención se debe a la presencia en la exposición de piezas escultóricas como “Ronda de

---

<sup>270</sup> “Apertura de la Exposición Artística. Asiste el Sub-Secretario de Instrucción” en *El Imparcial*. Martes 8 de mayo de 1906 y “Notas de la Semana” en *El Tiempo* del 13 de mayo de 1906.

<sup>271</sup> La revista ya les había dedicado notas a algunos de estos artistas. Ver por ejemplo Max Henríquez Ureña, “Whistler y Rodin” en *Savia Moderna*, núm. 4, junio de 1906 y Ricardo Gómez Robelo, “Artistas extranjeros. Eugenio Carrière” en *Savia Moderna*, núm. 5, julio de 1906. Del mismo modo, el director de la revista, Alfonso Cravioto, dictó una conferencia acerca de “Eugenio Carrière” que posteriormente fue incluida en la *Revista Moderna de México*, junio de 1907. El cual incluye la reproducción de un *Autorretrato, Maternidad, La familia y Cabeza de niño*. Sobresale también la inclusión de un retrato de Cravioto realizado por Alfredo Ramos Martínez y dedicado a Jesús E. Valenzuela que antecede a la nota.

<sup>272</sup> “Apertura de la Exposición Artística. Asiste el Sub-Secretario de Instrucción” en *El Imparcial*. martes 8 de mayo de 1906 y “Notas de la Semana” en *El Tiempo* del 13 de mayo de 1906.

mujeres” de Argüelles Bringas. Un grupo escultórico destinado al centro de una fuente en el que, según el artista, se notaba la búsqueda del ritmo en los planos y el suave movimiento de las figuras, las cuales aludían al tratamiento de la materia, mármol o bronce, a la manera de Rodin.

En la revista fue importante la figura de Rodin, en el primer número se incluyó una nota sobre la escultura de Balzac a partir de la cual los miembros de la revista establecieron un paralelismo con su propuesta, “pertenece a una época, dolorosa y apasionada que corre hacia la belleza, más bien que realizarla. Tendrá el mérito de ligar a las tradiciones de las grandes escuelas del pasado, su obra contemporánea y todavía repleta de porvenir. Es de aquellos que en sus manos vigorosas reciben de los antecesores la sagrada antorcha, y la transmiten a los postereros...”.<sup>273</sup>

Finalmente Murillo, según la prensa, “censuró las teorías de Tolstoi” y en cambio, afirmó que “el arte moderno se caracteriza por el individualismo, y que los estilos artísticos en el futuro, dejarán de ser ininteligibles para el pueblo, ‘no porque los artistas hayan descendido hacia él, sino porque él se haya elevado a una más amplia comprensión del arte’”.<sup>274</sup> Es decir, Tolstoi habría propuesto que el arte “no es una cosa clara sino algo que los mismo fieles, los iniciados, entienden de diversos modos, tan contradictorios entre sí, que resulta punto menos que imposible saber lo que debe entenderse por arte, gracias a lo cual podríamos justificar los sacrificios que se hacen en su altar”,<sup>275</sup> los obreros, alfareros, campesinos, el pueblo no entienden lo que es el

---

<sup>273</sup> S.M. [Savia Moderna], “Augusto Rodin. Su escultura: Balzac” en *Savia Moderna*, núm. 1, marzo 1906.

<sup>274</sup> “Apertura de la Exposición Artística. Asiste el Sub-Secretario de Instrucción” en *El Imparcial*. martes 8 de mayo de 1906 y “Notas de la Semana” en *El Tiempo* del 13 de mayo de 1906.

<sup>275</sup> Leon Tostoi. *¿Qué es el arte?*, A. Riera trad. (Buenos Aires: El Ateneo, 1949) 32

arte porque ni siquiera aquellos que lo producen saben lo que es. A esto Murillo responderá que el arte para artistas será entendido por el pueblo en el momento en el que este grupo tenga el poder necesario para educarlo y no porque lo haga más fácil. Esta sentencia habrá de ser recuperada por el artista unos años más tarde durante su estancia parisina.

La exposición de *Savia Moderna* estuvo abierta del 7 al 14 de mayo de 1906 y contó con un gran número de obras, alrededor de ochenta según narran los diarios.<sup>276</sup> Además de haber sido “la única que se haya celebrado en México contando sólo con elementos particulares”,<sup>277</sup> es decir, fueron los propios artistas y sus amigos, los escritores, poetas, industriales, etc. los que prestaron las obras para realizar la exposición. Parece que la mayoría fueron de pequeñas dimensiones y producidas por Joaquín Clausell, Gonzalo Argüelles Bringas, Germán Gedovius, Diego Rivera, Francisco de la Torre, Jorge Enciso, los hermanos Antonio y Alberto Garduño, Jesús Martínez Carreón, Sóstenes Ortega, Rafael Lillo, Saturnino Herrán, Juan M. Rondero, Benjamin V. Coria, Ana Sáenz<sup>278</sup> y Armando García Núñez. Además de las esculturas de Gabino Zárate.

---

<sup>276</sup>“ Apertura de la Exposición Artística. Asiste el Sub-Secretario de Instrucción” en *El Imparcial*. Martes 8 de mayo de 1906. Llama la atención la ausencia de Rafael Ponce de León, no obstante, se había anunciado su partida a Europa en la revista “Nuestro compañero Rafael Ponce de León, partirá en breve para Europa, con objeto de ampliar sus conocimientos en el arte a que se dedica. Ponce de León es ya bastante conocido en los círculos artísticos de nuestro país, por su talento sólido y su fácil inspiración, dotes que le valieron un triunfo justo en la reciente Exposición de *sketches*, verificada en Guadalajara. *Savia Moderna* espera que el artista mexicano conquista un alto puesto en los centros intelectuales europeos” en “El artista Ponce de León” *Savia Moderna*, núm. 2, mayo de 1906.

<sup>277</sup> Okusai, “Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año” en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907.

<sup>278</sup> Hace falta un estudio más específico sobre las mujeres artistas de esta época modernista, las cuales se pierden a veces en los listados de estudiantes de la Academia o como participantes de las exposiciones. En este sentido se pueden tomar como referencia los trabajos de Angélica Velázquez sobre las hermanas Sanromán, Mercedes Zamora y otras artistas del siglo XIX para continuar esa línea historiográfica. Ver Angélica Velázquez Guadarrama, “Juliana and Josefa Sanromán: La representación de la domesticidad

A partir de una revisión hemerográfica exhaustiva, Fausto Ramírez ha podido identificar veintitrés de las obras expuestas de las cuales más de la mitad representaban paisajes exteriores y otros paisajes urbanos, interiores y retratos.<sup>279</sup> “En todos los trabajos se nota el predominio de los estilos más modernos, tanto en el dibujo como en el colorido” dicta una nota periodística.<sup>280</sup> Así, en general las obras se caracterizaron por una experimentación pictórica basada en la construcción de las formas por pinceladas cortas y superpuestas, así como dibujos abocetados y sintéticos.

Muchas de las piezas de la exposición han llegado hasta hoy porque afortunadamente fueron reproducidas en las páginas de la revista. **(Fig. 3)** Por ejemplo, *Pensativa* de Alberto Garduño presenta en un primer plano una mujer sentada en una superficie rectangular con un largo vestido, el cabello recogido y sosteniendo un abanico en las manos. Detrás de ella se abre un paisaje con vegetación abundante de gran altura y formas diversas hasta llegar al horizonte en donde se asoman entre la niebla los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl. En cambio, *Pozo* de Gonzalo Argüelles Bringas encuadra la estructura pétreo de un pozo acompañado de un árbol y arbustos

---

burguesa The en Mexico, 1850-1860” en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, (México: CURARE-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) pp. 122-145, “Las primeras discípulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes: El caso de Mercedes Zamora”, in *Senorina Merced Zamora. El arte de pintar*, Colima, Gobierno del Estado de Colima-Universidad de Colima, 2000, pp. 19-24.

<sup>279</sup>A partir de una revisión hemerográfica exhaustiva, Fausto Ramírez ha podido identificar veintitrés de las obras expuestas: *Los campos de San Vicente* y *Marina* de Diego Rivera, *Los tres besos* (tríptico) de Francisco de la Torre, *Estudio* de Antonio G. Garduño, *Pensativa* y *Retrato [de mi madre]* de Alberto Garduño, *Mixcoac* y *Escalera del Jardín* (de los Garduños, sin especificar), *Desde mi alcoba*, *Pozo*, *Bosque de Chapultepec* (estudio de árboles y ramajes) y *La Castañeda* (estudio de árboles y ramajes) de Gonzalo Argüelles Bringas, *La Calzada de los sauces*, *La nieve eterna* y *Marina (o La ola)* de Joaquín Clausell; *La isla de Mezcala (Chapala)*, *Una impresión de noche*, *2 de noviembre* (dibujo) y *Los Reyes magos* (dibujo) de Jorge Enciso; e *Interior de convento*, *Sacristía de Tepozotlán*, *Vista de jardín* y *Otra Vista de jardín* de Germán Gedovius. Ver Fausto Ramírez, “El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México...”

<sup>280</sup>“Apertura de la Exposición Artística. Asiste el Sub-Secretario de Instrucción” en *El Imparcial*. martes 8 de mayo de 1906

creando una atmósfera provincial en la escena y evitando puntos de fuga detrás del arco o la presentación del horizonte.

Al realizar la reseña de la exposición, *Tablada*, bajo el seudónimo de Okusai, resaltó a dos artistas de la exposición: Jorge Enciso y Joaquín Clausell.<sup>281</sup> Del primero menciona “su melancólico ‘2 de noviembre’ y sus ‘Reyes Magos’ en que une al sentimiento de la línea una asombrosa inteligencia de tonos y valores.”<sup>282</sup> Tanto *Dos de Noviembre*, como *Los Reyes Magos* se publicaron en las páginas de la *Revista Moderna de México*. (Fig. 4) La primera presenta una atmósfera nocturna en la que dos mujeres, con el cuerpo totalmente cubierto, recorren una arboleda acompañadas por la luz de una farola. La segunda consiste en una interpretación de las figuras bíblicas de los Reyes Magos que siguen una luminosa estrella para llegar a su destino. El original de este dibujo pertenecía a *Tablada* quien lo consideraba una pieza “absolutamente original” y que describió con gran detalle:

Sobre un fondo gris de penumbrosa nublazón, luce el ampo de la estrella legendaria, y hacia ella va lleno de unción y penetrado por el misterio del regio grupo. Rompe la marcha, pero hierático y solemne un emperador azteca. La figura es soberbia, justa admirable. Va el monarca envuelto en un ‘kémitl’ de franjas bordadas; ceñida la frente por el áureo ‘copilli’ de donde arranca la triple orejera y hacia la espalda un airoso y soberbio penacho de plumería. En la diestra alza el aromoso ‘copalli’, contenida en un ‘tlémaitl’, de obra mosaica. No hay un detalle desde el noble rostro moreno y aquilino, hasta el ‘cactli’ del talón exhornado que no proclame la majestad subyugadora del rey mexicano. Es, sin duda, Enciso, quien más intensamente, entre todos los artistas mexicanos, ha resuelto la suntuosa y viril imagen de un monarca de la patria primitiva.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Ver Fausto Ramírez, "El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México" en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*. (México: UNAM-IIE, 2012).

<sup>282</sup> Okusai, "Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año" en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907.

<sup>283</sup> José Juan *Tablada*, "Una exposición de 'sketches' en Guadalajara" en *Revista Moderna de México*. Marzo de 1906.

Para el escritor, Enciso había logrado representar, en aquel dibujo, figuras modernas que se inspiraban en los asuntos del México primitivo. Para él, ese debería ser el camino que el artista debería seguir. Además, cabe resaltar que en ese dibujo Enciso establece una comparación interesante basada en las vestimentas y rasgos de los reyes, ya que el segundo, con su barba tubular podría aludir a un rey asirio o sumerio y el tercero a un faraón egipcio con su corona blanca proveniente del alto Egipto.<sup>284</sup> Así, el pasado mexicano (moreno y aquilino como el hombre en la portada de *Savia Moderna*) se unía al de otros imperios antiguos en una imagen de tradición cristiana. Se puede ver en esta pieza una manera de repensar la antigüedad y relacionar la tradición indígena mexicana con culturas orientales, más allá de los clásicos y europeos. Una búsqueda de orientación que hemos mencionado también en el primer capítulo y que configura un acercamiento al orientalismo desde latinoamérica. Continúa Tablada enfocándose en su propuesta cromática

Sus obras pictóricas lo proclaman un colorista encantador, sus acordes y sus gamas armónicas poseen bella suavidad. En la exposición a que me refiero presentó Enciso una impresión de noche y un paisaje de Chapala de armonía anaranjado y violeta, de aguas transparentes y de términos llenos de ambiente.<sup>285</sup>

Reproducida en la revista, *La isla de Chapala* (Fig. 5) presenta una vista en la que el horizonte ha sido desplazado hacia arriba, en el último cuarto superior del lienzo, mientras que el agua del lago y las rocas y vegetación a sus orillas ocupan la mayor parte de la composición. Si, como escribe el crítico se trata de una impresión de noche que

---

<sup>284</sup> Tablada también escribió sobre el modo de representación de aquellas culturas, por ejemplo ver "Los precursores del arte animalista: Egipto, Caldea y Asiria" en *Revista moderna: Arte y ciencia* año 5, núm. 3, febrero 1902.

<sup>285</sup> Okusai, "Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año" en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907.

enfrenta tonos anaranjados con violetas, estaríamos frente a una propuesta que dialoga con la teoría de los contrastes simultáneos.

Propuesta por el químico francés Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), la interacción entre los colores contiguos y su mezcla óptica fue investigada como respuesta a un problema con los tintes de la fábrica de *Gobelins*.<sup>286</sup> En palabras de Chevreul

Si miramos simultáneamente sobre dos franjas de diferentes tonos del mismo color, o sobre dos franjas del mismo tono de diferentes colores colocadas de lado a lado, si las rayas no son demasiado anchas, el ojo percibe ciertas modificaciones que en primer lugar influyen en la intensidad del color, y en segundo, la composición óptica de los dos colores yuxtapuestos respectivamente. Ahora que estas modificaciones hacen que las rayas parezcan diferentes de lo que realmente son, dales el nombre de contraste simultáneo de colores; y yo llamo contraste de tono a la modificación en la intensidad del color, y contraste de color a lo que afecta la composición óptica de cada color yuxtapuesto.<sup>287</sup>

Esta teoría se basaba en que el cerebro tiene la tendencia a exagerar las diferencias para poderlas percibir mejor por lo que poner juntos dos diferentes tonos harían que el claro se viera más claro y el oscuro más oscuro. Las parejas de colores se establecían de acuerdo a su posición opuesta en el círculo cromático: rojo con verde, azul con naranja, violeta con amarillo, etc. No obstante, como lo ha señalado Georges Roque, Chevreul se

---

<sup>286</sup> Cuatro años después de iniciar este trabajo escribió una memoria que fue leída en la Academia de las Ciencias titulada "Memoir on the influence that two colours can have on each other when seen simultaneously" (abril 1928), pero la preparación del libro llevaría 11 años más sobre todo por la preparación de los colores de las placas que ilustrarían la teoría.

El volumen se publicó en 1839 titulado: *Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores y sobre sus aplicaciones...* seguido de una lista enorme de campos en la que la ley podría ser aplicada incluyendo la tapicería pero también la pintura, alfombras, vestimenta, horticultura, vidriería, etc. Después de aquella publicación, le siguieron sus *Círculos cromáticos* (1855), *Outline of a Way to Define and Name Colours* (1861), and *On Colours and on their Applications to Industrial Arts* (1864). El estudio detenido de Chevreul lo ha llevado a cabo el historiador del arte Georges Roque, ver por ejemplo: Georges Roque. *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. (Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 1997) y *Michel-Eugène Chevreul : un savant, des couleurs*, Georges Roque, B. Bodo and F. Viénot (eds.), (Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle/EREC,1997).

<sup>287</sup> M. E. Chevreul, *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Application to the Arts*, a newly revised edition by Faber Birren, based on the first English edition of 1854) (West Chester, Penn., Schiffer Publishing Ltd.,1987) 8-11.

mostró más partidario de lo que llamó “contrastes de colores análogos”, es decir, colores que tienen una luminosidad similar. Sin embargo, el contraste simultáneo se fue convirtiendo el nuevo paradigma dominante de armonía de color debido a que la mayoría de los pintores sólo tenían un dominio de segunda mano de las teorías del químico. Así, por ejemplo, Seurat, explicó que se familiarizó con las ideas de Chevreul a través de Charles Blanc y sus teorías las cuales también tuvieron un gran impacto en muchos otros artistas, incluidos otros artistas europeos como Signac, Gauguin, van Gogh y latinoamericanos como Gerardo Murillo quien escribió y criticó los textos durante su segunda estancia europea y que se analizará en el siguiente capítulo.

Volviendo a la crítica de Tablada, éste propuso que “el ‘clou’ de ese salón fue el lote de cuadros al óleo presentado por Joaquín Clausell”:

Es Clausell un poderoso temperamento de artista que incurre en todas las audacias y manifiesta todas las ingenuidades, lleno de sinceridad y de vigor, saturado de espontaneidad y de franqueza. Sus paisajes, una *Calzada de sauces* de valiente ejecución, llena de aire y vibrante de color; una *Marina* que era una melodía violeta y sus estudios de los volcanes justos, sintéticos y luciendo admirables armonías íntimas, merecieron el aplauso de los reticentes escolásticos y de los impetuosos modernistas. Unánimemente fue consagrado el triunfo de Clausell.<sup>288</sup>

Desafortunadamente no se han identificado las obras a las que se hace referencia, sin embargo podemos pensar que *Paisaje (marina)* y *Marina* (**Fig. 6**) son similares a las descritas en las críticas de la exposición. Obras realizadas con pinceladas cortas, con empastes produciendo una interesante textura en la superficie pictórica. En *Paisaje*, el horizonte se insinúa por una franja amarilla sobre otra azul oscuro, las cuales simulan el encuentro del sol con el océano. El movimiento de las olas se marcó con distintos

---

<sup>288</sup> Okusai, “Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año” en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907. El crítico explicó la figura de Clausell recurriendo a su temperamento, como lo hiciera Zola con Manet. Ver “Édouard Manet. Étude biographique et critique” en *La revue du XIXe siècle*, 1 de enero de 1867.

pinceles redondos y planos que dejaron su huella en la obra y en *Marina* se entrecruzan cortas pinceladas de distintas tonalidades de un mismo color para configurar algunas zonas, el cielo en cuatro azules se encuentra con el agua de distintos azules, verdes hasta algunos rojos y amarillos que choca con una gran piedra rojiza con toques negros y amarillos para marcar su sinuosa superficie.

“Delicioso es el examen de un cuadro de Clausell” escribió Ricardo Gomez Robelo en su crítica a la exposición de *Savia Moderna*, enfocándose principalmente en la materialidad del color en las obras de Clausell, en su innovación y provocación técnica:

Se hallan los colores crudos, en pasta y derrochados con opulencia, aglomeración tal, que produce al cabo un riquísimo efecto de coloraciones. Se ve que las tintas fueron puestas impacientemente, descifrando una a una las impresiones que se sucedían sin tregua, hasta obtener el color que se buscaba y que siempre fue logrado.

Por cierto que esta factura, torpe y primitiva da grande atracción a sus cuadros, a la vez que revela la absoluta sinceridad de quien no se ha preocupado de la técnica misma ni de ningún prejuicio de escuela y ha sido dotado de un temperamento dominante y profundamente artístico: es la personificación del artista, creando sus procedimientos y viniéndolos recursos; es un colorista de primera fuerza.<sup>289</sup>

Un colorista que no había recibido una formación académica y que por eso veía y se acercaba a la naturaleza con una mirada sin esquemas preestablecidos que, según el crítico, permitiría que su temperamento se revelara a través de la factura. Brusco, primitivo, torpe fueron adjetivos que se utilizaron para describir la obra del artista y, como ha establecido Fausto Ramírez provenían de pensar al impresionismo o la estética impresionista como una vertiente del simbolismo, enfocándose en su capacidad decorativa. Capacidad que compartía con las artes primitivas y que, desde el arte de

---

<sup>289</sup> Ricardo Gómez Robelo, “La exposición de Savia Moderna (Notas)” en *Savia Moderna. Revista mensual de arte*, núm. 3, mayo de 1906.

vanguardia, se exhortaba su revisión.<sup>290</sup> Había un gran interés de los críticos en el procedimiento pictórico del artista, en sus empastes y colores brillantes, en sus marinas y bosques.

En este caso es difícil no mencionar la conexión temática de *Las bañistas* de Clausell con *La vague* de Kupka que había sido reproducida en *Savia Moderna* con el nombre de *Marea Alta*. (Fig. 7) Kupka fue uno de los artistas más admirados en el contexto mexicano junto con el ya mencionado Rodin y Carriere. Meda Mladek ha propuesto que para el contexto alemán y eslavo sucede algo parecido. No fue el impresionismo el que dio pie al simbolismo sino que la corriente nazarena la que configuró su propio simbolismo que en artistas como Kupka dialogaría con un interés en lo ornamental y en la teoría del color desde las artes decorativas y populares y que, años después derivaría en sus experimentaciones con la abstracción.<sup>291</sup>

Este interés por las marinas, por la posibilidad de pintar los reflejos de la luz sobre el agua permitió que el crítico Okusai, navegara por alguna de estas pinturas, sorteando las olas a través de las letras con un gran optimismo en el cambio de la pintura.

Lo que parecía un ataúd flotando a la deriva en un mar muerto, asume de pronto la fiera silueta de un bajel. En vez de abandonarse a las olas que lo mecían, las embiste y las surca; de su proa empinada surge una entena, y se encumbra un mástil donde rotundo y cándido se hincha un velamen de lino. Y el bajel que semejava un ataúd single ágil y sonoro sobre un mar matizado como un jardín hacia los cielos ignotos que iluminan nuestras constelaciones.<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> Fausto Ramírez, "El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico en México" en *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*. (México: Museo Nacional de Arte, 1995) 39-40.

<sup>291</sup> Meda Mladek, "Central European Influences" en *Frantisek Kupka 1871-1957 A Retrospective*. (New York: Salomon R. Guggenheim Museum, 1975) 14-17.

<sup>292</sup> Okusai, "Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año" en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907.

El objetivo sería iluminar el camino marcado en las estrellas. Con todo lo anterior estoy de acuerdo con Fausto Ramírez quien ha propuesto que en 1906 el modernismo en México tomó un camino distinto “Fue entonces cuando hizo su aparición, en la palestra pública, una nueva generación artística que comenzó a tomar el relevo de la inmediatamente precedente” aquella que hemos mencionado formó parte de la revista *Savia Moderna* y la que daría inicio a “una pugna por apropiarse de una voz, y por establecer un discurso dominante en el pensamiento y la práctica estética del momento.”<sup>293</sup> Esto no sería posible sin la configuración de un lenguaje específico en el ámbito de la crítica de arte.

## Amoldando el ojo en la crítica

La crítica de arte había acompañado desde el siglo anterior la configuración del gusto propuesto desde la Academia y otros espacios de exhibición. En este caso, fue la propia revista de *Savia Moderna* la que marcó la línea de interpretación de su exposición a través de las notas escritas por Ricardo Gómez Robelo (1884-1924), joven escritor capitalino que concluyó sus estudios en la Escuela Nacional de Jurisprudencia en julio de 1907 y tenía ya para esa época dos años de práctica en el despacho de Luis Cabrera,<sup>294</sup> que en esos años se posicionaría como el crítico de arte de un nuevo

---

<sup>293</sup> Fausto Ramírez, "El debate crítico en 1906... 458.

<sup>294</sup> Antonio Saborit, *Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas de Edward Weston y otros papeles personales*, 2ª ed. (México: Ediciones Era, 2001) 27-28. En 1909 Gómez Robelo apoya como candidato a Ramón Corral y eso lo va distanciando de la esfera cultural que apoyaba al general Bernardo Reyes. Fue crítico de Madero mientras trabajaba en la oficina de Correos y después colaboró con el gobierno de Huerta con el puesto de Procurador General de la Nación. Al caer el gobierno huertista, Gómez Robelo sale de México hacia San Antonio donde colaboró en la *Revista Mexicana* de Nemesio García Naranjo y que conjugó a varios intelectuales en el exilio. Después se mudó a California donde conocería a Tina Modotti y el artista norteamericano-canadiense Roubaix de l'Abrie Richéy quien realizaría 19 ilustraciones para su libro *Sátiros y Amores* (1920). Es por aquella época que conoce a Vasconcelos y

modernismo y que formaría parte de la Sociedad de Conferencias.<sup>295</sup> Gómez Robelo mencionó que

Al contemplar sus obras, nace la fruición de asistir a renovaciones de pintura: académicos con plausible valor, revelan el heroico esfuerzo por definir la percepción de Belleza animada en sus ojos, apartando velos tradicionales, buscando la luz entre la penumbra de la cátedra inerte, y como ninfas en el capullo ansiando las alas y los bellos colores y el chupar la miel, la belleza y la vida de las flores encadenadas á la tierra.<sup>296</sup>

En el párrafo anterior, de ninfas y colores, Gómez Robelo se deja ver como un escritor cercano al simbolismo con un interés en la mirada ya que establece que en la exposición se asistía a la renovación de la pintura a partir de una vuelta al ojo, a la percepción y búsqueda de la luz y el color dejando fuera las penumbras del claroscuro. Ya no se utilizarían veladuras o barnices para aplanar las texturas de la pintura y, sobre todo, se representaría la naturaleza. Luego, la pintura encargada de la renovación sería el paisaje.

Para el crítico el error de la exposición (y de los artistas expuestos) fue “pintar de la misma manera” ya que se nota en las obras “cierta semejanza en el colorido” y en el “espíritu que preside la elección de los temas” de los estudios. Esta observación me permite pensar que para mayo de 1906 ya era generalizada la inconformidad con los

---

empieza a escribirse con él, cosa que le valió el volver a México y participar en su proyecto cultural hasta su muerte en 1924.

<sup>295</sup> El mismo año Gómez Robelo publicó una compilación de poemas *En el camino* (México: La Europea, 1906) el cual incluye traducciones de Shelley “Buenas Noches”, Baudelaire “Don Juan de los Infiernos” y “El cuervo” de Poe. Henríquez Ureña menciona que Gómez Robelo fue “quien me reveló, el primero, a cuanto alcanzaba la ilustración de algunos jóvenes mexicanos, pues me habló, con familiaridad perfecta, de los griegos, de Goethe, de Ruskin, de Oscar Wilde, de Whistler, de los pintores impresionistas, de la música alemana, de Schopenhauer” en Pedro Henríquez Ureña. *Memorias. Diario. Notas de viaje*, 2a ed. (México: FCE, 2000) 107.

<sup>296</sup> Ricardo Gómez Robelo, “La exposición de Savia Moderna (Notas)” en *Savia Moderna. Revista mensual de arte*. Tomo I, núm. 3, mayo de 1906.

métodos y prácticas tradicionales de la pintura académica tradicional que se decía “tenía fijos los ojos”.<sup>297</sup>

El movimiento de reacción contra colores y tratamientos convencionales reinantes en la pasada pintura, proclamó la verdad del aforismo de Goethe, que asegura que el sol es enemigo de lo blanco, y proclamó también la supremacía de la vibración violada en los efectos luminosos; desde entonces la reacción va convirtiéndose en conservadora, esperando las libres manifestaciones de los que imponen nuevas fases, y no es raro, como en muchos de los estudios de estos pintores, el presentir que antes de ver el color, tenían, inconsciente o no, el propósito de pintar violeta.<sup>298</sup>

Cabe detenerse en dos momentos del párrafo anterior. Primero, la mención de la teoría del color de Goethe y segundo, el papel protagónico del color violeta. “El sol es enemigo de lo blanco” es una frase perteneciente al *Fausto* en la que se describe la división de la luz y en la que queda implícita la teoría del autor alemán en la que, a través de experimentaciones y deducciones sobre los límites entre las áreas claras y oscuras al pasar un rayo de luz a través de un prisma. Él, a diferencia de Newton no utilizó una pantalla para vislumbrar aquellos fenómenos cromáticos de la luz sino que su cuerpo fue la pantalla, específicamente su retina. En ese sentido, el sol se concibe como enemigo de lo blanco porque la luz sólo produce color al encontrarse con la oscuridad, pero, quizá lo más importante consista en dotar de protagonismo al proceso de percepción del observador, la fisiología de la percepción.<sup>299</sup>

Del mismo modo, en su *Teoría del color*, Goethe escribió “Cada color elegido ejerce una cierta violencia en el ojo y lo obliga a oponerse”, es decir, se acerca a la teoría

---

<sup>297</sup> Esta expresión se usa en varias ocasiones en la crítica de arte como es el caso de “Partida de un artista” en *Revista Moderna de México*, febrero de 1906.

<sup>298</sup> Ricardo Gómez Robelo, “La exposición de Savia Moderna (Notas)” en *Savia Moderna. Revista mensual de arte*. Tomo I, núm. 3, mayo de 1906.

<sup>299</sup> Ver Jonathan Crary. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. (Murcia: CENDEAC, 2008)

de Chevreul al establecer que “Durante el día, debido al tono amarillento de la nieve, ya se habían observado sombras que tendían al violeta; estos ahora podrían pronunciarse decididamente azules, ya que las partes iluminadas exhibían un amarillo que se intensificaba a naranja.”<sup>300</sup>

Aquel “propósito de pintar violeta” que mencionaba Gómez Robelo, está inserto en el contexto específico del impresionismo. En 1859 se inventó en Francia el primer pigmento puro de tonalidad violeta: el violeta de cobalto. Si bien, anteriormente los pintores habían mezclado distintos pigmentos para alcanzar la tonalidad deseada, fue con aquel descubrimiento y con el del violeta de Manganeso en 1868 en Alemania que los pintores pudieron acercarse con mayor facilidad a la teoría de los contrastes simultáneos de Chevreul que ponían al violeta como acompañante del amarillo, y pintar sombras violetas junto a elementos iluminados por la luz del sol, una luz amarilla, un contraste muy utilizado entre el círculo impresionista.<sup>301</sup> Aunque, como lo han demostrado estudios recientes, había algunos pintores como Seurat que seguían prefiriendo utilizar una mezcla de lacas rojas y azul ultramar o tierras rojas con azul de cobalto debido a que estas mezclas tienen una fuerza colorante particularmente alta. Una mezcla versátil que se puede utilizar tanto para crear los tonos oscuros y saturados, así como para crear los malvas más claros y opacos mediante la adición de blanco.<sup>302</sup>

Para la clausura de la exposición de *Savia Moderna*, Rafael López escribiría un poema cuya primera estrofa señala un juego con el contraste simultáneo: “Hoy que la

---

<sup>300</sup> Goethe. *Theory of Colours*, Charles Lock Eastlake trans. (London: John Murray Albemarle Street, 1849)29-37.

<sup>301</sup> David Bomford, Jo Kirby, et al. *Art in the making. Impressionism*. (New Haven/London: National Gallery, London / Yale University Press, 1990) 86.

<sup>302</sup> Jo Kirby, et al. “Seurat’s Painting Practice: Theory, Development and Technology” en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 24, (2003) 22.

luz mirifica los vórtices sonroja / y que los ortos arden con soberbio arrebol:/ cuando la savia esmalta sinoples en cada hoja, /y la caliente carne de la amapola roja/ parece que se viste la púrpura del Sol”.<sup>303</sup> Esto además refuerza el entrecruce entre la literatura, la poesía y las artes plásticas.

Según Gómez Robelo, este grupo de artistas ha escuchado “las palabras espirituales de los modernos idealistas” que consideran que “la obra de arte no es sino un estado del alma al que le prestan elementos expresivos las cosas exteriores”. Para él, en la técnica utilizada por los artistas “resuena la palabra de Mauclair, cuando afirma que la obra pintada no es sino el desarrollo de un color y, a través de él, de la luz que lo produce”.<sup>304</sup> Lo anterior me permite mostrar el vocabulario que se estaba construyendo sobre la pintura desde la crítica, sobre las técnicas y aplicaciones del óleo y sobre todo, acerca de la percepción y pensamiento cromático.

Del mismo modo, se cuenta con dos críticas de arte de Ángel Zárraga enviadas desde Europa. La primera es una carta escrita a Luis Castillo Ledón “Desde Europa” y la segunda consiste en “Algunas notas sobre pintura” enviadas desde Madrid y dedicadas a Gerardo Murillo y a José Juan Tablada.<sup>305</sup> La carta de Zárraga es la de un artista emocionado por lo que lo rodea “Todas las cosas que he visto, todo lo que oído, mis sensaciones y las emociones determinadas por aquéllas, se han desarrollado en mí con una rapidez de sueño y como si sólo trabajara en ellas mi memoria ocular, evocándolas

---

<sup>303</sup> Rafael López, “Para la clausura de la exposición de pinturas organizada por la redacción de ‘Savia Moderna’”, en *Savia Moderna*, núm. 3, 14 de mayo de 1906.

<sup>304</sup> Ricardo Gómez Robelo, “La exposición de Savia Moderna (Notas)” en *Savia Moderna. Revista mensual de arte*. Tomo I, núm. 3, mayo de 1906. Camille Mauclair fue un literato y crítico de arte francés (1872-1905) Escribió *Sonatinas de otoño* (poesía), las novelas tituladas *Oriente virgen* y *El Sol de los muertos* y numerosos ensayos sobre el impresionismo, Mallarmé, Laforgue, Maeterlinck, etc.

<sup>305</sup> Ángel Zárraga, “Desde Europa” en *Savia Moderna*, núm.1, marzo 1906 y “Algunas notas sobre pintura” en *Savia Moderna*, núm 4, junio de 1906.

como las sucesivas imágenes de una película cinematográfica”.<sup>306</sup> Las calles, los paisajes y sobre todo, las piezas en los museos parisinos lo llenan de “revelaciones maravillosas”, tanto de los maestros primitivos y renacentistas italianos, españoles, franceses y flamencos como de los modernos. Estos últimos, cuenta, se enfocan en “la ciencia prodigiosa de la luz física y de la luz psicológica” de Carrière, Bernard y Puvis de Chavannes. No obstante, fue en Bruselas que las “exposiciones del arte antiguo de la tapicería” enseñaron a sus “ojos asombrados, armonías [sic] de color que nunca antes había soñado”.<sup>307</sup>

De esta carta cabe resaltar aquella “memoria ocular” que estaba poniendo a trabajar el artista en su recorrido por Europa en su analogía de la imagen en movimiento, así como la distinción entre “luz física y luz psicológica”. Al detenernos en esta diferencia podemos deducir que Zárraga hace referencia a la *Óptica* de Newton que dispuso los colores del espectro en forma circular que mencionamos anteriormente y a la línea de investigación iniciada por Goethe como la luz psicológica, es decir, la conjunción de la luz, la sombra y el color que hacen posible que la visión y la mente distingan un objeto de otro.<sup>308</sup> Por último, llama mucho la atención que sea a través de los textiles, de la tapicería, que Zárraga exprese su asombro por la armonía cromática, ya que remite directamente a Chevreul y la ley del contraste simultáneo que mencioné algunas líneas arriba.

Pero, 1906 no sería un camino de una sola vía (la de *Savía Moderna*) sino que en noviembre del mismo año se llevó a cabo la exposición de los artistas mexicanos

---

<sup>306</sup> Ángel Zárraga, "Desde Europa" en *Savía Moderna*, núm.1, marzo 1906

<sup>307</sup> Ángel Zárraga, "Desde Europa" en *Savía Moderna*, núm.1, marzo 1906.

<sup>308</sup> John Gage. *Color y cultura...* 204 y 209.

pensionados en Europa en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la cual mostró varios de los nuevos rumbos que seguiría la producción plástica en los siguientes años con obras de Leandro Izaguirre , Alberto Fuster, Ramos Martínez, Juan Téllez Toledo y muchos otros. Para el Okusai mexicano “Los salones de ese plantel donde flota una atmósfera de tedio, donde las obras de la Escuela de Clavé nada dicen y nada sugieren que detenga al espectador en un ensueño o insinúe una emoción en su espíritu, se convirtieron de pronto en un jardín lleno de fragancias y de matices”.<sup>309</sup> Tablada ve un ligero cambio en la producción académica, “dejaron entrar la luz”, es decir hicieron un cambio en su paleta y en su mirada. Aunque, comenta el artista, el color mejoró aunque parecía que ese elemento no era lo principal, sino que seguían persiguiendo un tema, una narrativa.

Un caso especial es el de Alberto Fuster quien, como ha mencionado Ana Sofía Lagunes, hasta ese año había sido favorecido por la crítica y a partir de 1906 se produce un cambio de dirección en el modernismo mexicano<sup>310</sup> y su obra se entiende con “más interés psicológico que pictórico”<sup>311</sup>, “revelando el abuso de la memoria y no el trabajo de la observación”<sup>312</sup>, “sin temperamento artístico”<sup>313</sup> o como consecuencia de malas decisiones de las instituciones mexicanas que lo habían protegido y privilegiado: “¿Qué culpa tiene el que de buena fe se esfuerza en avanzar, y la nación lo ayuda, creyendo que sus facultades están a la altura de sus aspiraciones y lejos de temer equivocarse,

---

<sup>309</sup> Okusai, “Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año” en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907.

<sup>310</sup> Ana Sofía Lagunes. *Alberto Fuster. Una profunda mirada del simbolismo en México*. (Xalapa: Secretaría de Educación de Veracruz-Comisión Estatal para los festejos del Centenario y Bicentenario, 2010)

<sup>311</sup> Okusai, “Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año” en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907.

<sup>312</sup> “Crónica de la exposición. Críticos y pintores” en *Revista Moderna de México*, diciembre de 1906.

<sup>313</sup> Candelas, “Monólogos En la exposición de Bellas Artes” en *El Diario. Periódico independiente*, 1 de diciembre de 1906.

favorecen conscientemente su fatal error?.”<sup>314</sup> En esta línea también se inserta Gerardo Murillo quien escribe sobre Fuster y Ruelas:

Ambos han trabajado ya lo suficiente para ser juzgados con amplitud, ambos han hecho su carrera en Europa, y al primero sobre todo, que ha sido pensionado durante muchos años y que ha permanecido más de quince en los grandes centros artísticos, siempre pintando, se le debe exigir sin recato, una completa manifestación plástica, (...) que corresponda a las largas mercedes del Gobierno y a los largos años de estudio. (...) La sombra de la verdad, exhibirla desnuda toda entera, sería escandaloso; la sombra de la verdad es que Fuster debería dedicarse a guiar ocas y no a profanar el arte! Sus largos estudios, su prolongada permanencia en Italia, en Francia y en España y la tranquilidad que siempre ha tenido al amparo del manto gubernativo, junto con una tenacidad verdaderamente sorprendente, deberían hecho brotar al menos, una chispa, un reflejo, no digo ya de arte, sino al menos de sentido común! Y lo peor del caso es que a medida que el señor Fuster produce más, peor es la producción, y la que hoy nos envía a esta Exposición es irrisoria. Una copia de Tiziano, de aquel maravilloso alarde de fuerza, de sentimiento del color y de buen gusto (...) y que el señor Fuster nos traduce en una confusa amalgama de sucios colores, que no da idea, ni siquiera remota idea, de la intención del cálido e intensísimo autor y una copia del Sodoma, del señor Sebastián, que es una soberana obra de sentimiento y de corrección y que Fuster reproduce con una frialdad y una dureza hieráticas [...] Pero las copias son buenas al lado de los originales, *Artista Griego y Safo*, donde el autor, con una pretensión y un amor morboso, verdaderamente exorbitante, ha querido separar las escenas de la divina Gracia... Inspiradas en una fiesta de Gigantes y Cabezudos. ¿Hacer la crítica razonada de estos cuadros? ¿Para qué? ¿Cómo? Paraos delante de estas telas donde hombres afeminados de desencajados músculos y color leñoso en posiciones de maniquí, están, sin hacer nada, delante de mujeres de madera, cabezonas y relamidas; observad las coloraciones falsas, el amaneramiento y el mal gusto de todas las cosas y os convenceréis de que es imposible hacer “crítica razonada” de cierta clase de producciones.<sup>315</sup>

La crítica de Murillo se enfocaba en la falta de vitalidad de sus figuras, de movimiento, así como su falta de diálogo con las tendencias modernas europeas que dejarían de lado las coloraciones falsas, lechosas, hacia los colores puros y una mayor experimentación cromática. Sin embargo, se puede pensar en la obra de Puvis de Chavannes como un

---

<sup>314</sup> Alfredo Hajar y Haro, “La exposición de pintura y escultura en la Academia Nacional de Bellas Artes” en *Arte y Letras*, 20 de diciembre de 1906.

<sup>315</sup> Gerardo Murillo. “La exposición en la Academia de Bellas Artes”, *El Diario*, México, 20 de noviembre de 1906.

conjunto ejemplar que si bien abogaba por opacidades lechosas y un revival clasicista, lo hacía a través de la pintura al fresco en distintas dimensiones y que formaría parte de la vanguardia neotradicionalista que se abordará en el siguiente capítulo.

Del mismo modo, atacaba sus copias al considerarlas básicas y sin un cuidado específico en el color, ya que, si vemos la copia de *La Venus de Tiziano* (**Fig. 8**), notamos una mayor oscuridad en la ventana del fondo, un menor interés en detallar los tapices del lado derecho o mostrar la reflexión de la luz sobre el cortinaje detrás de la mujer. En ese sentido, llama mi atención que si bien las obras originales de Fuster mantenían temas y referentes clásicos o establecían una relación directa con la literatura, en su factura son más interesantes de lo que se ve a simple vista o de lo que se permitía realizar en sus copias. Por ejemplo, el cuadro *Ensueño* (**Fig. 9**) por un lado reinterpretó el mito del juicio de Paris atribuyéndole las cualidades de aquel príncipe troyano a la figura del artista y su malestar ante la vida moderna,<sup>316</sup> y por el otro, no sigue una tradición académica en toda su factura, el paisaje en el que se sitúan las figuras está realizado a partir del entrecruce de pinceladas que producen una mezcla óptica en el espectador, lo cual, desde ese punto acercaría más la obra de Fuster a *Las bañistas* de Murillo que a la producción pictórica de Ruelas.

## Trabajos del crítico y criticado

---

<sup>316</sup> Fausto Ramírez, "Historia mínima del modernismo en diez imágenes" en *Hacia otra historia del arte en México*. Tomo II. *La amplitud del modernismo y la modernidad*, Stacie G. Widdifield (coord.) (México: Conaculta / Curare, 2004) 111-113.

En una nota periodística de 1906, los redactores de la *Revista Moderna de México* proponían clasificar a los críticos de arte en “el del encomiástico elogio y el de la diatriba, que se unifican en el gesto pontifical con que disciernen las apoteosis o decretan las genomas, escudados en la negligencia del público y en la sordera artística”<sup>317</sup>. Que podrían reconocerse también como “el escritor de punta, el imaginativo de tersas frases líricas” que utilizan clichés y múltiples calificativos para comentar las pinturas y “la figura macrocéfala del fracasado, destilando como ciertos arácnidos un corrosivo cruel, más fluente cuanto más hondo es el oscuro pozo en que ha caído”. Esta tipología de crítico parece estar describiendo a un sujeto en específico en el que dice

Si en las gayas ciencias, ladra contra las excelsas pegásides conductoras del carro de marfil de Díaz Mirón, en el arte del Vinci pretende, con una conchifleta de payaso, subrayar la obra profunda y genial de Julio Ruelas. Y es que el estéril siempre ha sido el mismo: con la fatalidad de una ley que se rebela contra lo que no puede imitar; los más grandes enemigos de las fecundas princesas de los paleontólogos, fueron los eunucos de Bizancio. Por lo dicho se ve cuan lejos estamos de una verdadera dirección artística.<sup>318</sup>

Esta última descripción nos recuerda el aguafuerte de *La Crítica* del que escriben que “exalta con asombrosa sencillez hasta una inesperada belleza, un sufrimiento simplemente humano; tal arece que en el escarabajo calvatrueno que se crispa sobre su frente, presentía y castigaba el comentario chocarrero que lo esperaba en México.”<sup>319</sup> ¿A qué comentario se refieren? ¿A cuál de las muchas polémicas de aquellos años?

---

<sup>317</sup> "Crónica de la exposición. Críticos y pintores" en *Revista Moderna de México*, diciembre de 1906.

<sup>318</sup> "Crónica de la exposición. Críticos y pintores" en *Revista Moderna de México*, diciembre de 1906.

<sup>319</sup> Además, se hace la mención del crítico Rafael Urbano de la revista *Sophia* que concede a Ruelas “una imaginación panteísta”, una apreciación que, para ellos, “reclama un logaritmo para acercarla a la fantasía infantil que le atribuye la mala fe o la imbecilidad”. "Crónica de la exposición. Críticos y pintores" en *Revista Moderna de México*, diciembre de 1906. En esa revista contribuyó continuamente Jesús E. Valenzuela al que se describe como “nuestro joven autor, como Lugones, como Nervo, como el mismo Walt Witman, es profundamente teósofo”. Rafael Urbano (1870-1924) fue escritor, periodista, helenista,

En una nota escrita por Gerardo Murillo para *El Diario* sobre sus impresiones sobre la exposición de la Academia destaca su actitud cáustica ante Ruelas

Yo me complazco en creer que estos cuadros de una fantasía infantil los habrá hecho el señor Ruelas para tomar el pelo... al público; que hayan sido ejecutados en un periodo de... de inconsciencia diré, para ser breve. Hay en *El sueño de Athos* unos señores marionetes que están esperando la bajada de un megaterio despellejado, capaces de hacer las delicias de las doncellas de servicio y de los mozos de cuadra.<sup>320</sup>

Estas palabras heteropatriarcales, clasistas y sarcásticas de Murillo caracterizaban al cuadro de Ruelas como algo de ‘mal gusto’, no sólo por el tema sino por la manera en la que fue tratado y sobre todo, por su color. Para Renato González Mello esta polémica mostraba que “es la pintura moderna, que busca acabar con la literaria [... con] estos últimos enemigos clásicos de la pintura como ‘lenguaje’ de símbolos”.<sup>321</sup>

Se puede ver en *El sueño de Athos* (Fig. 10) un tipo de anacronismo compositivo, ya que en la misma escena se observan los mosqueteros imaginados por Dumas, un dragón y una doncella desnuda realizados sin experimentaciones en su factura, con una paleta de colores de tonalidades blanquecinas y pastel que hacen que la escena sea radicalmente distinta a los grabados y aguafuertes creados por el artista zacatecano.

---

orientalista, traductor, humorista y teósofo español, miembro de la llamada Generación del 98 y, en el número de agosto de 1906, Urbano reseña el libro *Musas y Cármenes* de Valenzuela (1904) que estuvo acompañado por ilustraciones de Ruelas de las que escribe “Los dibujos de este artista merecen un estudio detenido y escrupuloso, como lo merecieron en otro tiempo las fantásticas creaciones de William Blake. Son dibujos de vidente, calcados, positivas de privilegiadas visiones de un mundo muy semejante al que se nos describe como mundo de un plano superior” En “Bibliografía”, *Sophia. Revista Teosófica*, Madrid, (agosto, 1906), p. 38. En otro momento estableceré la importancia de este órgano de difusión de la sociedad teosófica madrileña y sus relaciones con Latinoamérica.

<sup>320</sup> Gerardo Murillo, “La exposición en la Academia de Bellas Artes. Primeras impresiones” en *El Diario. Periódico independiente*, 20 de noviembre de 1906. Destaca el uso de “inconsciencia” e “infantilización de manera despectiva, cualidades que verán invertido su significado en las vanguardias artísticas europeas de las siguientes décadas y en la propuesta de las Escuelas de pintura al aire libre de Alfredo Ramos Martínez.

<sup>321</sup> Renato González Mello. *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. (México: UNAM-IIE, 2008) 32-33

Ruelas había colaborado años antes con la Casa Pellandini para un anuncio con un diseño que también presenta una escena de composición anacrónica al mezclar en un salón un caballero renacentista, una mujer ricamente ataviada a la manera oriental y otra mujer convertida en una estatua. (Fig. 11) Estas figuras estaban acompañadas de vitrales, calices, marcos y demás ornamentos que se podrían comprar en aquel establecimiento. La Casa Pellandini estaba ubicada en la antigua calle de San Francisco en la ciudad de México, con una sucursal en Guadalajara Claudio Pellandini ponía a la venta sus magníficas “colecciones de cuadros al óleo y al cromo propios para el ornato de salones”, se encargaba de la fabricación de espejos, marcos, molduras, vitrales y el dorado de elementos decorativos. Además, vendía un surtido colosal de materiales para artistas, entre ellos “modelos de dibujos, paletas y cajas de colores, estuches de geometría y todo el maremagno que constituye un almacén de bellas artes”.<sup>322</sup>

Así, como nota a pie de la reseña de la exposición de estudiantes pensionados de la *Revista Moderna de México* mencionada anteriormente se escribió que “A propósito de puerilidades, suponemos que nuestros lectores verían en los aparadores de Pellandini, dos sketches rechazados por la dirección de esta Revista, y que son verdaderos prodigios de... infantilismo inconsciente.”<sup>323</sup> La disputa había escalado, de las letras a la exhibición. Rivera recordaría que en una de las ventanas de la Casa

---

<sup>322</sup> Bertha Tello también menciona el establecimiento de F. X. Zettler el cual también tenía un amplio surtido de bosquejos y objetos artísticos. Ver Bertha Tello Peón, “Intención decorativa en los objetos de uso cotidiano de los interiores domésticos del porfiriato”, en *El arte y la vida cotidiana, XVI Coloquio Internacional de Historia del arte* (México: UNAM-IIE, 1995). “De la afamada casa Pellandini que fabricaba ventanas y vitrales, marcos y molduras, vendía espejos y papel tapiz, gobelinos pintados a mano, pinturas sobre porcelana, mesas, sillones, pedestales y objetos decorativos, así como materiales e instrumentos para el pintor, ‘telas, colores, pinceles, tintas, gomas, caballetes, paletas, aceites’”. En Jaime Moreno Villareal, “El arte de otro tiempo” en *German Gedovius*. (México: DGE/El Equilibrista, 2009) 76.

<sup>323</sup> “Crónica de la exposición. Críticos y pintores” en *Revista Moderna de México*, diciembre de 1906.

Pellandini pudo ver el duelo entre unos dibujos de Ruelas y un boceto sin terminar de Murillo. Esta exhibición según Rivera había sido organizada por Jesús Valenzuela, en unión de Jesús Luján, líderes de la *Revista Moderna*, quienes en apoyo de Ruelas habían puesto estas piezas con el título “Trabajos del crítico y criticado”. Murillo, al ver la desventajosa posición en la que lo habían puesto, se apresuró a trazar tres pasteles: “un boceto para un panel decorativo, un paisaje de flores y un autorretrato lleno de carácter y de luz y de notable parecido. Así el duelo resultó equilibrado: Ruelas quedó como un dibujante poderoso; Murillo como un colorista brillante”.<sup>324</sup>

Los retratos de Rubén María de Campos realizados por estos dos artistas me permiten identificar de mejor manera las diferencias entre sus dos propuestas modernistas. **(Fig. 12)** Por un lado, el retrato de Julio Ruelas muestra al escritor en una escena oscura tratado con pinceladas largas y barnizado para no dejar ver la textura de la pieza, este retrato ubica al crítico como parte de la bohemia finisecular, ataviado de manera extravagante: gorguera blanca, una capa roja y un sombrero negro con pluma, casi como mosquetero. Por otro lado, nueve años después Murillo realizaría otro retrato del escritor, ahora ubicado al aire libre, sentado y escribiendo a los pies de un árbol con un sombrero y traje de campo. El paisaje está realizado con pinceladas de colores que se entrecruzan para conformar una zona específica. Al igual que el rostro del escritor, con zonas verdes, naranjas y ocres, terminada con trazos de luz realizados con crayones. Por último, al parecer esta disputa fue muy conocida y en su *Autobiografía* José Clemente Orozco también se referiría a este momento.

---

<sup>324</sup> Diego Rivera. *Palabras ilustres I. 1886 - 1921*. México: Museo Estudio Diego Rivera/Banco de México/Editorial RM, 2007, p. 178. (LT)

La primera noticia que recuerdo haber tenido del Doctor Atl fue con motivo de una controversia pública muy aguda entre él y los amigos de Julio Ruelas. Parece que uno de tantos choques entre los románticos y los modernistas. Ruelas era un pintor de cadáveres, sátiros, ahogados, fantasmas de amantes suicidas. mientras que el Doctor Atl traía en las manos el arco iris de los impresionistas y todas las audacias de la Escuela de París.<sup>325</sup>

Con lo anterior puedo asegurar que esta disputa fue una actualización de aquella entre el dibujo y el color durante el Renacimiento y, sobre todo, una puesta en escena (o vitrina) sobre las dos tendencias modernistas, una caracterizada como romántica por sus distintos revivals estilísticos que poco a poco se iba desvaneciendo, y otra que se estaba posicionando como protagonista de la década que, para Orozco eran los modernistas, los vanguardistas.

En ese sentido, Fausto Ramírez señala que en 1906 se inició la labor del crítico como traducción de la visión del artista expresada a través de los recursos técnicos concebidos ya como estilo y al mismo tiempo la búsqueda del artista

de los poderes expresivos que la línea, el color y el claroscuro poseen *por sí mismos*; la observación del natural como mero punto de partida del proceso creativo; la inspiración del arte pictórico en los sistemas expresivos de la poesía y la música; la pintura como ensueño. Todos estos postulados coinciden puntualmente con los de la estética simbolista, y marcan una ruptura franca con los argumentos de signo positivista/naturalista dominantes en el horizonte crítico del México finisecular.<sup>326</sup>

Todo lo que se terminará de fraguar en la propuesta de pintura de paisaje de la primera década del siglo XX gracias a las nuevas herramientas a su disposición: teorías del color, trazos inacabados, pintura del natural y sobre todo, el pensar el plano pictórico como una superficie en la que las texturas de las pinceladas, los trazos de los crayones, de los

---

<sup>325</sup> José Clemente Orozco. *Autobiografía*. (México: Conaculta / Joaquín Mortiz/ Planeta, 2002) 17.

<sup>326</sup> Fausto Ramírez, "El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México" en p. 469.

pasteles y el empaste directo del tubo darían un estatuto matérico especial a esta trayectoria modernista.

## Configurar el campo expositivo

En una fotografía aparecida en *La Semana Ilustrada* se observa a Gerardo Murillo en su estudio rodeado de al menos una veintena de obras en distintos formatos. **(Fig. 13)** Murillo de pie posando a la cámara sostiene con la mano derecha lo que parece ser un cartón dispuesto sobre un caballete. También cuatro piezas de mediano formato están situadas en caballetes. Detrás de Murillo, se encuentra el mencionado *Retrato de Ruben M. Campos*, a la izquierda y derecha del artista dos retratos más, uno masculino y otro femenino, y el cuarto es un paisaje. En las paredes se nota algo importante, dos obras de mediano formato conviven con otras, la mayoría, de muy pequeño formato y también se distribuyen en el suelo a los pies de los caballetes del lado izquierdo.

El *Retrato de Ruben M. Campos* presenta la manera en la que Murillo construía la imagen con el uso de atcolors. A través de líneas rápidas va creando texturas y zonas de color que al encontrarse van construyendo la imagen, el volumen y el color que llega a la retina. **(Fig. 12)** La nota de la revista es sobre la “Exposición Murillo” llevada a cabo en 1909 en una de las salas de la Academia y reproduce el siguiente extracto de un periódico

La tendencia hacia la luminosidad, hacia la verdad que no admite ningún velo. Esta tendencia está apenas iniciada en algunos apuntes y se requiere un esfuerzo para llevarla a un punto en que sea verdaderamente una grande manifestación de arte.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> "La exposición Murillo" en *La Semana Ilustrada*, 19 de noviembre de 1909.

En los más de sesenta apuntes expuestos, el problema de la luminosidad se solucionó, según el crítico, a partir de “una modificación en lo que se refiere a la parte técnica”, es decir, “creando unos colores que simplifiquen el complicado tecnicismo del ‘divisionismo’, esto es, la teoría científica que consiste en dividir los colores sobre la tela, para que gracias a la distancia se crie [sic] para la retina un nuevo color”.<sup>328</sup>

Las obras expuestas en la Academia fueron producidas en la última estancia de Murillo en Amecameca y los cuadros: *Nocturno*, *Popocatépetl* y *El Sol* fueron celebrados por los asistentes. En otra nota aparecen reproducidas dos marinas que resaltan el movimiento del agua a través de trazos luminosos y un paisaje boscoso en el que la naturaleza rodea el perímetro. **(Fig. 14)** Casi todas estas piezas fueron realizadas con ese “nuevo procedimiento” que según Murillo

permite al artista ejecutar cualquier obra, pequeña o grande, sobre un papel o sobre un muro, ‘continuativamente’, sin esperar a que se seque la pintura, con la seguridad de poder hacer sobre la marcha todas las correcciones posibles, sin temor de sufrir alteraciones, Y con la seguridad y la ventaja de trasladar, con la más absoluta espontaneidad, sobre cualquier superficie, el propio sentimiento.<sup>329</sup>

Una espontaneidad directa, del sentimiento al soporte, una innovación técnica que para el artista resolvía algunas de las complicaciones de las doctrinas artísticas divisionistas intentando su continuación. “Varios han sido los pintores que están conformes en que el invento del Señor Murillo es un verdadero progreso en la pintura, llegando a producir en ella una verdadera revolución” que pueda acercar la experiencia cromática del observador con la naturaleza.

---

<sup>328</sup> "La exposición Murillo" en *La Semana Ilustrada*, 19 de noviembre de 1909.

<sup>329</sup> "La exposición Murillo" en *Arte y Letras*, 28 de noviembre 1909.

Probablemente expuesto en aquella ocasión, el retrato de *El pintor Clausell*, (Fig. 15) guarda muchas semejanzas con *Retrato de Ruben M. Campos*. Probablemente trazado libremente directamente del natural con un crayón negro, la composición consiste en el retrato del pintor con un sombrero y saco ocre que aprovecha la superficie y color del cartón en la composición en el primer plano, y trazos libres de colores verdes y ocres para configurar el fondo, como paisaje. El fondo, así como el rostro de Clausell, construyen una mezcla óptica en el espectador a partir del entrecruce de trazos realizados con crayones de distintos colores: rojos, azules y verdes.

Al asegurar que “la obra maestra vendrá”,<sup>330</sup> el crítico sigue los comentarios del artista sobre sus invenciones de nuevos procedimientos. No obstante, para el crítico la preocupación principal fue responder al hecho de que, pese a que el ojo es capaz de distinguir varios millones de matices cromáticos, la mayor parte de las terminologías cromáticas poseen, en todas las culturas y a través de la historia escrita, un léxico reducido.

Pedro Henríquez Ureña escribió que ha “visto sus proyectos y trabajos del género decorativo, y me he convencido de que su estilo es original, una exageración de Segantini en la cual el logro de los efectos es muy variable”. Si Murillo llegara a irse a Londres, como al parecer estaba pensando, dice Henríquez Ureña que podría ser allá, “la moda de un día, y gustar como arte excéntrico, incompleto, inconcluso (en él es cuestión de temperamento el no poder acabar, o acabar haciendo las cosas muy

---

<sup>330</sup> “La exposición Murillo” en *Arte y Letras*, 1909.

*pasadas*).” El escritor no estaba muy entusiasmado con su propuesta, ni con la de Enciso cuya exposición califica “con trabajos flojos; puro paisaje”.<sup>331</sup>

En esos años, Gerardo Murillo y Jorge Enciso, a la par de Clausell se estaban ganando el reconocimiento como innovadores, como revolucionarios gracias a su exhibición individual y a su búsqueda de conformar nuevos circuitos para el arte. Luego, pareciera que “Es al hablar o escribir sobre cuadros o en aquello que contemplamos como si fuera un cuadro donde las relaciones cromáticas cobran coherencia”. Por ello, como establece John Gage, el arte es fundamental para estudiar el color en un contexto social más amplio. “Si bien, sabemos que el lenguaje no puede interpretarse como un índice directo de la percepción y que el fenómeno del color es plurivalente”<sup>332</sup>

En el caso de Enciso, en 1907 realizó una exposición en el taller que compartía con Murillo. El crítico Gómez Robelo lo llama “caballero del arte” porque “ha entregado su alma a la contemplación de las cosas para añadirlas a nuestro patrimonio, purificando la materia”.<sup>333</sup> Es decir, dejando sólo lo esencial, representando así la sencillez del paisaje, su color. De este modo podríamos pensar que, para este crítico, la percepción de los colores y el lenguaje cromático están íntimamente relacionados, ya que crea símbolos cromáticos al nombrarlos, al caracterizarlos como sencillos, puros y esenciales. Del mismo modo, para el crítico, sólo los “ojos tranquilos” de quien se ha “detenido a contemplar las manchas del sol y de la sombra” es el verdadero artista que, como Enciso, “propaga entre los hombres la divina alegría de la naturaleza y el profundo

---

<sup>331</sup> En *Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*, José Luis Martínez (ed.) (México: FCE, 1986) 125.

<sup>332</sup> John Gage. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, 3ª ed. (Madrid: Ediciones Siruela, 2001) 9-11

<sup>333</sup> Ricardo Gómez Robelo, “La pintura de paisaje y la Exposición de Jorge Enciso”, en *Arte y Letras*, 1907.

amor a la vida y a la tierra que son bellas”.<sup>334</sup> Esta mezcla de paisaje con algunas notas costumbristas parece ser la propuesta principal de la exposición como en la reproducción de *Hacienda* con un momento de convivencia en las afueras de una casa, el *Portal de Teocaltiche* que muestra una esquina de aquel poblado en Jalisco con un hombre con un gran sombrero y sarape sentado en la esquina inferior derecha y *Misa de doce* que presenta el ritual de la comunidad en una iglesia y atrio repleto de personas. Algunos parados, otros de rodillas, algunas mujeres con sus cabezas cubiertas con un velo, estas personas se mezclan en la composición con árboles y vegetación. **(Fig. 16)** Las otras dos obras que se muestran en la reseña son dos acuarelas que se enfocan en lo arquitectónico. Estas escenas, deshabitadas, muestran una fuente, una entrada y un arco pareado o arco de peregrinos con algunos elementos vegetales a su alrededor.

Del mismo modo, en una nota de enero de 1909, **(Fig. 17)** fuera de la Academia, en un Salón llamado 'Ars', en el edificio Quirk de la calle de Gante, se expusieron 47 pasteles y óleos de Enciso, del que un crítico dice que “se nota que el autor de ellos siente la naturaleza, y la traslada al lienzo con matices de verdad y de realismo.”<sup>335</sup> Pareciera que, se alaba la continuidad de la experiencia del color y las formas de la naturaleza en el arte. Esta nota permite conocer los pasteles *Un jacal* y *Paisaje de Xochimilco*, así como el óleo *Puestos de noche*. Todos ellos representando motivos costumbristas, paisajes habitados e intervenidos.<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Ricardo Gómez Robelo, “La pintura de paisaje y la Exposición de Jorge Enciso”, en *Arte y Letras*, 1907.

<sup>335</sup> “Exposición Jorge Enciso” en *Arte y Letras*, 24 de enero de 1909.

<sup>336</sup> Tablada escribirá en su *Historia del arte* que “Jorge Enciso sigue cronológicamente a Julio Ruelas y en la escasa producción de nuestros paisajistas, su obra, aunque escasa, debe ser tomada en cuenta. Fue el primero de nuestros pintores a quien conmovieron los aspectos crepusculares y nocturnos de la naturaleza patria. Pintó con armonías neutras de gran distinción paisajes del lago de Chapala y de los pueblos que en flora y arquitectura son más típicos entre nosotros. Enciso, por su paleta de sombríos

El crítico Lahor,<sup>337</sup> fue mucho más duro con la obra de Enciso al considerar que el contexto mexicano ha sido muy halagueño con el tapatío por lo que “está en peligro de no lograr lo que podría”. Ve en muchas de sus obras "cierta falta de sinceridad, un amable convencionalismo que complace y agrada a los demás, que halaga a los gustos fáciles, a riesgo de ser trivial y poco, tal vez, nada intenso" y en ocasiones cae en el amaneramiento esquemático y aplica soluciones con "una uniformidad que comienza a ser monótona".<sup>338</sup>

Lahor entiende la fascinación del público con sus obras, porque los puede comprender, por la familiaridad de los temas que presenta. Sin embargo, la propuesta del crítico intenta conjuntar teorías impresionistas del color con otras simbolistas. El crítico decreta que la verdadera obra de arte

evoca y hace resurgir, en enérgico conjuro, las impresiones resentidas frente a la naturaleza real y la vasta poesía de un gran paisaje, lleno de aire y bañado de luz, cabe, a pesar de su grandeza, en la pequeña tela, llena de poderosas virtualidades, como un relicario o un esotérico talismán. La facultad de concentración de esas virtudes cósmicas está en razón directa de la excelencia del artista y la facultad sintética, último y necesario resultado del análisis genial, es la característica de los grandes maestros.<sup>339</sup>

Lahor propone estos pequeños paisajes como relicarios del cosmos, producto de una síntesis artística sospechosamente cercana a las propuestas de Murillo. Estos paisajes

---

matices y colores en sordeña, podría ser llamado un pintor Whistleriano”. En José Juan Tablada, *Historia del arte en México* (México, Compañía Nacional Editora, 1927)

<sup>337</sup> Hasta hoy desconocemos el verdadero nombre del crítico que decidió utilizar el pseudónimo Lahor para escribir algunas críticas de arte en el periódico. No obstante, es interesante porque Lahor también fue el pseudónimo del poeta simbolista Henri Cazalis (1840-1909) Se conoce su antología *L'illusion* (1875), su poema *Danse Macabre* musicalizado por Camille Saint Saëns, entre muchos otros libros. Es interesante que su interés simbolista por el paisaje lo llevó a crear a inicios del siglo XX la *Société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France*. Quien, en el contexto mexicano haya elegido este pseudónimo tenía presente una lectura simbolista del paisaje, ¿Tablada?, ¿Murillo? Esperemos que pronto tengamos una respuesta.

<sup>338</sup> Lahor, “La exposición Jorge Enciso”, en *El Mundo Ilustrado*, 31 de enero de 1909.

<sup>339</sup> Lahor, “La exposición Jorge Enciso”, en *El Mundo Ilustrado*, 31 de enero de 1909.

fragmentarios, realizados por un grupo de jóvenes artistas como “brava legión precursora y fundadora del renacimiento artístico”, harán posible la “aparición de un arte nuestro” con “un asunto inagotable” en “el intenso amor de la mera piel y superficie de la tierra, según las palabras de William Morris.”<sup>340</sup> Un renacimiento artístico configurado por artistas como Adolfo Best Maugard, Armando García Nuñez, Romano Guillemín, un joven Diego Rivera y el aclamado Alfredo Ramos Martínez. Un renacimiento posible por las propuestas del grupo de Guadalajara, por la formación de un público desde las exposiciones y las críticas en oposición a la implantación de un nuevo plan de estudios en 1903 en la que la pintura del paisaje perdió su singularidad como asignatura y se mezcló con otros acercamientos como el decorativo, el colorido y el dibujo.

Orozco recordaba que por aquella época se encontró a Atl en la Academia; “tenía ahí un estudio y asistía con nosotros a los talleres de pintura y dibujo nocturno”,<sup>341</sup> ya utilizaba con gran facilidad sus colores, con los cuales “pintó unos cuadros muy grandes sobre tela, que representaban los volcanes y que decoraban un café muy espacioso que hubo en la calle del 16 de septiembre en la acera sur, cerca de San Juan de Letrán.”<sup>342</sup> Cuadros que desafortunadamente no se han localizado en colecciones o alguna referencia hemerográfica pero que muestran el interés por la monumentalidad desde esa primera década del siglo tanto en paisaje como en pintura de figura. Continúa

---

<sup>340</sup> Ricardo Gómez Robelo, “La pintura de paisaje y la Exposición de Jorge Enciso”, en *Arte y Letras*, 1907. Remárguese aquí la referencia al artista inglés William Morris mencionado en el capítulo 1.

<sup>341</sup> Orozco. *Autobiografía...17*.

<sup>342</sup> Orozco. *Autobiografía...17*. Podría tratarse del Hotel Jardín (núm. 5), del Café París (núm. 41) o del Café Cosmopolita (núm 44) de los cuales se tiene certeza que existían en la calle 16 de septiembre para 1910. Ver José Romero. *Guía de la Ciudad de México, D.F.* (México: Porrúa, 1910) 213. Sobre historia de los cafés, la introducción al consumo de la bebida y cambio de prácticas sociales ver Clementina Díaz de Ovando. *Los Cafés en México en el siglo XIX*, 2a edición (México: UNAM, 2017).

Orozco: “Con los mismos colores pintó también un gran friso de figuras femeninas como ninfas o musas conduciendo una guirnalda hacia un retrato de Olavarrieta” del cual se hablará en el siguiente apartado.<sup>343</sup>

## Murillo, conservador de la Academia.

Una fotografía presenta a un grupo de personas observando las piezas montadas sobre los muros. Todos hombres, vestidos de traje, algunos portando sombrero. Hay un juego de colores en las paredes, mientras una está pintada de blanco, otra, situada junto a ella, tiene una tonalidad mucho más oscura. Pero, ¿qué es lo que llama más la atención de quién mira? Un mural ubicado como friso en la parte superior de la pared oscura. **(Fig. 18)** En él, se observan cinco mujeres desnudas y situadas en distintas posiciones.<sup>344</sup>

En otra fotografía, se observa de manera más nitida la composición mural y su relación con la austera puesta en muro de algunas piezas, entre ellas, una *Bacanal* atribuida a Tiziano. **(Fig. 19)** En el extremo izquierdo se observa el retrato del empresario poblano Alejandro Ruiz Olavarrieta quien donó al Gobierno Federal su colección de artística y Gerardo Murillo fue el encargado de realizar su inventario, clasificación, avalúo, restauración y exhibición. Al medallón del retrato, le sigue una figura femenina cubierta con una túnica que une su mano derecha con la de otra mujer, ésta desnuda. En el espacio inferior situado entre las dos figuras se escribió la palabra “OFRENDA”. A esta composición le siguen dos mujeres en cucullas, la primera

---

<sup>343</sup> Orozco, *Autobiografía...* 18.

<sup>344</sup> Es importante remarcar que, en esta fotografía para una revista, se observa la representación de mujeres desnudas sobre hombres vestidos que las ignoran mientras observan otras piezas, las de la colección Olavarrieta.

abrazando un ramo de flores y la otra sosteniendo y contemplando una flor; luego, dos mujeres de pie interactúan entre ellas, la primera, de perfil hacia el lado derecho toma las manos de otra mujer más pequeña que sostiene un objeto, posiblemente una vasija, en sus manos. La composición continúa en el muro lateral, en el que se observan tres figuras femeninas unidas por una guirnalda, la primera la sostiene en sus hombros y las otras dos la sostienen junto con otros elementos que no se alcanzan a distinguir. Posiblemente el tema de esta decoración sea la ofrenda de las artes,<sup>345</sup> representadas por las nueve musas de la mitología griega (las nueve mujeres) como símbolo de la donación de Olavarrieta expuesta en la Academia. En palabras de Henríquez Ureña, “Murillo decoró el salón con frescos divisionistas, figuras de mujeres simbólicas en series”.<sup>346</sup>

Esta composición llama la atención por dos cosas: su semejanza con la pieza *Las bañistas* realizada por Gerardo Murillo analizada en el capítulo anterior y porque posiblemente sea el primer mural realizado por Murillo en México. Era común llevar a cabo decoraciones en las Galerías de la Academia de San Carlos. Por ejemplo, para la inauguración de la Galería Clavé (Galería de la Moderna Escuela Mexicana), se designó a Ramón Sagredo para que pintara los plafones de la sala con retratos de veinticuatro personajes destacados de las artes y las ciencias como Arquímedes, Euclides, Brunelleschi, Cimabue, Giotto, Miguel Ángel, Humboldt, Overbeck, Galileo, Newton,

---

<sup>345</sup> Se podría pensar que el mural es comparable con la *Entrada de don Jesús Lujan a la Revista Moderna* de 1904 en el sentido de que este óleo, pintado por Ruelas a petición de Jesús E. Valenzuela, es un exvoto de la intelectualidad modernista mexicana y el mural de Olavarrieta se configura como una ofrenda en recuerdo de Olavarrieta como patrono de las artes. Mientras que la primera crea un bestiario mitológico, el segundo se plantea como un revival clasicista que remite a lo mitológico.

<sup>346</sup> En *Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*, José Luis Martínez (ed.) (México: FCE, 1986) 86.

Velázquez, Murillo, etc. Del mismo modo, para la decoración del plafón de la Galería del Centenario se eligió colocar ocho retratos de figuras importantes para la fundación de la Academia a manos de Manuel Ocaranza y Antonio Joaquín Pérez. Éstos estarían acompañados por medallones con alegorías de la pintura y el grabado para los cuales se designó a José Obregón y a Petronilo Monroy para las de la arquitectura y la escultura. Todos ellos probablemente supervisados por el entonces profesor de pintura, Santiago Rebull.<sup>347</sup>

Luego, no es de extrañarse que Murillo haya querido decorar con murales la Galería donde realizaría una exposición de obras que había tenido la ocasión de analizar. La colección Olavarrieta estaba formada por doscientas noventa y cinco pinturas de origen europeo y mexicano; así como por doscientas piezas de cerámica.<sup>348</sup> Gerardo Murillo había sido nombrado profesor de Dibujo de figuras geométricas en julio y cuatro meses después, fue enviado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a Puebla a recoger, clasificar y estudiar las obras de la colección Olavarrieta. El inventario realizado por Murillo incluye, en ocasiones, el nombre del autor y en general, se enuncia la escuela a la que pertenece la pieza a partir de sus características formales; además de un título o tema de la obra.<sup>349</sup> La colección se valuó en 260,000

---

<sup>347</sup> Ver las fotografías incluidas en el libro de Elizabeth Fuentes Rojas. *Historia gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*, Fausto Ramírez (pról.) (México: ENAP-UNAM, 2007)

<sup>348</sup> "Notas de la semana" en *El Tiempo Ilustrado*, 7 de febrero de 1909.

<sup>349</sup> "Inventario de las pinturas y piezas de cerámica legados por el señor Alejandro Ruiz Olavarrieta al Palacio Nacional" (1907) en Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC), Carpeta 11309 en Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* (México: IIE-UNAM, 2003) 369. Para entender mejor la colección me fue necesario transcribir el inventario en una tabla y reorganizarlo para su análisis, ya sea por autor, escuela, género, tema y otros parámetros.

pesos y, según cuenta Abelardo Carrillo y Gariel, fue la primera vez que un particular cedió esta calidad y cantidad de tesoros al Estado mexicano.<sup>350</sup>

A partir del análisis del inventario podemos conocer de manera más profunda lo que pudo ser la colección pictórica en conjunto; además de que me permite pensar en el acervo visual del artista, conservador y catalogador gracias a su asignación de escuelas y autores a las piezas. Es decir, la mención de grandes nombres de la historia del arte europeo como Bartolomé Murillo, Francisco de Zurbarán, Rembrandt, Rubens, Rafael Sanzio o Tiziano permite configurar el campo de obras con las que tuvo contacto en los grandes museos europeos a principios de siglo y que fueron moldeando su ojo y su gusto.

Si bien, historiográficamente se le ha dado mayor peso a las piezas europeas de la colección, uno de los aciertos del inventario es poner al mismo nivel las grandes escuelas artísticas europeas, con la “Escuela Mexicana” configurada teóricamente por José Bernardo Couto en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (publicado póstumamente en 1872) y llevada a la práctica con la formación de las Galerías de la Antigua y Moderna Escuela Mexicana de Pintura.<sup>351</sup> Con el uso de ese vocabulario especializado, se marca una continuidad con la escritura de la historia del arte propuesta desde la Academia a mediados del siglo XIX con obras atribuidas a figuras como Miguel Cabrera, Joaquín Ramírez, José María Velasco, entre otros.

---

<sup>350</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. (México: Imprenta universitaria, 1944) 55

<sup>351</sup> Ver la importancia teórica de Couto en Juana Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término *estilo* en la historiografía del arte virreinal mexicano” en *El arte en México: autores, temas y problemas*, Rita Eder (coord.) (México: Conaculta / Lotería Nacional /FCE, 2001) 90-99.

A las 10 de la mañana del martes 5 de febrero de 1909 se inauguró la exposición de la colección Olavarrieta en una de las Galerías de la Academia de San Carlos. El Ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra y el subsecretario, Ezequiel Chávez, fueron recibidos por el arquitecto Antonio Rivas Mercado, director de la Academia y el artista Gerardo Murillo, quien había llevado a cabo el montaje de la exposición. Murillo dio una visita por la exposición a las autoridades resaltando la importancia de algunas piezas de la colección que a partir de ese momento formarían parte del acervo pictórico de la Escuela Nacional de Bellas Artes.<sup>352</sup>

En ocasiones la prensa le llama “Pinacoteca Olavarrieta” por su calidad de lugar de exposición de obras pictóricas, mientras que en otras se le llama “Salón o Galería Olavarrieta” como si fuera un lugar específico dentro de la organización del edificio de la Academia de San Carlos. En ese sentido, parece ser que la exposición se montó en la Galería de Paisaje y en la Galería de Pintura Europea ubicadas del lado este del primer piso del edificio ya que en un documento se menciona el desalojo de las galerías Clavé, de Paisaje y Gran Salón de la Pintura europea<sup>353</sup> y al mismo tiempo, se anuncia en un periódico que se inaugurará

una notable Exposición de pintura y escultura, en la que se exhibirán los trabajos remitidos por los alumnos pensionados por el Gobierno en Europa. Figurarán, además, en la Exposición, que tendrá efecto en el salón de paisaje, los cuadros pintados por los alumnos de pintura en la última excursión, y los de la exhibición Olavarrieta. Se están realizando con gran actividad los trabajos de adorno e instalación, en los que preside el mayor gusto y la más acertada dirección artística.<sup>354</sup>

---

<sup>352</sup> "Se inauguró la exposición Olavarrieta" en *La Iberia. Diario hispanoamericano de la mañana*, 5 de febrero de 1909.

<sup>353</sup> Autorización de un pago por el desalojo de las Galerías Clavé, Paisaje y de Pintura Europea. Exp. 8, Caja 12, Ramo Instrucción Pública y Bellas Artes, AGN.

<sup>354</sup> "Exposición en San Carlos" en *El Tiempo*, 21 de junio de 1908.

Así, estos trabajos de adorno e instalación mencionan tanto la realización de los murales como el acomodo de las piezas en los muros. “No son de gran interés. justo es decirlo, la mayor parte de las pinturas, pero, en cambio, hay 23 obras, que son de un mérito grande”.<sup>355</sup> En la fotografía mencionada anteriormente se ven algunas de las obras seleccionadas para la exposición. Todas montadas siguiendo una sola línea y dejando suficiente espacio entre ellas, lo cual permite pensar en un montaje moderno, diferente al atiborramiento de piezas que comúnmente se hacía en las Galerías y Salones de la Academia.

En aquella época se consideraba como “pobre y raquítica [la] colección de cuadros de nuestra Academia de Bellas Artes”,<sup>356</sup> colección a la que sólo se añadirían los veintitrés cuadros elegidos por Murillo ya que hay otra fotografía en la que se observan más de una veintena de cuadros, unos colgados en la pared, otros recargados en el suelo, unos frente a otros y a los que se llama “Desechos del Legado Olavarrieta”.<sup>357</sup> Estos últimos también fueron observados por los visitantes, y, posiblemente a la venta.

Murillo explicaba que “hay ciertas obras que revelan en todos sus componentes a primera vista, y tras largo análisis, desde la calidad de la tela, hasta la última pincelada, su origen indiscutible, más claro a medida que más se la observa”,<sup>358</sup> es decir, con aquella frase intenta describir su procedimiento de selección y catalogación de las piezas basado en la observación minuciosa y valoración cuidadosa. Así, después de este

---

<sup>355</sup> "La Gran Colección de Pinturas de Olavarrieta" en *Revista Arte y Letras*, núm. 99, 14 de febrero de 1909.

<sup>356</sup> "Nuestros grabados. Bellas Artes" en *El Tiempo ilustrado*, 7 de febrero de 1909

<sup>357</sup> "La Gran Colección de Pinturas de Olavarrieta" en *Revista Arte y Letras*...

<sup>358</sup> Gerardo Murillo, "La pinacoteca Olavarrieta" en *El Tiempo ilustrado*...

trabajo Murillo fue comisionado para realizar una selección de las pinturas guardadas en la antigua bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes, selección que iba a dictar lo que merecía conservarse. Además que continuaba la teoría que postulaba que las artes florecían siguiendo modelos ya sancionados y formar “una galería de arte retrospectivo”.<sup>359</sup>

La configuración de las galerías y colecciones de la Academia de San Carlos es un proceso que tiene su origen desde su fundación por Gerónimo Antonio Gil, pero que llega a sistematizarse gracias a los tratos, transacciones e iniciativas de José Bernardo Couto a mediados del siglo XIX. El maestro de pintura Pelegrín Clavé fue el encargado de supervisar las labores de restauración de las piezas elegidas para conformar las colecciones de la “Antigua Escuela Mexicana” (adquisiciones incentivadas por Couto y facilitadas por las leyes de Reforma); elegir las piezas para conformar la Moderna Escuela Mexicana; así como de las piezas que a lo largo de los años habían conformado la colección de las escuelas europeas (ya sea por donaciones, compras o, principalmente por la recepción de copias realizadas por los pensionados).<sup>360</sup>

Después de esta gestión, el interés en el mantenimiento de las piezas parece disminuir, aunque las labores de restauración continúan, en este momento, supervisadas y realizadas principalmente por el maestro pintor José Salomé Pina y el

---

<sup>359</sup> "Selección de pinturas" en *El Tiempo* del 27 de febrero de 1908.

<sup>360</sup> Hace falta un estudio pormenorizado del fenómeno. Por el momento he identificado los documentos en las Guías de Eduardo Báez para en un segundo momento poder profundizar en el manejo y conservación de las colecciones de arte expuestas en las Galerías y guardadas en las bodegas de la Academia. Recientemente Angélica Ortega en su tesis de Maestría en Artes Visuales introduce el problema enfocándose en el estudio de la colección de Alberto J. Pani que hoy en día forma parte del Museo Nacional de San Carlos. Ver *La colección de Alberto J. Pani en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Una microhistoria sobre las galerías de la Antigua Academia de San Carlos (1918-1946)*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales, Posgrado en Artes y Diseño, UNAM, octubre 2020.

pintor y fotógrafo Efigio Caboni. A principios del siglo XX, hay noticias del encargo de un catálogo de las piezas de la Academia a Manuel G. Revilla que tiempo después parece haber sido realizado con la colaboración de José Salomé Pina y José Juan Tablada.<sup>361</sup>

Pero es el “Informe relativo a la selección de las obras de pintura conservadas en la antigua bodega de la ENBA” de 1908 escrito por Gerardo Murillo el que abre el siglo con una contundente postura sobre la conservación al considerar que las obras en la bodega “son el ‘detritus’ que lentamente ha ido depositando el criterio estético de todos los que en la Academia de San Carlos se han ocupado de seleccionar las telas de la pinacoteca y nunca, ante el juicio de persona alguna estas obras han sido estimadas”,<sup>362</sup> es decir, para el artista, fue más poderosa la necesidad de guardar todo lo que llegara, que la de generar criterios de selección y programas de restauración, al punto en el que las piezas parecían, escribe Murillo, “restos del naufragio pictórico” que debían su permanencia más a la desidia de las autoridades que a su calidad pictórica. Para él, sólo había una obra “pasable” entre las 246 “monstruosidades” guardadas en aquella bodega. Las piezas ubicadas en la bodega en su mayoría pertenecían a la Antigua Escuela Mexicana, aunque también había de la escuela flamenca y española. La mayoría, dijo, estaba en muy mal estado y no valía la pena ni siquiera venderlas ya que parecería un “bazar de desperdicios”.

---

<sup>361</sup> Recibos de Manuel G. Revilla por la suma que se le pagó para hacer el catálogo razonado de las obras de arte existentes en la Escuela. En AAASC, Carpeta 11262 y Oficio de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública sobre el pago de 50 pesos a cada uno. 6 de enero de 1903. AAASC, Carpeta 11215.

<sup>362</sup> “Informe relativo a la selección de las obras de pintura conservadas en la antigua bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes” Transcrito en Eduardo Báez, “Documentos. Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 16, núm. 64 (1993), p. 117-127.

El espacio era una necesidad urgente, ya que las colecciones seguían aumentando. Las obras europeas de la Colección Olavarrieta y de la Galería de pintura europea se verían pronto complementadas con “ejemplares de la escuela española contemporánea que no estaba representada”<sup>363</sup> y que provendría de las adquisiciones del gobierno a la Junta Central Española del Centenario, organizadores del Pabellón Español y de otras actividades que se llevaron a cabo el 9 de septiembre de 1910, día dedicado a España en los festejos del primer Centenario de la Independencia de México. Del mismo modo, es importante pensar que los juicios de Murillo sobre las colecciones de la Academia así como del legado Olavarrieta le dieron la posibilidad de exigirle a Justo Sierra al año siguiente la organización de una Exposición de Arte Mexicano para los festejos del Centenario de la Independencia, en respuesta a la Española y como oportunidad para aumentar las colecciones de arte moderno de la Academia con una tendencia más hacia la vanguardia, con aproximaciones a la técnica impresionista, temáticas y usos simbolistas del color, así como acercamientos fragmentarios al paisaje. Tal y como lo había organizado ya en varias exposiciones. Finalmente, después de estos informes, se tomaron decisiones importantes en la Academia como fue el traslado de algunas obras a museos del interior de la República, la venta de varias piezas a particulares, así como la destrucción de algunas piezas. Esta toma de decisiones permite suponer que en esos años apenas se estaba construyendo la noción de patrimonio, por lo que las razones prácticas como la falta de espacio en las bóvedas

---

<sup>363</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. (México: Imprenta universitaria, 1944) 56

de la Academia prevalecieron y con esto, muchas de las piezas mencionadas por José Bernardo Couto y otros estudiosos, se perdieron en aquel naufragio.

Según recuerda Antonio de la Fuente, a Murillo “le pareció muy adecuado, para festejar el obsequio y la vetustez de la obra , pintar una gran bacanal de mujeres desnudas encima de los cuadros oscurecidos por el tiempo. La decoración causó un escándalo fenomenal.” Pareciera que el objetivo de Murillo al realizar el mural era mostrar la distancia entre las piezas antiguas oscurecidas por el tiempo y la luminosidad de la pintura moderna. Continúa de la Fuente,

Los periódicos la criticaron duramente y una revista de arquitectura publicó una graciosa caricatura y un comentario muy sarcástico sobre aquella danza de bacantes encima de vírgenes falsificadas y de santos orando en una cueva. La esposa del Presidente de la República, doña Carmen Romero Rubio de Díaz, mandó borrar la decoración pagana, una de las primeras manifestaciones que se realizaban en México como un signo de transformación del arte de la pintura.<sup>364</sup>

Con lo anterior se da inicio a la destrucción de los murales de Murillo. En este caso, por el decoro decimonónico se calló una propuesta que oponía la pintura moderna con la antigua y el mural con el caballete. Además, según Luna Arroyo aquel friso “de figuras femeninas como ninfas o musas, conduciendo una gran guirnalda hacia un retrato de Olavarrieta” fue realizado con atcolors, por lo que también muestra el inicio de la experimentación plástica mural.<sup>365</sup>

En la fotografía del mural descrita líneas arriba, **(Fig. 19)** se observan los trazos de los crayones sobre el muro, algunos realizados de manera vertical y en otras zonas

---

<sup>364</sup> Antonio de la Fuente. *Dr. Atl ¿Cómo nace y crece un volcán?...* Se buscó la caricatura mencionada en la revista *Arte y Ciencia*, quizá la revista más importante de arquitectura de aquellos años sin tener suerte, se buscó en otras revistas sin obtener el resultado esperado.

<sup>365</sup> Antonio Luna Arroyo. *El Dr. Atl...* 242. En el mismo momento recuerda que “con el mismo material pintó unos cuadros muy grandes sobre tela, que representaban los volcanes y que decoraban un café muy espacioso que hubo en la calle 16 de septiembre en la acera sur, cerca de San Juan de Letrán, dice el Dr. Atl que se llamaba El Vaso de Leche”.

de forma horizontal sin seguir un orden específico. Del mismo modo se observan tonos más claros utilizados para dotar de luz a los cuerpos y para marcar una clase de aureola alrededor de la primera mujer de la composición, la única con una túnica. Estas figuras femeninas se asemejan a las de *Las bañistas* cuyas posiciones: de pie, recogida sobre sí misma y con una postura serpentina, están construidas por los contrastes entre las pinceladas.

Estas figuras femeninas y su disposición remiten a la producción mural del austriaco Gustav Klimt en el edificio del grupo nombrado como Secesión en Viena (*Sezessionsstil*). Murales que se ubican como cenefa en la parte superior de la sala y cuyos espacios en blanco son tan importantes como sus figuras ya que con ellos se va marcando un ritmo en su relato. **(Fig. 20)** El llamado *Friso de Beethoven* se pintó en el contexto de la XIVa exposición de la Secesión como acompañamiento a la presentación de la escultura monumental del mismo compositor realizada por Max Klinger. Del lado izquierdo, sobre un muro blanquecino aparecen unas figuras femeninas flotantes de cuerpos alargados, ojos cerrados y brazos estirados que unen la composición y sólo se ven interrumpidas por escenas como la protagonizada por un caballero armado con los rasgos de Gustav Mahler; la escena central “las fuerzas enemigas” configurada alrededor de la mítica criatura de Typhoeus representado como un gorila al que rodean gorgonas y alegorías de la lujuria, gula y otras; y por último, con una decoración floral un coro de mujeres acompañan un beso iluminado por una gran cantidad de hoja de oro.<sup>366</sup>

---

<sup>366</sup> Para profundizar en el estudio de este mural ver Peter Vergo, “Gustav Klimt's Beethoven Frieze” en *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 839, (Feb., 1973), pp. 108-113.

Ahora bien, al volver al mural de la Galería Olavarrieta, me parece que los espacios vacíos de la composición dotan de ritmo a las figuras y, la primera mujer con una túnica cuya cabeza está rodeada por un halo vibrante de luz se asemeja a las figuras femeninas en el mural de Klimt. No obstante, el dibujo de Klimt es mucho más lineal y alargado mientras que el de Murillo es más tradicional y construye volúmenes en el cuerpo a partir del claroscuro como también lo hará en los murales de *La Luna* y *La lluvia* realizados varios años más tarde en San Pedro y San Pablo.

La historiadora del arte Lynda Nead, propone entender el desnudo femenino “como un medio para contener la feminidad y la sexualidad femenina” y, el uso de distintos procedimientos artísticos como herramientas para “controlar este cuerpo sin reglas y situarlo en las fronteras seguras del discurso estético”.<sup>367</sup> En ese sentido, la mirada masculina y patriarcal de Murillo es importante de destacar en este contexto, ya que su formación lo había llevado a representar a la mujer, ya fueran vírgenes con Felipe Castro o mujeres desnudas, fragmentarias y anónimas con Bernardelli, pero, a partir de *Las bañistas*, quizá como boceto para el mural de la Galería Olavarrieta, empieza a dotar a estas mujeres de significados ligados a la naturaleza, las construye como alegorías del cosmos, lo cual llegará a su máxima expresión en su compleja relación con Carmen Mondragón y que desarrollaremos en el capítulo 6 desde su proceso de colaboración artística e intercambio intelectual.

Murillo además, escribiría sobre su enamoramiento con una adolescente llamada Amada, las piernas de sus mecanógrafas, las mujeres que le ayudaban en su

---

<sup>367</sup> Lynda Nead. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, trad. Carmen González Marín (Madrid: Tecnos, 1998)13.

choza en el volcán, en fin, sobre las mujeres en su entorno inmediato, siempre mostrando una supuesta superioridad de artista-hombre que debe ser caracterizado como misoginia. En “Los ritmos de la vida” proclamó:

Ama pero no ames a la mujer – ama a las mujeres.  
El corazón del hombre es como el espacio infinito: en él caben todos los sistemas de los mundos del amor.  
No hagas del sexo un símbolo.  
Cuando tú conviertes las cosas en un símbolo, ese símbolo te absorbe— así el símbolo divino ha absorbido la inteligencia humana— así la mujer ha absorbido la energía de los hombres.<sup>368</sup>

Este tipo de discurso formaba parte de las distintas maneras en la que los hombres decimonónicos denostaban a las mujeres, en la creencia que “el camino hacia el progreso lo puntuaba la agresión masculina; el que conducía a la destrucción, el afeminamiento sensiblero”, como lo ha señalado hace ya varias décadas Bram Dijkstra.<sup>369</sup> De ahí que, tanto la configuración de su pintura del desnudo así como toda aquella crítica a las teorías del color con adjetivos que dividían y polarizaban la visualidad (como los que usó Murillo para atacar a Fuster y Ruelas) estén semánticamente cargadas de esta ideología misógina y totalitaria.

También, como lo ha señalado Cuauhtémoc Medina, este texto está relacionado con “la idea de que el potencial individual podría desarrollarse con plenitud sólo si quedara enteramente libre de ataduras”. Para Medina, este texto resumía “en clave de revolución erótica, el decálogo de su egotismo”.<sup>370</sup> Esto se ligaba además, con otras

---

<sup>368</sup> Dr. Atl, “Los ritmos de la vida” en *México Moderno*, año II, num. 3, 1 octubre de 1922.

<sup>369</sup> Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Barcelona: Editorial Debate, Barcelona, 1986)211.

<sup>370</sup> Cuauhtémoc Medina. *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl* (México: El Colegio Nacional, 2018)50-51. En ese mismo sentido Medina se pregunta si Atl pudo leer los escritos de Max Stirner quien “fundó su filosofía con la ambición de sustituir todas las abstracciones que habían enajenado al hombre (la humanidad, el Estado, Dios, la familia y el espíritu absoluto) por la realidad concreta del individuo único

lecturas del desnudo, vistas desde el anarquismo practicado por el pintor de una forma particular. El discurso ácrata critica y reconstruye sus conceptos del amor, la sexualidad, la familia y el cuerpo y propone prácticas como el naturismo, el vegetarianismo o el nudismo como parte del movimiento libertario para así alcanzar la transformación radical de las estructuras sociales y mentales, oponiéndose a la opresión de la religión o la moral tradicional. En ese sentido se recuerda una anécdota de un joven que, al pasar por el aserradero de San Bartolo,

habiéndose separado de sus compañeros incidentalmente, cuando iba por las veredas admirando las bellezas de la región, adornada por hermosa cascada cristalina y por una vegetación muy rica, cuando de pronto escuchó melodías producidas por una flauta. Fascinado por aquella música bucólica, caminó en dirección del lugar de donde procedía, cuando de pronto, al asomarse a una hondonada, vio con sorpresa un grupo de hombres y mujeres que bailaban. Ellas eran indígenas y como ellos, estaban casi sin ropa. Se acercó más y pudo identificar a Atl como el fauno barbado que tocaba la flauta y a los pintores Saturnino Herrán, Germán Gedovius y Joaquín Clausell como los otros danzarines....<sup>371</sup>

Esa, o la gran frecuencia con la que iban a nadar a las heladas aguas de las Fuentes Brotantes,<sup>372</sup> entre otras historias, muestran a aquel fauno acompañado por sus colegas y otras personas disfrutando del contacto directo con la naturaleza. Ese sentido, hay otra pieza que debo destacar: El cartel realizado por Murillo para hacer la difusión de la Exposición de los artistas mexicanos de 1910. El cartel consiste en un montaje de

---

y libre, empeñado en poseer y dominar todo cuanto pueda apropiarse". Es probable que así fuera, sobre todo en diálogo con los artistas que conoció en París en la segunda década del XX.

<sup>371</sup> José Guadalupe Zuno refiere que fue Miguel Angel Cevallos, que en una ocasión le contó la anécdota en Carta de José G. Zuno a su hija Ester en el que incluye una copia del discurso dicho en una ceremonia en honor de Atl. 26 de agosto de 1964. UDG-Archivo José Guadalupe Zuno (AJGZ), Caja 4, Exp 376.

<sup>372</sup> También cuenta que "en compañía de innumerables amigos para realizar una de aquellas excursiones nocturnas que la familia llamaba 'lunadas xochimilcas'", las cuales consistían en abordar una trajinera y "pasar navegando hasta el amanecer en que se llegaba a Xochimilco, sin haber dormido, en medio de la más grande alegría" En "Ocho páginas...."

dibujos en el cual dos figuras humanas, una femenina de pie y una masculina encorvada, ambas, con algunos miembros cortados, flotan cerca del cráter de un volcán. (Fig. 21)

La impresión de las figuras se llevó a cabo en blanco y negro, mientras que la tipografía ubicada en el último tercio del cartel se imprimió en dorado. El diseño de la tipografía es muy interesante ya que se nota la experimentación con las formas y líneas orgánicas semejantes a las del *Art nouveau* pero añadiéndole otros elementos. Atl usó para el cartel tipos con pesos irregulares en el trazo, elementos suspendidos que construyen composiciones individualizadas para cada palabra y un acomodo especial para cada frase que tiende a lo asimétrico.

La figura femenina está ubicada de forma vertical en el cartel, con un pie levantado, a punto de dar un paso para avanzar. Además, lleva su mano izquierda a su boca cubriéndola en el instante en el que sale de ella un globo negro. En cambio, el hombre está sentado con las piernas dobladas y contraídas hacia el tronco. Su posición es horizontal en la superficie, situándose de forma perpendicular a la mujer. Mientras un brazo del hombre se apoya en las piernas, el otro se estira para alcanzar algo que la composición impide ver. La tercera figura del cartel es la cúspide de una montaña o el cráter nevado de un volcán cuya morfología se marcó a través de finos trazos de sombreado. Así, pareciera que se sugiere la temática general de la exposición: la relación del ser humano, hombres y mujeres, con el paisaje.

**La exposición del Centenario: Una oleada de paisajes fragmentarios.**

Del 19 de septiembre al 15 de octubre de 1910 tuvo lugar la “Exposición de pintura, escultura y dibujo” de la llamada “Sociedad de Pintores y Escultores de México D.F.” en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Todo artista tendría derecho a exhibir sus producciones si éstas eran aceptadas por el jurado (que terminó siendo la aclamación o rechazo de una muchedumbre)<sup>373</sup> y se exhibirían todas las técnicas de pintura (ya sea óleo, temple, pastel, gouache, acuarela, etc.), de escultura (mármol, barro, yeso, madera, etc.) y dibujo (al carbón o lápiz).<sup>374</sup>

La Sociedad estuvo liderada por Murillo, con Joaquín Clausell como tesorero (encargado de la correspondencia y, posiblemente, de la administración) y formada por Jorge Enciso, Francisco de la Torre, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Saturnino Herrán, Francisco Romano Guillemín, Sóstenes Ortega y Alfonso Garduño, quienes declararon a la prensa que la futura exposición llenaría de “entusiasmo a todos los que creen en el renacimiento del arte pictórico entre nosotros; a todos los que esperan que de la Academia de San Carlos salgan verdaderos artistas a conquistar laureles en el concurso del arte universal.”<sup>375</sup>

En la historia del arte mexicano, esta exposición se ha construido como una reafirmación del nacionalismo cultural en oposición a las exposiciones de pintura española y artes decorativas japonesas que formaban parte de los festejos del

---

<sup>373</sup> “Pintores y escultores” en *El Tiempo*, 19 de julio de 1910.

<sup>374</sup> Es interesante además que la Sociedad haya dispuesto que se quedaría con el 10% de las ventas. Ver “La exposición de pinturas” en *El Arte y la Ciencia*, Año XII, núm. 2, agosto de 1910.

<sup>375</sup> “Los pintores mexicanos harán un brillante certamen” en *El Imparcial*, 7 de julio de 1910; “Los artistas formaron una agrupación” en *El Diario*, 13 de julio de 1910 y “Sociedad de pintores y escultores” en *El Tiempo*, 15 de julio de 1910. Ver también Pilar García de Garmen, “Exposición de los artistas mexicanos de 1910” en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, (México: Museo Nacional de Arte, 1991) 65-84. Se debe destacar de manera importante la labor de reconstrucción histórica que se hizo de esta exposición en el Museo Nacional de Arte a cuyo catálogo (y grupo de investigación) rinde homenaje directamente esta investigación.

Centenario.<sup>376</sup> Pero también hay que considerarla como una experimentación colectiva de trabajo en la que, con el poco presupuesto otorgado por Justo Sierra,<sup>377</sup> se organizarían los artistas y estudiantes de la ENBA para repartirse el dinero y producir piezas para la muestra y en la que los miembros de la Sociedad (muchos de ellos formados fuera de la Academia) se quedarían con un pequeño porcentaje de las ventas, como lo harían décadas más tarde las galerías en la ciudad.<sup>378</sup>

La exposición contó, según la prensa, con más de 300 piezas y participaron alrededor de 49 artistas que, en dos momentos distintos, Luis G Serrano y Pilar García Germenos, han analizado cuidadosamente.<sup>379</sup> Se conservan algunas fotografías de los participantes posando en el patio de la ENBA (**Fig. 22**) en las que se observan Saturnino Herrán, Clausell, Orozco, Montenegro, Garduño, Murillo, entre otros. Sin embargo, debemos destacar a cinco mujeres cuya producción hace falta analizar: Agustina Donlay (quien presentó acuarelas de paisajes de Cuernavaca); Clara Argüelles Bringas, Elena

---

<sup>376</sup> Para ahondar en la exposición española del centenario ver: Angélica Velázquez Guadarrama, "La Exposición Española de Arte e Industrias Decorativas de 1910" en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, (México: Museo Nacional de Arte, 1991). Fausto Ramírez escribió que "no me resulta evidente su presunto carácter revolucionario. Creo que se ha exagerado la interpretación que en tal sentido se ha hecho de ella" refiriéndose a la lectura que se le ha dado a la exposición como "una manifestación del talento revolucionario en gestació, que habría de culminar artísticamente en la gran renovación de los años veinte". Ya que, como todo su trabajo lo ha demostrado, el modernismo fue construyendo esa vertiente renovadora a lo largo de los últimos años del siglo XIX y las dos décadas del XX. Ver "Hacia la exposición de artistas mexicanos (1910" en *Modernización y modernismo en el arte mexicano...* 239.

<sup>377</sup> "Se dará una subvención de tres mil pesos" en *El Imparcial*, 19 de julio de 1910; así como en el *Boletín de Instrucción Pública*, tomo XV (México: Imprenta Litografía Müller, 1910)

<sup>378</sup> Recuerda José Clemente Orozco que "Nos repartimos el dinero en porciones de cincuenta y cien pesos con la obligación de presentar dos cuadros, dibujos, esculturas o grabados recientes e inéditos en dos meses de plazo, aparte de otras obras" en *Autobiografía*, 25.

<sup>379</sup> Luis G. Serrano, "La gran exposición del centenario de la Independencia en 1910" en *APUM Órgano de la Asociación de Profesores Universitarios de México*, Tomo III, Núm. 41, (noviembre-diciembre 1966) y Pilar García de Germenos, "Exposición de los artistas mexicanos de 1910" en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, (México: Museo Nacional de Arte, 1991) 65-84. También ver "El Ministro de Instrucción Pública inaugurará la exposición mexicana" en *El Imparcial*, 4 de septiembre de 1910.

Mix (pintora de flores y naturalezas muertas), Esther Hernández Olmedo y Matilde Arellano.

Así, la exposición del Centenario se llevó a cabo en el patio y los salones superiores de la escuela. El patio se cubrió con una lona para proteger las piezas de algún imprevisto, se decoró con guirnaldas, coronas y plantas y sus arcadas se cubrieron con cortinajes rojos sobre los cuales se montaron las esculturas y pinturas de gran formato de las que sobresale en las fotografías el *Anáhuac* de Jorge Enciso. **(Fig. 23)** Esta obra presenta un hombre con los brazos abiertos, sus piernas, su postura se entrelaza visualmente con un nopal detrás de él. Aludiendo quizá al mestizaje cultural al reunir el nopal con el símbolo de la crucifixión, esta composición además ubica al personaje a la orilla de un cuerpo de agua en cuyo horizonte se vislumbra una montaña. De esta pieza escribió Gómez Robelo que, aunque sea “desentonada”,

se le perdona esto por el mérito indiscutible de la composición; sirve de fondo la masa ocre y azul de un nevado [...] avanza hacia el frente la tersura de un lago, crece en la orilla el nopal simbólico y un indígena de estirpe real destaca su piel cobriza sobre el resto, yergue la testa coronada de plumas [...] pero es más amplio, más significativo el ademán: es la raza, la nación entera la que palpita en él.<sup>380</sup>

Este palpitar de un corazón antiguo mexicano hizo que otras piezas del mismo artista siguieran esa línea y llegara a ganar con “otro Anáhuac” el concurso de carátulas alegóricas de *El Heraldo* y se reprodujera el mismo 16 de septiembre de 1910 en *El Imparcial* con un texto de Tablada. **(Fig. 24)** Este hombre, dispuesto de espaldas al espectador con una postura ligeramente praxiteliana, sostiene un olivo extraído de raíz con la mano izquierda mientras que la derecha posa sobre su pierna. Detrás de él, un

---

<sup>380</sup> Ricardo Gómez Robelo, “Exposición mexicana” en Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México, Genaro García (ed.) (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1910) 250. Citado también tanto por Pilar García como por Fausto Ramírez, en sus textos referidos anteriormente.

glifo de un águila posiblemente creación de Enciso. Tablada escribió que el artista “evocó una viril figural del viejo Anáhuac para simbolizar la triunfante paz del moderno México” y sobre el glifo escribiría que “en sabia estilización ornamental abre sus alas el águila del ‘Tenochtli’, la misma que hoy aletea en nuestras banderas al soplo de los vientos del Centenario”. Es decir, “ese indio que ofrenda un olivo al águila de Anáhuac es la Patria”.<sup>381</sup> Una predicción que resultaría equivocada pero que termina de construir a Enciso como protagonista de la construcción artística de tendencia indigenista y nacionalista.

En este momento cabe señalar la relación tan cercana que tenían Gerardo Murillo y Justo Sierra de quien había realizado ya un retrato en 1907.<sup>382</sup> **(Fig. 25)** En esta pieza, Murillo usó poderosas líneas de colores contrastantes: amarillas y azules, violetas y naranjas, para construir algunas áreas de la figura, como el rostro, los muros o las ventanas del fondo, en oposición a líneas de tonalidades más oscuras como siena, azul, o negro de humo para el traje y el suelo, zonas que, de tanto en tanto se iluminan con líneas amarillas o blancas. Además, Murillo utilizó las vibraciones de los colores, la mezcla óptica que se realiza por el contraste entre las líneas para configurar un retrato vivo, innovador y colorido, semejante a los mencionados anteriormente de Rubén M. Campos y Clausell, también realizados con base en los crayones que llegaría a nombrar

---

<sup>381</sup> José Juan Tablada, “El águila y el olivo” en *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1910.

<sup>382</sup> Escribía Diego Rivera que Atl “planeó negocios, formuló programas de gobierno, preparó presidentes, hizo vender todos los cuadros de una exposición mía para que pudiera irme a Europa, se apoderó del ánimo de los letrados, hasta de don Justo Sierra, le perdió el respeto a Fabrés, Ruelas y Gedovius, enseñó a ser insolentes a todos los jóvenes, se demostró prosista y poeta, vulcanólogo, botánico, minero, yerbero, astrólogo, hechicero, materialista, anarquista, totalitarista, todo cuanto un hombre avalara con una velocidad mayor que con la que, el entonces en auge Fregoli cambiaba de traje.” Diego Rivera, “La increíble historia del Dr. Atl”, en *Excélsior*, 18 de Marzo 1942.

la siguiente década como “atcolors”. Además, de manera semejante a los dibujos al pastel de Toulouse Lautrec, la composición se basa en el tono medio del papel como fondo sobre la que se realizaría el dibujo coloreado, es decir, se utilizaría la línea como color, renunciando a la dicotomía tradicional entre color y diseño. Si bien, Murillo “el apóstol de la pintura en México, el hombre que hace de la palabra un flagelo para expulsar del templo a los mercaderes, fue el alma de la Exposición de Artistas Mexicanos. Con su faz shakespiriana”<sup>383</sup> decidió no incluir su obra en la exposición del Centenario, es posible notar que en la selección de piezas, temas y artistas está su agenda presente.

Del mismo modo, es importante mencionar también que Justo Sierra se comprometió a adquirir “tres de los mejores cuadros que según el voto de los expositores sean los mejores: un paisaje, un cuadro y un dibujo”.<sup>384</sup> Desafortunadamente se desconoce si la adquisición se llevó a cabo, sin embargo deja en claro que se sabía que la pintura de paisaje tendría un lugar protagónico y que la innovadora práctica dibujística y la gráfica en general estaban adquiriendo importancia, dejando de lado la teoría de los géneros y los formatos para acercarse a la figuración de lo cotidiano.<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> Continúa: “con su voz franca y sonora, supo convencer a los pintores de que sus obras son dignas de formar un ‘salón’, y obtuvo del Ministerio de Bellas Artes la ayuda necesaria para realizar la idea. Nadie negará esto: si hoy podemos admirar tanta bella obra; si hoy palpamos el adelanto evolutivo de nuestros pintores, a Gerardo Murillo lo debemos” en “Exposición de Arte Nacional” en *Revista de Revistas*, 2 de octubre de 1910. También le reclaman “una palabra de protesta que viene a todos los labios de los que visitan la exposición ¿por qué sólo a unos cuantos elegidos les permitió admirar su obra, que ha merecido los mayores elogios y que, sabemos, va a ser exhibida en Europa”.

<sup>384</sup> “Se dará una subvención de tres mil pesos” en *El Imparcial*, 19 de julio de 1910.

<sup>385</sup> Esto ha sido estudiado y enunciado en varias ocasiones por Fausto Ramírez. Ver la compilación de sus estudios *Modernización y modernismo en el arte mexicano* citado anteriormente.

Sería en los salones de la parte superior de la ENBA donde se dispusiera la profusa galería de paisaje y el salón de dibujo y grabado según se observa en algunas fotografías de la prensa de la época. Así, el interés de este estudio es señalar que en aquella galería de paisaje (**Fig. 26**) se expondrían tres vertientes de la renovación del paisaje: la experimentación técnica, la conformación alegórica y los paisajes fragmentarios. Por ejemplo, según la prensa, se mostraron “más de 100 paisajes”<sup>386</sup> de Clausell entre los que se encontraba *La ola roja* (**Fig. 27**). Esta pintura muestra un atardecer en la playa. El sol se oculta y la marea se eleva. El movimiento de las olas deja tras de sí hilos de espuma que desaparecen en la arena. Las nubes se alejan para dar paso a un cielo nocturno. Es el retrato de un instante fugaz plasmado en la memoria. El final de un día del que sólo queda el colorido recuerdo. De un gran tamaño, la pintura está conformada por cinco niveles divididos de manera horizontal y un tanto diagonal siguiendo los segmentos de color. El primero, en la parte superior, contiene el celaje, las nubes, de distintos tonos azules y grises; el segundo es un estrato intermedio del cielo constituido por colores violáceos y rosados; el tercero está conformado por el mar y las olas de azules verdosos y oscuros; el siguiente es la espuma de mar que se va mezclando con la arena y por último se encuentra la arena de color café y rojos cobrizos. Las pinceladas son cortas, realizadas de manera rápida y cuidadosa, una junto a la otra. Varios colores y tonalidades van y vienen, representando así los efectos de la luz en los objetos. Se observan en la obra colores azules, morados, rojos, y cafés, con pequeñas pinceladas rosas, grises y verdes para dar volumen y crear un juego de luces.

---

<sup>386</sup> “La exposición de artistas mexicanos ha sido un verdadero éxito” en *El Imparcial*, 20 de septiembre de 1910.

El tratamiento y terminado de los segmentos del cielo y la arena son distintos. El cielo tiene pinceladas más uniformes y difuminadas, en cambio, el mar está más accidentado, con más textura lo que le permite marcar el rastro de la espuma de mar que se va perdiendo en la playa. En el cielo se vislumbran rayos de luz que poco a poco van siendo ocultados por las nubes. El enfoque del artista no es hacia las olas o la arena, sino que se orienta hacia el fenómeno visual provocado por el juego entre la luz y los reflejos, tratando de expresar el efecto captado y la impresión que tuvo al espectador de una manera sensible y efectiva. El color es visto como el primer objeto de la pintura, lo revela como exceso.

Este cuadro de Clausell establece un diálogo importante con *Ventanas de Manzanillo* (Fig. 28), obra con la que iniciamos el capítulo, y que, a manera de cuadro de tesis, conjuga tres maneras distintas de plasmar la luz identificadas en el cielo, la roca del fondo y la roca del frente gracias a que se usaron materiales diferentes y aplicaciones distintas. Primero, el cielo está construido con pinceladas continuas de colores amarillos, violáceos y azules sobre una base de preparación blanca. Luego, la roca del fondo es la zona con más textura, realizada con pinceladas muy cortas con un material muy pastoso, primero una base anaranjada sobre la que se fueron acumulando pinceladas de distintos tonos de verde, violeta y rojo. Por último, la roca del primer plano se configuró con pinceladas largas y en ocasiones crayones que permitieron trazar zonas de color verde olivo, azul y ocre. Este bastidor fue reutilizado por el artista, ya que en su reverso observamos en tonos azulados los trazos de un retrato. Un hombre de traje y corbata, con poco cabello, pero cuyo cráneo permite la sugerencia de un arcoíris (con crayones verde, amarillo y rosa). Este retrato se enmarca en la esquina

inferior derecha con un prisma triangular y otro rectangular que se alarga hasta la parte superior y que retomaremos en el capítulo 5.

Esta experimentación con la técnica en la pintura de paisaje no sólo sucedió en aquellos pintores como Clausell o Murillo formados fuera de la ENBA, sino que fue un interés que se fue extendiendo entre los estudiantes como Saturnino Herrán o Diego Rivera, quienes trabajaron con lápices de color, acuarela y pastel, al igual que Gonzalo Argüelles Bringas y Francisco de la Torre mencionados anteriormente como participantes de la exposición de *Savia Moderna*.

Ya desde 1897 se había intentado dividir el ramo de pintura en la ENBA en tres especialidades: de figura, de paisaje y la acuarela, para cuya enseñanza se contrató al italiano Efisio Caboni.<sup>387</sup> Las tres especialidades cursarían cuatro años comunes y luego se diferenciarían principalmente en que los pintores de figura estudiarían cinco años más fortaleciendo sus habilidades con el claroscuro y ornamentación, los estudiantes del ramo de pintura de paisaje cursarían cinco años más con clases específicas sobre elementos de colorido y pintura del natural en el campo mismo y, por último, los estudiantes acuarelistas estudiarían sólo tres años más. Todos compartiendo cursos de pintura del natural, composición y copia de cuadros.<sup>388</sup>

Uno de los artistas que entendió tempranamente la importancia de la acuarela y el pastel fue Alfredo Ramos Martínez, quien expuso en 1910 algunas de sus obras, incluida *La Primavera* (**Fig. 29**), un óleo que ya había sido galardonado en Europa unos

---

<sup>387</sup> Efisio Caboni había sido ya mencionado en este texto en su labores de restauración para la Academia. Este personaje tan interesante, que hizo además fotografía orientalista en colaboración con Fabrés, presenta una idea moderna y compleja gráfica y de artista-conservador, por lo que formará parte de una investigación posterior.

<sup>388</sup> Ver Eduardo Báez. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*. Vol. 1 (México: UNAM, 1993) 53-54.

años antes y expuesto en agosto de 1910 en la Academia.<sup>389</sup> Esta pieza muestra a un grupo de mujeres jóvenes con vestidos de olanes paseando por una terraza y sosteniendo ramos de flores, como “una suerte de idilio mediterráneo transcrito al gusto del día”,<sup>390</sup> o como “una transparente metáfora organicista”<sup>391</sup> del despertar o florecimiento de la mujer muy en boga en el simbolismo. La popularidad de Ramos Martínez entre los estudiantes de la Academia iría en aumento a lo largo de la década hasta llegar a su máxima expresión con el proyecto de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. La decisión de la Sociedad de incluir a artistas de otras generaciones muestra el interés que tenían en ellos, en sus prácticas, ya sea el caso de Ramos Martínez, quien había abandonado la Academia por no encontrar ahí la formación que necesitaba, o el caso de Germán Gedovius, maestro de muchos de ellos en las clases de claroscuro, colorido o composición.

En ese sentido, se incluyeron también en la exposición, obras producidas para un concurso organizado por Gedovius para sus alumnos de composición con el tema *Flora* en el que “se pide representar en este asunto el tipo de mujer mexicana con las flores típicas del país” en un cuadro pintado al óleo con la “libertad de dar a este cuadro aspecto decorativo”.<sup>392</sup> Participaron de la Torre, Sóstenes Ortega, Herrán y Romano Guillemín. La pieza de éste último (**Fig. 30**) muestra una mujer desnuda recostada en un campo de flores. Un campo que se extiende hacia el horizontote donde se encuentran

---

<sup>389</sup> Expuesta en el Salón de Otoño parisino de 1908. Ver Ramón Favela, “Apuntes documentales para un estudio de la obra de Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) durante la época de la Academia (Escuela Nacional de Bellas Artes, 1890-1899) y de París (1900-1909)” en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*. (México: Munal, 1992) 23-29.

<sup>390</sup> Fausto Ramírez, “Alfredo Ramos Martínez” en *Modernización y modernismo...* 393.

<sup>391</sup> Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”... 38.

<sup>392</sup> Archivo Academia de San Carlos, año 1910, legajo 66. Mencionado por Fausto Ramírez, “Hacia la exposición de artistas mexicanos (1910)”... n164.

las crestas volcánicas del valle de México. La mujer mira y extiende el brazo derecho hacia el espectador y desde aquel punto la composición aumenta en bugambilias, alcatraces, rosas, iris y lirios hasta llegar a un manantial.<sup>393</sup> El soporte alargado verticalmente (ya nombrado en el capítulo anterior como kakemono), construye una mirada distinta al del interés botánico, y hace más intensa la erotización de la naturaleza, la búsqueda por establecer una correspondencia entre el placer carnal y la fuerza vital. Así, las piezas originarias del concurso, incluida ésta y otras producidas por Alfredo Ramos Martínez, forman parte del segundo grupo de paisajes: la conformación alegórica.

No obstante, el “aspecto decorativo” sugerido por Gedovius dejaba entrever un posicionamiento diferenciado al de la pintura de historia, una posible vía de acceso a la pintura desde sus formas, desde la exploración cromática, del trabajo con las texturas, con la línea, el volumen y el claroscuro, como un recurso con el que el artista podría “desrealizar las escenas representadas” es decir, como una manera en la que las figuras producidas de modo naturalista, estuvieran rodeadas por “una atmósfera poetizante que intenta restarles densidad carnal, peso vivo”, lo cual “produce una tensión estilística singular” que para Fausto Ramírez es representada de manera ejemplar por las obras de Ángel Zárraga y Roberto Montenegro de aquella primera década del XX.<sup>394</sup>

Aquel manejo de los recursos técnicos en pos de “lo decorativo” se enfocó en el cultivo de la forma en un intento de desprenderla de una función narrativa, función que

---

<sup>393</sup> Para Murillo, la *Flora* de Romano Guillemín era “demasiado española por su composición, color y una nota general un poco falsa”, mientras que el cuadro de Francisco de la Torre le pareció “ligeramente desentonado, es una tela ejecutada con muy buen gusto esencialmente decorativo y con bastante simplicidad de procedimiento” En Gerardo Murillo, “El concurso anual de pintura en San Carlos” en *El Imparcial*, 4 de marzo de 1910.

<sup>394</sup> Fausto Ramírez, “Hacia la exposición de artistas mexicanos (1910)”...256.

criticaba con tanto ahínco Murillo en sus escritos, y que da pie para que el encuadre del paisaje se transforme. En *Vista del Iztaccíhuatl y Vista de Volcán (Popocatepetl)* (Fig. 31),<sup>395</sup> se observa un interés por explorar la superficie pictórica a través de un juego con los colores y texturas, luces y sombras que se observan sobre las laderas y cumbres de los volcanes. Estos dos cuadros de pequeño formato disponen a sus protagonistas, los volcanes, en una extrema cercanía, tratan de contenerlos en una pequeña superficie a partir de trazos rápidos y encuadres condensados. Ya no se observa la monumentalidad panorámica del Valle de México retratado por José María Velasco, ya no se desarrolla un recorrido de la mirada con planos intermedios, sino que se hace incapié en el relieve del terreno desde otro punto de vista, se plantea un acercamiento distinto a los volcanes, la tercera vía del paisaje en el modernismo sería la de los paisajes fragmentarios.<sup>396</sup>

---

<sup>395</sup> Sabemos que Adolfo Best Maugard envió cinco paisajes a la exposición, queda pendiente identificar los otros tres. También se describe “tres cuadros y varias notas de color de de la Torre; ciento veinte paisajes de Claussel; seis pasteles [...] de Ignacio Martínez; de Romano, varias notas de color, dos retratos y dos cuadros; de Herrán tres cuadros y tres bocetos; de Gedovius, un cuadro, un paisaje y unas flores, de Enciso, un cuadro y varios paisajes; de Ortega, tres cuadros y un boceto; de Valadez, doce dibujos y ocho grabados, de Montenegro cinco dibujos a pluma; de Alfonso Garduño, una [...] y una cabeza de estudio; de la señorita Elena Mix, veinte cuadros de flores, de Adolfo Best cinco paisajes; de Gutiérrez dos paisajes; de Orozco, veinte dibujos al carbón y muchas más de otros expositores” en “El ministro, señor Sierra, inaugurara hoy la exposición de arte mexicano”, en *El Imparcial*, 19 de septiembre de 1910.

<sup>396</sup> La noción de “fragmento” generalmente nos remite al todo, que para Walter Benjamin se trata del símbolo mientras que la alegoría barroca traída a la modernidad permite que un rompecabezas sea el modelo de la experiencia moderna. Dice Benjamin “Para el recuerdo, el saber humano es una obra fragmentaria en un sentido especialmente conspicuo: a saber, como el montón de piezas recortadas arbitrariamente que componen un puzzle. Una época poco amiga de la meditación conserva en el puzzle la actitud de ésta. Es en particular la del alegórico. El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos.” W. Benjamin, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005) 375.

De ahí también que el trapero, el ropavejero, sea para Benjamin un héroe ya que puede recolectar las piezas sueltas de experiencias perdidas en la ciudad: “El gesto del héroe moderno está prefigurado en el trapero: su paso a tirones, el necesario aislamiento en que realiza su negocio, el interés que muestra por los desechos y desperdicios de la gran ciudad.” 374.

Un fragmento de horizonte, un fragmento de la montaña, una zona de color en la que interactúan los colores del cielo y la tierra apenas distinguibles por la separación de una delgada línea. El *Iztaccíhuatl* de Armando García Núñez (Fig. 32), como el par de paisajes mencionados anteriormente, muestra un acercamiento al volcán desde sus formas y colores, desde la observación directa se configura una pieza recortada del paisaje. Tal y como se mencionó al inicio de este capítulo, el paisaje de formas que configura el modernismo, se basa en la representación de una mirada que se asume como individual, instantánea y experimental. La propuesta de paisajes fragmentarios es visible en *Ventanas de Manzanillo* así como su experimentación técnica, conforman una idea de superficie pictórica en conjunto con un principio artístico que se explicará en el siguiente capítulo desde una recuperación de lo decorativo-vanguardista.

## Imágenes

### III. Paisajes cromáticos

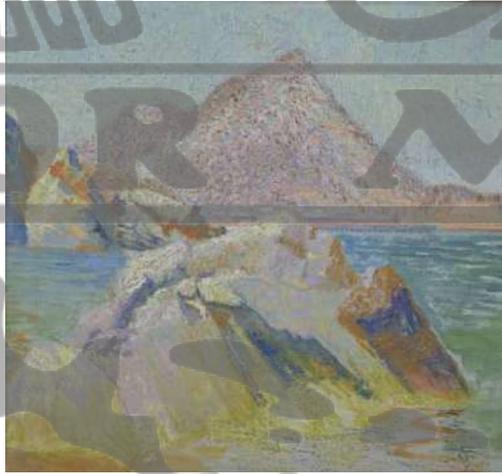


Fig. 1. Dr. Atl, *Ventanas de Manzanillo*, ca. 1909. Óleo y posiblemente atcolor sobre tela, 61.2 x 69 cm. Museo Regional de Guadalajara

### El Umbral: El grupo de *Savia Moderna*



Fig. 2. Izq. Portada de la Revista *Savia Moderna*. Núm.1, marzo de 1906. Der. Diego Rivera, Portada de la Revista *Savia Moderna*. Núm 3, mayo de 1906.

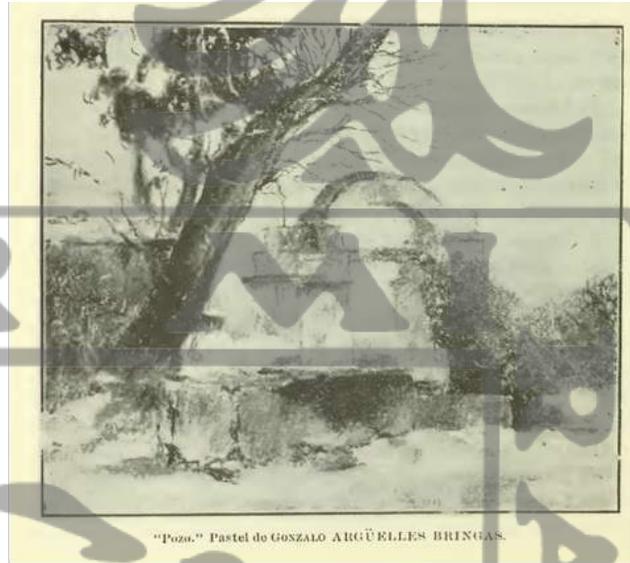
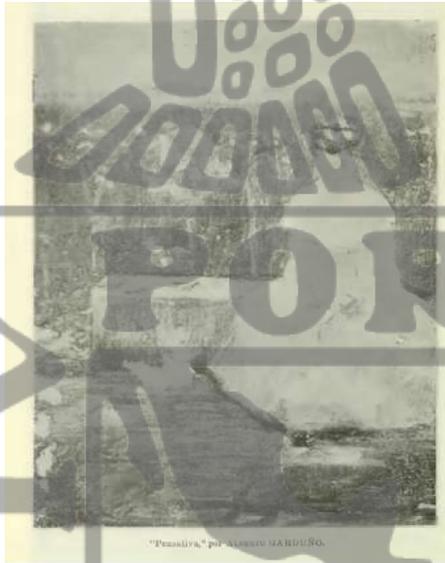


Fig. 3. Izq. Alberto Garduño, *Pensativa* y Der. Gonzalo Argüelles Bringas, *Pozo*. Ambas en *Savia Moderna*, núm. 3, mayo de 1906.

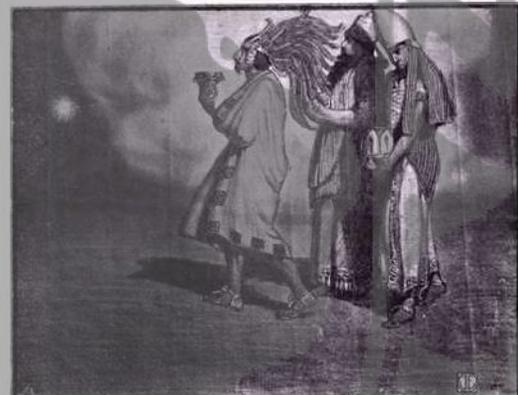


Fig. 4. Izq: Jorge Enciso, *Dos de Noviembre*, 1905. Dibujo aparecido en *Revista Moderna de México*, noviembre de 1905. Der: Jorge Enciso, *Los reyes magos*, 1905. Dibujo aparecido en *Revista Moderna de México*, enero de 1906.



Fig. 5. Jorge Enciso, *La isla de Chapala*, en *Savia Moderna*, núm. 3, mayo 1906.



Fig. 6. Izq. Joaquín Clausell, *Paisaje (marina)* y *Der. Marina, s.f.* Óleo sobre tela y óleo sobre cartón, Museo Nacional de Arte, INBA.



Fig. 7. Joaquín Clausell, *Las bañistas. (Desnudos en escollera)* Óleo sobre tela, 43 x 71 cm Colección Particular. Frantisek Kupka, *La vague*, 1902. 902 x 145 cm. Galería de Bellas Artes de Ostrava, República Checa y su reproducción en *Savia Moderna*.

## Amoldando el ojo en la crítica



Fig. 8. Alberto Fuster, *Venus* (copia de la *Venus de Urbino* de Tiziano), 1906  
Expuesta en la Academia 1908. Casa de la Cultura "Agustín Lara", en Tlacotalpan,  
Veracruz.



Fig. 9. Alberto Fuster, *Enseño* (*El juicio de Paris*), s.f. y detalle de la esquina  
inferior derecha. Óleo sobre tela, 122 x 222 cm.

Casa de la Cultura, "Agustín Lara", en  
Tlacotalpan, Veracruz. (Y detalle de las  
pinceladas)



## Trabajos del crítico y criticado



Fig. 10. Julio Ruelas, *El sueño de Athos*, 1906. Óleo sobre tela, 89 x 132 cm. Colección Particular



Fig. 11. Julio Ruelas, Anuncio de la *Casa Pellandini*, 1900. En Fausto Ramírez, "El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México" en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*. (México: UNAM-IIE, 2012).

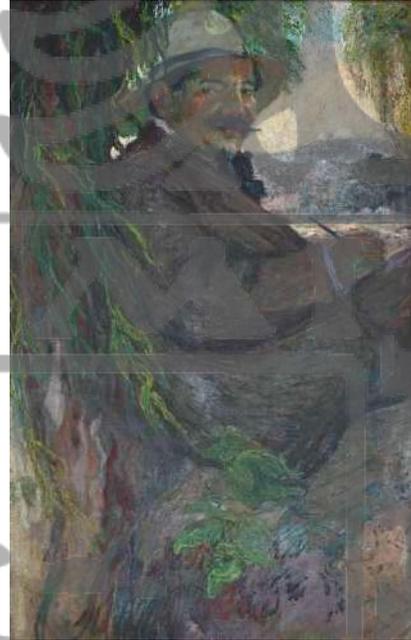
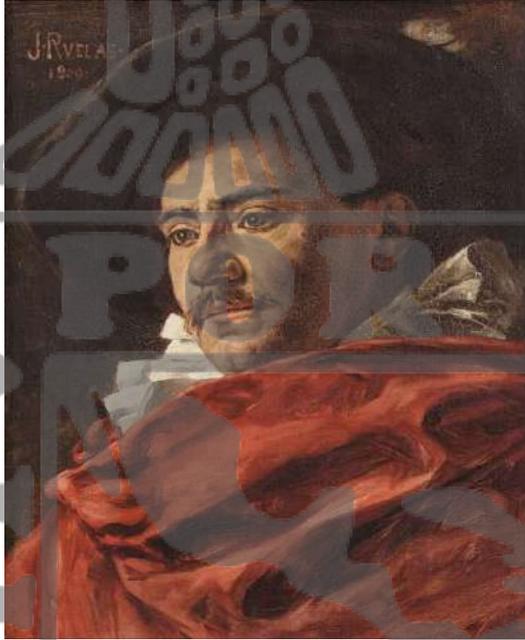


Fig. 12. Julio Ruelas, *Rubén M. Campos*, 1900. Óleo sobre tela, 36 x 28 cm. Colección Blaisten.  
Der. Gerardo Murillo, *Retrato de Rubén M. Campos*, 1909. Óleo sobre tela, 95.8 x 58.3 cm  
Colección particular.

### Configurar el campo expositivo



Fig. 13. Fotografía de Gerardo Murillo en su taller aparecida en "La exposición Murillo" en *La Semana Ilustrada*, 19 de noviembre de 1909.



Fig. 14. "La exposición Murillo" en *Arte y Letras*, 28 de noviembre de 1909.



Fig. 15. Gerardo Murillo, *El pintor Clausell*, 1908. Atlcolors sobre cartón. Colección particular.



Fig. 16. Ricardo Gómez Robelo, “La pintura de paisaje y la Exposición de Jorge Enciso”, en *Arte y Letras*, junio de 1907.

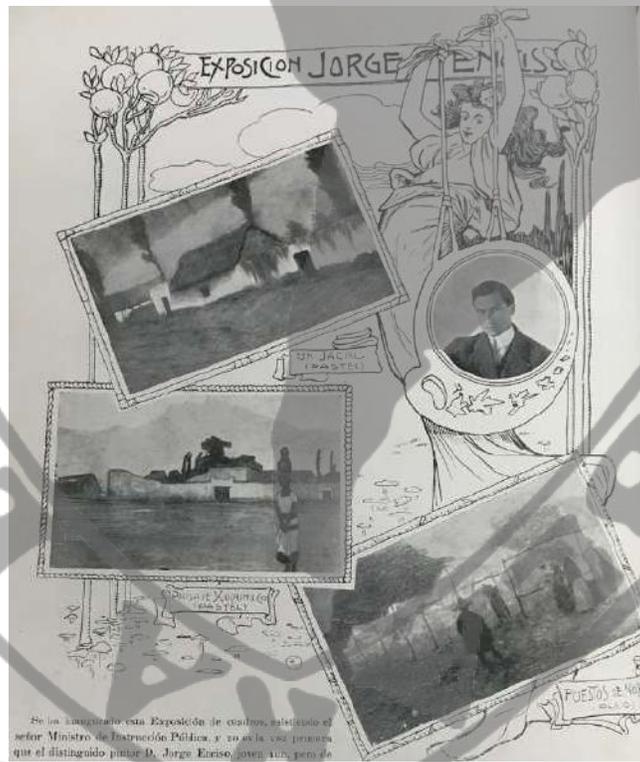


Fig. 17. “Exposición Jorge Enciso”, en *Arte y Letras*, 24 de enero de 1909.

Murillo, conservador de la Academia.



Fig. 18. Fotografía de "La Galería Olavarrieta" con un posible mural de Gerardo Murillo en "La Gran Colección de Pinturas de Olavarrieta" en *Revista Arte y Letras*, núm. 99, 14 de febrero de 1909.



Fig. 19. Fotografía de los murales de Gerardo Murillo en la Galería Olavarrieta, Fototeca Nacional, INAH.

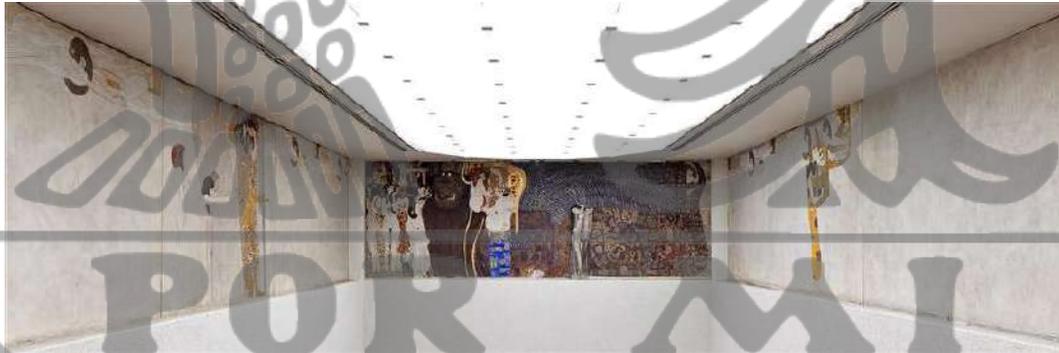


Fig. 20. Gustav Klimt, *Friso dedicado a Beethoven*, 1902. Pabellón de la Secesión Vienesa.



Fig. 21. Dr. Atl, *Cartel de la exposición de la Sociedad de Pintores y Escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1910. Litografía sobre papel pegado en tela, 95 x 63.5 cm Museo Nacional de Arte.

La exposición del Centenario: Una oleada de paisajes fragmentarios.



Fig. 22. Artistas participantes de la Exposición del Centenario en la ENBA, 1910. Museo Nacional de Arte.



Fig. 23. Jorge Enciso, *Anáhuac*, 1910. En Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* (Austin: University of Texas Press, 1962)



Fig. 24. José Juan Tablada, “El águila y el olivo” con dibujo de Jorge Enciso en *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1910.



Fig. 25. Gerardo Murillo, *Retrato de Justo Sierra*, 1907. Pastel y atcolor sobre papel, Patrimonio Universitario, UNAM.



Fig. 26. Galería de Paisaje de la Exposición del Centenario en la ENBA. En 1910: *El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, (México: Museo Nacional de Arte, 1991).



Fig. 27. Joaquín Clausell, *La ola roja (Atardecer en el mar)*, 1910. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.

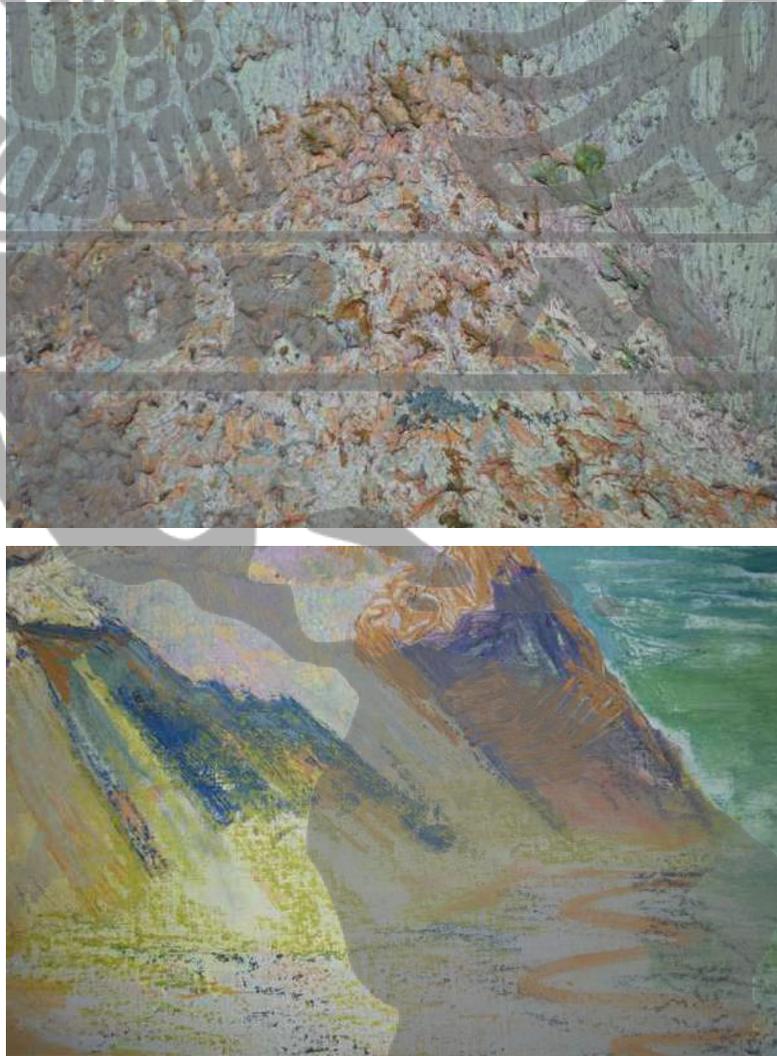


Fig. 28. Detalle de Gerardo Murillo, *Ventanas de Manzanillo*, ca. 1909. Óleo y atícolor sobre tela, 61.2 x 69 cm. Museo Regional de Guadalajara.



Fig. 29. Alfredo Ramos Martínez, *La primavera*, 1905. Óleo sobre tela, 188 x 286 cm. Colección particular

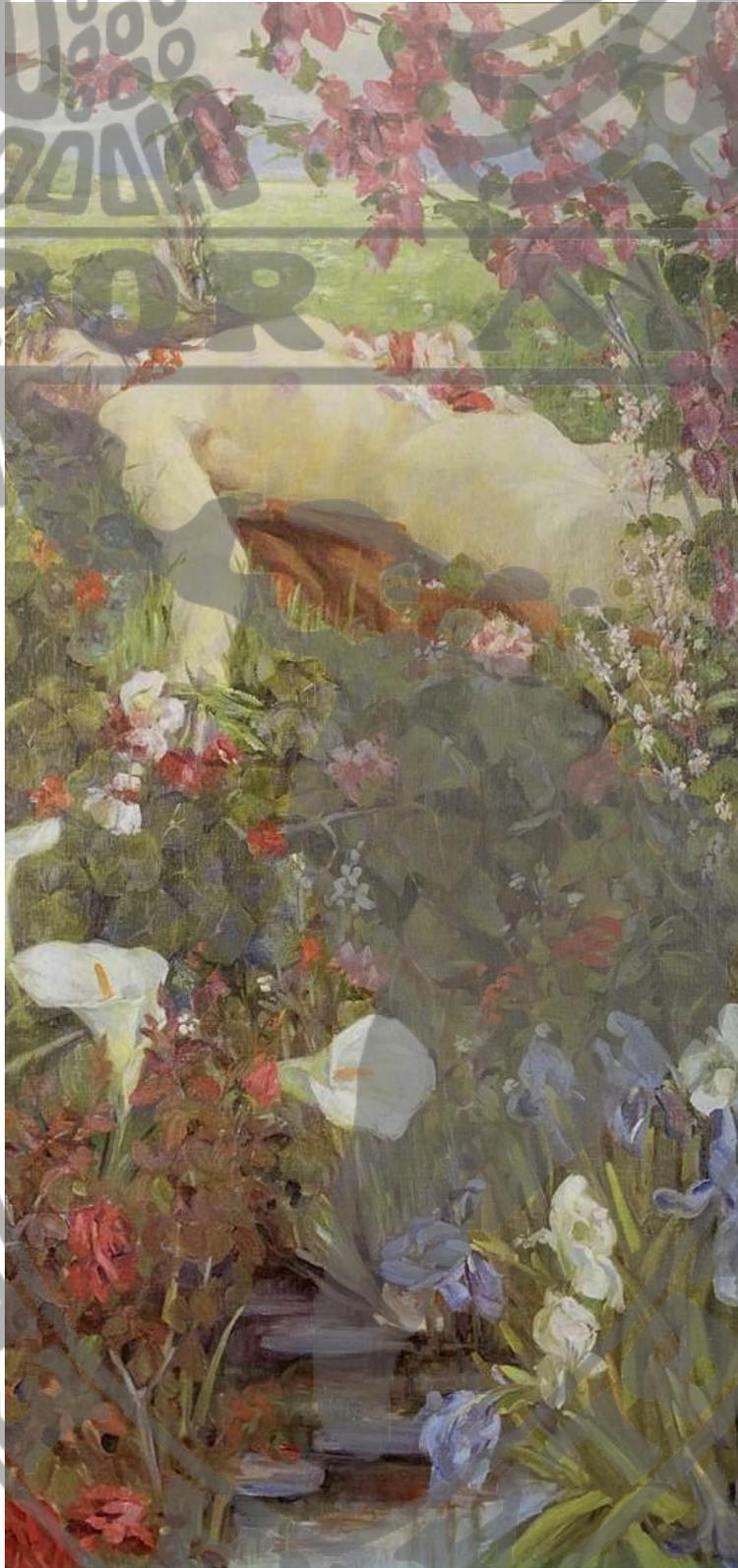


Fig. 30. Francisco Romano Guillemín, *Flora (La ninfa del manantial)*, 1910.  
Óleo sobre tela 127 x 64.3 cm, Colección particular

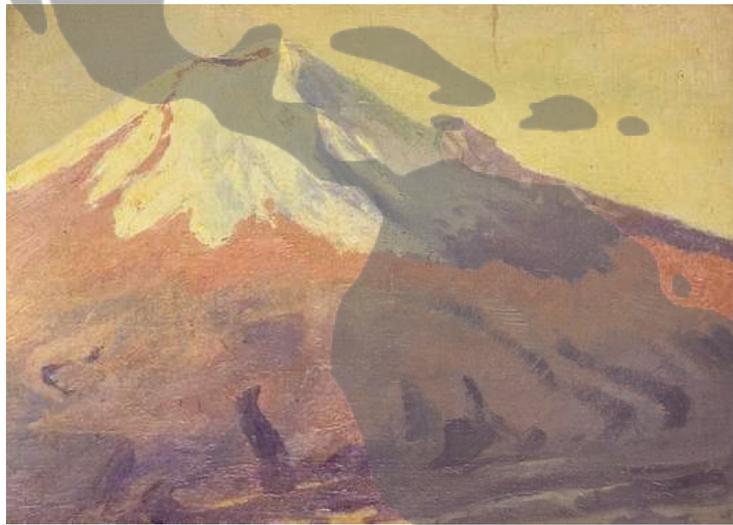


Fig. 31. Adolfo Best Maugard, *Vista del Iztaccíhuatl*, 1910 y *Vista de Volcán (Popocatepetl)*, 1910. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA.



Fig.32. Armando García Nuñez, *Iztaccíhuatl*, 1910. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA.



## IV. Corrientes decorativas

El encuentro estrepitoso de unas olas con la bahía. Sobre una superficie de tonalidad ocre, se marcan las olas con líneas curvas de varios espesores de colores azules, rosas, verdes y amarillos. Las rocas en la zona inferior del cuadro son bloques piramidales de tonos negros y grises mientras que en la zona superior se constituyen como una superficie continua con algunos trazos libres. *La ola* o *Paisaje*<sup>397</sup> realizada por el Dr. Atl y expuesta en 1921 como *El empuje de las rocas en La Quebrada*<sup>398</sup> recuerda las largas líneas ondulantes de la estampa japonesa. **(Fig. 1)** La manipulación del crayón sobre la superficie, aplicando una fuerza continua, permitió dotarle de una textura porosa a la imagen pero, al mismo tiempo permite pensarla dentro del mundo del dibujo y la gráfica por el alargamiento de sus trazos y contrastes de color.

*El empuje de las olas en la quebrada* formó parte de la exposición de la obra de Gerardo Murillo, ya renombrado como Dr. Atl, realizada en la Escuela Nacional de Bellas Artes tal como se reprodujo en el semanario *Zig Zag*. **(Fig. 2)** Esta exposición fue realizada por invitación del director Alfredo Ramos Martínez quien tenía planeado abrir una serie de muestras sobre arte mexicano acompañadas de conferencias especializadas y así tratar de vincular a la sociedad con la institución. Después de la exposición de Atl, se proyectaba realizar una exposición de la colección de Alberto J. Pani, otra de cristalería antigua, una sobre muebles antiguos, una de objetos de plata,

---

<sup>397</sup> *Anverso*. Atlcolor sobre cartón. 130 x 90. Museo de Arte Moderno, INBA. En *Vanguardia en México* se le denominó de esa manera, aunque en los catálogos del INBA sigue apareciendo como *La ola*. Además, cabe recordar que en la parte trasera de esta pieza se encuentra un autorretrato de Nahui Olin en compañía de una pareja del momento. Queda pendiente el aprovechar el estudio técnico realizado en conjunto con el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte de la UNAM.

<sup>398</sup> Fradique [Francisco Monterde], "La exposición del Dr. Atl en Bellas Artes. Una entrevista singular" en *Zig-zag. Semanario popular ilustrado*. Año 2 núm. 41, enero 1921.

entre otras de pintura mexicana y así lograr que la gente conociera lo que se estaba produciendo en México, ya fuera dentro o fuera de la Academia.<sup>399</sup>

Los ocho días que duró la exposición del Dr. Atl, estuvieron acompañados de una serie de conferencias que se llevaron a cabo en el patio de la escuela frente a los vaciados de las esculturas de Miguel Ángel para la capilla de los Médici. Según relata la prensa, Alberto J. Pani, Esperanza Velázquez Bringas, Luis Quintanilla, Raziel Cabildo, José Clemente Orozco, Romano Guillemín, Luis G. Serrano, entre otros fueron asistentes de estas conferencias. “Las Artes del dibujo en el último periodo de la civilización burguesa” fue el título de la primera de ellas y de la que conocemos algunos extractos gracias a la prensa. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta sus días, el artista consideraba que “los burgueses no saben comprender el valor de los cuadros que compran”, cuadros que sólo seguían la línea de “la tendencia pictórica francesa”. Posicionándose en su presente, Atl dirá que “después de la guerra el pensamiento está aletargado; un desastre terrible cayó sobre la humanidad que no sabe lo que hace” y

el arte no tiene, en nuestro tiempo, importancia porque los hombres sólo se ocupan de buscar dinero... y de matar.. Del actual momento de la humanidad no daría idea alguna exacta un cuadro de Cézanne, una estatua de Rodin o un bello edificio contemporáneo: apenas un linotipo, una locomotora podrían indicar a las generaciones futuras la agitación de esa etapa del mundo.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> “Una serie de exposiciones en la E. de Bellas Artes” en *Excélsior*, 9 de enero de 1921. Además se hace mención de la participación de la clase alta y la burguesía mexicana que prestaría obra/piezas para las exposiciones, principalmente las de artes decorativas, lo que permite pensar en la expansión de la noción de coleccionismo en el imaginario mexicano.

<sup>400</sup> Juan de la Sena [seud. José D. Frías], “El Doctor Atl conferencista” en *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921. José Dolores Frías Rodríguez (1890-1936) periodista, poeta, novelista y cronista originario de Querétaro. Ver María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. (México: UNAM-IIB, 2014)742-743.

Era pues, necesario hacer una revolución en el arte, para “hacer de la pintura, en lugar de algo estático, como nuestros antecesores, algo dinámico”.<sup>401</sup> Aquel dinamismo, parece insinuar que se alcanzaría a través de la unión de arte y ciencia, arte y tecnología, arte y vida. Uno de los intereses principales de la exposición fue presentar los resultados de una teoría, explicada en la conferencia:

llamo pintura ‘síglica’ a la deducción rigurosamente lógica de las manifestaciones universales-estáticas o dinámicas expuesta sintéticamente en forma de signos representativos. Concreción de un análisis profundo de signos deben responder a una sensación especial, expresiva y luminosa de la vida.<sup>402</sup>

Cabe resaltar que con la denominación “síglico” el Dr. Atl expresó su interés en la teoría de las correspondencias que, dentro del contexto del simbolismo, implicaba la interconexión del mundo, un tipo de simbiosis entre el hombre y la naturaleza que desembocó en la exploración de la fisiología humana como evidencia de la armonía entre nuestros sentidos y el mundo exterior. Se toma como origen de la teoría el soneto *Correspondances* de Charles Baudelaire. En los dos cuartetos iniciales se describe a una naturaleza llena de símbolos que parecen confusos, para explicar la interpretación de los sentidos y sus posibles analogías en los tercetos finales.<sup>403</sup> En ese sentido, es interesante la búsqueda de la empatía, de la recuperación de las afinidades selectivas, que les daban un significado a fenómenos como la sinestesia y que sirvieron para poner en duda el mundo positivista basado en la distinción y diferencia.

---

<sup>401</sup> Se llevó a cabo el reacomodo de los fragmentos de la conferencia transcritos por Juan de la Sena [seud. José D. Frías], “El Doctor Atl conferencista” en *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921.

<sup>402</sup> Juan de la Sena, “El Doctor Atl conferencista” en *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921.

<sup>403</sup> Para la configuración del simbolismo y sus aristas ver Rodolphe Rapetti. *Symbolism*. (París: Flammarion, 2006) y Jean Clair. *Lost Paradise: Symbolist Europe*. (Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts, 1985)

En la década anterior, el poeta y crítico francés Albert Aurier también hablaba de una “pintura sígnica o sintética” al describir en cinco puntos el deber ser de la obra de arte. Ésta debía ser ideísta, simbolista, sintética, subjetiva y en consecuencia decorativa.<sup>404</sup> Es decir, debía ser la expresión formal de una idea percibida por un sujeto y además ser la decoración fundamental para los edificios y espacios humanos, relacionando también la pintura con un hacer primigenio, como si fuera la imagen lo que sostuviera aquella primera vivienda del hombre primitivo: la caverna. Tal decoración sígnica estaría unida al hombre, por necesidad y casi, por naturaleza.

El arte sígnico como “expresión plástica” primigenia se conjuntaría con “los resultados de una nueva técnica”. Una técnica que el artista llevaba años desarrollando (como lo hemos mencionado en los capítulos anteriores) y que se puede pensar como una respuesta al “descontento de la técnica de colores, o de procedimientos del impresionismo” que además dotaba la facilidad de “pintar sobre un cuerpo sólido, que extendido sobre una superficie, adhiriese y secase instantáneamente, y asegurase a la pintura el máximum de simplicidad, de luminosidad y de durabilidad, obteniendo al mismo tiempo la división espontánea de los tonos”. Atl quería una técnica con la que tuviera “la posibilidad de ejecutar rápidamente un apunte o de cubrir una muralla...” y “descubrió un conglomerado que es un derivado sólido de los métodos de pintar egipcios y helénicos, y que en Estados Unidos llamaron atl-colors.”<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> G. Albert Aurier, “Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin” en *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 155-165.

<sup>405</sup> Juan de la Sena, “El Doctor Atl conferencista” en *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921. He realizado una investigación más profunda sobre los atlcolors en mi tesis de maestría titulada *Energía cósmica de la materia. La tecnología del atlcolor en La sombra del Popocatépetl del Dr. Atl.* (México: FFyL-IIE-UNAM, 2016) y desde la historia técnica del arte con Sandra Zetina en el artículo “Atlcolors and Encaustic Tradition: Dr Atl’s Renovation of an Ancient Medium” en *FUTURAHMA: Materials and*

Atl además mencionó en su conferencia al arte chino y el futurista como punto de partida para su teoría pero, fue la técnica utilizada por él, la protagonista al considerar que “los resultados obtenidos van a ser multiplicados, intensificados, organizados, para ponerlos al servicio de un grande ideal humano...” Es posible que estuviera pensando ya en las posibilidades de reproducción de sus obras, de un cambio de soportes y de espacios.

Una obra, ahora perdida, acompaña tres notas periodísticas sobre la exposición: *El tumbo* (Fig. 3). La obra presenta el momento de vuelco de una ola de mar con una roca muy cerca de la costa, produciendo una especie de abanico. Semejante a la temática de *La ola*, esta obra parece haber sido realizada también con sus crayones de colores y como lo menciona Fradique “este cuadro es uno de los que más caracterizan la pintura de Gerardo Murillo”.<sup>406</sup> Luego, si se toman *La ola* y *El tumbo* como “piezas sígnicas” hace falta pensar más allá de la construcción de signos a través de los trazos: hace falta el color. La definición relatada por Antonio Zelaya para *Revista de Revistas* sobre la teoría de la pintura sígnica establece que se trata de

pintura imaginativa y sintética, donde todo se expresa en símbolos iluminados por una intensa rotación en los colores y complementariamente por el movimiento o dinamismo desarrollado por las figuras. Pintar aquello que sólo percibimos por la mente, en los placeres inmóviles de la imaginación; la maravilla de lo que es invisible, el esplendor de lo desconocido; estilización de una línea existente, única, en nosotros; dijéramos la forma lírica sólo alcanzada por la transitoria alegría del color; (expresado en las cadencias melódicas de la línea, en el esplendor errante de las coloraciones); la sensualidad del paisaje contemplado en una suerte de desdoblamiento místico de los sentidos abiertos a un mundo de misterio, hecho de turbación y de placer.<sup>407</sup>

---

*Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922). Research, Analysis, New Perspectives*, Margherita D’Ayala Valva y Mattia Patti, eds. (Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa / Università di Pisa. (en prensa)

<sup>406</sup> Fradique [Francisco Monterde], “La exposición del Dr. Atl en Bellas Artes. Una entrevista singular” en *Zig-zag. Semanario popular ilustrado*. Año 2 núm. 41, enero 1921.

<sup>407</sup> Antonio Zelaya, “La pintura sígnica y el Dr. Atl” en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

La variación tonal y la rotación de los colores en los propios trazos, hacen de la pintura sígnica, una pintura dinámica principalmente en la representación del paisaje, de la naturaleza que se habita y una pintura originada directamente de la imaginación, esa capacidad y acción humana que convierte en lenguaje aquello que entrega el proceso fisiológico de la visión y los sentidos.<sup>408</sup> Así, el color y el movimiento también son elementos que dotan de dinamismo a las líneas que construyen la imagen sígnica.

También en la reseña de Zelaya se incluyó otra pieza, otra gran ola con fuertes contrastes tonales y marcados trazos curvilíneos que funciona como un torbellino (Fig. 4) y que, en su composición fragmentaria, muestra las cadencias de la línea en conjunción, posiblemente con un esplendor cromático. Otras obras que se retrataron en la prensa fueron *El Popocatápetl y el Ixtaccíhuatl* anunciado como “una de las más bellas obras de la exposición” ejecutada “al fusain” es decir, con la técnica del carboncillo; además de otros fragmentos que se enfocan en la cima nevada de los mismos volcanes y una pintura titulada *El último pino*, la cual sitúa un árbol solitario sobre un terreno rocoso y árido, custodiado por una montaña. Todas composiciones que coquetean con el orientalismo que analizaremos más adelante. (Fig. 5)

Por otra parte, la pintura sígnica aparece también, tres décadas después, en las memorias noveladas de *Gentes profanas en el convento* como un “principio [que] obligaba al artista a reconcentrar sus impresiones estéticas en un signo. Así, un retrato era sólo una síntesis lineal del retratado, casi un rasgo; la representación de una

---

<sup>408</sup> Sigo a María Noel Lapoujade quien problematiza aquella capacidad o función psíquica. “Ciencia, técnica, arte, mito, magia... En fin, todas las figuras de la acción humana son fragmentos cuajados de la fuerza desbordante de la imaginación, que humaniza lo real y humaniza al hombre” Ver *Filosofía de la imaginación*. (México, Siglo XXI editores, 2011)

montaña quedaba reducida a un verdadero jeroglífico”.<sup>409</sup> Ahora la pintura sígnica es además síntesis de las impresiones del artista, abstracción. En la misma narración, Atl recuerda que esta propuesta es una renovación de otra lanzada en París en la década anterior.

Años hace, en París, exhibí en el Salón de los Independientes, allá por 1910, un cuadro absurdo nacido de esta teoría: “La naturaleza debe ser interpretada por un signo primordial”. No tuve necesidad de apoyarla: la prensa se ocupó de ello, primero en París y después en Munich, donde el año siguiente aparecieron muchos cuadros ‘signistas’ ante nuestras burlas incontinentes.<sup>410</sup>

Este recuerdo ambivalente, podría ser catalogado como parte del “síndrome del vanguardista arrepentido” formulado por Anthony Stanton para Mariano Azuela y muchos otros artistas y escritores quienes al final de su vida, ya consagrados, crean una “leyenda negra” y reniegan de sus inicios experimentales, “calificándolas de concesiones a los procedimientos de moda, obras hechas de ‘trucos’ inauténticos de ‘prestidigitación’” que no son compatibles ya con los nuevos cánones o los que están establecidos al momento de escribir sus declaraciones autobiográficas.<sup>411</sup> Esta “teoría como otra cualquiera”, como la llamaba el artista, es presentada como una de las tendencias de vanguardia en la Europa de principios del siglo XX. No obstante, Atl no aparece en el catálogo del Salón de los Independientes de ese año (o en otros salones parisinos de 1910) pero es importante que recuerde y enuncie aquella noción sobre lo

---

<sup>409</sup> Gerardo Murillo, Dr. Atl. “Gentes profanas en el convento” en *Obras completas...* 531-532

<sup>410</sup> Gerardo Murillo, Dr. Atl. “Gentes profanas en el convento”... 531-532

<sup>411</sup> Anthony Stanton y Renato González, “El relato y el arte experimental” en *Vanguardia en México...* 25.

sígnico en el contexto de los movimientos vanguardistas que le tocaron conocer y criticar.<sup>412</sup>

El objetivo de este capítulo será problematizar estas piezas y los muros a los que refieren desde la noción de lo decorativo y su posible concepción como “pinturas sígnicas”, es decir, como producto de una teoría artística que practicó y difundió Atl como suya. Además, a partir de estas imágenes trataré de recuperar la noción de superficie pictórica que Murillo trató de configurar en su hacer como pintor y defender como crítico de arte.

## Las noches en París: *Mundial Magazine*

Fue, en el Salón de Otoño de 1911, en el que Atl participaría junto con Ángel Zárraga y Diego Rivera.<sup>413</sup> Parece ser que Zárraga tuvo una mejor recepción que sus compatriotas con las obras *Ex voto* y *La dádiva*, mientras que de Atl sabemos que expuso algunos estudios encomiados por ser “paisajes vibrantes de luz” y, en las obras de Rivera, se notaron su “conciencia y su sabiduría de obrero”.<sup>414</sup> Tablada describió ese salón como

---

<sup>412</sup> Ver Société des Artistes Indépendants. *Catalogue de la 26me Exposition 1910*. Paris, 1910. Se buscó también en el Salon de la Société des Artistes Français, el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts y el Salon d'Automne de 1910.

<sup>413</sup> Es interesante que Marius de Zayas haya visitado y escrito sobre el Salón des Artistes Français y no el Salón de Otoño. Del primero dice que “ya han desaparecido del catálogo de los vivientes los principales caudillos de aquel movimiento insurreccional, como Puvis de Chavannes, Whistler, Dalou, Cazin y otros; pero, en cambio, quedan aún Rafaëlli, Boldini, Dagnan-Bouveret, Jean Béraud, Meunier, Lhermitte y otros muchos, de los que comulgaron en principios con aquellos, o que después se ostentaron como sus discípulos y secuaces. [...] En resumen: el Salón de 1911 nada nuevo me ha enseñado, nada nuevo me ha hecho sentir.” Marius de Zayas, “El Salón de 1911” en *Crónicas y ensayos. Nueva York y París, 1909-1911*. Recopilación, notas e introducción Antonio Saborit. (México: UNAM/Conaculta/DGE/Equilibrista, 2008) p. 330-337.

<sup>414</sup> José Juan Tablada, “Desde París. El Salón de Otoño. (Ángel Zárraga)” en *Revista de Revistas*, México, 10 diciembre 1911. (Fechado París, noviembre 4 de 1911).

alumbrado por el fulgor melancólico del noviembre parisiense, la impresión es turbadora, inquietante, dolorosa... *La marche à l'étoile*<sup>415</sup> ha tomado el ritmo frenético de una galopa infernal, las líneas se atormentan en tropeles desesperados, los colores arden en pirotecnica juglarescas, en gamas febricitantes, en delirios incendiarios o mueren y se apagan en livideces cadavéricas o bien caen sobre la tierra y a ella se integran, polvo, ceniza, lodo, humus, sin duda para las futuras floraciones...<sup>416</sup>

Los primeros años de la década fueron de gran movilidad y experimentación artística, incluso de incertidumbre. Distintos movimientos artísticos habían propuesto una renovación radical en los modos de hacer, representar y entender el arte. Sin embargo, estas rupturas no significaron la desaparición de las estéticas decimonónicas sino que convivieron entre ellas, como lo expresa la descripción de Tablada. Así se podían ver al mismo tiempo simbolismo, neoimpresionismo con cubismo y futurismo. Este torbellino de estilos es interesante ya que uno esperaría que, para anunciar un evento como el Salón de Otoño, se utilizarían formas más experimentales,<sup>417</sup> sin embargo el cartel fue realizado por George Desvallières, quien presentó un proyecto de decoración para una biblioteca (**Fig. 6**) que consistía en una mujer con piel amarillenta, coronada con hojas y leyendo un gran libro. La mujer está postrada en una galería abovedada abierta al paisaje y la noche estrellada. Me interesa esta imagen por la relación entre la figura

---

<sup>415</sup> Se refiere al poema con música de Georges Fragerollé y dibujos de Henri Rivière publicado por Flammarion en 1890

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90640718/f3.image.r=la+marche+%C3%A0+l'%C3%A9toile.la ngFR>

<sup>416</sup> José Juan Tablada, "Desde París. El Salón de Otoño. (Ángel Zárraga)" en *Revista de Revistas*, México, 10 diciembre 1911. (Fechado París, noviembre 4 de 1911).

<sup>417</sup> El Salón de Otoño de 1911 cuenta con una crítica de Guillaume Apollinaire a "les cubistes" ubicados en una pequeña sala en la que establece el cubismo como una escuela que quiere renovar el diseño, los principios del color y la composición y se centra en las obras *Portrait de Jacques Nayral* y *La Chasse de Gleizes*, así como *Essai pour plusieurs portraits* de Fernand Léger. Ver "Le Salon d'Automne. L'attention exceptionnelle accordée par la presse au cubisme prouve son importance" en *L'Intransigeant*, 10 de octubre de 1911.

humana y el paisaje, por la preferencia a la estética simbolista, al uso de colores y las intenciones decorativas de la misma.<sup>418</sup>

Ulrico Brendel, seudónimo literario del catalán Joan Pérez i Jorba, escritor y crítico de arte de *Mundial Magazine* también escribió una crítica a este Salón.<sup>419</sup> El objetivo de la publicación era difundir noticias de la cultura hispanoamericana a modo parisino, por lo que su foco se postró en los artistas latinoamericanos con énfasis en Ángel Zárraga quien “ha cimentado su superioridad en el estudio prolijo de los grandes maestros españoles e italianos”.<sup>420</sup> Por otra parte, de Atl dijo que

muéstrase como un encantado sinfonista de visiones de montañas, con una delicadeza de lo más alado en las líneas, con una fluidez de colorido etéreo. Suaves brumas argentan el primer plan, bajo las ramas de unos árboles que cuelgan como luctuosas cortinas. La impresión es atrevida como la inspiración de un juvenil poeta. Los tonos, merced á un conato de puntillismo, chisporrotean matizados en el cautivador paisaje. Hay emoción.<sup>421</sup>

Esta tendencia cromática, que para el crítico, “chisporrotea” en el paisaje permite pensar que el artista estaba utilizando aquellos crayones inventados en la década

---

<sup>418</sup> En la crítica que escribió Maurice Pillard Verneuil en *Arte et décoration* la imagen de este proyecto se encuentra en la primera página. Ver M.P. Verneuil, “Le Salon d’Automne de 1921” en *Art et décoration. Revue mensuelle d’Art moderne*. julio-diciembre 1911.

<sup>419</sup> Es interesante que el escritor catalán haya elegido el nombre de un personaje de la obra de cuatro actos *Rosmersholm* o *La casa de Rosmer* de Henrik Ibsen publicada en 1886. La historia se centra en la vida de un hombre (Rosmer) después del suicidio de su esposa (Beata) y todo lo que vive para desentrañar el misterio que la llevó a tomar esa decisión y deshacerse de su sentimiento de culpa al tratar de casarse con otra mujer (Rebecca). Ulrik Brendel había sido el tutor de Rosmer y, en la obra, vuelve después de haber estado ausente muchos años a predicar acerca de la libertad política y las reformas que cree que son necesarias para el pueblo, sin embargo, su audiencia lo golpea y lo deja en un canal. Al regresar a la casa de Rosmer, se hace énfasis en que los ideales de Brendel no han sobrevivido aquel violento encuentro. Esta pieza explora la tensión entre lo nuevo y lo viejo, y forma parte del llamado “pesimismo de fin de siglo” ya que, a pesar de querer cambiar la situación, ninguno de los personajes logra hacer nada. Ahora, ¿por qué un crítico de arte elegiría aquel seudónimo ante tal imposibilidad?

<sup>420</sup> Ulrico Brendel (pseud. Joan Pérez Jorba), “El Salón de Otoño”, *Mundial Magazine*, año II, nº 7, noviembre de 1911, 47

<sup>421</sup> Ulrico Brendel (pseud. Joan Pérez Jorba), “El Salón de Otoño”, *Mundial Magazine*...43. Se trabajará esta crítica con mayor finura más adelante, sobre todo por las menciones de los otros artistas latinoamericanos y mexicanos ya que es una postura semejante a la de Tablada y los comentarios de Zárraga y Rivera fueron publicadas en México el periódico *Argos* del 5 de enero de 1912.

anterior y que le permitían experimentar con la técnica puntillista, dotándole de una mayor libertad y dinamismo a la composición, como si despidiera chispas a su alrededor. Entre tanto, para Brendel, “Diego María Rivera y Barrientos, mejicano [sic], tiene mucho parentesco con su compatriota Atl, a tal punto, que de él pudiéramos decir lo mismo que de éste”,<sup>422</sup> con las dos obras reproducidas en la revista, es difícil no estar de acuerdo con el crítico porque ambos cuadros del *Ixtaccíhuatl* muestran un interés por el paisaje construido a partir del trabajo con la técnica y el color. **(Fig. 7)**

En la revista *Mundial Magazine. Arte, Ciencia, Historia, Teatros, Actualidad, Modas*, editada por los hermanos uruguayos Alfredo y Armando Guido en París, con Rubén Darío como director literario y el artista Leo Merelo en la dirección artística, se reunieron importantes literatos y artistas latinoamericanos, entre los que se encontraban Amado Nervo, Roberto Montenegro y Atl.<sup>423</sup> En su primer número, la revista abre con una fotografía de Porfirio Díaz a página completa, a lo que le sigue el primer artículo del número, escrito por Nervo sobre la situación de México. De manera reaccionaria Nervo escribe que espera que aquel “reducido movimiento revoltoso en Chihuahua será reprimido y que todos volveremos a trabajar de nuevo unidos en el miso elevado y generoso ideal, fortaleciendo nuestra nacionalidad”.<sup>424</sup> Este artículo de 8 páginas estaba destinado a describir los sucesos de noviembre de 1910 en la sección

---

<sup>422</sup> Continúa “Es sin engaño un harmonista plentero, poético, con un colorido tamizado por un gusto que alía la belleza a la delicadeza. Sus paisajes se hacen gratos a los ojos del espíritu que los contempla seducido por la fluidez de su hermosura” en Ulrico Brendel (pseud. Joan Pérez Jorba), “El Salón de Otoño”, *Mundial Magazine*...46-47.

<sup>423</sup> María Isabel Baldasarre, Laura Malosetti, “Enclave hispanoamericano: el arte y los artistas en *Mundial magazine* de Rubén Darío” en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2011; 1 – 20.

<sup>424</sup> Amado Nervo, “La América Moderna. México” en *Mundial Magazine*, Vol. 1, Núm. 1, (mayo 1911) 7-14.

“La América Moderna” que, en este caso es un elogio al Porfiriato. En el mismo número, se incluyen dos estrofas de Rubén Darío manuscritas en un dibujo de Montenegro y luego impresas debajo de él. Un dibujo fechado en 1907 de una mujer joven sosteniendo y acomodando una guirnalda de frutas y flores quien es observada por una calavera con un manto negro y decorado.<sup>425</sup>

En cuatro números colaboró “Atl”, quien había abandonado su nombre y ahora firmaba con aquel seudónimo nahuatl.<sup>426</sup> Tres artículos llevaron el título “A través de Méjico” [sic] y el cuarto es una crítica a la figuras femeninas en la pintura del catalán Hermen Anglada Camarasa después de haber visitado su taller. La primera colaboración estuvo ilustrada con tres paisajes volcánicos. **(Fig. 8)** Titulada “Los grandes conos” la primera parte del artículo es una descripción animista de los volcanes del valle de México, mientras que la segunda parte, titulada “Cristo en el Castillo de Emmaus” propone la atribución de una obra perteneciente a la Academia de San Carlos al artista Zurbarán.<sup>427</sup> La primera parte incluye en texto e imagen una referencia a los “hoy, desolados y silenciosos, todos estos *agotados titanes se reposan*”, a *La cima del Ixtaccíhuatl, uno de los miradores más amplios y bellos del mundo*, y a *El viejo Huehuenton arrojó sobre el mar montañas de lava rojiza* que la esmeralda líquida del océano corre y

---

<sup>425</sup> Las estrofas dicen “Quién nos brinda la urna henchida ? / Quién nos dá la estrella encendida ? / Quién le dá la sangre á la vida? / La Vida. // Quién la copa fragante vierte ? / Quién detiene el paso á la Suerte? / Quién á la Esperanza pervierte? / La Muerte!...” En “Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro” en *Mundial Magazine*, Vol. 1, Núm. 1, (mayo 1911) 25

<sup>426</sup> En la primera colaboración del artista se anuncia “Un notable artista mexicano, que es al mismo tiempo un distinguido escritor, dará a nuestros lectores impresiones vigorosas y originales sobre su patria. Podrá apreciarse desde luego el talento pictórico y literario de quien firma con el pseudónimo de ATL” ¿Será esta la primera vez que firma de esta manera? Ver Atl, “A través de México. I Los grandes conos” en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 9, enero 1912, 221-225.

<sup>427</sup> Atl, “A través de México. I Los grandes conos” en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 9, enero 1912, 221.

desmorona”,<sup>428</sup> las tres imágenes resaltan por su trazo, el cual es diferente en cada una de ellas. En la primera, los titánicos volcanes resaltan por su cuidada silueta trazada detalladamente al igual que los relieves orográficos a su alrededor; la segunda, quizá una acuarela o una técnica que permite que el trazo sea más fluido y difuminado, permite ver un paisaje que se abre al observador, con un acueducto en el primer plano y el volcán presente al fondo, como una gran masa custodiando la escena; finalmente, la tercera obra, aprovecha el tono grisáceo del soporte para crear algunas sombras de montañas en la lejanía mientras que el protagonista, el volcán al centro, se establece por algunas líneas realizadas con carboncillo, las cuales varían de grosor y, con un crayon blanco crea zonas nevadas y nubes. No conocemos el paradero de estas piezas, sin embargo, tenemos el registro y podríamos considerarlas las primeras piezas realizadas por Gerardo Murillo, ahora ya firmando como Atl, en París.<sup>429</sup>

No obstante, será en el número siguiente de *Mundial*, con el subtítulo “Teopam”, que el artículo esté dedicado íntegramente al paisaje. En el artículo, Atl hizo énfasis en los fenómenos naturales, la relación de la ciencia y el esoterismo enfocándose en su unión con la naturaleza: “La radiación solar pone de manifiesto ante la retina recogida las formas y los movimientos de las cosas y poco a poco en el silencio de la luz la tierra va presentando su miseria, y su riqueza el mar.”<sup>430</sup> Acompañando este texto estaba una imagen que podríamos denominar como sígnica: Un remolino acuoso que simula la abstracción de las fuerzas naturales. **(Fig. 9)** La nota toma su nombre de la manera en

---

<sup>428</sup> Atl, “A través de México. I Los grandes conos” en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 9, enero 1912, 221-223.

<sup>429</sup> La primera y tercera pieza incluida en la nota dejan ver una firma realizada con letra cursiva y redondeada que acompañará al artista en esos años parisinos. Atl, “A través de México. I Los grandes conos” en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 9, enero 1912, 221-225.

<sup>430</sup> Atl, “A través de Méjico. II. Teopam” en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 10, febrero 1912, 362-363.

la que, según Atl, los aztecas nombraron a “un mar sin nombre”, al considerar que “Teopam” significa “dios está abajo” y para él pareciera que, “bajo las ondas hay una fuerza misteriosa que agita, hincha, contrae y desbarata enormes masas de agua”.<sup>431</sup> Me parece que esta interpretación del mar como incontrolable, violento, hermoso y multicolor estará presente en la mayoría de sus obras de la década.

El tercer y último envío de “A través de Méjico”, se divide en tres secciones: Amecamecan; El sol (ascendiendo del mar a la montaña); y La noche (Sobre la nieve del Pico de Orizaba). La primera establece una atmósfera melancólica de aquel poblado mexiquense y los bosques que lo rodean con el objetivo de llamar a las personas a levantarse, a “despertar su inteligencia”, casi con una intención (pre)ecológica, los incita a repoblar los bosques y modificar el cauce de los arroyos para que fertilicen la tierra. Mientras tanto, el segundo fragmento dialoga con las dos imágenes firmadas que se incluyen en el artículo. La imagen utilizada como encabezado, **(Fig. 10)** contrapone en la esquina inferior izquierda, una superficie curvilínea, quizá un astro, con un amplio universo estrellado que se expande en el resto de la composición. El texto dicta “Este polvo molecular que llamamos mundos, soles, nebulosas, sistemas, son las partículas de un movimiento giratorio alrededor de un centro único”. La otra imagen lleva el subtítulo *... y desaparecer tras de los lejanos montes, cuando lo oculta el movimiento de la Tierra* **(Fig. 11)** y describe un paisaje cuyo protagonista es un círculo luminoso, el Sol, acompañado por otras líneas blancas, cortas y curvilíneas sobre un horizonte zigzageante. El tercer texto se dedica a describir “la noche en que por primera vez se rasgaron las nubes y brillaron en lo profundo las luces misteriosas de los astros”, astros

---

<sup>431</sup> Atl, “A través de Méjico. II. Teopam” en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 10, febrero 1912, 363.

que veíamos representados en la imagen del encabezado y que muestran ese anhelo de un paisaje panteísta, del conocimiento del cosmos que se mostró en las entregas anteriores de *Mundial Magazine*.

En agosto de 1913, se publicaría “La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa” en *Mundial Magazine*, una visita de Atl al taller del artista catalán en la rue Ganneron en donde se enfrenta a algunas de sus obras en las que “La forma, el color, la riqueza de la materia, son simples elementos para enaltecer la belleza, la fuerza, la importancia de la mujer.”<sup>432</sup> Así, después de un recorrido por algunos de los retratos femeninos realizados por Camarasa, con un gran cuidado en los detalles decorativos en los tejidos, joyería y colorido, Atl establece que “Anglada ha podido llegar a tan alto grado de expresión psicológica, sin hacer concesiones literarias o religiosas” es decir, sin producir una pintura narrativa como la de cierto modernismo mexicano defendido por Fuster y Ruelas, “y sin recurrir a simplificaciones esquemáticas, por el camino del más puro realismo, gracias a su dominio absoluto de la técnica.”<sup>433</sup> El ideal de Atl era alcanzar, al igual que Camarasa, un nuevo realismo que deje de lado la abstracción y esquematismo que observaba en los salones parisinos y lograrlo a partir de la técnica pictórica, es decir, llevar a cabo un revisionismo plástico.

Sólo unos meses antes, había enviado a *La Veü de Catalunya* un texto sobre el mismo “H. Anglada Camarasa” en el que analizó las diferencias entre la producción artística actual y la de otras épocas a partir de sus relaciones con la ciencia y la industria como formas de energía humana, después de lo cual Atl introduce al artista catalán que

---

<sup>432</sup> Atl, “La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa” en *Mundial Magazine*, núm. 28, agosto de 1913, 357.

<sup>433</sup> Atl, “La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa” en *Mundial Magazine*, núm. 28, agosto de 1913, 362.

es de los pocos que, para él, “se esfuerzan por cristalizar en la obra plástica una modalidad de vida”.<sup>434</sup> Para Atl, Camarasa se enfrentaba “al gran problema del arte, menospreciado en nuestros días, la decoración” la cual necesitaba una visión de conjunto y el uso de recursos técnicos que le permiten plasmar una actitud, un gesto. Por ejemplo: “Las radiaciones de la luz eléctrica ponen de manifiesto este gesto, y el artista los describe prodigiosamente sobre la superficie de las telas”. Finalmente, me parece interesante la comparación con la que termina el mexicano su texto al decir que Camarasa “tiene la potencia, el ardor, la alegría, la violencia, la fastuosidad de un rey asiático, que, para concentrar la grandeza de su ambición, en vez de haber fundado un imperio, hubiera pintado un cuadro”.<sup>435</sup> Al siguiente año, como un rey o gran líder, el catalán se iría al puerto de Pollensa, Mallorca, acompañado de sus discípulos, entre los que se encontraba Roberto Montenegro.<sup>436</sup>

Desde 1906 y hasta 1910, Montenegro había estado en Europa continuando su formación artística. En 1910, como se mencionó en el capítulo anterior, participó en la Exposición del Centenario y sería hasta dos años después que regresaría a Europa (1912) donde se quedaría hasta terminar la década. Como recuerda el mismo Montenegro “fue Amado Nervo, relacionado con lo mejor de la España literaria y

---

<sup>434</sup> Atl terminó de escribir el texto el 20 de mayo de 1913, pero éste se publicaría hasta julio. “H. Anglada Camarasa” en la sección “Pàgina Artística de la Veu” en *La Veu de Catalunya*, 10 de julio de 1913. La introducción forma parte de un texto que se publicó por la misma época en *L’Action d’Art* y que se analizará en las siguientes páginas, además, recuerda a la conferencia dictada en la ENBA en 1921 relatada al inicio del capítulo.

<sup>435</sup> Atl, “H. Anglada Camarasa” en la sección “Pàgina Artística de la Veu” en *La Veu de Catalunya*, 10 de julio de 1913.

<sup>436</sup> Seguiremos esta línea más adelante. Para saber más sobre Montenegro en Mallorca ver Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 25, Núm. 82 (marzo- mayo 2003) 99

artística, quien me presentó a varios literatos” con los que entablaría una larga relación de viajes por Toledo, Sevilla, París, entre otros.<sup>437</sup>

Si bien Montenegro aparece desde el primer número de *Mundial Magazine*, su siguiente gran mención en la revista fue un artículo de Alejandro Sux (pseudónimo del escritor argentino Alejandro Maudet) sobre su regreso a Europa. El escritor recuerda haberlo conocido en París e incluido como único representante de México en su libro *La juventud intelectual de la América Hispana*. Para Sux, Montenegro “pinta, pero donde está todo él es en los dibujos” que tienen “belleza y elegancia en las líneas, por la magnificencia de los accesorios y decoraciones”, en fin, una “gran imaginación”<sup>438</sup> Además, resalta que “hay mucho de oriental en las mujeres que dibuja, algo de Persia o de la India hay en sus líneas, y en sus cabezas históricas, [...]se adivinan refinamientos bizantinos [...] todas tienen frialdad de cosa sagrada e hieratismos budistas”.<sup>439</sup> Así, a pesar de hablar del *Álbum* de dibujos con prólogo de Henri Régnier conocido como *Vingt dessins*, las dos obras que se incluyen en la revista son un *Retrato de la Señorita M* que se asemeja a algunas piezas de Zárraga y un paisaje rural, anunciado como “dibujo inédito” de Santa María de la Salud en Venecia. Un dibujo que en su primer plano muestra el borde del canal el cual adentra la mirada a una arboleda sobre la que surgen las techumbres de teja de las construcciones y la cúpula hemisférica de la Basílica. **(Fig. 12)** Me llama la atención este dibujo por su interés en la arquitectura, por su

---

<sup>437</sup> Literatos como “los Machado, Juan Ramón Jiménez, don Ramón del Valle Inclán, los Baroja, el doctor Marañón.” En Roberto Montenegro. *Planos en el tiempo*. (México: Conaculta / Artes de México, 2001) 41. Llama la atención este grupo por su interés compartido en el Greco que espero poder investigar en otro momento.

<sup>438</sup> Alejandro Sux (pseud. Alejandro Maudet), “Un notable artista mejicano R. Montenegro” en *Mundial Magazine*, Vol. III, Núm. 16 (agosto 1912) 361-363.

<sup>439</sup> Alejandro Sux, “Un notable artista mejicano R. Montenegro” ... 362.

configuración como dibujo de paisaje que se encuentra entre lo rural y lo urbano, como lo habían hecho otros artistas modernistas como Luis G. Serrano en la exposición del centenario y, también quiero destacar su estructura y composición que tiende a lo vertical, a un andamiaje que repetirá en su producción de la década siguiente.

No obstante, el artículo que recordaba Montenegro con más cariño fue el de su vista al taller de Rodin. El texto narra que a iniciativa del artista tapatío, los alumnos de la ENBA ofrecieron a Rodin “varias y excelentes reproducciones, hechas en yeso patinado, de los más bellos ejemplares de escultura hallados en las ruinas de Palenque, y en las del Templo Mayor” en su taller parisiense ubicado en el antiguo Hotel Biron.<sup>440</sup> Montenegro recordaba ir acompañado de Jorge Enciso y el poeta argentino Fernán Félix de Amador con órdenes del gobierno mexicano.<sup>441</sup> En el artículo podemos ver una fotografía de Rodin con Montenegro, Enciso y otros dos sujetos “comisionados por la ENBA”. **(Fig. 13)** Debe entenderse que, para aquellos artistas tapatíos y colaboradores de la *Revista Savia Moderna*, como se ha señalado en el capítulo anterior, se consideraba que Rodin era el más grande artista porque era de aquellos que “en sus manos vigorosas reciben de los antecesores la sagrada antorcha y la transmiten a los pósteros [sic].”<sup>442</sup> Es decir, a través de la mano, Rodin ejemplificaba al artista cuyo trabajo no radica sólo en la innovación formal, sino en el desarrollo artístico por la manipulación del material, las herramientas y la técnica.

---

<sup>440</sup> Max “En el taller de Rodin. Un Homenaje de los Artistas mejicanos al Maestro” en *Mundial Magazine*, Vol. V, Núm. 29, (septiembre 1913) 488. En el artículo se establece la unión de lo maya con lo clásico y también con lo asiático por lo cual estas piezas, “han venido a enriquecer la ya prodigiosa colección arqueológica y artística que el maestro Rodin posee”.

<sup>441</sup> Roberto Montenegro. *Planos en el tiempo...* 56-57.

<sup>442</sup> “Auguste Rodin. Su escultura: *Balzac*” en *Savia Moderna*, núm. 1, marzo 1906.

## Desde el taller de Boulogne-sur-Seine

“París es más difícil de escalar que el Popocatepetl” escribió Atl en una carta de diciembre de 1912 a su amigo, el escritor y diplomático, Federico Gamboa mientras éste fungía como representante del gobierno mexicano en Bélgica.<sup>443</sup> Atl narra la ayuda que recibió al llegar a París (en junio de 1911) por parte de Luis Quintanilla, su esposa Ana María y su prima María González Quintanilla. Ésta última le compró cuadros y ayudó a empezar a conocer gente: “Paul Fort, Ricciobio, Vansables, los del *Figaro*, los de la *Comoedia*, poetas, periodistas, literatos, críticos. Todos me ayudaron”.<sup>444</sup> De ahí, en adelante, a pesar de su estado de salud deplorable, el artista fue visitado y conocido por los críticos de arte parisinos.

Así, en enero de 1912, el crítico André Arnyvelde le dedicó su columna en el periódico *Gil Blas* a Atl, aún sin el grado de doctor que, según la historia, sería sugerido por su amigo Leopoldo Lugones.<sup>445</sup> Arnyvelde escribe sobre el artista después de visitar aquel taller en Boulogne-sur-Seine donde observó lienzos y dibujos colgados en los muros, los cuales el artista expondría unos meses más tarde, como una “fiesta titánica” que los parisinos y sus vidas agitadas deberían apreciar. Para el crítico, se trataba de un

---

<sup>443</sup> Quizá éste sea el texto más trabajado por los historiadores para escribir sobre la estancia parisina de Atl, su popularidad se debe probablemente a que ésta fue publicada en el suplemento cultural del *Novedades* en homenaje después de la muerte del artista. “Carta del Dr. Atl a don Federico Gamboa. París, 11 de diciembre de 1912” en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 7 de febrero de 1965.

<sup>444</sup> “Carta del Dr. Atl a don Federico Gamboa. París, 11 de diciembre de 1912” en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 7 de febrero de 1965. Debe destacarse el estado de salud deplorable que continuamente menciona Atl en la carta, primero en el barco con una infección intestinal y fiebre, luego (ya en París) dice que un fragmento del intestino se le paralizó, sus músculos y sangre se envenenaron, y sólo con una purga que pudo pagar gracias al dinero enviado por Gamboa es que sobrevivió y pudo continuar con su aventura parisina.

<sup>445</sup> Esta historia la contó el mismo Atl y se ha reproducido un sinnúmero de ocasiones, siempre haciendo referencia a la carta enviada al Colegio Nacional para renunciar a la institución el 5 de julio de 1951, sólo cuatro meses después de haber ingresado.

“gran artista”, “un hombre de talla pequeña, nervioso, con rostro enjuto de gestos vivos” que “se parece al retrato que Miguel Ángel pintó de sí mismo, y que está en los Uffizi” aunque, “no sólo se parece a Miguel Ángel físicamente.”<sup>446</sup> Es decir, el crítico reconoció en la obra artística del mexicano, algo de su interés.

“Les Modalités de la Montagne” es la obra de Atl que Arnyvelde destaca, titulada modestamente, según el crítico, a pesar de que varios de sus amigos afirman que el artista tiene el derecho de nombrarla “La Vie de la Montagne” ya que se trata de catorce series que ponen de manifiesto las horas, los gestos y los fragmentos del colosal Popocatepetl. Se trata de: *La Montagne vue de loin, Esquisses faites en route, Amecameca*, y los acontecimientos y esplendores cósmicos, geológicos y vegetales como: *Le Soleil, La Nuit, Les Nuages, Chuachuatza* (que explica como árboles destruidos por el viento), *Les Cascades, Les Grandes Vallées, L’Ombre de la montagne, Les Rochers de l’Ixtacanhuatl* (explicado como el monte que brilla como una estrella), *Les Sables et les Rochers du volcan, La Neige y Le Sommet*.<sup>447</sup> Nombres que establecen una gran semejanza temática con las imágenes reproducidas en *Mundial Magazine*, y otras que hemos discutido en esta investigación y que pudieron ser simbólicamente semejantes a los muros de San Pedro y San Pablo.

Arnyvelde previene al lector diciéndole que seguramente otros críticos de arte hablarán “de su empastado y sus claroscuros, influencias y defectos” pero él sabe que “lo que les quedará imborrable y profundo será la hora que habrán vivido entre las

---

<sup>446</sup> André Arnyvelde, "Les Arts. Un grand peintre mexicain. Atl", En *Gil Blas. Politique et Littéraire*. 19 enero 1912. ["Ce grand artiste est un homme de petite taille, nerveux, au visage creusé et bosselé, aux gestes vifs. Il ressemble à ce portrait que Michel Ange peignit de lui-même, et qui est aux Uffizi. Il ne ressemble pas seulement à Michel Ange au physique"]

<sup>447</sup> André Arnyvelde, "Les Arts. Un grand peintre mexicain. Atl", En *Gil Blas. Politique et Littéraire*. 19 enero 1912.

estrellas multicolores, las nubes cambiantes y en movimiento, los cráteres abruptos y encendidos, las auroras que fluyen y el espacio”.<sup>448</sup> Arnyvelde pues, exalta la experiencia del espectador ante los paisajes de Atl, ante sus colores y composiciones de “La montaña viviente”. Finalmente, adelanta el crítico, que pudo ver algunos bocetos de su próxima obra, la cual se llamaría: *La Vie de l’Homme*.<sup>449</sup>

Dos meses después, en marzo de 1912, André Warnod también visitó al artista “en su taller rentado en Boulogne” y, al igual que a Arnyvelde, le sorprende la capacidad del pintor de haber vivido solo en una cabaña ubicada en la montaña y llevado una existencia “primitiva” alimentándose sólo de lo que la comunidad indígena de los alrededores le llevaba cada mes. Además, describe que el artista no se envolvía en pieles para protegerse del frío sino que usaba un “papel especial que una composición química había hecho previamente flexible como una tela”<sup>450</sup> y también de su empleo de una “suerte de pastel que el frío no puede atacar”.<sup>451</sup> Describe Warnod que, Atl trajo de su estancia en la montaña una obra muy completa que el público pronto podría admirar.

Había

---

<sup>448</sup> André Arnyvelde, "Les Arts. Un grand peintre mexicain. Atl" ... ["Assurément, lorsqu'Atl aura livré son oeuvre, les critiques vous parleront de sa pâte et de ses clair-obscur, des influences et des fautes... Mais moi, je sais bien ce qui demeurera d'ineffaçable et de profond pour vous de l'heure que vous aurez vécue parmi les étoiles multicolores, les nuages changeants et mouvants, les cratères abrupts et rougeoyants, les aurores fluides, et l'espace."]

<sup>449</sup> André Arnyvelde, "Les Arts. Un grand peintre mexicain. Atl" ... ["Quand vous aurez vu la Montagne vivante, il vous sera peut-être appris à quelle autre oeuvre Atl s'adonne. Peut-être il consentira dans son exposition à presenter quelques esquisses de cette oeuvre prochaine. Elle s'appellera: La Vie de l'Homme. Nous en reparlerons."]

<sup>450</sup> André Warnod, "Arts décoratifs et Curiosités artistiques" En *Comoedia*, 19 marzo 1912. ["Pour résister au froid qu'il faisait, il dut s'envelopper, non pas de fourrure mais de papier, un papier spécial qu'un composition chimique avait au préalable rendu souple comme une étoffe. Ces vêtements seuls pouvait le protéger contre ces températures glaciales"]

<sup>451</sup> André Warnod, "Arts décoratifs et Curiosités artistiques... [il ne fallait employer qu'une sorte de pastel que le froid ne pouvait attaquer"]

estudios, bocetos, impresiones que dan exactamente la idea de lo que podría ser el espectáculo que el artista tenía ante sus ojos. Son impresiones inimaginables, rincones del cielo con una luz, un color que parece pertenecer a otro mundo que el nuestro.<sup>452</sup>

En toda la nota hay una construcción del artista como un ermitaño, un hombre de otra época que tiene una mayor sensibilidad por su contacto directo con la naturaleza, una naturaleza diferente a la de la provincia parisina. Según dice el crítico que, al preguntarle a Atl, si éste había sentido nostalgia por el mundo civilizado mientras estuvo arriba en la montaña, Atl contestó que al contrario, que es ahí, en París, donde a veces siente la necesidad de regresar a su montaña. Así, la construcción que el propio artista está haciendo de sí mismo en París es de un otro, primitivo, que rechaza la civilización, enamorado de la montaña pero con la tecnología necesaria para sobrevivir y llevar a cabo su arte.

En esta nota se incluyeron imágenes de dos obras: *Les deux montagnes* y *El Viego Centinela*. [sic] **(Fig. 14)** La primera tiene un formato apaisado en la que alcanzamos a observar la silueta del Iztaccíhuatl que continúa hacia el centro con la cumbre del Popocatepetl marcados con líneas simples y continuas. Por la impresión del periódico pareciera que hay un horizonte nebuloso que divide en dos grandes zonas el paisaje. La segunda, en un formato vertical, recurre a un tipo de producción japonista que presenta árboles en el primer plano y una montaña al horizonte. El viejo centinela tiene sus ramas quebradas y secas en el primer plano, mientras que, detrás de él, en la esquina inferior derecha, se observa una montaña con su cumbre nevada, custodiándolo.

---

<sup>452</sup> André Warnod, "Arts décoratifs et Curiosités artistiques... ["Atl a rapporté de son séjour sur la montagne une oeuvre très complète, que le public pourra bientôt admirer, et parmi cette oeuvre, il est des études, des croquis, des impressions qui donnent exactement l'idée de ce que pouvait être le spectacle que l'artiste avait sous les yeux. Ce sont des impressions inimaginables, des coins de ciel d'une lumière, d'une coloration qui semblent appartenir à un autre monde que le nôtre."]

En 1912, Tablada informó y reprodujo en *El Diario* fragmentos de las críticas recibidas por Atl en *Comoedia* y *Gil Blas*, estableciendo que “Ningún pintor mexicano ha despertado el interés que actualmente le consagra París a Gerardo Murillo” y que “Afortunadamente su triunfo en París, va tomando los caracteres de un triunfo sólido y definitivo.”<sup>453</sup> En la nota, de forma importante se reproduce una de las fotografías más conocidas de Murillo que lo muestran como el personaje que trataba de ser en París. **(Fig. 15)** Con un traje holgado, desgastado, arremangado, sin zapatos y con sombrero, vemos al artista con una larga barba tomando apuntes, sobre un cartón o tabla que se sostiene por su caballete. En el suelo, su paleta, su caja de pintor al aire libre.

Dos meses después, Tablada escribirá que Atl “lleva a cabo actualmente un viaje de arte, por Italia. A su regreso a París celebrará una exposición particular de sus obras ‘La vida del volcán’, a las que agregará una serie de cuadros simbólicos de la vida humana.”<sup>454</sup> Tema similar al que había anunciado Arnyvelde (“La Vie de l’Homme”) y que está en diálogo con las dos series de murales que recuerda haber visto Antonio de la Fuente: <sup>455</sup> la primera en la Villa Papa Giulio en Roma mencionada en el segundo capítulo de esta investigación y, la segunda, realizada en su taller de Boulogne-sur-Seine, la cual corrió con el mismo destino que todos los otros murales.

De 1907 a 1908, el Dr. Atl pintó en Boulogne-Sur-Seine, doce grandes paneles de yeso para ser colocados en la casa del Pueblo de París, usando un procedimiento de su

---

<sup>453</sup> José Juan Tablada, “‘Atl’ es Gerardo Murillo. Triunfo artístico en París” en *El Diario*, 20 mayo 1912. También reproducido en José Juan Tablada, *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas Parisienses* (México: UNAM / IIFilológicas, 1988)

<sup>454</sup> José Juan Tablada, “Artistas mexicanos en Europa. (Ángel Zárraga)”, en el *Suplemento Dominical de El Diario*, México, 22 julio 1912.

<sup>455</sup> En el folleto mencionado se dice que de la Fuente y Murillo se conocieron en la Universidad de Roma en la cátedra de Antonio Labriola de Filosofía de la Historia y de Derecho Penal con Enrico Ferri. He estado rastreando la figura de Antonio de la Fuente y hasta ahora parece ser que participó en el Congreso Liberal en la ciudad de San Luis Potosí del 5 de febrero de 1901 en representación del Club Liberal “Miguel Blanco” de Monclova, Coahuila. Sin embargo, no hay más información sobre este personaje.

invención, muy semejante a la encáustica, pero más brillante y de más fácil manejo. El taller donde fueron pintadas estas obras era un antiguo salón de cine, de grandes dimensiones, pero las puertas que daban acceso eran extremadamente pequeñas y los paneles no pudieron salir. Se convino con los directores de la Casa del Pueblo en sacarlos por el techo, quitando el tragaluz, pero la dueña de la casa se opuso. El Dr. Atl dejó el asunto pendiente, abandonó la Ciudad Luz y volvió a México. Yo ignoro el paradero de esas magníficas decoraciones, pero conservo en mi poder tres de los bocetos originales que pueden dar idea de su importancia y 'su carácter'.<sup>456</sup>

Los años mencionados por De la Fuente están equivocados ya que en aquella época Murillo se encontraba en México desempeñando distintas funciones en la Academia, como se analizó en el capítulo anterior, no obstante, de haber sido realizados los murales, sería en los primeros años de la segunda década del s. XX, (1911-1914) años en los que estuvo más presente en la esfera cultural parisina. Desafortunadamente no he podido encontrar ningún otro rastro sobre ellos.

En la producción literaria de Atl, París es mencionada continuamente. En el primer relato de su libro *Cuentos de todos colores* titulado “La rueda del carro”, el artista/narrador se sitúa en el interior de una cantina desde donde mira pasar a toda la gente que sale de la Rue Dauphine hacia el Pont Neuf así como los automóviles y carrozas. En este cuento, el narrador se enfoca en un hombre, Curie, quien le daba “la impresión de ser un loco” y que salió de una de las librerías del Quai des Grandes Augustins hacia la Rue Dauphine. Curie, sin darse cuenta, se dirigió a su muerte al ser atropellado por un carro y sus caballos. En esa misma narración se menciona la visita al “pequeño hotel de su amigo Sertilange – un pabellón de caza de Enrique IV, situado

---

<sup>456</sup> En aquella área, al suroeste de la Île-de-France, se encontraba el Museo y la fábrica de cerámica de Sèvres así como la residencia de Juan Gris, Albert Kahn y otros artistas y arquitectos. Antonio de la Fuente, Fragmento “Mala suerte del pintor” en “Exposición paricutínea del Dr. Atl. Dibujos, pinturas y monografías sobre el volcán.” en Dr. Atl. “Cómo nace y crece un volcán. El Paricutín. Colección de dibujos y pinturas donados por el Dr. Atl a la nación para el acervo del Museo Nacional de Artes Plásticas. México: SEP-INBA, 1948. Se desconoce también el paradero de los bocetos a los que hace alusión de la Fuente.

en medio de un jardín en Plessis Piquet” donde su amigo ha adquirido el carro que asesinó a aquel científico que le produce una experiencia interesante al artista:

Ante mi imaginación, bruscamente sacudida por el recuerdo, la rueda dio vueltas vertiginosamente, y vibraron en la oscuridad del cobertizo las radiaciones luminosas que Curie arrebató a la Naturaleza de las profundidades de lo desconocido.<sup>457</sup>

Esta descripción, además de construir una imagen parecida a la del *Teopam* (Fig. 8), descrito unas líneas arriba, conjunta la mención de la “Maison Sertillanges” propiedad del sacerdote y filósofo Antonin-Gilbert Sertillanges, especialista en las obras de Henri Bergson y, al físico Pierre Curie, a quien describe como “descubridor del radio” omitiendo la colaboración con Marie. Las narraciones de Murillo conjuntan en su mayoría un elemento autobiográfico con otro ficcional, en este caso, el artista reconstruyó algún momento vivido en una cantina situándolo con aquel accidente del físico, el cual no pudo ser presenciado por el artista ya que sucedió en abril de 1906, mientras Murillo se encontraba en la exposición de *Savia Moderna*.

Hay muchos otros relatos *de todos colores*, que van recordando un París recorrido y habitado: Un café del Boulevard Saint Michel forma parte de la narración “La monja” al igual que el entierro de un banquero retirado llamado Monsieur Delaunay en “el París loco del Mardi Gras”.<sup>458</sup> La estación de Saint Lazare, acompañado de un pianista americano apellidado Harris marca el inicio del relato “Cuarenta Francos”<sup>459</sup> y, en “La limosna”, Atl relata la salida a media noche de una reunión en el estudio de Henri

---

<sup>457</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “La rueda del carro” en “Cuentos de todos colores I” en *Obras 2. Creación literaria...* 109.

<sup>458</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “La monja” en “Cuentos de todos colores I” en *Obras 2. Creación literaria...* 110-113.

<sup>459</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “Cuarenta francos” en “Cuentos de todos colores III” en *Obras 2. Creación literaria...* 424.

Marquet desde la cual debía volver a su estudio caminando (por no tener dinero) al otro lado de París. Él, narrador, atraviesa la Place Pigalle hasta el Sena y termina su camino narrativo con el cruce del Pont Neuf.<sup>460</sup> También aparecen las afueras de París como Saint Germain -en-Laye en el relato “Simple equivocación” donde además se habla del ambiente al inicio de la Gran Guerra, una “terrible tragedia que saturaba el ambiente de París”.<sup>461</sup> Esto, en oposición al cuento “El hombre que se quedó empeñado” donde establece que, “en el mundo entero, antes de la guerra, París era el centro ideal”.<sup>462</sup>

La carta a Gamboa mencionado unas páginas arriba, incluye un agradecimiento de Atl a Gamboa por el préstamo de cincuenta francos varios meses atrás ya que, al parecer, estaba pasando por una etapa de poco dinero y, además, había estado enfermo. (Quizá de ahí venga la descripción escrita por Arnyvelde de Atl como alguien casi cadaverico). Además, lo que ha llamado más la atención de la carta es que indica que parte del dinero fue gastado “como base para fundar un periódico” en el que colaboraría “la viviente juventud de Francia, en la literatura, en las artes plásticas” y que años atrás, había abandonado Roma para pedir el apoyo del gobierno mexicano “para fundar una ciudad integral, donde los hombres de todas las razas, [al] amparo infinito de la Belleza, pudieran dar rienda suelta a todas las energías que suprimen o desvían las corrientes de necesidades de nuestro estado social”.<sup>463</sup> En aquella carta anunciaba ya, dos de sus

---

<sup>460</sup> Es posible que se trate de Albert Marquet (1875-1947) pintor asociado al movimiento fauvista muy cercano a Matisse y a la pintura de paisaje. Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “La limosna” en “Cuentos de todos colores I” en *Obras 2. Creación literaria...* 193-195. Este cuento, también forma parte de sus *Cuentos bárbaros* (1930) y el nombre del artista es escrito “Henry Marguet” lo que hace más difícil su identificación.

<sup>461</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “Simple equivocación” en “Cuentos de todos colores III” en *Obras 2. Creación literaria...* 424.

<sup>462</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “El hombre que se quedó empeñado” en “Cuentos de todos colores III” en *Obras 2. Creación literaria...* 417.

<sup>463</sup> “Carta del Dr. Atl a don Federico Gamboa. París, 11 de diciembre de 1912” en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 7 de febrero de 1965. En la carta continúa enunciando su fracaso para

proyectos: el periódico *L'Action d'Art* y la búsqueda por fundar Olinka, su ciudad ideal.<sup>464</sup> Del primero, le aseguraba a Gamboa, que en enero del siguiente año saldría el primer número y que “la semana entrante [es decir, a mediados de diciembre de 1912] estaremos instalados con imprenta propia” y sería con aquel grupo en el que “cada cual conserva la independencia de su criterio” que esperaba poder llevar a cabo el proyecto de su “quimérica ciudad”.<sup>465</sup>

Finalmente, en el cuento “El descubrimiento del Ángel”, Atl se ubica en la redacción de una revista llamada *L'action d'art* junto con otros escritores con los que, en el relato, escribe un manifiesto (“¡Un manifiesto, un manifiesto” – gritaron todos -. Acción directa inmediata! ¡Aux armes citoyens!”) y organiza una protesta en contra de un acto de censura: el cubrimiento del monumento erigido en la tumba de Oscar Wilde en el cementerio de Père Lachaise por el prefecto Delaunay.<sup>466</sup> Este relato inicia con cuatro exclamaciones que enmarcan aquel momento en el que se puede pensar que Atl pasa de ser el artista primitivo, el ermitaño mexicano, para convertirse en el anarquista, en el artista que proviene de un país revolucionario: “¡Abajo los idiotas en el poder! / ¡Abajo el prefecto del Sena! / ¡Viva la libertad del arte! / ¡Y todas las libertades!”.<sup>467</sup>

---

conseguir fondos y parece culpar a una mujer “Amada”, por su falta de continuidad en el proyecto “para el cual ya tenía en Roma algunos elementos organizados, una mujer surgió in mezzo del camino de la mia vita, precisamente en el momento en que yo me volvía a Italia”.

<sup>464</sup> Este proyecto ha sido investigado de forma exhaustiva y crítica por Cuauhtémoc Medina desde su tesis de licenciatura que finalmente se convirtió en libro: *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl*. (México: El Colegio Nacional, 2018).

<sup>465</sup> “Carta del Dr. Atl a don Federico Gamboa. París, 11 de diciembre de 1912” en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 7 de febrero de 1965.

<sup>466</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “El descubrimiento del Ángel” en “Cuentos de todos colores III” en *Obras 2. Creación literaria...* 433-436. Me produce suspicacia que en dos cuentos distintos haya dos personajes con el mismo apellido, “Delaunay”, y no haya en ninguno de sus escritos, alguna referencia a la pareja de artistas. ¿Será porque el nombre del prefecto parisino fue Delaney y sólo se trata de un traspié de la memoria o será un desliz, un acto fallido?

<sup>467</sup> Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, “El descubrimiento del Ángel” en “Cuentos de todos colores III” en *Obras 2. Creación literaria...* 433. En el relato se nombra al “Dermée el poeta de la elegancia”, “André Colomer,

## Páginas de un gesto anarquista: *L'action d'art*

Cuando en 1946 Gino Severini publicaba su autobiografía *Tutta la vita di un pittore*, recordaba el grupo de *L'action d'art* como un movimiento que “puso el lado social detrás del lado estético en los problemas que plantea la humanidad” y en el que había una tendencia “hacia la espiritualidad; tanto que vieron la vida como una obra de arte”.<sup>468</sup> No dudaba de su línea anarquista, sino que les consideraba partidarios de un anarquismo diferente.

*L'action d'art* le da su nombre también a un periódico quincenal publicado por el mismo grupo en París. Impreso a una sola tinta, en formato tabloide, *L'action d'art* tuvo 18 números de manera quincenal entre el 15 de febrero de 1913 y el 25 de diciembre de 1913, con un número extra en 1919. (Fig. 16) Ninguno de los números posee imágenes quizá porque, como se plantea en el encabezado, por un lado, estaba *l'action d'art-journal*, y por otro, *l'action d'art-revue*, “recueil mensuel illustré d'art, de littérature et de philosophie” de la que no tenemos noticia mayor que algunas menciones en las notas del periódico.<sup>469</sup>

Desde el primer número, los miembros del grupo enuncian su libertad de escribir acorde con sus propios ideales. “Somos individualistas y refractarios. Cada uno

---

poeta de la pasión”, “Teofik Fanny[sic], un turco pequeñito con cara de lechuza muy inteligente que hacía filosofía del arte”, “Gerard de la Caza Duthiers [sic] el docto de la mesnada”, “Lambert, un bretón corpulento” y él como “pintor de desnudos” y “simple hombre de acción”.

<sup>468</sup> Gino Severini. *La vita de un pittore*. (Milano: Abscondita, 2008) 80. [era un movimiento, in ogni caso, che metteva il lato sociale dietro il lato estetico nei problemi che si pone l'umanità [...] verso la spiritualità; tanto è vero che essi vedevano la vita come opera d'arte]. Se reproduce una carta de Severini a Atl en la revista “Le futurisme pictural” en *L'Action d'Art Journal*. Paris, 10 de junio 1913 y “La Sculpture futuriste de Boccioni” en *L'Action d'Art Journal*. Paris, 25 de julio 1913 la cual comenta una conferencia de Apollinaire dada unas semanas antes sobre Boccioni.

<sup>469</sup> Ver el encabezado de *L'Action d'Art Journal*. Paris, 15 febrero 1913.

de nosotros quiere, ante todo, expandirse en toda libertad y belleza. Pero si bien nosotros no queremos imponernos reglas comunes para pensar, sentir o actuar luego, nosotros creemos tener más razones para estar juntos que las que tienen en su mayoría los hombres que se agrupan.”<sup>470</sup> Esto último claramente es una crítica a los grupos de las vanguardias artísticas de la época, para ellos lo importante no era promover un nuevo modo de representación, un estilo, sino que, bajo sus condiciones, buscaban la realización de una revolución individual basada en una búsqueda inventiva libre y bella que respondiera a las inquietudes sociales contemporáneas.

Esta declaración de intenciones fue firmada por: Atl, Banville D’Hostel (1877-1956), André Colomer (1886-1931), Paul Dermée (1886-1951), René Dessambre, Manuel Devaldés (1875-1956), Tewfik Fahmy, Gérard de Lacaze-Duthiers (1876-1958) y Paul Maubel.<sup>471</sup> Un artista plástico y ocho escritores que habían estado ligados al dadaísmo, al simbolismo y otras corrientes y revistas, pero, ante todo, participantes de los movimientos anarquistas de principios de siglo XX.

El grupo tuvo una historia anterior al periódico *L’action d’art* (y por lo tanto a la participación del artista mexicano) que se puede rastrear a partir del concepto “artístocracia” definido como una élite intelectual que debería estar encargada de guiar la marcha de la civilización en plena libertad a su fin último: la belleza. El escritor

---

<sup>470</sup> “Déclaration” en *L’Action d’Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913.

<sup>471</sup> Banville d’Hostel, futuro director de la revista *Esope, Journal d’action intellectuelle* (1918); André Colomer (1886-1931) anarquista militante y futuro redactor de la *Revue anarchiste* (1922) ; Paul Dermée, poeta belga que participó en el movimiento Dadá París y fue director de la revista *L’Esprit Nouveau*; René Dessambre escritor, anarquista militante y colaborador de *L’Anarchie*; Manuel Devaldés escritor que había fundado y participado en la *Revue rouge* con Félix Féneon y participará en las revistas anarquistas *L’En-dehors* y *L’Unique*; Lacaze-Duthiers fue escritor, periodista y anarquista militante que participó en un sinnúmero de publicaciones como *La Plume*, *Le Mercure de France*, *La Nouvelle Revue* y colaboró en la redacción de la *Encyclopedie anarchiste*.

Florian Parmentier establece que este concepto fue utilizado por primera vez por Gérard de Lacaze-Duthiers en su libro *L'Idéal Humain de l'Art* en 1906 y luego lo precisó en el texto de *La Decouverte de la Vie* de 1907. Sin embargo, fue hasta la fundación de la revista *Foire aux Chimères* que el término fue utilizado por el grupo *Action d'Art*.<sup>472</sup>

Así, *L'Action d'Art* no es la primera revista del grupo, sino que tuvieron una serie de publicaciones entre 1907 y 1920 como: *Foire aux Chimères* (1907-1908), *Les Actes des Poètes* (1909-1911), *La Forge* (1911), *Le Rhythme* (1911-1912) y por último *L'Action d'Art* (1913, 1919-1920). En la historiografía mexicana se ha reconocido recientemente la importancia del grupo y el periódico *L'Action d'Art* en función de la participación de Atl durante su segundo viaje a Europa y a través de la configuración de Olinka y su aristocracia. Gracias a las investigaciones de estudiosos como Olga Sáenz y sobre todo por Cuauhtémoc Medina, *L'Action d'Art* se ubica como el origen de los intentos realizados por Atl de llevar a cabo una “ciudad integral” en la que a través de un modo superior de existencia y convivencia entre artistas y creadores, lejos del ambiente del México posrevolucionario y del contexto de posguerra, se lograría anular la creciente división entre el arte y la vida.<sup>473</sup>

El grupo de *L'Action d'art* defendía la individualidad, desconocía a las autoridades y buscaba la belleza en todos los campos de la existencia:

Para expresar nuestros sueños, nuestros pensamientos, manifestar nuestras revueltas y librar nuestras luchas, encontramos el diario y la revista L'ACTION D'ART.

---

<sup>472</sup> Florian Parmentier. *La Littérature & l'Epoque: Histoire de la Littérature Française de 1885 à nos jours* (París: Figuière, 1913) pp. 224-231. Parmentier también formó parte del grupo.

<sup>473</sup> Cuauhtémoc Medina. *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl*. (México: El Colegio Nacional, 2018), así como “El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista” en Mari Carmen Ramírez y Hector Olea (eds.) *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000). Olga Sáenz. *El símbolo y la acción: vida y obra de Gerardo Murillo*. (México: El Colegio Nacional, 2005).

El orden social, descansando en la fealdad, actuando por la autoridad y triunfando por la fuerza ciega de los números, necesariamente aplasta la individualidad.

Los Compañeros de *L'Action d'art* no pueden someterse a sus leyes.

Para vivir nuestra vida en belleza, lucharemos. Los refractarios que somos no queremos resignarnos. La revuelta, para nosotros, es acción artística; y cada uno de nosotros lo manifestó de acuerdo con su temperamento.

Creadora o destructora, nuestra acción siempre será arte; porque destruir la fealdad es crear belleza.<sup>474</sup>

La acción de crear, la acción de destruir, la acción en sí misma era bella. Ya con el neoimpresionismo en el último cuarto del siglo XIX, se había puesto en conjunción la teoría artístico-estética con el anarcocomunismo. Sin embargo, con el paso del tiempo y al no lograrse el diálogo directo con los trabajadores surgió una vertiente anarcosindicalista. Estas organizaciones anarcosindicalistas y socialistas, argumenta John Hutton, "rechazaron la noción de los anarcocomunistas de que la edad de oro llegaría a través de la evolución natural de la sociedad"; luego, el cambio solo ocurriría "a través de la acción humana concertada".<sup>475</sup> En nombre de la libertad individual, se trató de forjar una nueva conciencia de clase a través de actos simbólicos de violencia. Es decir, se podría tomar el camino de la violencia armada o armar una revuelta metafórica contra las convenciones sociales en favor de la autoexpresión individual.

Será Mark Antliff, desde sus estudios sobre el cubismo, futurismo y bergsonismo, quien analice por vez primera la estetización de la política que llevó a cabo el grupo de *L'Action d'Art*. A partir de la mezcla de teorías de Oscar Wilde,<sup>476</sup> Max Stirner y Nietzsche

---

<sup>474</sup> Déclaration" en *L'Action d'Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913.

<sup>475</sup> John Hutton. *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994) 218.

<sup>476</sup> El escritor inglés es importante no por su postura dandy ubicada generalmente dentro de la tendencia del "arte por el arte" sino por su texto "Soul of Man under Socialism" (1891) texto que establece que "the form of government which best suits the artist is the absence of all government" y propone una voluntaria asociación en la que todos podrían ser artistas, con una vida material suficiente como para dejar de lado

el anarcoindividualismo de este grupo se basaría en actos de violencia simbólicos en contra del sistema democrático, la esfera pública y la cultura burguesa e intelectualizada que eran consideradas por ellos, como “fealdad pura” y parte de la decadencia que, aquel grupo aristócrata trataba de oponerse a través de su rescate de la intuición bergsoniana y su noción de intersubjetividad.<sup>477</sup>

Quizá la acción más importante del grupo, fuera de las páginas de la revista, haya sido la manifestación en desacuerdo con la modificación y censura del monumento a Oscar Wilde en el cementerio *Père-Lachaise*, por la Prefectura del Sena al considerar el desnudo pétreo que lo constituía como “obsceno”. Organizada por Atl, la manifestación consistió en la entrega de folletos por la ciudad con un texto en el que el grupo pugnaba por la libertad en el arte y la vida, y lograron que la escultura realizada por Jacob Epstein no fuera censurada.<sup>478</sup> Antliff encontró una hoja repartida por “Les Compagnons de l’Action d’Art” en la que se pone en evidencia que la prefectura, a través de un “Comité d’esthétique” conformado por arquitectos, artistas e ingenieros en su mayoría miembros del Instituto, Museo y Escuela de Bellas Artes, tenía algunas “exigencias” (sommations) que el grupo denunciaba como “un peligro para el arte, y un atentado a la dignidad del hombre sano”<sup>479</sup> Esta noción de sanidad es importante de destacar ya que, al estipular que la censura era una enfermedad, los aristócratas estaban volteando

---

las preocupaciones utilitarias. En *L’Action d’Art* publicarían algunos de sus textos a lo largo de varios números con el encabezado “L’Individualisme” a partir del 1 de abril de 1913.

<sup>477</sup> Mark Antliff, “Cubism, futurism, anarchism: The ‘Aestheticism’ of the ‘Action d’art’ Group, 1906-1920”, en *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2, (1998), 102-103.

<sup>478</sup> Atl, “A propos du Monument Oscar Wilde au Père-Lachaise” en *L’Action d’Art. Journal*. 1 de marzo 1913. Además del cuento “El descubrimiento del Ángel” publicado en México en el tercer volumen de los *Cuentos de todos colores* mencionado unas páginas arriba.

<sup>479</sup> Mark Antliff, “Cubism, futurism, anarchism... 108. [“Les sommations de la préfecture sont un danger pour l’art, et une atteinte à la dignité de l’homme sain”]

los cuestionamientos que el Comité tenía sobre la escultura (y Wilde mismo) hacia ellos y sus acciones.<sup>480</sup>

En el sexto número se menciona en “Notre protestation en faveur du monument Oscar Wilde” que Atl y Banville d’Hostel entregaron su petición con una larga lista de firmas de pensadores, artistas y escritores a la prefectura, a pesar de que “ellos no tienen ninguna confianza en la inteligencia de los poderes públicos y encuentran natural que el Estado considere a la obra de arte como un peligro social por lo que se esfuerza en aplastar toda manifestación libre y armoniosa del individualismo estético”.<sup>481</sup> Para *los compagnons*, además, el arte no debía estar regulado por el mercado, ni por los críticos o literatos sino que debía ser algo mucho más natural, más libre, más cercano al hombre. Como lo pone Dermée “A nuestro alrededor, las ‘Artes’, las ‘Letras’, la ‘Sociedad’ son sólo grandes fosas comunes [...]Para máquinas especializadas es que se elaboran industrialmente productos literarios! [...]Pero sobre todo prefiero mi vida!”<sup>482</sup>

En una serie de artículos en *L’Action d’Art*, André Colomer aborda su visión del anarquismo, de la negación de cualquier autoridad y la exaltación del individualismo. A partir de las ideas de Max Stirner, el autor propugna que la causa de cada hombre debe

---

<sup>480</sup> Aquí me parece importante establecer que no porque defendieran el monumento escultórico de Oscar Wilde, el grupo necesariamente era incluyente ante la diversidad sexual. En la misma defensa se utilizaría la frase “nadie que posea equilibrio sexual, puede ofenderse frente al símbolo de la virilidad”, es decir, están defendiendo la representación escultórica del cuerpo masculino en su totalidad biológica, no a la figura y sus preferencias. Ver “Encore un attentat à la Liberté de l’Art” en *L’Action d’Art*, 25 de julio de 1913. Esta nota es atribuida por Antliff a Atl aunque no se encuentra firmada en la publicación.

<sup>481</sup> “Notre protestation en faveur du monument Oscar Wilde” en *L’Action d’Art Journal*. Paris, 10 de mayo de 1913.

<sup>482</sup> Paul Dermée, “Dionysos parmi les hommes” en *L’Action d’Art Journal*. Paris, 15 febrero 1913. [“Autour de nous, les ‘Arts’, les ‘Lettres’, la ‘Société’ ne sont que de grands charniers.[...] Par des machines spécialisées, ils élaborent industriellement des produits littéraires! [...]Mais j’aime mieux ma vie, ô gué!”]

ser la suya propia, su vida individual para desarrollar mentes libres y audaces.<sup>483</sup> Lo anterior se complementa con el artículo “*Une Orientation s’impose*” de Atl en el que escribe que “la acción integral de nuestro yo no puede manifestarse en las condiciones actuales de la vida. Es necesario por lo tanto, actuar fuera de la acción burguesa, eclesiástica u oficial -de la acción social por decir lo menos- si queremos ser capaces de concentrar toda la fuerza del pensamiento, la voluntad y el conocimiento en una obra de belleza”.<sup>484</sup>

Por las características anteriores, Cuauhtémoc Medina menciona que “*L’Action d’Art* es un raro caso en la historia de la vanguardia europea ya que el grupo estuvo más preocupado en formular una hipótesis sobre las relaciones entre arte y sociedad moderna que por establecer una forma novedosa de creación.” Como lo hemos dicho, no se buscaba un estilo o una homogeneización de ideas, sino que se defendía la acción individual. Esto le daría a Atl la oportunidad de formular “las premisas no sólo de su compleja carrera artística e ideológica, sino de una buena parte de las preocupaciones estético sociales de la futura vanguardia americana.”<sup>485</sup>

En *L’action d’art journal*, Atl escribió varias notas periodísticas: “*Une orientation s’impose*” en el primer número; “*A propos de Monument Oscar Wilde au Père Lachaise*”, “*Les Fourches Caudines*” y “*La Beauté de París*” en el segundo; “*Les Salon des Independants*”, “*Les édits Delanney*” y “*Les Fourches Caudines*” en el tercero; y “*Au*

---

<sup>483</sup> André Colomer, “Anarchiste d’Action d’Art” en *L’Action d’Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913.

<sup>484</sup> Atl, “*Une Orientation s’impose*” en *L’Action d’Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913. [L’action intégrale de notre moi ne peut pas se manifester dans les conditions actuelles de la vie. Il faut donc agir en dehors de l’action bourgeoise, ecclésiastique ou officielle - de l’action social pour tout dire — si on veut arriver à concentrer toute la force de la pensée, de la volonté et de la connaissance dans une oeuvre de beauté.]

<sup>485</sup> Cuauhtémoc Medina, “El Dr. Atl y la artistocracia: 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. 78

Préfet de la Seine” y la continuación de “Le Salon des Indépendants” con el subtítulo “Recherche de la forme et recherches décoratives” en el cuarto número.

A partir de ahí su participación cambia. En el quinto número, del 15 de abril de 1913, en la sección *Le Mouvement* se menciona que el 11 de mayo en la Plaza de Faubourg, La Ghilde Les Forgerons darán una matiné durante la cual “el compañero Atl dará una conferencia sobre *El Pasado y el futuro de México*.”<sup>486</sup> Además, al final de la última página, se añade una pequeña sección de “Les correspondants de *L’Action d’Art*” en la que se mencionan: México, con Torres Palomar en Av. 16 de septiembre 32 y Guadalajara con Cirilo Murillo y J. M. Lupercio, en postal Matemosos, 12.<sup>487</sup> Además, Atl tiene dos respuestas a sus escritos, una de Adolphe Willette<sup>488</sup> y la otra, de Gino Severini.<sup>489</sup> A partir de ahí su figura se irá desvaneciendo, quizá por su participación en otras publicaciones o por su interés en divulgar la situación revolucionaria en México.

El primer artículo ha sido el más estudiado por Medina por su importante carga política que le permite establecer que Atl “tantas veces caracterizado superficialmente por los historiadores como una especie de futurista, no veía conciliación posible entre el arte y la modernidad”.<sup>490</sup> Es decir, Atl planteó en múltiples ocasiones “un desgarramiento” visible en la comparación entre el pasado y su presente, en el cual se preguntaba “¿qué obra de arte contemporánea en sus relaciones de intensidad

---

<sup>486</sup> “Pour prendre date” en *L’Action d’Art Journal*. Paris, 15 de abril de 1913. También en *Les Hommes du jour* se anuncia que “Le peintre Atl fera pour le jeune Foyer d’action d’art: la ghilde *Les Forgerons*, une conférence sur ‘Le Mexique’, le dimanche 13 de abril à deux heures et demie, au Café Fleurus 24, rue du Luxembourg” en *Les treize Huns*, “V’là l’Facteur! (Pétit Courrier Littéraire) de *Les Hommes du Jour*, 12 abril 1913.

<sup>487</sup> “Les correspondants de *L’Action d’Art*” en *L’Action d’Art Journal*. Paris, 15 de abril y 10 de mayo de 1913. Se menciona “En Province”: Avignon, Orléans, Bruxelles, Rome, Carrare, New York, Mexico, Guadalajara, Barcelona y Londres”.

<sup>488</sup> Willette, “Willete et le Futurisme” en *L’Action d’Art Journal*. Paris, 10 de mayo de 1913.

<sup>489</sup> Gino Severini, “Le futurisme pictural” en *L’Action d’Art Journal*. Paris, 10 de junio 1913.

<sup>490</sup> Cuauhtémoc Medina. *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl...* 45.

inventiva, de utilidad, de potencialidad de producto humano puede compararse con la telegrafía inalámbrica?”.<sup>491</sup> Atl, escribe Medina, declaraba “la alienación del artista como expresión de la incapacidad de la sociedad para albergar la soberanía de la belleza” y “reclamar la autonomía absoluta de la creación”<sup>492</sup> y por lo tanto, también de la destrucción.<sup>493</sup>

El segundo artículo, “A propos de Monument Oscar Wilde au Père Lachaise”, “Les édits Delanney”, “Au Préfet de la Seine” y muchos otros artículos que tocan el tema del monumento a Wilde mencionado líneas arriba son estudiados por Antliff, quien además le atribuye a Atl la escritura de varios otros artículos sobre las acciones del grupo en torno a la censura pero que no se encuentran firmados por el artista mexicano. Por último, traducidos e incluidos en el estudio de Sáenz, los dos textos sobre “El Salón de los Independientes” son importantes en tanto muestran las ideas del artista enfrentado a las vanguardias y la formación de su teoría del arte.

Mientras tanto, los otros escritos han pasado casi desapercibidos, quizá por la posición secundaria de la columna en el periódico o por los artistas que menciona, “Les Fourches Caudines”<sup>494</sup> permite explorar otros posicionamientos artísticos de Atl,

---

<sup>491</sup> Atl, “Une Orientation s’impose” en *L’Action d’Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913. [Quelle oeuvre d’art contemporaine en ses relations d’intensité inventive, d’utilité, de potentialité de produit humain, peut être comparée à la télégraphie sans fil?]

<sup>492</sup> Cuauhtémoc Medina. *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl...* 47.

<sup>493</sup> Déclaration” en *L’Action d’Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913. “Creadora o destructora, nuestra acción será siempre arte porque destruir la fealdad es crear belleza” [“Créatrice ou destructrice, notre action sera toujours de l’art; car détruire de la laideur c’est encore créer de la beauté.”]

<sup>494</sup> El título de la columna hace referencia a la batalla romana de las Horcas Caudinas en la que el ejército romano, engañado por soldados disfrazados de pastores, quienes divulgaron falsas noticias sobre la ubicación del ejército samnita, intentó pasar los Apeninos por un estrecho desfiladero cercano a la ciudad de Caudio, llamado Horcas Caudinas. Los samnitas cortaron la salida con rocas y árboles y rodearon al ejército romano, el cual tuvo que rendirse y aceptar condiciones que se consideraron humillantes para conseguir su libertad. Me parece interesante el uso de esta referencia para hablar, quizá, los falsos profetas modernos o por la cualidad de estos “artistas decorativos” que quizá puedan ganarle a la vanguardia, rodeándola desde los márgenes.

distintos (y también complementarios) de los incluidos en su crítica a los Independientes. En “Les Fourches Caudines” del segundo número de la publicación, Atl se enfoca en artistas que se encuentran fuera de la dinámica dominante de vanguardia, es decir, el cubismo y sus derivaciones, y critica tres dinámicas distintas: “Forain”, “Willette a l’Institut” y “Quelques-uns de la société nouvelle”.

La primera parte es una crítica a Jean-Louis Forain (1852-1931) cuyos dibujos elogia por su emotividad y la simplicidad de su ejecución. Sin embargo rechaza que el artista se dedique al pastel o la pintura lo cual, dice, “es una negación de sí mismo”. Esto último quizá porque, a su gusto, Forain no pudo llevar el trazo sintético al uso de otros medios fuera del grabado, litografía o aguafuerte. La segunda parte es un comentario irónico a las declaraciones de Adolphe Léon Willette (1857-1926) sobre su intención de “recibir un sombrero de plumas de avestruz”, es decir, un puesto en el Instituto, en la Escuela de Bellas Artes, donde había estudiando bajo la guía de Cabanel. Ante estas declaraciones de falsa humildad, Atl responde que sería lo mismo que le dieran un sombrero de cartón para el Moulin de la Galette, ya que no hay una diferencia de fondo.<sup>495</sup> En otras palabras, Atl está haciendo un comentario misógino velado por la distancia histórica y cultural. En el París de principios del siglo XX, las mujeres mayores de 25 años que no se habían casado, consideradas por aquella sociedad como “necesitadas de un favor divino”, fabricaban sombreros extravagantes de distintos materiales para asistir a los bailes y concursos que se organizaban para ellas en honor

---

<sup>495</sup> Además de la crítica a la figura de Willette, creo que hay que investigar más su participación en el caso judicial contra el capitán Alfred Dreyfus que marcó un hito en sociedad francesa y en la historia del antisemitismo. Tanto Forain como Willette formaron parte de los *antidreyfusards* y no me queda claro aún cuál era la postura de Atl, sabemos que en el México porfirista fue de gran importancia como se explica en Andrés Orgaz Martínez. *El caso Dreyfus en la prensa mexicana (1894-1908)*. (México: UNAM, 2016)

de Santa Catarina en su día (el 25 de noviembre). Así, al ofrecerle a Willette un sombrero de cartón para ir al Moulin de la Galette como “una catherinette”, Atl está diciéndole que le están dando un puesto en la Escuela de Bellas Artes a alguien cuyo tiempo ya ha pasado.

Después de una crítica a los medios y a la Academia, para los propósitos de este ensayo es mucho más importante la tercera parte de la nota “Quelques-uns de la Societé Nouvelle”. Atl se queja que “pintores, escultores, joyeros o ceramistas no se reúnen para discutir o trabajar, sino sólo para exponer.” Él tratará de hablar de las piezas y algunas individualidades, pero aquellas “se perderán en una feria donde todo es desordenado y desproporcionado y donde las exhibiciones no tienen otra razón para estar juntas que el interés del empresario”.<sup>496</sup> En esa exposición de la Societé Nouvelle, le parece que está todo mezclado y desordenado, pero quizá haya autores de gran fuerza, pero parecen “manifestaciones incompletas de esfuerzos sofocados”.<sup>497</sup> Por ejemplo, “Les marines d’Auburtin” que

a pesar de su belleza exquisita y armoniosa, no son sino los bocetos de una gran decoración. El procedimiento empleado, la completa posesión de la técnica, el carácter sintético de su pintura, revelan todo lo que este artista hubiera podido hacer, si desde el inicio le hubieran dado grandes paredes para decorar.”<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> Atl, “Les Fourches Caudines” en *L’action d’art*, núm. 2, 1 marzo 1913. [Chose assez curieuse et démonstrative: les artistes peintres, sculpteurs, bijoutiers ou céramistes ne se réunissent pas pour discuter ou travailler, mais seulement pour exposer. Tous les mérites de chaque de leurs individualités vont se perdre dans un foire où toutes les choses sont en désordre et en disproportion et où les objets exposés n’ont d’autre raison d’être ensemble que l’intérêt, de l’entrepreneur d’expositions.]

<sup>497</sup> Atl, “Les Fourches Caudines” en *L’action d’art*, núm. 2, 1 marzo 1913. [Il est certain que tous les artistes qui exposent chez Durand-Ruel sont des hommes de talent, mais entassées et mêlées comme elles le sont, la plupart de leurs oeuvres perdent tout caractère. On pressent la grande force qui est cachée dans plusieurs des auteurs des toiles exhibées, mais on sent que l’on se trouve devant des manifestations incomplètes d’efforts étouffés.]

<sup>498</sup> Atl, “Les Fourches Caudines” en *L’action d’art*, núm. 2, 1 marzo 1913. [“Les marines d’Auburtin, malgré leur exquise et harmonieuse beauté, ne son que les esquisses d’une grande décoration. Le procédé employé, la complète possession du métier, le caractère synthétique de sa peinture, révèlent tout ce que cet artiste aurait pu faire si, dès le début, on lui avait donné de grandes murailles à décorer.”] Auburtin ejecuta la decoración de la salle à manger de la Sorbonne (1895), du grand escalier du Palais de Longchamps (Les musées de’Histoire naturelle y des Beaux Arts de Marseille) con *La calanque* y *La*

Son de notar tres elementos: la alabanza a la técnica, su carácter sintético y abocetado en función de la decoración y sobre todo, la alusión a la pintura sobre muro.

Es interesante que mencione al pintor Jean François Auburtin (1866-1930), cuyos primeros años están marcados por su reencuentro con Pierre Puvis de Chavannes quien lo orientó hacia la pintura mural en la cual se desenvuelve en distintas ocasiones. Además, Auburtin pinta el motivo del pico de Béhorleguy en varias versiones dependiendo de las horas, la luz y las condiciones climáticas como lo hiciera Monet con *Les Meules* o la catedral de Rouen o como lo hizo Katsuhika Hokusai con las *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* donde las vistas del célebre volcán se muestran en condiciones diferentes. Auburtin era uno de los artistas con una amplia colección de estampas japonistas como “La Vague” y “Les chutes d’eau de Kirifuri sur le mont de Kurokami dans la province de Shimotsuke » de Hokusai.

Por otra parte Atl también se detiene en la producción del artista Henri Justin Marret (1878-1964) alumno de Paul Baudouin, jefe del taller de fresco de la Escuela de Bellas Artes de París, colaborador del conocido Maurice Denis y cuyas obras, en su mayoría, se encuentran en iglesias y edificios públicos. Atl escribió sobre *Femme sortant de l’eau*<sup>499</sup> expuesta en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1913 enfocándose en su técnica,

Hay un deseo manifiesto en esta obra de introducir algunas reformas para obtener una mayor intensidad de color. Pero se nota que el artista está luchando por las dificultades del procedimiento, después de la preparación del mortero hasta la finalización de la obra. Ignoro si Marret aprendió alguna cosa en Italia, pero estoy seguro que los obreros que trabajan en Florencia, Roma o Loreto podrían darle valiosa información práctica

---

*Pêche au gangui dans le golfe de Marseille* (1899) y del palais de l’Esplanade des Invalides pour l’Exposition universelle de 1900.

<sup>499</sup> Para ver algunos de los frescos de Marret visitar <http://henrimarret-peintre.fr/Marret-Fresques.htm>

sobre el fresco. Porque no creo que él vaya a tomar clases en el porche de Saint Germain l'Auxerrois.<sup>500</sup>

Alaba el color que usó Marret, pero critica la técnica y sobre todo, la superficie. Para Atl la superficie es la que determina el carácter general de la obra, es de dónde proviene su plasticidad, por lo cual era esencial preparar bien el muro, conocer completamente la técnica que se utilizará. De ahí que haga referencia al porche de Saint Germain l'Auxerrois, lugar donde el artista Victor Mottez (1809-1897), primer traductor al francés de *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini,<sup>501</sup> fue comisionado para realizar una serie de frescos (1842-1846) por los que fue alabado y premiado, pero que sólo unas décadas más tarde sufrieron una grave degradación y, a pesar de ser contratado nuevamente por el gobierno para repararlos en 1866, éstos desaparecieron. En 1905, el escritor Joris Karl Huysmans escribió que “Mottez quien decoraba el portal principal con sus caladas que fueron borradas, para alegría de los artistas, por soles auxiliares y lluvias favorables”<sup>502</sup>, y para 1913 (fecha en la que Atl escribe), según el crítico e historiador Léon Rosenthal no quedaba nada de ellos.<sup>503</sup>

---

<sup>500</sup> Atl “Les Fourches Caudines” en *L'action d'art*, núm. 2, 1 marzo 1913. [Il y a dans cette oeuvre un désir manifeste d'introduire quelques réformes pour obtenir une plus grande intensité de la couleur. Mais on s'aperçoit que l'artiste se débat contre les difficultés du procédé. depuis la préparation du mortier jusqu'à l'achèvement de l'oeuvre. J'ignore si Marret a appris quelque chose en Italie, mais je suis sûr que les ouvriers qui travaillent à Florence, à Rome ou à Lorette pourraient lui donner de précieux renseignements pratiques sur la fresque. Car je pense bien qu'il n'ira pas prendre de leçons au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois.]

<sup>501</sup> La traducción fue realizada de la versión italiana de Tamboni de 1821 y se publicó como *Le Livre de l'art ou Traité de la peinture*, Victor Mottez (trans.) (Paris: Renouard, 1858).

<sup>502</sup> Joris-Karl Huysmans, “Saint-Germain-l'Auxerrois” en *Le Tour de France*, núm.8, (15 de enero 1905) 231-236[“Mottez qui décora le grand portail de ses badigeons qu'effacèrent, pour l'allégresse des artistes, de secourables soleils et de propices pluies”] Se conservan unos bocetos preparatorios de los frescos, realizados al óleo, en la colección del Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.

<sup>503</sup> Léon Rosenthal, “Les fresques de Mottez à Saint-Germain l'Auxerrois” en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1913): 20-21. Dice Rosenthal “On sait les regrets qui s'attachent à la disparition de cet ensemble, un des essais les plus remarquables accomplis au XIXe siècle pour instaurer en France la peinture à fresque. La ruine rapide de l'oeuvre de Mottez peut être attribuée, dans une large mesure, au mauvais état des murailles et aussi à l'absence de soins. Au moment où fut édifiée la tour

Después Atl analizó la pintura de Henri Martin (1860-1943), quien a pesar de estar interesado en la representación de la luz, no logra su objetivo ya que si “se hubiera ejecutado sobre una superficie áspera, mate y blanca el artista hubiera logrado obtener el máximo de la armonía aérea de la luz.”<sup>504</sup> Sin embargo lo que molesta más al mexicano es la simulación de la superficie, de un fresco enmarcado. “En principio, una pintura y un marco son cosas irreconciliables.”<sup>505</sup> Para Atl había que pensar en superficies, ya que es ésta la que “determina el carácter general de la obra en su plasticidad. Varios tipos de pintura, al fresco, al agua, etc., derivan sus características más directamente de la calidad de la superficie únicamente.”<sup>506</sup>

Para Antliff, la amplia promoción que hizo Atl de sus técnicas con base en cera hacen eco de las críticas de personajes como Charles Blanc que decían que la pintura al óleo sobre lienzo, por la fragilidad del medio y su pequeño formato, estaban destinados para una contemplación individual y consumo en el mercado. Mientras que, los atlcors podrían ser usados en una escala mayor, esto es, en la realización de murales.<sup>507</sup> En general Atl proponía que la creación individual era la única capaz de “armonizar las líneas, los colores y los volúmenes de una decoración, la estructura de un edificio o la amplitud de un pensamiento”,<sup>508</sup> es decir, generar verdadero arte.

---

pseudo-gotique voisine, le porche servit de chantier dans qu'aucune précaution fût prise pour préserver les peintures.”

<sup>504</sup> Les Fourches Caudines”... [Or si la peinture d’Henri Martin avait été exécutée sur un surface âpre, mate et blanche, l’artiste serait arrivé à obtenir le maximum de l’harmonie aérienne de la lumière.] El Museo Thyssen-Bornemiza le dedica la siguiente página al artista <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/martin-henri>

<sup>505</sup> “Les Fourches Caudines”... [En principe. une peinture et un cadre sont des choses inconciliables.]

<sup>506</sup> “Les Fourches Caudines”... [“La surface détermine le caractère général de l’oeuvre dans sa plasticité. Plusieurs genres de peinture, la fresque, la peinture à l’eau, etc, tirent plus directement leurs caractères de la seule qualité de la surface.”]

<sup>507</sup> Mark Antliff “Cubism, futurism, anarchism: The ‘Aestheticism’ of the ‘Action d’art’ Group, 1906-1920”, en *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2, (1998) 110.

<sup>508</sup> Atl “Le Salon des Indépendants” en *L’action d’art*, núm 3, 15 marzo 1913.

“Las teorías, las escuelas, las tendencias se siguen vertiginosamente en los Salones. Todo el mundo levanta el estandarte de la verdad, de la sola Verdad, y todos pretenden decir la última palabra”<sup>509</sup> escribió el Dr. Atl en el tercer número de la revista. En él hace una crítica del Salón de los Independientes ya que pareciera que el fin último del arte se ha convertido en su exposición, una forma de existencia en la civilización burguesa que hay que superar. Del mismo modo, denuncia de forma irónica varios movimientos artísticos como el neoimpresionismo, cubismo y futurismo por su falta de preparación filosófica, científica y técnica para elaborar una obra de armonía racional. En el texto Atl refiere y critica de forma irónica los textos: *De Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme*, *Du cubisme*, y el *Manifeste futuriste*.

Para Atl no hay artista moderno cuya obra muestre “una verdadera progresión biológica” esto es, que pase de un estudio o dibujo simple, con los elementos básicos a una pintura, panel o mural, “más evolucionado”, es decir, una obra más completa y más bella.<sup>510</sup> A quien consideró el artista “más interesante” y que “a pesar de que sus obras aún son rudimentarias, sus intenciones ya están presentes al reunir los elementos de la división del color y de la construcción geométrica a través de formas decorativas” es a René-Bertaux (1878-1917). Este artista francés, que coquetea con la técnica neoimpresionista, carece de control del color por lo que algunas de sus obras, dice, adquieren una tonalidad grisácea. Atl piensa que aquel artista “necesita buscar un equilibrio entre las formas y las líneas”. Este equilibrio debería darse en la superficie.

---

<sup>509</sup> Atl “Le Salon des Indépendants” en *L'action d'art*, núm 3, 15 marzo 1913. [“Les théories, les écoles, les tendances se suivent vertigineusement dans les Salons. Tout le monde lève l'étendard de la vérité, de la seule Vérité, et tous prétendent dire le dernier mot.”]

<sup>510</sup> En este sentido compara *La isla feliz* de Besnard cuyo boceto es mejor que el panel a Miguel Ángel quien en cualquier dibujo desarrolla los elementos para que la pintura sea, luego, más bella. Atl “Le Salon des Indépendants” en *L'action d'art*, núm 3, 15 marzo 1913.

Mark Antliff planteó que la propuesta artística de Atl se expresaba en *Silencio luminoso*, una obra de Atl que el historiador data en 1913 (sin dar una mayor explicación).<sup>511</sup> Esta obra ejemplifica, para él, una manera de conjuntar en un proyecto decorativo tanto una calidad mate (por la técnica utilizada), los preceptos de Gleizes y Metzinger de una geometría no euclidiana y la búsqueda de otro tipo de espacio que transformara la conciencia de la audiencia; y al mismo tiempo es capaz, en potencia, de ser trasladada al muro.<sup>512</sup> Esta conjunción creo yo, es otra manera de entender la “pintura sígnica”, en tanto se trata de una propuesta sintética, que se basa en el dinamismo cromático y en la búsqueda de conformar un desdoblamiento de la experiencia, como decía el artista, de contemplar el paisaje con “los sentidos abiertos a un mundo de misterio” y luego expresarlo.<sup>513</sup>

En ese sentido, más que *Silencio luminoso*, me parece que *Iztaccíhuatl* (Fig. 17) muestra el interés por construir una pintura decorativa de paisaje con tonalidades contrastantes de color que, al mismo tiempo construyen otro tipo de espacio. La imagen representada juega con la bidimensionalidad de la superficie, su composición forma una elipse de la que sobresale la cima del volcán. En el primer plano de la obra se observan prismas para insinuar la posición del observador. Prismas que se convierten en un elemento constitutivo de las obras producidas a finales de la primera década del

---

<sup>511</sup> *Silencio luminoso* se ha considerado una obra perdida del Dr. Atl, sin embargo, en la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, se tienen diapositivas de la pieza, perteneciente a una colección particular, las cuales fueron tomadas en 1985 para una exposición en el Munal donde el equipo curatorial fechó la obra en 1933. Ver *Conciencia y paisaje...*

<sup>512</sup> Mark Antliff "Cubism, futurism, anarchism... 110-112. Hay varios errores en el texto de Antliff, desde el error de dedo al nombrar a Atl "Gerald"; el fechamiento de *Silencio Luminoso*, una obra realizada a inicios de la década de los treinta y que Esperanza Velázquez Bringas sitúa en la inauguración del Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes; hasta que establezca la partida del artista de París en 1913 cuando la exposición con la que dejó huella en París fue en 1914 y se analizará en el siguiente apartado.

<sup>513</sup> Antonio Zelaya, "La pintura sígnica y el Dr. Atl" en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

XX y la segunda. De esa posición, se baja a un terreno oculto por las copas de los árboles que guían de nuevo la mirada hacia arriba. La elección cromática contrastante, la cual involucró un proceso de correcciones en varias zonas de la composición, permite además ver la continua experimentación del artista en el proceso pictórico. La obra fue realizada sobre una superficie que parece ser un cartón preparado con un material blanquecino, se hicieron algunas líneas con lápiz para después trazar zonas con los atlcors en frío para construir el fondo de vegetación y cielo, después se aplicaron algunas pinceladas de distintos colores para terminar la pieza con crayón caliente y así dotarle de más textura.

Esta obra tiene además una franja azul en la parte superior, que recuerda a la de los paneles de San Pedro y San Pablo como forma de convertirlos en una cenefa, en una gran imagen que continua a lo ancho del muro. Del mismo modo, en *Iztaccíhuatl* se observan elementos del arte oriental como aquellas pinceladas largas y sinuosas para los troncos de los árboles y la esquematización de ciertas formas como las nubes que también se relacionan con los esténciles y estampas que realizará el artista.

Años más tarde, cuando Atl recuerde *L'Action d'art* en sus escritos y conferencias, hablará de la revista como un éxito no sólo en París, “sino en los círculos artísticos de Berlín, de Múnich y de Roma”<sup>514</sup> y se construirá como el líder del movimiento. Ambas afirmaciones quedan, por lo menos, en duda. El artista cuenta que se encargó de guiar a todos los miembros del grupo, de conseguir un lugar para reunirse (una funeraria con todo y ataúd que fue utilizado como mesa) y de solucionar varios

---

<sup>514</sup> “Capítulo sobre París” en Archivo Atl, Caja 1, Exp.13.

problemas como la impresión y el papel.<sup>515</sup> Más allá de esos recuerdos, al grupo se le ha dejado de lado por los estudiosos al considerarlos “autores muy secundarios, alejados por completo (como el mismo Atl mencionó sutilmente) de las glorias y los laureles artísticos”.<sup>516</sup>

Las ideas escritas en los textos de *L’action de l’art* tendrán continuidad cuando Atl regrese a México y dicte conferencias en la Escuela Nacional de Bellas Artes.<sup>517</sup> Del mismo modo, es importante señalar que hubo un intento del artista en 1922 por revivir el nombre del grupo en una revista y una exposición. **(Fig. 18)** De la revista no sabemos mucho, sólo que contenía un artículo sobre la experimentación tonal de Julián Carrillo y su sonido 13 y los nombres de algunos de sus colaboradores entre los que se encuentran Genaro Estrada, José Juan Tablada, Nahui Olin y Diego Rivera. En cambio, gracias a la prensa de la época, sabemos que la exposición fue una mezcla de tendencias, de ismos y de artistas que no tuvo buenas críticas, ni fue bien recibida por el público, “un fracaso artístico”,<sup>518</sup> en el que, a pesar de haber contado con obra pictórica de Orozco, Rivera, Revueltas, Atl y escultórica de Asúnsolo y Fidias Elizondo, “nos quedamos al contemplar tantos cuadros tan vacíos como antes, tan hastiados como siempre, tan aburridos, tan cansados y tan atormentados...”.<sup>519</sup>

---

<sup>515</sup> Según la versión de Atl, parece que la impresión se consiguió al regalarle al impresor un artículo sobre la imprenta escrito por Dermée, un poema de Colomer y un cuadro de Atl. En cambio, el papel pudo comprarse gracias al dinero de la venta de varios cuadros del artista en la Place de Madeleine. “Capítulo sobre París” en Archivo Atl, Caja 1, Exp.13.

<sup>516</sup> Olga Sáenz. *El símbolo y la acción...* 150.

<sup>517</sup> Por ejemplo, Juan del Sena (pseud. José D. Frías) recuerda la frase de Atl “El impresionismo abrió una ruta de luz y los que de ella se apartaron fueron al fracaso: como los cubistas” en “El Doctor Atl conferencista”, *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921.

<sup>518</sup> Febronio Ortega, “Notas artísticas: El fracaso de la Exposición de Independientes.” en *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, 10 de noviembre 1922.

<sup>519</sup> Efraín Pérez Mendoza, “La primera Exposición de los Grupos de 'acción de arte'” en *Revista de revistas*: 10 de noviembre 1922.

Me parece importante mencionar que también se habla del “grupo de la rue Bagneaux” parisina en los años de 1913 y 1914 conformado por artistas mexicanos (Montenegro, Atl, Maugard) y argentinos (Alberto Lagos, Bermúdez, Oliverio Girondo, etc.) en París, como una extensión americana. Algunos se habían conocido en el taller de Camarasa y otros, al parecer, pertenecían al grupo *L’Action d’Art* o a otro grupo en construcción. Montenegro recuerda que “el Dr. Atl y sus compañeros escogieron mi estudio (ubicado en aquella calle) como lugar adecuado para hacer sus misteriosas juntas conspiratorias”, le pedían que no dijera nada y ayudaba a veces a mandar “telegramas en clave” o llevar “a la imprenta cuartillas para un periódico que era el alma de la revuelta”.<sup>520</sup> Según las memorias de Montenegro, él y Atl compartieron varias noches en cafés de París, paseos que terminaban en la escucha de los discursos de Jaurès, rodeados de comunistas cantando la internacional o engatusando al escritor guatemalteco Gómez Carrillo para que pagara el desayuno y comprara dos álbumes de grabados. En esta historia, además, el dinero recabado fue tomado sin permiso por Atl para la causa revolucionaria mexicana, con lo que Montenegro se convirtió, en sus palabras en “un revolucionario involuntario”.<sup>521</sup>

Si ésta no es una biografía, ¿por qué detenernos en anécdotas? Me parece importante destacar la relación entre Atl y Montenegro antes de su colaboración en San Pedro y San Pablo y también su participación en la organización de un frente revolucionario en contra del golpe de Estado de Huerta desde París. Desde mayo en algunos periódicos comprometidos se hace mención del “nuevo” movimiento armado,

---

<sup>520</sup> Roberto Montenegro. *Planos en el tiempo...* 67-68. Posiblemente se trate de otra publicación de cuenta Atl haber realizado en contra de Huerta.

<sup>521</sup> Ver *Planos en el tiempo...* 68-70.

en *Le Cri du Peuple* se escribe sobre “La Guerre au Mexique” y las negociaciones de Huerta con Washington y las intenciones armadas de Carranza;<sup>522</sup> “Les Affaires Mexicaines” en *Le Radical* cuestionan las decisiones del presidente Wilson;<sup>523</sup> hasta la nominación de Villa como “dictador de Chihuahua” en diciembre en *L'Homme libre*.<sup>524</sup> Será en el periódico *l'Humanité. Journal Socialiste*, cuyo director político era Jean Jaurès, que el movimiento revolucionario tenga una mayor cobertura. A partir de una entrevista con el periodista y antiguo secretario particular de Madero, Juan Sánchez Azcona, se hace un relato del gobierno maderista y el engaño de Huerta. La nota se acompaña con una fotografía (**Fig. 19**) cuyo pie de imagen dicta “De izquierda a derecha. M. Atl, representante en París del partido Carrancista; M. Luis Quintanilla, uno de los líderes del partido y M. Sanchez Azcona, secretario de la presidencia de México durante el gobierno de M. Madero”.

Con aquellos líderes, aunado a Miguel Díaz Lombardo, y Carlos Barrera con los que había formado un comité de apoyo al carrancismo en contra de Huerta, el artista decidió publicar el periódico *La Revolution au Mexique* “un diario en francés [...] que tuvo una gran difusión en ciertos medios políticos y especialmente en los financieros”<sup>525</sup> Aquel periódico se menciona en la historiografía, pero se ha tratado como otra de las exageraciones del artista, sin embargo, en esta investigación me fue

---

<sup>522</sup> “La Guerre au Mexique” en *Le Cri du Peuple. Journal Socialiste Quotidien*, 14 de mayo de 1914.

<sup>523</sup> “Les Affaires Mexicaines” en *Le Radical. Organe du Parti Radical et Radical Socialiste*, 27 agosto 1913.

<sup>524</sup> “La Révolution au Mexique” en *L'Homme libre : journal quotidien du matin*, 17 diciembre 1913.

<sup>525</sup> Continúa “Esto último porque nos fue dable obtener noticias de Londres y Nueva York relacionadas con un proyecto de empréstito que el general Huerta pretendía lanzar en París” en Atl, “La revolución mexicana y los mexicanos en París” en FRBN, AA Caja 2a 9ff. Alfonso Reyes escribió en una carta a Henríquez Ureña que todo este grupo de mexicanos lo habían tratado de manera indigna, por ejemplo, “El sinvergüenza de Murillo también, creo, se tiene por deshonorado con mi contacto, pues no he obtenido que se me acerque (ni lo he intentado desde que noté su actitud, aunque me ha mandado hacer cien mil protestas).” En *Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*, José Luis Martínez (ed.) (México: FCE, 1986) 303.

posible ubicar dos de sus números: El segundo y cuarto en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de Francia.

*La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste de Paris* se publicó de manera semanal, cada viernes a partir del 27 de junio de 1913, desde sus oficinas en la Avenue du Maine 138 en París con Atl como secretario de la redacción. **(Fig. 20)** Se menciona el horario de apertura de “la redacción” (3-7h) para recibir toda la información que los conciudadanos quisieran enviarles.<sup>526</sup> En ambos números se critican las decisiones del gobierno mexicano, se narra “La Semaine Tragique à México”,<sup>527</sup> se hacen comentarios sobre la intervención norteamericana, entre otras noticias sobre el movimiento revolucionario en distintas regiones del país. La mayoría de los textos están sin firma, sólo hay un texto firmado por un M.A.R., dos textos firmados por Atl titulados “Démasques” y otro “L’Intervention Américane”, una reproducción de un manifiesto de Carranza y una nota firmada por el Comité constitucionalista en París. Además, se incluye una caricatura de *Multicolor* realizada por de la Vega y otras dos que no refieren la fuente, pero están enfocadas en la crítica a Huerta.

El texto de Atl, “Démasques”, trata de describir de qué manera cree que Huerta “camina a grandes pasos hacia la dictadura” pero aquella “grande tragedia está llegando a su fin, pero antes de que tenga lugar el último acto en un cadalso, también deben desenmascararse sus ocultos perpetradores. La justicia debe conocerlos a todos.”<sup>528</sup>

---

<sup>526</sup> La Rédaction, “Appel aux Mexicains” en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913.

<sup>527</sup> “La Semaine Tragique à México. Tahison de Huerta. – Assassinat du président Madero et autres procédés sanglants de la pokitique post-porfirienne” en *La Revolution au Mexique*, núm. 4, 18 de julio de 1913.

<sup>528</sup> Atl, “Démasqués” en *La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste*, núm. 2, 4 de julio 1913. [“La grande tragédie touche à sa fin, mais avant que le dernier acte ne se déroule

Por tanto, Atl sigue la línea del manifiesto de Carranza como una “Rigoureuse application de la loi”<sup>529</sup> y considera a todos los cómplices, promotores y responsables de los motines como conspiradores que deberán enfrentarse a la justicia.

Quizá lo más importante para esta sección de la investigación sea la página final del segundo número, dedicada al texto titulado “A travers le Mexique”. (Fig. 21) Nota que retoma el nombre de aquella de *Mundial Magazine* y que muestra el interés de que el público francés conozca “las bellezas de México, la riqueza de su tierra, sus industrias y sus artes”.<sup>530</sup> Después de una cita de William Prescott que compara la grandeza de los monumentos mexicanos con los egipcios e indostánicos, el texto exalta la ubicación global del país, su clima, sus montañas, bosques, poblados, etc. Acompañan al texto dos fotografías, una del *Ixtaxihuatl y el Popocatepetl* desde un poblado atravesado por las vías del tren y otra de *La cima del Popocatepetl, la montaña más alta de América del Norte (5650 mètres)*. Pero me parece que este texto en particular desea enfocarse en otra cosa:

si, por ejemplo, se demuestra que los indios, a quienes se cree salvajes, fabrican terracotas, areniscas, alfarería que es tan bella como la cerámica japonesa o francesa, algunos sin duda se sorprenderán. Estos indios, ignorados, poseen un sentimiento de la decoración muy profundo y una extrema sensibilidad al color, como se puede constatar en las ‘bateas’ de Michoacán y en los extraordinarios ‘mosaicos de plumas’ que representan animales y paisajes y que son una de las más bellas y originales manifestaciones de las artes plásticas.<sup>531</sup>

---

sur un échafaud, il faut que ses auteurs occultes soient aussi démasqués. La Justice doit les connaître tous.”]

<sup>529</sup> V. Carranza, “Rigoureuse application de la loi” en *La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste*, núm. 2, 4 de julio 1913.

<sup>530</sup> “A travers le Mexique” en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913.

<sup>531</sup> “A travers le Mexique” en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913.

Se trataba de explicar la grandeza de “les diverses races aborigènes du pays” y “el valor de ciertas industrias autóctonas, la importancia de grandes instalaciones modernas y también revelar el carácter del arte antiguo y moderno”.<sup>532</sup> Para lo cual, el comité también se plantea la organización de exposiciones y conferencias con el objetivo de “llegar a un acuerdo con Francia, especialmente en el campo intelectual”<sup>533</sup>

Además, se denuncia a la prensa mexicana que expresó que el comité ha gastado grandes sumas de dinero para influenciar a la prensa parisina contra el gobierno de Huerta. A lo que respondieron que la causa constitucionalista es apoyada por tener la justicia de su lado sin necesidad de gastar dinero y que, lo único que buscan desde el frente parisino, es defender los intereses generales de México.<sup>534</sup> La función del periódico se muestra en “Appel aux Mexicains” donde se hace un llamado a los mexicanos residentes en París para que se unan a ellos en su “esfuerzo de reivindicación y renovación nacional” con el fin “salvar el honor de la Nación y asegurar el porvenir de nuestra raza.”<sup>535</sup> Me parece interesante el vocabulario utilizado porque se acerca al llamado de unión nacionalista los franceses conservadores.

En un texto escrito por él mismo, Atl recuerda haberse presentado ante Jaurès para pedirle ayuda y éste lo mandó a hablar con Clemenceau para coordinar los esfuerzos revolucionarios. También recuerda que, al presentarse en la revista *Les*

---

<sup>532</sup> “A travers le Mexique” en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913.

<sup>533</sup> “A travers le Mexique” en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913.

<sup>534</sup> Le Comité Constitutionnaliste, “La Presse du Mexique et le Comité Constitutionnaliste de París” en *La Revolution au Mexique*, núm. 4, 18 de julio de 1913.

<sup>535</sup> La Rédaction, “Appel aux Mexicains” en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913. [“Nous faisons appel aux citoyens de la République résidant à Paris pour s’unir à notre effort de revendications et de rénovation nationale. A la suite des événements de février qui ont entaché le prestige de la Patrie, tout Mexicain qui a conscience de ses devoirs doit se joindre à la Révolution. Sur la libre terre de France, nous voulons grouper autour de la constitution la plus libérale de la civilisation contemporaine les énergies de nos concitoyens, dans le but sacré de sauver l’honneur de la Nation et d’assurer l’avenir de notre race”]

*Hommes du jour* con una fotografía de Huerta, y enseñársela a los redactores, éstos (que lo habían rechazado antes como colaborador) aceptaron publicarla con un comentario escrito por él.<sup>536</sup> Este recuerdo, plantea la configuración de una imagen como argumento. Un argumento que no he encontrado, en formato fotográfico (porque no era común que la revista imprimiera fotografías) sino en dibujo.

En las páginas de *Les Hommes du Jour. Annales Politiques, Sociales, littéraires et Artistiques* se usaban retratos dibujados para las portadas, algunas caricaturas y trazos para las viñetas. En ese sentido, el número publicado el 5 de abril de 1913 se subtuló “La Révolution au Mexique” e incluyó un retrato del rostro de Huerta en su portada, **(Fig. 22)** atribuido a Gaston Raieter, caricaturista regular de la publicación, y acompañado por “La République Mexicaine. Le Dictateur Huerta” un texto de Octave Jahn, corresponsal de la revista en México.<sup>537</sup> Además de hacer una relatoría del ascenso de Huerta en el ejército, el gobierno, sus delitos y asesinatos, el texto habla de la búsqueda de un préstamo del gobierno mexicano por 300 millones de francos que Francia debería negar y quiere dejar una especie de moraleja al final: “

En un momento en que asistimos en Francia a una especie de despertar patriótico, o más bien a un estallido chovinista hábilmente suscitado por industriales interesados en nuevos gastos en armamento, debemos sacar una sana lección de los hechos que se nos acaban de relatar en su brutal horror.

---

<sup>536</sup> Atl, “La revolución mexicana y los mexicanos en París” en FRBN, AA, Caja 2a 9ff.

<sup>537</sup> Me parece de lo más interesante que el texto haya sido escrito por Octave Jahn (1869-1917) escritor, revolucionario y anarquista que organizó huelgas y manifestaciones en París, quién se trasladaría a México y además de escribir como corresponsal con el seudónimo “Souvarine” participaría activamente en el movimiento con la Casa del Obrero Mundial y luego con el grupo zapatista. En *Les Hommes du Jour* escribió el texto de Huerta y uno sobre “Carranza” el 1 de julio de 1916. El mismo año escribiría sobre sus experiencias en el periódico francés *Ce qu’il faut dire*. En noviembre de 1913, la revista establece que ellos publicaron una biografía verídica del dictador Huerta, en el momento en el que, según ellos, ningún otro periódico osaba explicar a sus lectores la situación y en decir la verdad sobre el gobierno impostor y de terror y de prevenir el estado de la situación mexicana actual. Ver “Les ‘Hommes du Jour’ ont dit vrai” en *Les Hommes du Jour*, año VI, núm. 305, 22 de noviembre de 1913.

Era claro que la Revolución mexicana y sus facciones estaban siendo utilizadas en Francia para hacer visibles las diferencias entre las posturas socialistas como la de Jean Jaurès en *l'Humanité* con opositores como la de Charles Maurras y el grupo de *L'Action Française*, *La Cité française* o *Cercle Proudhon* de tendencia conservadora, con ideas sorelianas, antisemitas y que se consideran movimientos fascistas franceses.<sup>538</sup>

Vasconcelos narró en *La Tormenta* una visita al Ministro de Hacienda francés para evitar aquel mencionado préstamo con Sánchez Azcona y Díaz Lombardo, que terminó con la publicación del periódico *La Révolution au Mexique*, de la que cuenta, en un inicio, Atl “curioso sujeto de la bohemia internacional” sólo estaba encargado de encontrar una imprenta, aunque con el tiempo pareció un “predestinado del carrancismo”.<sup>539</sup> Vasconcelos cuenta que Atl contrató a algunos vendedores de diarios para que gritaran el nombre de la publicación afuera del edificio de la Bolsa, casi como un ejercicio de propaganda y de manifestación política.

Así, continúa la narración, “a París sí lo tenía conquistado. Cargaba siempre consigo un álbum, “El Álbum de los volcanes” [...] “volcanes de México en el estilo japonés del Fusiyama, aprovechando la boga del momento, en París”. Para él, Atl “en el fondo no era otra cosa que un delicioso charlatán, con rasgos de genio, según se lo

---

<sup>538</sup> Ver Mark Antliff. *Avant-Garde Fascism. The mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939* (Durham: Duke University Press, 2007)

<sup>539</sup> José Vasconcelos. *La tormenta. Segunda parte de Ulises Criollo*, 5ª ed. (México: Ediciones Botas, 1937) 58. [“El Doctor Atl, que en México se llamó Gerardo Murillo. Pero, habiéndose dedicado a la pintura, consideró más prudente prescindir de los riesgos del homónimo. Y aunque criollo, buscó apelativo azteca, Atl, agua [...] Además, se decía muy revolucionario. Durante todo el maderismo se había quedado en Francia disfrutando la pensión que le giraba un gobernador porfirista; en consecuencia, se mostraba más radical que nosotros”]

afirmaba yo, leyendo unos poemas que al lado de sus dibujos dedicaba a los volcanes en francés...”.<sup>540</sup>

## Les Montaignes du Mexique

Con el grabado de un volcán soltando una fumarola dispuesto en una composición circular, se presentó el catálogo de la exposición *Les Montaignes du Mexique* en la Joubert and Richebourg Gallerie en París. (Fig. 23) La exposición se anunció en varios periódicos como *L’Homme libre*,<sup>541</sup> *Gil Blas*,<sup>542</sup> *Paris-midi*,<sup>543</sup> *Les Nouvelles*,<sup>544</sup> *Le Bonnet rouge*,<sup>545</sup> entre otros. Ésta se llevó a cabo del 1 al 15 de mayo de 1914 con 68 piezas que el artista dividió en cuatro categorías: 1. Pinturas con acabado mate; 2. Pinturas con una superficie arenosa; 3. Estampados esmaltados; y 4. Métodos tradicionales. Es decir, según el catálogo las piezas expuestas fueron 23 pinturas (posiblemente terminados con crayones), 13 estampas esmaltadas, 23 dibujos, 5 pochoirs y 4 pasteles. Sus temáticas abarcaron principalmente paisajes con el protagonismo de las montañas, los

---

<sup>540</sup> Según cuenta Vasconcelos, Atl le dijo que le hubiera dado el último álbum que tenía, pero “se lo tenía prometido a la Rubenstein.” Es decir, a la galerista Helena Rubinstein. José Vasconcelos. *La tormenta...* 59.

<sup>541</sup> En “Nouvelles artistiques” sólo mencionan “une exposition du jeune peintre mexicaine Atl qui a pris pour sujet les montaignes de son pays natal” en *L’Homme libre. Journal quotidien du matin*, 9 de mayo de 1914.

<sup>542</sup> En la síntesis describen “une exposition du peintre mexicain Atl, qui a pris pour thème les montaignes des son pays et les a traitées avec une singulière et personnelle énergie” en “Les Arts. Informations” en *Gil Blas*, 1 de mayo de 1914.

<sup>543</sup> En el periódico hacen referencia a la “Fête du Muguet; 19 place de la Madeleine, exposition Atl” relacionando la festividad con el evento de inauguración, en “Cet Après-midi” en *Paris-Midi. Dernières Nouvelles de la matinée*, 1 de mayo de 1914.

<sup>544</sup> El periodista Bernard Lecache califica a Atl de ser “un admirable maestro del color”, en cuyas obras es posible “encontrar, reconocer el admirable experimento de decoración, de decoración suntuosa y espléndida, con las riquezas sorprendentes e ilusorias, de los ballets rusos.” En “Quelques peintres” en *Les Nouvelles*, 19 de mayo de 1914.

<sup>545</sup> Al anunciar la exposición se preguntan: “Verrons-nous, dans les tableaux de l’excellent artiste, les hordes révolutionnaires embusquées?” En “Le Jardin des Piqûres. Petit Courrier des Lettres et des Arts)” en *Le Bonnet Rouge. Quotidien du soir*, 2 de mayo de 1914.

volcanes (Iztaccíhuatl, Popocatépetl, Ciltlaltépetl, Pico de Orizaba) y las nubes en el cielo en distintos momentos del día. Destacan títulos como “Le volcan et la vie lactée” y “Le comete de Halley et le volcan” que implican una conexión más fuerte entre la naturaleza terrestre y el cosmos.<sup>546</sup>

En el *Paris Journal*, el crítico Guillaume Apollinaire le dedicó una crítica a la exposición. Para él “Su método especial lo convierte en un innovador, pero en algunos aspectos, su trabajo está relacionado con el divisionismo de Seurat y Signac.” Esto, debido a que Atl continuaba haciendo promoción a su técnica de crayones utilizada para actualizar, principalmente, la pintura de paisaje. El crítico anotó lo que el artista le explicó de la siguiente manera: “Al observar la forma de las rocas, el color de un terreno ondulado, o el misterio de la noche que sumerge la energía de la montaña en una vida extraña y silenciosa, quise resolver ciertos problemas que atañen exclusivamente a las técnicas del arte pictórico.”<sup>547</sup> De ahí la necesidad y creencia del artista que “para expresar nuevas sensaciones son necesarios nuevos medios técnicos”, no obstante, postula que “Todos los nuevos modos de expresión [...] se originan y están relacionados con modos de expresión anteriores que fueron perdidos, entremezclados con antecedentes muy remotos, sumamente diversos”. En su caso, “Mi método es un sólido

---

<sup>546</sup> Estas dos últimas piezas nos son desconocidas, sin embargo, hay que recordar que en 1910 el cometa Halley fue visible en México y hubo una gran cobertura mediática sobre el asunto que incluye un grabado antropomorfo del cometa realizado por Posada y Vanegas Arroyo. Del mismo modo, es interesante que sean estos temas los que recuperará Gerardo Murillo al final de su vida.

<sup>547</sup> Guillaume Apollinaire, “The Atl Exhibition: The Mountains of Switzerland” en *Paris-Journal*, 4 de mayo de 1914 reproducido en *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, Leroy C. Breunig (eds.) (NY: The Viking Press, 1972) 371-372 [Son procédé spécial fait de lui un novateur, mais, par certains côtés, il se rattache au divisionnisme de Seurat et de Signac. [...] Toutes les manifestations nouvelles, les théories les plus avancées comme les principes les plus révolutionnaires ou les découvertes les plus inattendues, quels que soient leur caractère, leur direction ou leur forme, trouvent leur origine et leur correspondance en des manifestations antérieures qui se perdent jusqu’à se confondre en des antécédents très éloignés aux caractères les plus divers. Mon procédé est un *dérivé solide* des méthodes de peinture helléniques.]

derivado de los métodos de los pintores helénicos” de la encáustica o pintura a la cera que logró reconfigurar en un crayón, un “cuerpo sólido que, al extenderse sobre una superficie receptiva, se adherirá y secará instantáneamente, garantizando así la mayor sencillez posible, brillo y durabilidad a la pintura; al mismo tiempo, quería obtener una división natural de los tonos y estar seguro de que podría ejecutar un boceto con la misma rapidez con la que cubriría una pared.”<sup>548</sup> Aquella “progresión biológica” del dibujo a la pintura terminada exigida por el artista en *L’Action de l’Art*, se eliminaba, ahora crear podría ser instantáneo, más apegado a la búsqueda de la inspiración artística individual.

Apollinaire califica a Atl como un “pintor de montañas”, pintores que señala que “son raros” y los que han tenido el mayor éxito en ese ámbito han sido los japoneses. Así, continúa el crítico francés “los amantes de las tierras lejanas y los lugares curiosos se deleitarán con estos extractos de los cuadernos de viaje del elocuente M. Atl - Paisajes americanos dominados por imponentes cumbres con nombres aztecas o toltecas.”<sup>549</sup>

Por su parte, en la pequeña reseña que escribió Louis Hautecoeur se habla de aquel “procedimiento especial” que le da una “apariencia de granito o arenisca”. Quizá similar a las obras que se reprodujeron en el catálogo. **(Fig. 24)** Siguiendo los preceptos del divisonismo de Segantini, “Atl divide los tonos, no juxtaponiendo las pinceladas,

---

<sup>548</sup> Guillaume Apollinaire, “The Atl Exhibition: The Mountains of Switzerland” en *Paris-Journal*, 4 de mayo de 1914 [peindre avec un corps solide qui, étalé sur la surface réceptrice, adhêrât et séchât instantanément et assurât à la peinture le maximum de simplicité, d’éclat et de durabilité; en même temps, obtenir *naturellement* la division des tons et être assuré de pouvoir aussi rapidement exécuter une esquisse que couvrir une muraille.]

<sup>549</sup> Guillaume Apollinaire, “The Atl Exhibition: The Mountains of Switzerland” en *Paris-Journal*, 4 de mayo de 1914 [Ceux qui aiment les voyages lointains et les sites singuliers regarderont avec plaisir, extraits du carnet de voyage de l’éloquent M. Atl, ces paysages américains où dominant des cimes sourcilleuses aux noms aztèques ou toltèques]

sino parece que superpone las capas de color que de manera discontinua dejan las capas inferiores, casi como una vaporización de los colores sólidos”<sup>550</sup> Las piezas realizadas de esta manera le parecieron deslumbrantes y piensa que a los pochoirs y esmaltes son ensayos a los que les hace falta madurar.

Alfonso Reyes cuenta que la plaza de la Madeleine en París, donde se encontraba la galería era “un sitio mexicano” por encontrarse ahí “una tienda de comestibles donde se encuentran platos mexicanos” y la “Taverne Royal” donde se reunían varios mexicanos.<sup>551</sup> Para Reyes, “la exposición de Murillo está en una mueblería diminuta y elegante” de la que sólo le interesa la historia de su vida en el Popocatepetl, el que haya tomado como seudónimo Atl y los colores que inventó. Es decir, le ha gustado la manera en la que lo ha hecho pero los temas, lo que pinta, “no es más que charlatanería. Sin embargo, hace exposiciones y de seguro que venderá”.<sup>552</sup>

En la contraportada del catálogo de la exposición de Atl se muestra una fotografía de un mueble, posiblemente una credenza con algunas vasijas y jarrones sobre ella, dos juegos de lámparas de formas florales y una gran pintura de un paisaje decorativo completando la ornamentación del muro. **(Fig. 25)** Este anuncio promocional de la Joubert and Richebourg Galerie en París permite ver que su enfoque era la “décoration” y ofrecían el servicio de “ameublement”, también hay noticias de su enfoque en las exposiciones hacia la gráfica, estampas y artes decorativas.<sup>553</sup>

---

<sup>550</sup> "Exposition ATL (Galerie Joubert et Richebourg)" en *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des beaux-arts*, núm. 21, 23 de mayo de 1914.

<sup>551</sup> Reyes es el único en mencionar que la exposición fue gestionada por Luis Galván “para iniciar una serie de exposiciones de arte mexicano” en aquel lugar En *Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914*, José Luis Martínez (ed.) (México: FCE, 1986) 318.

<sup>552</sup> En *Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia...*319.

<sup>553</sup> La artista Suzanne Meunier expuso en la galería en 1916. Daniel Auliac. *Suzanne Meunier: Une artiste à (re)découvrir* (París: Publibook, 2013) 61.

Al final del catálogo se mencionan las “Éditions d’Art”, es decir los álbumes con imágenes y textos realizados por Atl que se pondrían a la venta. El primero *Les Volcans du Mexique* incluía cuatro poemas en prosa llamados “katuns” y veinte estampas. El segundo *La Nuit sur la Montagne* incluía un poema en prosa y cinco estampas. Si el primero costaba 20 francos, el segundo era diez veces más caro ya que sólo se produjeron diez ejemplares. Del mismo modo se anuncia la preparación de *Les Montagnes d’Amérique* cuatro series de álbumes con litografías, grabados y pochoirs que consistían en 5 álbumes de *Les Montagnes du Mexique*, 2 de *Les Montagnes de l’Amérique centrale*, 10 de *La Cordillère des Andes*, y 2 de *Les Montagnes Rocheuses*. Es decir, se trataba de un proyecto que proponía construir la silueta topográfica continental. Por último, se anuncia el estudio *L’Energie artistique contemporaine* realizado por el artista sobre las tendencias y el valor del arte en la civilización burguesa. Un tema, como hemos visto, recurrente en los escritos del artista.

La portada del álbum *Les Volcans du Mexique* (Fig. 26) presenta un volcán en erupción formado a cuatro tintas. La disposición circular en forma de viñeta y la experimentación tipográfica tienen reminiscencias japonistas. Para Atl la técnica del estencil consistía en “recortar en una hoja de papel impermeable o en una delgada lámina de metal, un dibujo, colocarla sobre una superficie plana y pasar sobre los claros recortados una brocha impregnada por alguna tinta”.<sup>554</sup> Atl prefiere el término stencil por ser el más preciso (aunque lo nombra en español como “patrón y “pochoir” en francés) al denominar “el estencil” se refiere a la hoja recortada y “al estencil” a la

---

<sup>554</sup> Atl escribió sobre esta técnica de impresión a mano alrededor de 1930. Ver Luna Arroyo. *El Dr. Atl...* 129-137.

reproducción que se obtiene. Según el artista, esta técnica es la más antigua que se conoce y fue utilizada por todas las culturas. Desde las primeras dinastías chinas, Grecia, Roma y Bizancio como método para decorar los muros siguiendo un ritmo, en Japón como decoración para telas, vestidos y libros hasta llegar al México colonial en el que se usó para realizar murales.<sup>555</sup>

En el álbum hay dos tipos de obra: los volcanes realizados con varias tintas (o *estampes au pochoir* como están nombradas en el catálogo) y un grupo de estampas-símbolos (*estampes émaillées*). Los primeros están conformados por cinco esténciles de colores que representan *La montaña, el Popocatepetl e Iztaccíhuatl y el Nevado de Toluca* en un formato apaisado sobre dos láminas; y otros esténciles en una sola plana que presentan al *Volcán de Colima y la noche en el Iztaccíhuatl*. Podemos tomar el pochoir de la Montaña (o Popocatepetl) y calcular que la lámina izquierda se hizo con alrededor de cinco plantillas a partir de las cuales se pudieron aplicar un color rojizo que delinea la cordillera, un verde para algunos toques de color que quedaron ocultos, una café para la cordillera, y dos azules utilizados para el cielo y una nebulosa. **(Fig. 27)** Así, cada una de las láminas fueron realizándose a mano con cuidado y por etapas.

Esta técnica tiene orígenes orientales, tanto en el grabado *Nishiki-e* en el que se tallaban bloques de madera separados para cada color y se usaban de manera escalonada para crear las famosas estampas *Ukiyo-e*; como por el Katagami, una técnica en la que se usan plantillas de varias capas de papel washi para aplicar patrones estilizados, en negativo o positivo, en los textiles, antes de teñirlos y así decorar

---

<sup>555</sup> AA El arte del esténcil y las estampas del Dr. Atl. AA, Caja 2a, Exp. 76, agosto de 1928, 2ff

principalmente los kimonos.<sup>556</sup> Posteriormente, al llegar a occidente, se fue adaptando su uso a la decoración de muebles, muros y vidrios.<sup>557</sup> Ya a finales del siglo XIX, se empezaron a utilizar para decorar los negativos cinematográficos y como lo ha destacado Sandra Zetina, la técnica tuvo un nuevo auge en París alrededor de la primera década del siglo XX, en el art déco y, sobre todo, a partir de la publicación del *Traité d'enluminure d'art au pochoir* de Jean Saude, preparada especialmente para la Exposición Internacional de Industrias modernas y artes decorativas de 1925.<sup>558</sup> El interés en explorar el proceso del estencil surgió como reacción a la proliferación de máquinas de impresión y la mala calidad de las reproducciones en color en las publicaciones.<sup>559</sup> Las plantillas realizadas en láminas delgadas de cobre, zinc o aluminio para cada componente de color aplicado con pincel o pompón cuando el pigmento no estaba ni seco/espeso o líquido. Con el pochoir, la aplicación manual de capas de pigmento creaba efectos deslumbrantes que la cámara o la imprenta nunca podrían

---

<sup>556</sup> El Museum of Domestic Design & Architecture en Londres tiene una amplia colección de katagami (alrededor de 400) principalmente creados durante el siglo XIX. Hay muchos con diseños vegetales y florales, pero los que más llamaron mi atención fueron los dedicados a las olas y las corrientes de agua como éste: <https://moda.mdx.ac.uk/object/k2-85/> y <https://moda.mdx.ac.uk/object/k1-6/>

<sup>557</sup> “Originalmente, la impresión con estencil se utilizaba en particular para la fabricación de muselina de vidrio. En 1838, el pintor Charles Duval registró una patente para un proceso de fabricación de vidrios decorativos mediante impresión con estencil. Los colores reducidos a polvo fino se aplican sobre el vidrio previamente engomado. Para asegurar una capa uniforme de color, las láminas de vidrio se colocan en una caja, luego los colores se aplican mediante un tamiz o fuelle. Diez años después, Duval presentó una nueva patente basada en el mismo principio con algunas mejoras. Los estenciles, fabricados con láminas de plomo o metal batido, se galvanizan para darles mayor rigidez. Luego, asegura una fijación temporal de los colores en polvo introduciendo el vidrio, una vez cargado de pintura, en una cámara de vapor. La condensación del agua humedece la pintura que, al secarse, se pega al cristal. Esto te permite aplicar tantos colores como quieras y hornearlos todos en la misma cocción.” En Alba Fabiola Lozano C, “Le dilemme de la renaissance du vitrail au XIX<sup>e</sup> siècle en France: entre redécouverte des techniques ancestrales et développement de techniques nouvelles” en *Les Innovations verrières et leur devenir. Actes du deuxième Colloque International de l'Association Verre-Histoire*, Nancy, 26-28 mars 2009.

<sup>558</sup> Sandra Zetina ha escrito sobre la técnica del estencil del Dr. Atl en “Experimentación formal de la vanguardia. Técnicas y ocultamientos” en *Vanguardia en México...* 158-171.

<sup>559</sup> Ver Dale Roylance, “Art Deco Paris 1900–1925: Catalogue of the Exhibition of Pochoir Color Prints from the Graphic Arts Collection” en *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 61, No. 1 (Autumn 1999), 1-72

replicar y por ello conocemos experimentaciones como las de los diseños de moda de Sonia Delaunay, las Revolving Doors de Man Ray, entre muchos otros.

En la siguiente década, a la par de la realización de un programa mural, Gerardo Murillo colaborará con distintas editoriales (Cvltvra, México Moderno y Botas) y elaborará manualmente y con varias tintas, los estenciles de las portadas de *Las artes populares* (1921-22), *Óptica Cerebral* (1922), *Las sinfonías del Popocatepetl* (1922), *Iglesias de México* (1924-27), *El paisaje. Un ensayo*, (1933), *Cuentos de todos colores* (1933), *Un hombre más allá del Universo* (1835), *Volcanes de México*, (1939), *Cómo nace y crece un volcán* (1950).

Por otra parte, en los álbumes también se incluían estampas-símbolos que actualizaban el mon japonés (o *kamon*). Éste es un símbolo que puede pensarse equivalente a un emblema con diseños vegetales, objetos cotidianos o motivos geométricos. La mezcla entre el control preciso de las formas y su naturalismo hizo que llamara la atención de los diseñadores y artesanos europeos, así como de los trabajadores del mundo de la edición. Así, se empezó a adoptar el uso y combinación de estos emblemas en textiles, carteles y demás productos enfatizando el contraste y alternancia entre superficies blancas y superficies negras o de colores.<sup>560</sup> Un volcán en cuyas profundidades se organiza la energía en forma circular; un cráter interrumpido por un delgado tronco, un paisaje con un río que parece ser el camino a seguir, la cima de una montaña; **(Fig. 28)** entre otros símbolos formaron parte de los álbumes, el catálogo y de la exposición de 1914.

---

<sup>560</sup> Siegfried Wichmann. *Japonisme...* 294-301.

Así, se sigue la estructura fundamental de los *kamon*: la forma circular, considerada como uno de los signos primitivos más notables y significativos en el extremo oriente. El círculo es un signo sin principio ni fin, simboliza lo ilimitado del tiempo y el espacio, pero también puede representar el ciclo de la vida, o si lo divide una línea vertical representa la imagen de la creación, mientras que si la línea es una “S” expresa la polaridad del universo, finalmente, cuando se divide en cuatro y se inscribe en un cuadrado se trata de un emblema que simboliza el universo espiritual. No es exagerado pensar que estas estampas-símbolos o *kamon*, mantienen la intención de conjugar la apariencia sensible de las formas y su significado espiritual, el cual consiste en entender las plantas, animales y objetos del mundo cotidiano como estrechamente unidos en el universo.

## “¡El Oriente! Por el Oriente ha nacido siempre la luz”

Un grupo de firmas, de monogramas para mostrar propiedad, de relacionar creador con creación. **(Fig. 29)** En forma circular se estilizaron y dispusieron en forma circular una letra G con una R y una C más pequeña. Esta firma proviene del *Retrato de Clausell*, analizado en el capítulo anterior y pintado por Murillo en 1909. A su lado, una G envuelve una especie de A en una disposición cuadrada como firma para el *Retrato de Justo Sierra* de dos años antes. Esta manera de firmar se fue modificando con el tiempo, en la carta a Gamboa mencionada anteriormente, se dice que Atl había comprado “un sello con su monograma jeroglífico”<sup>561</sup> posiblemente como parte de su búsqueda por lo

---

<sup>561</sup> “Carta del Dr. Atl a don Federico Gamboa. París, 11 de diciembre de 1912... Quizá se trate de el sello que hemos visto que se repite en letra cursiva escribiendo “Atl”.

sígnico. La siguiente firma es del tapatío Ponce de León, le sigue la mezcla de la R y C de Rosario Cabrera; la J y E de Jorge Enciso dentro de un círculo al igual que la R y M de Roberto Montenegro.<sup>562</sup> ¿Qué implica esta búsqueda de presentar la autoría? ¿Por qué, de nuevo, el grupo de Guadalajara comparte experimentaciones y búsquedas artísticas?

En ese sentido, es conocida la propuesta del tapatío José Torres Palomar, también conocido como Pal-Omar, de realizar 'kalogramas' los cuales define como “el nombre de una persona expresado por virtud artística de la línea y del color y dando por la combinación de estos elementos algo de la psicología del sujeto de una manera simbólica”. **(Fig. 30)** Se trata de la construcción de un símbolo que combina la heráldica con las formas antiguas desde los babilónicos, “algo de la inscripción cúfica, algo también del ideograma arcaico de la China y de los sellos japoneses”.

Aquellos sellos o monogramas japoneses los podemos ver en otras producciones artísticas: revistas, libros y murales. Apollinaire, en su crítica a la exposición parisina, recordó que el artista le dio su tarjeta de presentación, la cual llevaba, sobre su apellido monosilábico, las palabras “Acción Mundial”, lo cual contribuyó “a convertirlo en un artista interesante” ante sus ojos.<sup>563</sup> No sé si se trate del mismo diseño, pero cuando se publicó la revista *Acción mundial* (dos años después del encuentro con el crítico francés), ésta incluyó un tipo de monograma en formato circular **(Fig. 31)**, ordenado en secciones del mismo modo que el símbolo que agrega Montenegro al centro de su mural *El cuento* en el Centro Escolar Benito Juárez **(Fig. 32)**.

---

<sup>562</sup> Algunos de estos monogramas también fueron señalados en la exposición *Pasajero 21. El Japón de Tablada*.

<sup>563</sup> Guillaume Apollinaire, “The Atl Exhibition: The Mountains of Switzerland” en *Paris-Journal*, 4 de mayo de 1914 reproducido en *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, Leroy C. Breunig (eds.) (NY: The Viking Press, 1972) 371-372.

En ese sentido, no hay que olvidar el gran interés que también tuvo Montenegro en las culturas orientales. En 1918, una reseña a su trabajo en la revista *La Esfera* de Madrid señala que donde encuentran “mejor definida la verdadera orientación de Roberto Montenegro, en la que se reúnen el colorista nato, intuitivo por milagro de su tierra de luz, y el dibujante de vasta cultura literaria y musical, es en las ilustraciones orientales de *La Lámpara de Aladino* y de *Los Rubaiyat*, de Omar Kayam”.<sup>564</sup> La primera historia de origen árabe, situada en China mientras que la segunda es poesía de origen posiblemente persa y en cuya primera traducción al español, llevada a cabo por José Castellot, estuvo involucrado el poeta José Juan Tablada.

En ese sentido, es bien conocido el interés por la cultura japonesa del escritor José Juan Tablada. En un reportaje se incluye la fotografía del escritor realizando la ceremonia del té en una habitación de su casa ubicada en Coyoacán. **(Fig. 33)** El escritor está sentado de rodillas (posición conocida como *seiza*) y vestido con un kimono liso. Detrás de él una puerta corrediza abierta deja echar un vistazo hacia el jardín. En la habitación, con paredes claras y lisas, destaca la presencia de algunos elementos: un biombo con decoración floral al fondo, dos linternas de papel decorado (una de techo y otra de piso) y una sombrilla de papel abierta, dejada en una esquina para equilibrar la composición de la imagen.

Mientras esta fotografía resalta la sobriedad del decorado invitando al observador a enfocar la mirada en los elementos individuales que la componen; otra

---

<sup>564</sup> Silvio Lago, “Siluetas de dibujantes. Roberto Montenegro” en *La Esfera*, 31 de agosto de 1918, 19-20. En otro texto estoy trabajando de manera más profunda las imágenes orientalistas de Montenegro en el mundo editorial como es el caso de *La Lámpara de Aladino* (1917), *Los Rubaiyat* (1918), *Las desencantadas* de Pierre Loti (1954), etc.

fotografía, del escritor acompañado de una mujer en la biblioteca en la misma casa, presenta un abundante número de elementos decorativos que van desde una cenefa de elementos celestes en el borde superior de las paredes de la habitación, hasta un librero repleto de piezas de cerámica, orfebrería, estatuillas de distintas formas y estilos, que recorre la mitad inferior de la pared retratada, solamente interrumpido por una chimenea. **(Fig. 34)** La parte inferior de ésta última se encuentra decorada completamente por azulejos con elementos fitoformes variados. Sobre ella, se posan candelabros con distintas formas y alturas y dos estatuillas posadas sobre pequeños pedestales situados a cada lado de la repisa. Detrás de ésta, surgen dos columnas planas adosadas al muro, con fustes estriados y capiteles corintios con hojas de acanto y volutas que simulan sostener un entablamento repleto de elementos vegetales. Esta construcción arquitectónica simulada enmarca un óleo. El elemento principal de la imagen: Un retrato del escritor en su biblioteca.

Así, en esta fotografía, el retrato mira al retratado y además establece una unión entre el Tablada pintado con pluma en mano, es decir, el escritor y el Tablada fotografiado escuchando a su acompañante leer con libro en mano, es decir, el lector, el estudioso. Ambos unidos por una pequeña y oscura escultura de Buda. Recientemente identifiqué una pieza como una reproducción de este cuadro para una exposición.<sup>565</sup> **(Fig. 35)** Ahora bien, este retrato adquiere mayor importancia al identificar a su creador, un artista que realizó una exposición de su obra en 1909 (que ya se ha

---

<sup>565</sup> Una copia a color del retrato fue recientemente expuesta en el Museo del Palacio de Bellas Artes como parte de la muestra *Pasajero 21*. Éste forma parte de la colección de Esther Hernández Palacios. *Pasajero 21 el Japón de Tablada*. (México: INBA - Museo del Palacio de Bellas Artes, 2019).

mencionado en el tercer capítulo) y que incluía retratos de varios agentes culturales: El pintor Gerardo Murillo.

La amistad entre Murillo y Tablada fue muy importante durante la primera década del siglo XX. Como se mencionó anteriormente, fue él quien lo presentó para sus conferencias de *Savia Moderna* y quien se encargó de reseñar sus actividades como promotor del círculo proveniente de Guadalajara. También en su diario se nota su presencia. Por ejemplo, el jueves 19 de enero de 1905 almorzó con Alfredo Acosta y Gerardo Murillo. Al siguiente día vuelve a almorzar con él, Montenegro y Ponce de León y el sábado también almuerza con Murillo, de quien recuerda que estaba “en éxtasis viendo estampas japonesas. Hizo notar cómo en sus estampas colocan siempre junto a un color su complementario. Le encantaron la serie del *Viaje de un daimio a Nagoya* y las estampas de Ogata Gueko”[sic].<sup>566</sup> Desafortunadamente no conocemos a cuáles estampas hace referencia Tablada ya que su biblioteca y colección, entre ellas sus estampas japonesas, se dividieron y sufrieron destinos múltiples. Sólo recientemente se realiza un trabajo de reintegración que quizá pronto permita completar este camino.<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> Para la semana siguiente, el 9 de febrero vuelve a verlo para tomar el té por invitación de Germán Geduvius. También asistieron Luis Quintanilla, Montenegro y la actriz norteamericana Beryl Hope. José Juan Tablada. *Diario. (1900-1944)*, Guillermo Sheridan, ed. (México: UNAM, 1992) 52. Se habla de Ogata Gekkō (1859-1920) un artista japonés (originario de Edo) mejor conocido como pintor y diseñador de estampas ukiyo-e. Su formación fue autodidacta y es conocido por ganar un premio en la Exposición Colombina de Chicago (1893) y exponer en la Exposición Universal de París de 1900.

<sup>567</sup> Roberto Mata cuenta que el momento dorado de Tablada como bibliófilo es el que hemos descrito con su casa en Coyoacán que en 1914 es invadida por los revolucionarios. Ahí, se perdieron parte de sus libros y colecciones. Después en NY volvió a integrar una colección que parece haber vendido una parte al gobierno mexicano a través de Genaro Estrada y Puig Cassauranc. De ahí que haya una colección “JJ Tablada” en la Biblioteca Vasconcelos de la Ciudadela y en la Biblioteca Pública de Cuernavaca donde Tablada viviría entre 1936 y 1944. Otra parte llegó a la Biblioteca Nacional donde se están realizando trabajos para identificar los ejemplares por el exlibris y anotaciones donde hasta ahora se ha formado una colección de 225 piezas, entre estampas y libros. Ver Roberto Mata, “José Juan Tablada y Japón” *Pasajero 21...* 57. Esta serie *Viaje de un daimio a Nagoya* y las estampas de Ogata Gueko no forman parte

La fascinación por las estampas japonesas acompañaron a Murillo desde principios del siglo. En una entrevista realizada en 1910 durante una de sus expediciones por los volcanes dirá:

Do you know the work of the painter Oku-Sai? [sic] This artist has painted a hundred distinct views of the beautiful Fu-ji-san. I first saw them in the house of the poet Tablada; and, from that moment I wanted to do a work of the same kind, reproducing, with all the strength possible, the beauty of these two virgin mountains. But I desire to make a work that shall be deeper, vaster and more complete than that of the Japanese painter.”<sup>568</sup>

Luego, Murillo expresa que su trabajo durante esos años había sido y seguiría siendo el reproducir los mismos dos motivos, con toda la fuerza posible, de manera completa, bella y profunda, el repensar como Hokusai, todas las miradas posibles al Iztaccíhuatl y Popocatépetl. Como lo ha destacado recientemente Luis Rius, lo mismo se puede decir de Diego Rivera, quien en *Naturaleza muerta con estampa japonesa* (Fig. 36), muestra una oposición entre dos maneras de entender la superficie plástica: una, la ola de Hokusai, plana, sintetizada y al mismo tiempo dinámica, y otra, una mesa que cuestiona la perspectiva tradicional repleta de frutas, flores, una taza, tetera y florero, además de un mantel y cortinaje que juegan con la luz y las relaciones de los colores.<sup>569</sup>

“¡El Oriente! Por el Oriente ha nacido siempre la luz y todavía sigue naciendo- y por consiguiente el Oriente es, claro está, el símbolo de la orientación, ¿o no es cierto?”<sup>570</sup> escribía Atl con algo de duda, aunque este ensayo ha orientado la mirada

---

de lo que Amaury A. García Rodríguez ha estudiado o identificado como parte de la colección de Tablada. Ver “El Japón quimérico y maravilloso de José Juan Tablada. Una evaluación desde las artes visuales” en *Pasajero 21...* 63-99.

<sup>568</sup> "One has but to live in the Mountains to Understand why an Artist can Spend a Life With Their Splendors" en *The Mexican Herald*, 2 de mayo de 1910.

<sup>569</sup> Rius sugiere que en esa obra “destaca el contraste que establece la portentosa ola de Hokusai con la naturaleza muerta que la contiene (una obra dentro de una obra), toda vez que ilustra el enorme impacto del *ukiyo-e* en la conciencia del arte moderno que rompió con la tradición académica”. 125

<sup>570</sup> Dr. Atl *Gentes profanas en el convento...* 43

hacia las conexiones transpácificas del arte mexicano en varias ocasiones. Se nota por ejemplo la riqueza de la esquematización de los elementos naturales, la composición con tendencias diagonales así como la simplicidad de las líneas y el uso de técnicas que dialogan con la tradición oriental. Estas características, para Siegfried Wichmann, configuran parte de lo que se construyó en occidente como un estilo orientalista.<sup>571</sup> Un estilo que surge de una búsqueda de formas fuera de la tradición académica y gracias al contacto con la producción industrial y artesanal del oriente en las Exposiciones Universales del siglo XIX.<sup>572</sup> Las telas, la cerámica, el grabado sobre madera, los esmaltes, los biombos, los monoemblemas, los kakemonos, las viñetas, los abanicos fueron considerados por los estudiosos, coleccionistas y artistas del último cuarto del siglo XIX de manera global. Les interesaban los objetos, las técnicas de producción, su iconografía y su significado.<sup>573</sup>

En 1914, Tablada publicó *Hiroshigué. El pintor de la nieve y de la lluvia. De la noche y de la luna*, con una dedicatoria a la memoria de Edmundo de Goncourt. **(Fig. 37)** Se trata de un análisis de la obra del artista con la intención de “relatar al Occidente, en sus diversas y múltiples manifestaciones, el Arte del Japón, el único país de la tierra en

---

<sup>571</sup> Siegfried Wichmann. *Japonisme...*11-14

<sup>572</sup> Para Francesco Pellizzi el Oeste se volvió “orientalista”, y así consciente de la construcción de su identidad occidental, cuando la expansión de las formas culturales empezaron a desestabilizar la polaridad Este-Oeste, es decir durante el siglo XVIII con la Ilustración. De manera similar, dice el antropólogo, un siglo y medio después, Europa se volvió “primitivista” a partir de que las formas “originales” de las civilizaciones arcaicas se imbricaron con las occidentales, y, en México, las artes revalorización las formas “nativas” cuando se empezaron a enfrentar a otras formas coloniales provenientes de la industria cultural norteamericana. Esta visión de la conexión cultural muestra la diversidad de lecturas que se han producido después de la publicación del texto de Said comentado en el primer capítulo de esta investigación.

<sup>573</sup> Después de un recorrido por los estudiosos y coleccionistas, Wichmann rescata como ejemplo que: “Quand Gauguin peint un soixtaine d'éventails dans le style extrême-oriental, cela a un sens; queand les Nabis et Klimt collectionnent des tissus japonais et les utilisent même pour leur usage personnel, il est difficile de ne pas concevoir ces objets comme partieintégrante de leur recherches” Siegfried Wichmann. *Japonisme...*13.

que el arte industrial toca siempre al gran Arte".<sup>574</sup> Más allá del estudio del artista, su obra y su genealogía me parece importante pensar en los *makimono*s, un tipo de rollo de pintura o manuscrito montados como frisos que simulan panoramas con escenas de paisajes que se suceden unos a otros con árboles, rocas, puentes, montañas, etc.<sup>575</sup> Los pochoirs del álbum *Les Volcans du Mexique* expresan a través de la fuerza de sus líneas, la simplicidad de las formas, su fluidez, cual *makimono*s se extienden de manera horizontal más allá del desdoble de un biombo convirtiéndose en un panel decorativo.

Para Luis Rius, "Con la escritura de Hiroshigé..., en 1914 Tablada alcanza un punto de madurez evidente en su japonismo y en el efecto de éste en el bagaje conceptual que como crítico fue construyendo, al menos desde 1896, con miras a un objetivo muy claro: la transformación del arte nacional."<sup>576</sup> Así, al final del texto, Tablada se pregunta:

¿Por qué nuestros pintores no han sentido, volviéndolas a expresar, re proyectándolas, pues sentir sin expresar es la negación del arte, tales bellezas, cuya imploración por ser reveladas, deslumbra en el color, conturba en el aroma, seduce en el sonido e hipnotiza en la luz, violentos esplendores meridianos, magias crepusculares o misterio hechizador de los claros de luna?..."

Tablada considera que los artistas "no han sabido interesar al público ni crearle necesidades de arte y de belleza" y anhela "Qué suerte tan diversa correría el pintor o el grupo de pintores que abriendo los ojos y empuñando el lápiz o el pincel, intentarían

---

<sup>574</sup> José Juan Tablada. *Hiroshigú. El pintor de la nieve y de la lluvia. De la noche y de la luna.* (México: Monografías Japonesas, 1914) Por la publicación de este estudio, se dice que Tablada obtuvo una "alta distinción de ser condecorado por S.M. el emperador del Japón con la Orden Imperial del Tesoro Sagrado" Ver "José Juan Tablada condecorado" en *El Mundo Ilustrado*, 15 de marzo de 1914.

<sup>575</sup> Tablada habla de Seshiú, pintor que se consagró al paisaje y del que menciona que en los muros de la "biblioteca, cerca del plafón y en una extensión de 22 metros, lucen por friso un bellissimo *makimono* de Seshiú, a tinta de china" José Juan Tablada. *Hiroshigú. El pintor de la nieve y de la lluvia. De la noche y de la luna.* (México: Monografías Japonesas, 1914) 19.

<sup>576</sup> Luis Rius, "Hiroshigú. Una palanca del futuro del arte mexicano" en *Pasajero 21 el Japón de Tablada.* (México: INBA - Museo del Palacio de Bellas Artes, 2019) 106.

una obra semejante a la que los japoneses realizan en los *Meisho*, causa de esta digresión!”<sup>577</sup> El *Volcán de Colima* de Enciso podría ser considerado un Meisho (Fig. 38), un grabado que generalmente formaba parte de un grupo y que muestra sitios famosos, especiales, “nada tan grato y amable como esos pintorescos documentos en que los mágicos pinceles nipones, dicen cautivando lo que en otros países exponen áridamente los geógrafos, relatan enfáticamente los historiadores o enumeran e inventarían entre reclamos de hoteles y anuncios de drogas, guías y vademécum de turismo.”<sup>578</sup> Aquel gran volcán, protagonista de la escena, trazado a partir de la oposición de colores cálidos y fríos, construye una escena de serenidad y según Tablada, los Meisho para el teórico John Ruskin, también eran “un motivo para amar al país natal y para sentir la felicidad de vivir en medio de tantas cosas admirables!”<sup>579</sup>

En ese sentido, se debe mencionar que Tablada inicia con *Hiroshigué* su serie de “monografías japonesas” a la que le seguiría “Aztecas y Japoneses”. Esta relación es interesante ya que para el artista hay semejanzas formales y mitológicas específicas. Una estampa, perteneciente a su colección y que él titula *Minato susaki* (La península de Minato) podría llamarse para Tablada “La fundación de Tenochtitlán por un pintor japonés” ya que se observa una enorme águila descendiendo a un valle lacustre con un volcán en el horizonte (Fig. 39), y que, según escribe, por la “misma semejanza con nuestra leyenda, servirá de carátula a “Aztecas y Japoneses”, la siguiente monografía.

---

<sup>577</sup> José Juan Tablada. *Hiroshigué. El pintor de la nieve y de la lluvia. De la noche y de la luna.* (México: Monografías Japonesas, 1914)

<sup>578</sup> El artista que en aquel momento le parece el mejor, es Enciso de quien escribe: “En honor del singular artista tapatío, debo decir que siendo quizá el más mexicano de nuestros pintores, es también el que más se acerca a la honda y perfecta manera de sentir de un japonés. En sus originales obras decorativas (los frisos de las escuelas públicas de la Colonia de la Bolsa, particularmente) evidencia esas dos raras cualidades que me complazco en señalar.” En José Juan Tablada. *Hiroshigué...*83.

<sup>579</sup> José Juan Tablada. *Hiroshigué...*82.

Un par de décadas después, el Dr. Atl en su *Paisaje. Un ensayo*, que cuenta con un estencil hecho a mano como portada , (Fig. 40) le dedicará un fragmento al paisaje en China y Japón, enunciando que el hombre “en China nació pintando la naturaleza entera”. Para él desde los periodos históricos más lejanos, los artistas chinos pintaron paisajes donde el hombre “era un accidente en el ambiente telúrico” ya que “comprende la magnificencia de la naturaleza” y no deben de ser considerados ingenuos sino que “son expresiones perfectas de una profunda sensación física”, “bajo la acción de un sentimiento general y profundo de todas las cosas”.<sup>580</sup> Es decir, Atl considera que el paisaje chino se concibe como unidad, una unidad que ha tenido pocas variaciones a lo largo del tiempo y cuyas cualidades persisten y se podría pensar que él trata de emular: “comprensión profunda de la naturaleza, simplificación de la forma, estilización, unidad, extraordinaria habilidad técnica”. Del mismo modo, el artista japonés continuó con la tradición del arte chino, hasta que, según escribió Atl, sugieron los grandes grabadores “que siguen dando hasta nuestros días ejemplares únicos en la historia del paisaje – simples y bellas expresiones de la vida realizadas con una técnica única en su género”.<sup>581</sup>

No es casualidad que incluya este apartado en su ensayo o que la ambición de Atl con la pintura sígnica, sea tan cercana a la definición del paisaje oriental. Su continua mención de los atlcolors, su uso al aire libre y su experimentación con los estenciles y estampas-símbolos como parte de la formulación de lo sígnico forman parte una nueva manera de pensar la pintura, de imaginar la representación del mundo, una “nueva

---

<sup>580</sup> Dr. Atl. *Paisaje. Un ensayo* (México: s.e., 1933) 9.

<sup>581</sup> Dr. Atl. *Paisaje. Un ensayo* (México: s.e., 1933) 10.

forma de tratar el paisaje no como masa inerte, como cosa estable; sino como un conjunto de fenómenos de movimientos y densidades, estados cósmicos, equilibrios o desórdenes de los elementos naturales."<sup>582</sup> Se trata además, de una manera de conjuntar la idea de *meisho*, de la representación de un lugar, de un paisaje específico que causa una emoción, con el de los *makimono*s puestos a muro y formular una nueva forma de arte decorativo.

## Decoración de vanguardia

Desde 1906, Henri Matisse entendió el concepto de decoración como la interrelación de los componentes formales quitándole la carga peyorativa de un añadido superficial o innecesario. El historiador del arte Gill Perry notó la relación entre el paisaje y lo decorativo en el periodo de gestación de las vanguardias y escribió que, a pesar de que era el género dominante tanto en el Salón como en las otras exposiciones independientes, es gracias al fauvismo (además de Gauguin y sus seguidores) que se desarrolla un nuevo tipo de *paysage décoratif* que irrumpía entre el paisaje histórico, relacionado con la producción de Poussin y el paisaje campestre, el cual contaba con una puesta en escena más costumbrista y que se desarrolló con amplitud en los primeros años del impresionismo. Así, el paisaje decorativo era aquel que no necesitaba tener un tema reconocible asociado a un lugar específico sino que el énfasis estaba en la formulación de una imagen esquemática o, se puede decir, sintética, que podía ser

---

<sup>582</sup> Antonio Zelaya, "La pintura sónica y el Dr. Atl" en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

asociada tanto a lo decorativo como a lo primitivo o naif.<sup>583</sup> El tamaño y la perspectiva deformados, áreas de color planas, líneas de grosores diversos, antes que figuras, el paisaje decorativo recalca la realidad del cuadro, una superficie pintada sobre la que algo es representado.

Esta noción de paisaje decorativo se puede comparar con las propuestas del pintor y crítico Maurice Denis (1870–1943), quien primero perteneció al grupo de los *Nabis* formado alrededor de Gauguin, y después empezó a formular una estrategia como crítico y teórico del arte. En un ensayo, titulado la “Definition du Neo-Traditionnisme” publicado en 1890, Denis intentó describir las maneras en las que la forma pictórica moderna rejuvenecía la tradición del arte francés, el académico y clásico, el rechazado por los impresionistas. El texto inicia con una llamada de atención a la materialidad de la obra, su factura y condición de superficie pintada: “hay que tener presente que un cuadro - antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota- es esencialmente una superficie plana recubierta de colores asociados según un orden determinado.”<sup>584</sup> El ensayo de Denis apoya la noción de que el modernismo debía sacar a la luz las cualidades de los materiales y la técnica pictórica y en vez de implicar que el enfoque en los medios formales del acto de pintar implicaba el rechazo de la historia, la cultura y la política, se dio cuenta que las cualidades de esta abstracción -sensualidad, materialidad o sugestión- tenían un carácter cultural, incluso una postura política sugerida al sujeto observador.

---

<sup>583</sup> Gill Perry, “El primitivismo y lo moderno” en Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998, 54.

<sup>584</sup> Maurice Denis [pseud. Pierre Louis], “Notes d'Art. Définition du Néo-Traditionnisme” en *Art et critique. Revue littéraire, dramatique, musicale et artistique*. Año 2 Núm. 65, 23 de agosto de 1890.

Ya no más prácticas naturalistas, ya no más *trompe l'oeil*, Denis se burla de quienes buscan aquel artilugio en *Le pauvre pêcheur (El pobre pescador)* de Puvis de Chavannes, una pieza en donde, según él, se había logrado el “triumfo universal de la imaginación de los estetas”, del “triumfo de la creación de lo bello sobre la mentira naturalista”<sup>585</sup>. Estas formas de modernidad, renovaron el idealismo y rejuvenecieron las inquietudes del simbolismo pero dotando de un protagonismo especial a la superficie pictórica considerando la materia como un vehículo para representar aquel ideal.<sup>586</sup> Si se siguiera exactamente la línea marcada por Denis, se buscaría un clasicismo con ambiciones colectivas en la esfera pública y que, para Camille Mauclair, se podría definir como una “reacción nacionalista en el arte”.<sup>587</sup>

Desde el estudio del modernismo vanguardista, pareciera que “lo decorativo” tenía (y tiene) una connotación femenina, doméstica y, si se establecía que una pintura tenía intenciones decorativas, se lee como una adjetivación despectiva. Es un término que se mantiene en el lenguaje visual patriarcal del arte moderno porque se le presenta como parte de una búsqueda distinta a la de los valores estéticos trascendentales

---

<sup>585</sup> Maurice Denis [pseud. Pierre Louis], "Notes d'Art. Définition du Néo-Traditionnisme"...

<sup>586</sup> Pierre-Cécile Puvis de Chavannes (1824-1898) se había hecho de una gran fama porque se consideró que había revivido la tradición de la pintura de historia de forma monumental, incluida su función pedagógica y, al mismo tiempo, la decorativa, como fue el caso en el Pantheon, el Hôtel de Ville, la Sorbonne, entre otros lugares. Es importante señalar que el proyecto decorativo del Panteon, coordinado por Puvis de Chavannes, estuvo dedicado a Sainte Geneviève debido a que el “Ordre moral”, una coalición de las derechas que deseaban preparar a Francia para una Tercera Restauración, habían elegido tres figuras cristianas aliadas a la monarquía para formar parte de la decoración mural. (Los otros dos fueron Saint Denis y Jeanne d’Arc). De este modo, en muchas ocasiones se le asocia al conservadurismo francés (monárquico y católico) que hicieron que sus temáticas tendieran hacia la antigüedad clásica y la narrativa bíblica.

<sup>587</sup> Camille Mauclair, “La réaction nationaliste en art et l’ignorance de l’homme des lettres,” *La revue mondiale*, 15 de enero de 1905. Posiblemente la respuesta de Denis se puede encontrar en “La peinture,” *L’Ermitage*, 15 de mayo 1905. Publicado como “La réaction nationaliste,” en *Théories, 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique* (Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920). Aunque Denis cuestionó el papel del nacionalismo en lo que él vio como el deseo de los artistas de un mayor orden y disciplina, de hecho, estaba afiliado al nacionalismo monárquico y profundamente antisemita de *l’Action Française*.

otorgados a la obra de arte desde el romanticismo, a pesar de todas las aportaciones de los estudios que hay sobre las artes decorativas, aplicadas y utilitarias.

En *Farewell to an idea. Episodes from a History of Modernism* el historiador del arte T.J. Clark nota que a finales del siglo XIX los términos "decoración", "ornamento", "síntesis", incluso "estilo" cambiaban ampliamente de significado de un texto a otro porque pareciera que estaban siendo "llamados a hacer el trabajo (mágico), que el modernismo todavía creía posible, de soldar lo estético y lo social."<sup>588</sup> Esto se debe a que lo decorativo "significa meramente decorativo", es decir - explica Clark- "abierto en sus simplificaciones, ostentoso en sus patrones repetidos y desvergonzado de su oferta de deleite visual", además, escribe, lo decorativo no distingue entre los tipos de belleza (desde lo "bonito", "brillante" o de "colorido chocante") ya que son esas las cualidades que permiten que el arte hable al ámbito público. Sin embargo, para el historiador, esta fue una "solución fingida" a los problemas del modernismo y sólo le dio una coartada a la "simplificación ingravida y coqueta con la idea de lo arquitectónico, por lo tanto, presumiblemente, lo social, mientras empujaba las artes visuales hacia la fantasía y la nostalgia."<sup>589</sup>

Me parece que si bien Clark entiende la importante relación de lo decorativo con el ámbito social, no le otorga ningún potencial intelectual y lo mantiene dentro del conjunto de objetos de placer. No obstante, la asociación de lo decorativo con la simplificación o síntesis así como con la arquitectura son fundamentales para replantear la noción de una "decoración de vanguardia". Una decoración que, en el

---

<sup>588</sup> T.J. Clark, "We Field-Women," in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), 130.

<sup>589</sup> T.J. Clark, "We Field-Women," in *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism...*131.

contexto mexicano, entendía el poder emotivo de la forma en conjunción con una arquitectura nacionalista, la cual podría llegar a transmitir la turbulencia social de la época en la que estaba siendo creada y que una década más tarde sería ampliamente cuestionada.

En el claustro izquierdo del antiguo colegio de San Pedro y San Pablo, se encontraban los “panneaux decoratifs” realizados por el Dr. Atl. Los tres paneles nombrados como *La bella furia del mar*, aparecen así nombrados en el libro *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924...*<sup>590</sup> Así, los paneles decorativos con sus impetuosas olas se extienden más allá de esos tres paneles, conciben al muro como una superficie donde la imagen, el agua en movimiento, se manifiesta y funciona como elemento integrador del conjunto mural del claustro intervenido por Atl dotándolo de una calidad moderna especial.

¿Por qué decorar los muros con corrientes de agua? En “Las olas, el hombre y el perro” del Dr Atl aparecido en 1922 en la revista *Azulejos* y en su libro *Cuentos bárbaros*, se describe un momento en que un sujeto se encontraba bajo “la abrumadora potencia solar” que “con su ojo” inmovilizaba su cuerpo frente a la playa:

Un montón de rocas rojizas entraba hacia el mar, y sobre ella, las masas de agua verde y transparente coronadas de espuma se abatían con furia convirtiendo los peñascos en fantásticas fuentes. Rítmicamente las olas recorrían la curva de la bahía-olas enormes como montañas como montañas de esmeralda líquida que se levantaban mugiendo a grande altura y se abatían sobre la arena como cataratas. Rítmicamente el mar se contraía dejando al descubierto su fondo y en cada contracción las enormes masas verdes y transparentes se convertían en cristales.<sup>591</sup>

---

<sup>590</sup> En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924...*

<sup>591</sup> Dr. Atl, “Las olas, el hombre y el perro (De Cuentos Bárbaros)” en *Azulejos*. Tomo I. Num. 7, mayo de 1922.

Esas “masas de agua verde” en relación con “el montón de rocas rojizas” describen el contraste de colores que recordaban los críticos de los murales. Los ritmos de las olas y corrientes acuáticas decorativas unifican el programa mural de Atl, éstas configuran altas montañas de agua o caen como lluvia y cataratas. El relato continúa:

Las olas se levantan se levantan se levantan se levantan, mugen, agitan el aire forman cadenas de cascadas, conos verdosos semejantes a volcanes de esmeralda en cuya cima las nubes de espuma se deshacen - ondas inmensas que se precipitan mugiendo y levantando torbellinos de agua pulverizada que se elevan en el aire en espirales como las fumadoras de un cráter.<sup>592</sup>

Ondas, torbellinos, hacen que las líneas y colores sobre la superficie sean los protagonistas. No es el mar de Cortés, o la costa de Guerrero, es el agua como fuerza natural, es el mar al que se enfrenta el hombre y que se representó como un largo paisaje decorativo, que al mismo tiempo, funciona como pintura sónica.

Es interesante la enunciación de estas intervenciones como “panneaux décoratifs” ya que los une con la manera en la que durante la segunda mitad del siglo XIX se nombraron los paneles que no cumplían con las complejas cualidades de la pintura de historia y que buscaban un diálogo importante con la arquitectura en la cual estarían situados. Así, pensamos en las bacantes de Santiago Rebull en el Alcázar del Castillo de Chapultepec (1866) y la profusa producción de bóvedas, entablamentos y frisos de los edificios públicos y religiosos realizados durante el Porfiriato: la bóveda del salón de cabildos del Ayuntamiento del Distrito federal realizada por Félix Parra (ca. 1890); la decoración estilo “pompeyana” en el Ministerio de Fomento, ubicado en la antigua Escuela de Minas de Tiburcio Sanchez de la Barquera (1891); el conjunto de

---

<sup>592</sup> Dr. Atl, “Las olas, el hombre y el perro (De Cuentos Bárbaros)” en *Azulejos*. Tomo I. Num. 7, mayo de 1922.

tableros realizados por Filippo Mastellari ejecutados para el Palacio de Gobierno de Puebla (hoy casa de cultura); los cinco grandes lienzos para la Colegiata de Guadalupe coordinados por José Salomé Pina y realizados por el propio Pina, Felipe Gutiérrez, Félix Parra, José María Ibarrarán, Gonzalo Carrasco y Leandro Izaguirre (1895); los tableros alegóricos de Izaguirre para la Tribuna de la Cámara de diputados (1896); el programa decorativo neobizantinista de Bartolomé Galloti en la nueva Iglesia de San Felipe de Jesús (1897); el programa mural de Daniel del Valle, Antonio Cortés y Mateo Herrera para el Palacio Legislativo de Toluca (1899-1900); los tableros murales de Bartolomé Galloti en el Palacio Postal (1907) y el conjunto de la escalera y salón de recepciones de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (hoy Munal), y los plafonds de la oficina de Telégrafos Mexicanos realizados por la Casa Artística de Mariano Coppedé e Hijos con sede en Florencia (ca. 1911); entre muchos otros.<sup>593</sup>

Sin embargo, los paneles decorativos del siglo XX, conforman una nueva manera de pensar la decoración que, como hemos dicho, se basa en pensar a la superficie como protagonista de la interacción entre la técnica, el material, las líneas y el color. En septiembre de 1914 por ejemplo, en la ENBA “se efectuó una junta de artistas” con el objetivo de “hacer conocer que el doctor Atl se ha encargado de los trabajos del Teatro Nacional, que en breve se reanudarán”. Según las declaraciones del Dr. Atl (ya de regreso de París y muy instalado en México), a pesar de haber grandes nombres entre los colaboradores de la parte escultórica y decorativa del teatro “todas las obras que

---

<sup>593</sup> Ver Fausto Ramírez, “México a través de los siglos (1881.1910) La pintura de historia durante el Porfiriato” en *Los pinceles de la historia. La Fabricación del Estado 1864-1910* (México: Munal/Banco Nacional de México, 2003) 110-149. Además, Sandra Zetina ha hecho un rastreo de los proyectos monumentales de decoración mural a partir de las técnicas utilizadas en su tesis doctoral. Ver *Pintura mural y vanguardia: La creación de Diego Rivera*. Tesis para optar por el grado de doctora en Historia del Arte. (México: FFyL-IIE-UNAM, 2019) 280-283.

éstos nos han enviado son mediocres”. Él sería el encargado de elegir y comisionar las obras decorativas para aquel espacio. “Cualquiera de nuestros artistas nacionales es capaz de hacerlas mejores”, además si se trata de un “Teatro Nacional, por el solo hecho de serlo, debería ser una obra ejecutada por nacionales”.<sup>594</sup> De ahí por ejemplo, que se pudiera considerar el tríptico *Nuestros dioses* de Saturnino Herrán como un panel decorativo.

El interés de Atl por la decoración y pintura decorativa no se veía sólo en su participación en el Teatro Nacional sino que, además, él tenía el nombramiento de “Profesor de Composición Ornamental”<sup>595</sup> o como aparece en otro documento, “Pintura decorativa”.<sup>596</sup> En una comunicación a los alumnos, Atl hizo una convocatoria a un concurso para presentar un proyecto de “Decoración de la parte inferior del salón de la Dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes” con la finalidad de transformar los métodos de enseñanza y manifestar las nuevas tendencias del arte. El tema para la decoración quedó abierto a la elección del concursante, así como el procedimiento para la ejecución del boceto. Él mismo sería el juez de las propuestas y la Escuela proveería de los elementos necesarios para la ejecución del boceto. Es interesante además que se tome en cuenta el espacio en el que se realizaría la decoración de manera integral, es decir, que se pensara específicamente para un espacio arquitectónico ya existente.<sup>597</sup>

---

<sup>594</sup> “Junta en Bellas Artes” en *Revista de Revistas*, 6 de septiembre de 1914.

<sup>595</sup> Minuta de la Secretaría de Estado y del despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes fechada el 19 de marzo de 1915. AGN-AHSEP

<sup>596</sup> Concurso para los alumnos de la clase de pintura decorativa, 14 de octubre de 1914. Fondo Gerardo Murillo, Dr. Atl en el Archivo del Museo Nacional de Arte. Es interesante el uso equivalente entre ornamental y decorativo en el ámbito de la ENBA.

<sup>597</sup> Concurso para los alumnos de la clase de pintura decorativa, 14 de octubre de 1914. Fondo Gerardo Murillo, Dr. Atl en el Archivo del Museo Nacional de Arte.

A través del concurso en la Academia de Atl y los propios murales del claustro de San Pedro y San Pablo, fue que los paisajes decorativos dieron un nuevo aire al simbolismo en conjunción con la mirada científica y esotérica de fines de siglo XIX. El “tercer panneau” de *La bella furia del mar* muestra líneas y formas pertenecientes a la estética referida como paisaje decorativo. En la esquina inferior derecha, el mástil de un barco se tambalea casi a punto de volcarse por el incesante movimiento del oleaje. Los embates de las olas se delinean cuidadosamente en el muro alrededor del vano de una puerta. Las líneas ondulantes configuran al mismo tiempo una gran montaña que recuerda la búsqueda formal decorativa de Beardsley o del *art nouveau* en conjunción con un fondo nocturno y estrellado de tendencia simbolista.

El escritor Mauricio Magdaleno, nombró al Dr. Atl como “¡oh Miguel Ángel de un Renacimiento Azteca, pintor de las barbas futuristas y las volcánicas sinfonías!”, cuando lo encuentra en 1923, el artista “pinta de prisa los muros del viejo cuartel de San Pedro y San Pablo” ya transformado en “flamante departamento de la Preparatoria”. ¿Qué tan de prisa? Magdaleno escribe que “en dos segundos hace brotar un acantilado de peñas marinas. Son sus famosas resinoplásticas” con asuntos de mar. Cuando el periodista lo interpelló, el artista dijo:

El movimiento actual no es sino una rectificación de pasados errores... La escuela italiana metió la pata y... francamente necesitamos orientar a los que llegan... No, no creo en el cubismo... El futurismo ha causado escándalo en Europa... Diego Rivera nos quiere asustar con armas pasadas de moda. Tuvo que inventar la “resinoplastia”, algo indestructible.<sup>598</sup>

---

<sup>598</sup> Mauricio Magdaleno, “Impresiones y opiniones del movimiento artístico” en *El Demócrata*, 23 de julio de 1923.

Tanto Atl como Rivera y Siqueiros voltearon a la encáustica para realizar sus versiones de murales y también recurrieron al periódico *El Demócrata* para publicar sus opiniones y posturas en torno a “las tendencias del arte actual”.<sup>599</sup>

Si se mira *La ola / El empuje de las rocas en La Quebrada*, la primera imagen de este capítulo, se puede observar que este dibujo realizado con atcolors establece conexiones con algunos de los murales en el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo principalmente con los paneles de *La bella furia del mar* así como con los paisajes esquemáticos que aparecen en el fondo de los paneles alegóricos. Así, tanto *La ola* como los paneles acuáticos del Anexo de la Preparatoria están relacionados con la propuesta de la pintura sígnica que es, al mismo tiempo, decorativa y tienen el objetivo de presentar:

La molécula activa (el agente solar) agregado a la masa creada (en ciertos casos la luz o las descomposiciones de la luz sobre las superficies móviles o inmóviles) expresadas en forma simbólica (en los movimientos ascendentes y descendentes de la línea, por la división espontánea de los tonos; completadas por la granulación o fragmentación de los atcolors sobre las superficies ásperas) consigue el efecto o íntima relación entre la sensación esencial, expresiva y luminosa de la vida y los medios técnicos y simbólicos.<sup>600</sup>

Esta descripción puede hablar de *La ola* y de otros tres dibujos con los que guarda similitudes: *Amanecer en la montaña*, *Retrato futurista* y *El rayo sobre la ola*, los cuales se analizarán más adelante, pero que pueden ser considerados como ejercicios o variaciones análogas a los murales de San Pedro y San Pablo realizados por Atl. Todos estos dibujos tienen o hacen referencia a fenómenos luminosos, prismas, accidentes de

---

<sup>599</sup> Ver por ejemplo, “Diego diserta sobre su extraño arte pictórico” en *El Demócrata*, 2 de marzo de 1924 y los artículos del Ing. Hernández Araujo expuestos en el primer capítulo.

<sup>600</sup> Antonio Zelaya, “La pintura sígnica y el Dr. Atl” en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

color y están realizados principalmente a partir de trazos producidos con atlcolors.<sup>601</sup> Así, la pintura sónica de Atl muestra “ la sensación ignorada caída en las profundidades de la subconciencia, y que ascendiendo de su fondo, se manifiesta clara y precisa, como la honda concéntrica en las aguas túrgidas del lago” (recordemos *El tumbo*). Se trata de presentar la “crepitación de un mundo que pudo ser nuestro”, es decir, “Eso que nunca alcanzamos a comprender quizá por tenerlo eternamente cerca, tal vez en nosotros mismos: lo imprevisto.”<sup>602</sup>

## **“Si vas a pintar los muros, toma como ejemplo los muros, no la jarra”.**

La figura del Ing. Hernández Araujo fue creada como pseudónimo de Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros con la intención de establecer “una serie de investigaciones de carácter puramente técnico acerca del movimiento actual de la pintura en México”.<sup>603</sup> En el primer capítulo de esta investigación mencioné su crítica despectiva hacia el arte decorativo, hacia un arte que se inspirara en los motivos de las artes decorativas y principalmente del arte popular. Dice el crítico que

Para decorar muros o pintar cuadros he partido primordialmente del estudio (más o menos completo) de las decoraciones de la alfarería popular, olvidando así la regla inmutable que establece la lógica, de que para aprender y hacer bien una cosa, hay que dirigirse a obras que se hayan desarrollado en medios materiales semejantes a los que se ocupan y de igual finalidad utilitaria, es decir; que si se quiere aprender a pintar paredes hay que recurrir a la tradición mural y no tratar de encontrar los secretos de la

---

<sup>601</sup> No conocemos mucho sobre los cuatro dibujos del Dr. Atl que me propongo estudiar. Ha sido hasta últimas fechas que se reunieron todas ellas en la exposición *Vanguardia en México 1915 – 1940* del Museo Nacional de Arte, 2014.

<sup>602</sup> Antonio Zelaya, "La pintura sónica y el Dr. Atl" en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

<sup>603</sup> Ing. Juan Hernández Araujo, “El movimiento actual de la Pintura en México” en *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

especialidad muy particular de ese oficio en un botellón nacional. La decoración de un jarro, más que la de cualquier otra arquitectura o materia voluminosa, es únicamente complementaria; arrancarla de su medio generador es matarla mutilando el conjunto, y transportarla a un muro, a cualquier superficie diferente, es un enorme desatino plástico.<sup>604</sup>

Es decir, el error de cierto tipo de composiciones fue inspirarse en elementos tridimensionales, en producciones plásticas tradicionales que no tenían nada que ver con la pintura y todo que ver con los objetos por su volumen. Del mismo modo, critica especialmente el uso de la alfarería, específicamente la loza de Tonalá, como origen de la inspiración porque contiene una decoración “estilográfica”, es decir,

de líneas no de masas y la única en que no existe el peculiar amor de todos nuestros tipos étnicos por la más estricta simetría; quizá la única manifestación popular realmente pervertida por influencias orientales muy remotas. Y a esto hay que añadir, que nada hay más ajeno a nuestra estética local racial que el orientalismo predominante.<sup>605</sup>

Me parece importante el ataque directo a la loza de Tonalá, tema del mural de Carlos Orozco Romero en el Museo Regional de Guadalajara. *Los alfareros*, (Fig. 41) mural realizado a la encáustica en “uno de los corredores del edificio” muestra una composición piramidal que exalta la tradición artesanal de la región y que, según la prensa local, estaba realizando el tapatío “bajo la idea y dirección del famoso pintor Diego Rivera”.<sup>606</sup>

Diego Rivera, de forma contemporánea, estableció en una entrevista que “lo que el artista europeo busca con tanto afán aquí en México se encuentra manifestado sobre

---

<sup>604</sup> Ing. Juan Hernández Araujo, “El movimiento actual de la Pintura en México. La influencia benéfica de la Revolución sobre las artes plásticas” en *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.

<sup>605</sup> Ing. Juan Hernández Araujo, “El movimiento actual de la Pintura en México. La influencia benéfica de la Revolución sobre las artes plásticas” en *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.

<sup>606</sup> Continúa diciendo la nota que la obra “está ya muy adelantada y se espera que pronto quede terminada ya que en la presente semana llegará el artista Rivera y se dará el último toque a este trabajo de pintura encáustica que es uno de los pocos existentes en la república y el primero en el estado.” En “Se va a instalar un salón de cartografía en el Museo del Estado” en *El Informador*, 23 de enero de 1923.

todo en el arte nacional de una manera abundante.”<sup>607</sup> Tres meses después, en octubre de 1921, Rivera dictaría una conferencia en la ENBA la cual trató “sobre algunos puntos del arte nacional”, específicamente “los que refieren al arte indígena de la alfarería” enfocándose en el error del arte y el artista moderno, de apropiarse de sus motivos decorativos, “porque en esta forma el arte genuinamente nacional indígena pierde sus características y su interés primordialmente, y acabará por hacerlo desaparecer definitivamente”.<sup>608</sup> Pareciera que Rivera habla de los peligros de la hoy llamada “apropiación y contaminación” a partir de intereses artísticos ajenos y que derivarían en la configuración de un mercado que dictaría y modificaría la producción artesanal.

Por otro lado, en junio de 1921 Vasconcelos inauguraría una exposición de Roberto Montenegro “Dibujos de refinamiento” en la cual acompañarían a sus cuadros “un sillón arcaico, una talavera de Puebla y un sofá colonial”.<sup>609</sup> El entonces jefe del Departamento de Bellas Artes, (y anterior crítico de arte de *Savia Moderna*) Ricardo Gomez Robelo escribió que Montenegro supo “hacer vibrar” las voces “de las bellezas múltiples de México” gracias al programa de la Universidad. Es decir, voces provenientes del hacer artesanal nacional, para él, “absurdo hubiera sido iniciar algo genuinamente nuestro y de valor artístico, partiendo de Landesio y de Clavé”, tirando un golpe fuerte al paisajismo de Velasco y a la pintura de figura de José Salomé Pina y tantos otros artistas.

---

<sup>607</sup> Roberto Barrios, “Diego Rivera pintor” en *El Universal Ilustrado*, 19 de julio de 1921.

<sup>608</sup> “La conferencia del pintor Diego Rivera” en *Excélsior*, 21 de octubre de 1921.

<sup>609</sup> José Corral, “Roberto Montenegro el dibujante de los refinamientos” en *El Universal Ilustrado*, 9 de junio de 1921.

De este modo, no llama la atención que en la inauguración de la Sala de Discusiones Libres de la Universidad, la cual formó parte de los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia, se anunciaba que, aunque aún no estaba terminado, su proyecto decorativo había adoptado “el estilo antiguo colonial mexicano” encomendado a Montenegro quien, para ese entonces ya había inaugurado los dos vitrales realizados en colaboración con Villaseñor.<sup>610</sup> El mismo mes, el día 19 se inauguraría la Exposición de Arte Popular Mexicano por el presidente Obregón con una gran fiesta. Los organizadores fueron los protagonistas de esta historia, Enciso, Montenegro y Atl.

Bajo un muro de petates se observa Obregón y su comitiva visitando la exposición. Montenegro y Enciso extienden un sarape que al centro reproduce un retrato de Juárez y que, según la prensa, fue regalo del presidente para la exposición.<sup>611</sup> **(Fig. 42)** La fotografía cuenta con un marco diseñado por Roberto Montenegro con una canasta de frutas y flores, mazorcas, aves y elementos fitomorfos que se entrecruzan y que recuerda la decoración arquitectónica de la Sala de Discusiones Libres realizada también con el apoyo de Enciso y Xavier Guerrero.

Aquella fue la primera sala, en la cual se exhibieron sarapes de distintos lugares del país y se ubicaron vitrinas con filigranas en plata, objetos de chaquira, coral y ágata. Otro salón fue decorado por Montenegro en tonos rojizos y negros, con flores y vegetación como fondo para tinajas, tibores, floreros, jarros y monitos de Guadalajara; mientras que el siguiente estuvo dedicado a loza de talavera producida en Puebla y

---

<sup>610</sup> La inauguración de la Sala sería el 12 de septiembre, ver “Programa oficial de las fiestas del Centenario de nuestra Independencia” en *Excélsior*, 1 de septiembre de 1921.

<sup>611</sup> “La Exposición de Arte Nacional se Inauguró Ayer” en *El Heraldo de México*, 20 de septiembre de 1921.

Aguascalientes con motivos azules y amarillos; le seguirían petates, sombreros y varios objetos de palma; entre otros muchos objetos. Había un claro interés en representar a todas las regiones del país y construir cada salón a partir del material y de la semejanza formal además de que hubo intervenciones y piezas de los artistas acompañando las artes populares como fue una “enorme batea michoacana” dibujada por Montenegro y que colgaba del balcón central del edificio escogido sobre la avenida Juárez.<sup>612</sup>

No es posible analizar la exposición con profundidad en este ensayo, sin embargo, me interesa señalar que Atl participó en la exposición realizando una monografía, un catálogo comisionado por uno de los organizadores intelectuales de la exposición, su amigo Alberto J. Pani. Los dos volúmenes del libro (con portadas realizadas con esténcil) **(Fig. 43)** consideran las artes populares como “todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México – las que tienen un carácter puramente artístico y las de carácter industrial”, es decir, aquellas con un “sentimiento popular” y que “satisfacen vitales necesidades sociales”. Además de definir y criticar las condiciones y tendencias de transformación de las artes, Atl dividió el primer volumen del libro en: alfarería que incluiría la loza primitiva de barro cocido, la del Estado de México, la de Guadalajara, la de Puebla, Oaxaca, Guanajuato y Michoacán, la alfarería ritual; los juguetes y otras diversas industrias como orfebrería, tejido de palma y mosaicos de plumas. Mientras que el segundo cuenta con: industrias textiles, objetos de madera, arquitectura, pintura, “el arte de decir”, el teatro, la literatura, poesía y estampería; la música, las lacas y la charrería.<sup>613</sup>

---

<sup>612</sup> “La Exposición de Arte Nacional se Inauguró Ayer” en *El Heraldo de México*, 20 de septiembre de 1921.

<sup>613</sup> Dr. Atl. *Las artes populares en México* Vol. I y II (México: Editorial Cvltvra, 1922)

En Guadalajara se llevó a cabo de manera contemporánea la reactivación de las industrias populares primero a nivel municipal con la fundación de los talleres de Luis Murillo y los alfareros de Ixca Farías en Tonalá y los Talleres Colonial de Orozco Romero en Tlaquepaque; y luego a nivel estatal con la exposición de tejidos, cerámica y otros productos en el Museo Industrial y después en el Museo Regional. El mismo Atl criticó duramente el experimento de su hermano quien en 1915 había hecho algunas modificaciones a la cerámica de Tonalá. “Mientras no se salió del criterio indígena, las obras fueron buenas, pero en cuanto quisieron aplicarse los elementos derivados de las producciones aztecas y toltecas, el fracaso fue inmediato”. Para Atl la loza de tonalá había perdido aquello que la hacía única y se “convirtieron en filigranas de mal gusto” que sólo reproducían grecas arbitrarias. Así pues, dice el artista, “las industrias indígenas no pueden transformarse ni mejorarse, son lo que son”.<sup>614</sup>

Así, por un lado se tiene al grupo de Rivera, Siqueiros y Charlot y por el otro, al grupo de Guadalajara (Atl, Montenegro, Enciso y Guerrero). Los monotes de San Idefonso con una composición constructiva, contra los decoradores de San Pedro y San Pablo que recuperarían las formas de las artes decorativas mexicanas, las simplificaciones, algunos patrones repetidos y el desvergonzado deleite visual, criticado por T. J. Clark en la pintura decorativa de vanguardia, con el objetivo de acercar el arte al ámbito social.

---

<sup>614</sup> Dr. Atl. *Las artes populares en México...* 30 Esta afirmación se ha puesto en duda y cuestionado desde distintos frentes sobre todo si pensamos en personajes como Jorge Wilmot y Ken Edwards. Se recomiendan los trabajos del Seminario de investigación "Artes Populares en el siglo XX" en <http://www.esteticas.unam.mx/seminario-artes-populares-siglo-xx>

En *Las sinfonías del Popocatepetl*, además, como “Interludio”, Atl-narrador baja de la montaña, vigorizado, alegre y menciona

En la urbe inmensa, crisol del esfuerzo humano, entre el estruendo de la lucha y los esplendores de la civilización, la montaña palpitó en las moléculas que arranqué a su belleza y que expuse en líneas, en colores y en palabras ante la conciencia de los civilizados.

Los poetas cantaron la grandeza de la representación – Apollinaire, Canudo, Lugones, Darío, Paul Fort, Arnyvelde, Warnod, elevaron himnos al hombre que derramó sobre París en centenares de modalidades plásticas, la grandeza del monte azteca; los artistas las admiraron y los clarines de la fama cotidiana las ensalzaron.

Es decir, en esta narración hace una síntesis de sus vivencias en París, del Atl-artista que logró arrancar la vida y belleza de la montaña y trasladarla a las líneas y colores de sus álbumes, de sus pochoirs, estampas, dibujos y pinturas. Además de mencionar a los críticos franceses que hicieron reseñas de su trabajo y de esos otros con los que pudo colaborar en el periódico.

No obstante, aquella narración no termina en un París triunfante, sino que, “abandonando las glorias del arte, dice el artista, me mezclé a la lucha, sin vacilaciones ni debilidades, con la voluntad fija en un ideal esplendoroso levanté por doquier el espíritu y la energía de las gentes” hasta que se dividieron los esfuerzos y se fomentaron las discordias, lo cual “volvió estériles los sacrificios que habían vivificado la vieja tierra del Anáhuac. El mundo estaba rojo de sangre”. Sin embargo, “entre las sombras, como un faro, radió la cima altísima del Popocatepetl” y el narrador decidió volver a la montaña. El siguiente capítulo tratará de explicar la relación de aquellos sacudimientos políticos y su relación con la representación de las fuerzas de la naturaleza que se aspiraban dominar a través de los muros.

Imágenes.

#### IV. Corrientes decorativas

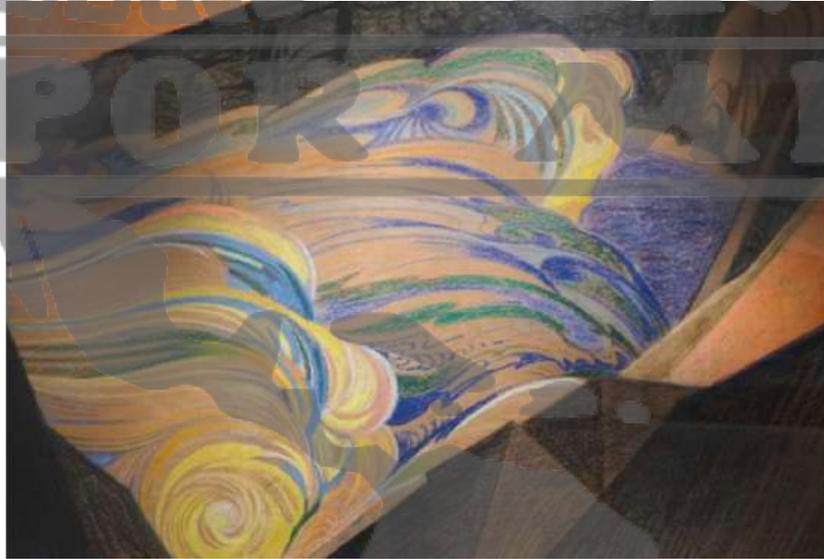


Fig. 1. Dr. Atl, *El empuje de las rocas en la quebrada*, ca. 1921. Atlicolor sobre cartón. 130 x 90 cm. Museo de Arte Moderno



Fig. 2. Dr. Atl, "El empuje de las olas en la quebrada" en Fradique [Francisco Monterde], "La exposición del Dr. Atl en Bellas Artes. Una entrevista singular" en *Zig-zag. Semanario popular ilustrado*. Año 2 núm. 41. Enero 1921.



**Fig. 3.** Dr. Atl, *El Tumbo*, aparecida en Fradique, "La exposición del Dr. Atl en Bellas Artes..."



**Fig. 4.** Piezas del Dr. Atl aparecidas en el artículo Antonio Zelaya, "La pintura sónica y el Dr. Atl" en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

Fig. 5.  
Piezas del  
Dr. Atl  
aparecidas  
en Zigzag y  
Revista de  
Revistas,  
1921.



Las noches en París: *Mundial Magazine*

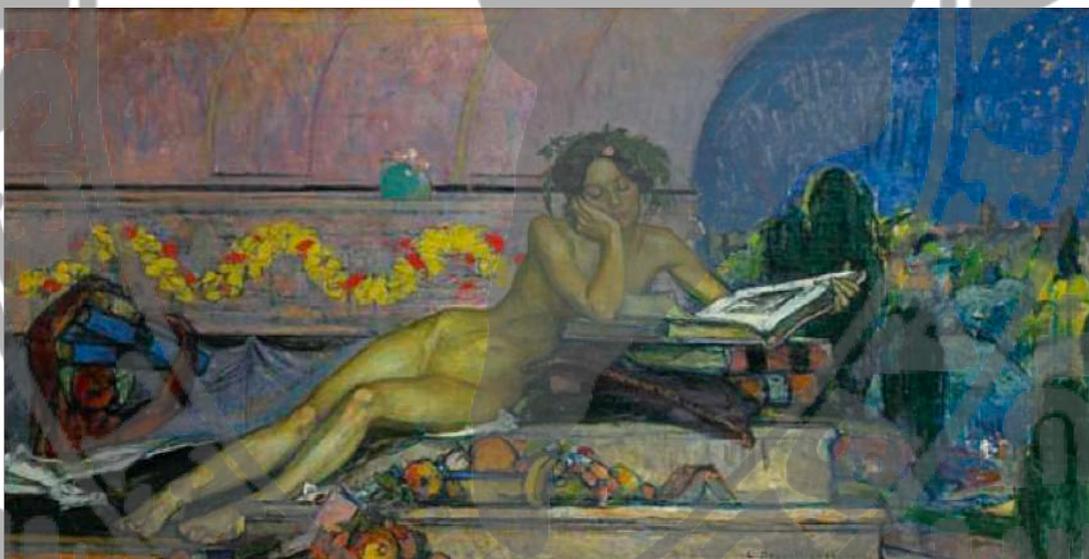


Fig. 6. George Desvallières, *Projet de decoration pour une bibliothèque*, 1911.



*Ixtaccíhuatl, por Rivera y Barrientos.*



*Ixtaccíhuatl, por Rivera y Barrientos.*

**Fig. 7. Diego Rivera y Barrientos, *Ixtaccíhuatl 1 y 2* en Ulrico Brendel (pseud. Joan Pérez Jorba), "El Salón de Otoño", *Mundial Magazine*...**



*Los agotados titanes se reposan.*



*Las montañas del Etnoachhuatl, una de las catedrales más empinadas y más bellas del mundo.*



*El viejo Huachucan arrojó sobre el mar montañas de lava roja.*

**Fig. 8. Atl, "Los agotados titanes se reposan" en "A través de México. I Los grandes conos" en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 9, enero 1912, 362.**



**Fig. 9. Dr. Atl, *Teopam*, aparecida en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 10, febrero 1912.**

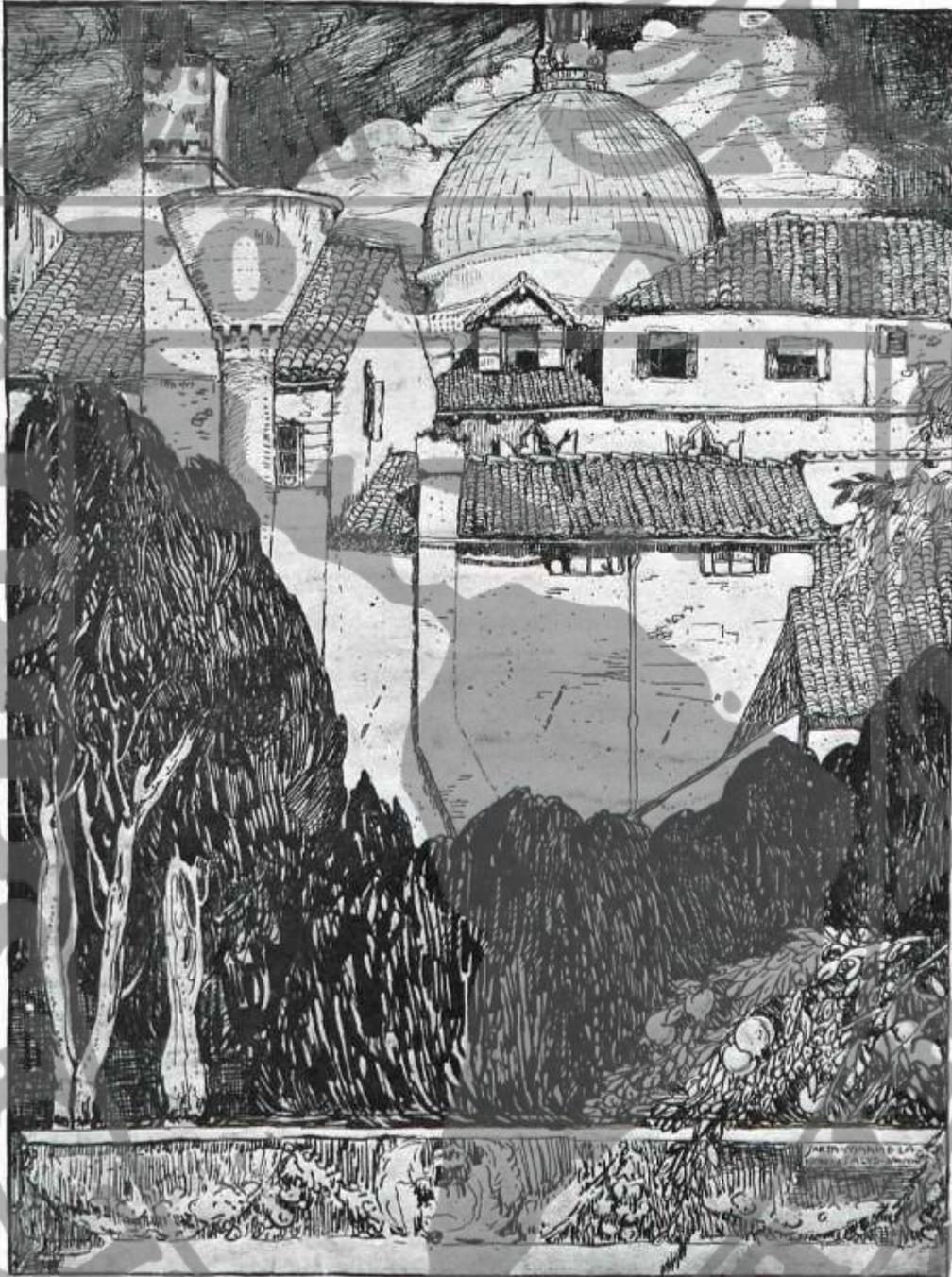


Fig. 10. Dr. Atl, "A través de Méjico"[sic] en *Mundial Magazine*, Vol. V, Núm. 30, octubre 1913, p. 587-589.



...y desaparecer tras los lejanos montes, cuando lo oculta el movimiento de la Tierra.

Fig. 11. Dr. Atl, "y desaparecer tras los lejanos montes..."[sic] en *Mundial Magazine*, octubre 1913.



*Un dibujo inédito de Montenegro.*

**Fig. 12. Roberto Montenegro, "Dibujo Inédito" en Alejandro Sux (pseud. Alejandro Maudet), "Un notable artista mejicano R. Montenegro" en *Mundial Magazine*, Vol. III, Núm. 16, agosto 1912.**



*El escultor Rodin, rodeado por los comisionados de la Escuela de Bellas Artes de Méjico.*

**Fig. 13. Fotografía en Max "En el taller de Rodin. Un Homenaje de los Artistas mejicanos al Maestro" en *Mundial Magazine*, Vol. V, Núm. 29, (septiembre 1913)**

**Desde el taller de Boulogne-sur-Seine**



*Les deux montagnes*



*El Viejo Centinela*

**Fig. 14. Atl, *Les deux montagnes* y *El Viejo Centinela*, reproducidos en *Comoedia*, 19 marzo 1912.**

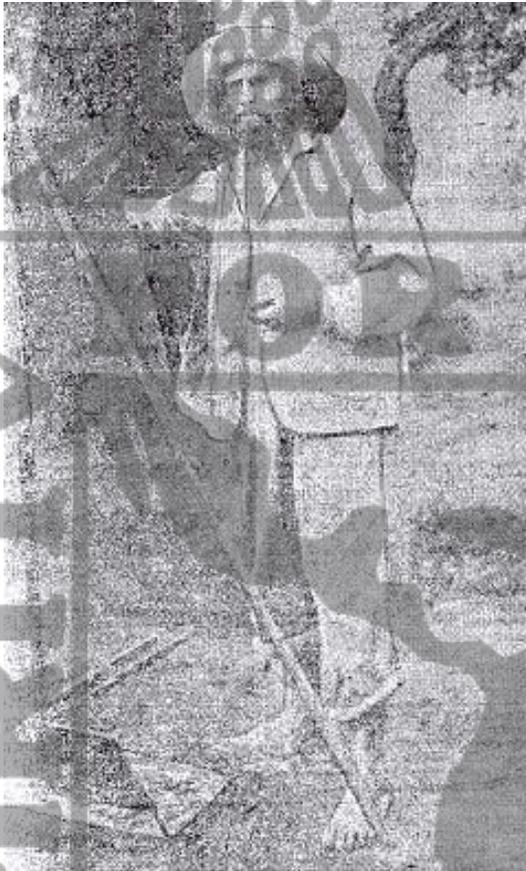


Fig. 15. Atl en José Juan Tablada, "Atl' es Gerardo Murillo. Triunfo artístico en París" en *El Diario* 20 mayo 1912.

Páginas de un gesto anarquista: *L'action d'art*

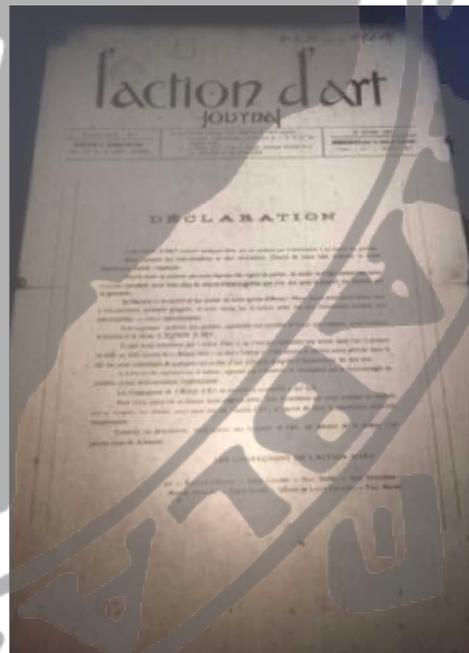


Fig. 16. Portada de *L'action d'art journal* núm. 1, 15 de febrero de 1913.

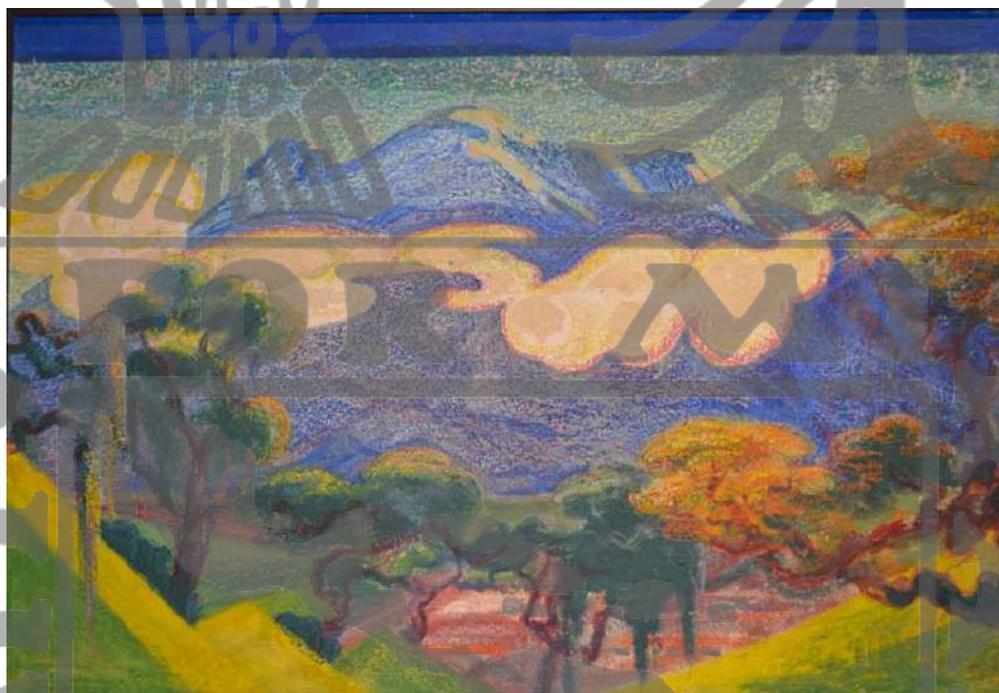


Fig. 17. Dr. Atl, *Iztaccíhuatl*, ca. 1916 Atcolor sobre cartón  
Museo Regional de Guadalajara

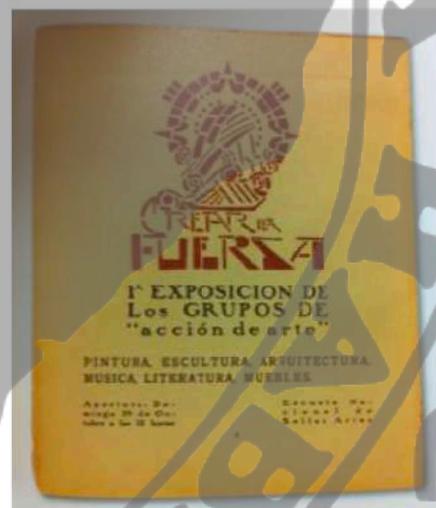


Fig. 18. Izq. *Acción del arte*, núm.1, octubre 1922.  
Der. Catálogo *Crear la Fuerza*, 1ª exposición de los grupos de "acción de arte" en la  
Escuela Nacional de Bellas Artes. Inaugurada el 19 de octubre 1922.

# Le Mexique est-il à la veille d'une nouvelle Révolution ?

---

## LE GÉNÉRAL HUERTA

A RECOURU  
à la trahison  
et à l'assassinat  
POUR  
S'EMPARER DU POUVOIR

Ce que dit M. Sanchez Azcona,  
ancien secrétaire du  
président Madero

Nous avons eu hier la bonne fortune de rencontrer M. Sanchez Azcona qui fut secrétaire du président Madero et mérita comme tel de façon directe aux derniers événements du Mexique.

Nous lui avons demandé de bien vouloir, pour les lecteurs de l'*Humanité*, nous expliquer les causes qui amenèrent la chute et l'assassinat de Madero, le meurtre de son frère Gustavo et l'accession au pouvoir du général Huerta.

— Le président Madero — affirme M. Sanchez Azcona — était un esprit très généreux, un grand optimiste et un apôtre plutôt qu'un homme de gouvernement.

« Les partisans de l'ancien régime, notamment les grands propriétaires terriens, craignant que Madero ne réussît à appliquer son programme, lui firent une guerre à mort. Ils se servirent d'abord du général Orozco, qui opérait dans le Nord, dans l'Etat de Chihuahua; et ensuite de Félix



« Vers une heure et demie de l'après-midi, nous entendîmes, dans la salon des ministres plusieurs coups de feu. Madero, Huerta comme ministre de l'intérieur. Aussitôt M. Lecourain démissionna et le général Huerta, en sa qualité de minis-

(Photo Henri Manuel)

De gauche à droite — M. A., représentant à Paris du parti Carrancista ; M. Luis Quintanilla, un des leaders du parti, et M. Sanchez Azcona, secrétaire à la présidence du Mexique pendant le gouvernement de M. Madero.

Fig. 19. "Le Mexique est-il à la veille d'une nouvelle Révolution" en l'*Humanité*.  
*Journal Socialiste*, 2 junio 1913.

LA RÉVOLUTION  
AU MEXIQUE

ORGANE HEBDOMADAIRE DU COMITÉ CONSTITUTIONNALISTE DE PARIS

---

1<sup>er</sup> JUILLET 1913

PREMIÈRE ANNÉE N° 2

138, Avenue du Maine. — PARIS

Secrétaire de la Rédaction : ATL

ABONNEMENTS: Un an 6 francs

Le Numéro: 10 centimes

Fig. 20. *La Revolution au Mexique*. Organe Hebdomadaire du comité  
constitutionnaliste, núm. 2, 4 de julio 1913.



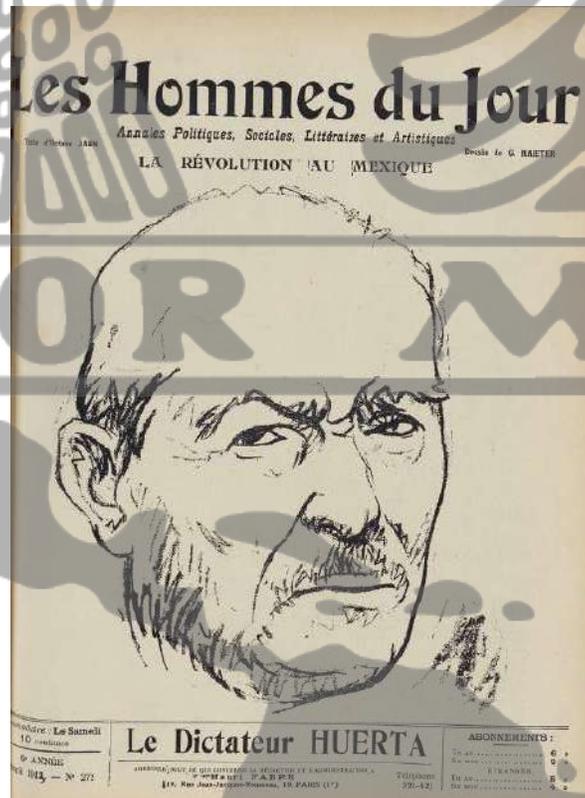


Fig. 22. G. Raieter, "Le Dictateur Huerta" en *Les 'Hommes du Jour. Annales Politiques, Sociales, Littéraires et Artistiques*, núm. 272, 5 de abril de 1913.

### Les Montagnes du Mexique

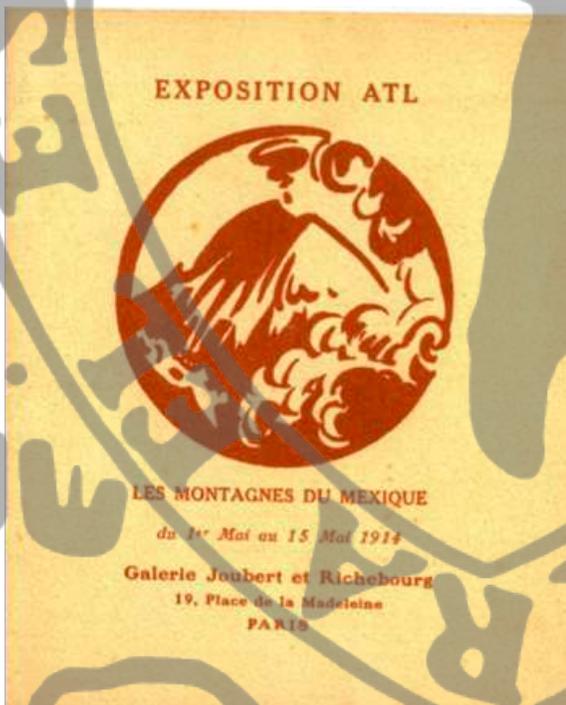


Fig. 23. *Exposition Atl. Les Montagnes du Mexique*. Catálogo de la exposición en la Galería Joubert et Richebourg, París 1914.



**Fig. 24. Obras reproducidas en el catálogo de la *Exposition Atl. Les Montagnes du Mexique* en la Galería Joubert et Richebourg, París 1914. La primera es una pintura realizada con un “procedimiento especial” y la segunda es un dibujo.**

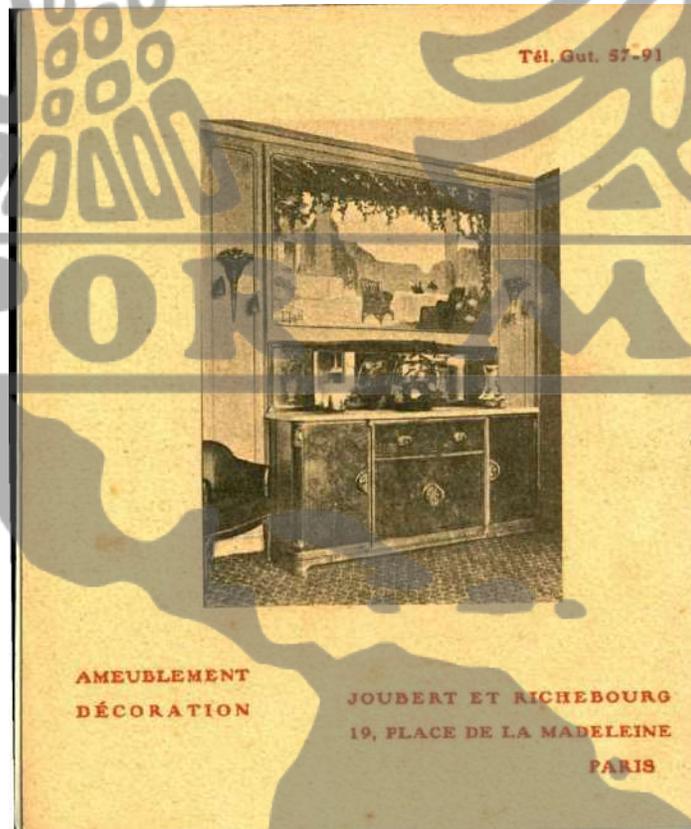


Fig. 25. *Exposition Atl. Les Montagnes du Mexique*. Contraportada del catálogo de la exposición en la Galería Joubert et Richebourg, París 1914.



Fig. 26. *Atl, Les Volcans du Mexique*, ca. 1912. Colección Carlos Monsiváis/Museo del Estanquillo.



Fig. 27. Atl, "Popocatépetl" en *Les Volcans du Mexique*, ca. 1912. 22 x 48.5 cm  
Colección Carlos Monsiváis/Museo del Estanquillo.



Fig. 28. Atl, "Popocatépetl" en *Les Volcans du Mexique*, ca. 1912. Colección Carlos  
Monsiváis/Museo del Estanquillo.

“¡El Oriente! Por el Oriente ha nacido siempre la luz”



Fig. 29. Monogramas con los que firmaron Gerardo Murillo, Rafael Ponce de León, Rosario Cabrera, Jorge Enciso y Roberto Montenegro.

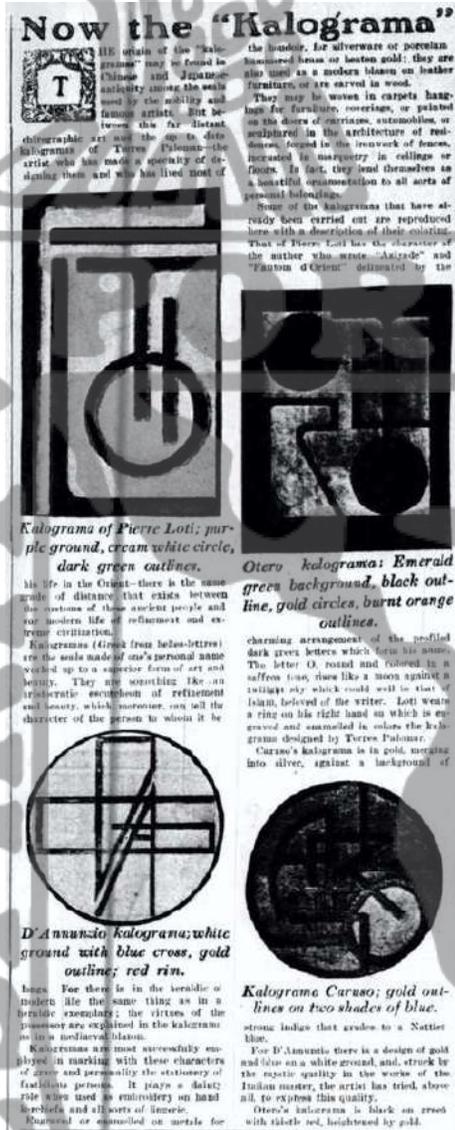


Fig. 30. José Torres Palomar, "Now the Kalogramma" en *New York Herald*, 4 de abril de 1915 y *Kalogramma*, 1921. Tinta sobre papel, Colección particular.

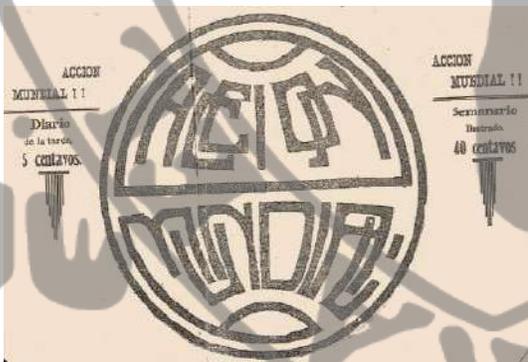


Fig. 31. Atl, Monograma de *Acción Mundial*, 1916.



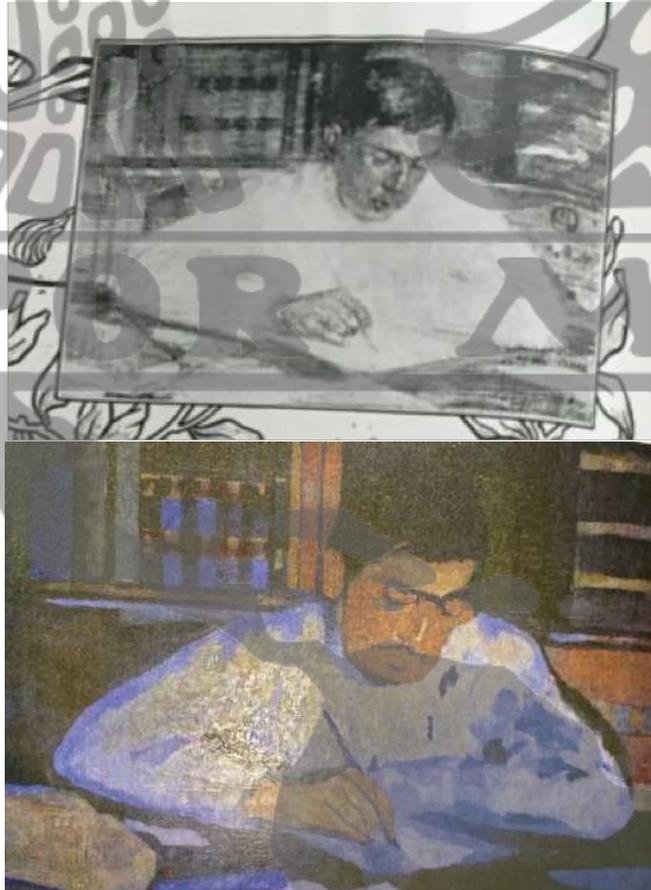
Fig. 32. Roberto Montenegro, "Simbolo" en *El Cuento*, Centro Escolar Benito Juárez



**Fig. 33.** Casassola, *José Juan Tablada en su casa en una habitación estilo japonés,* Fototeca Nacional, INAH.



**Fig. 34.** Casasola, *Tablada en su biblioteca,* Fototeca Nacional, INAH.



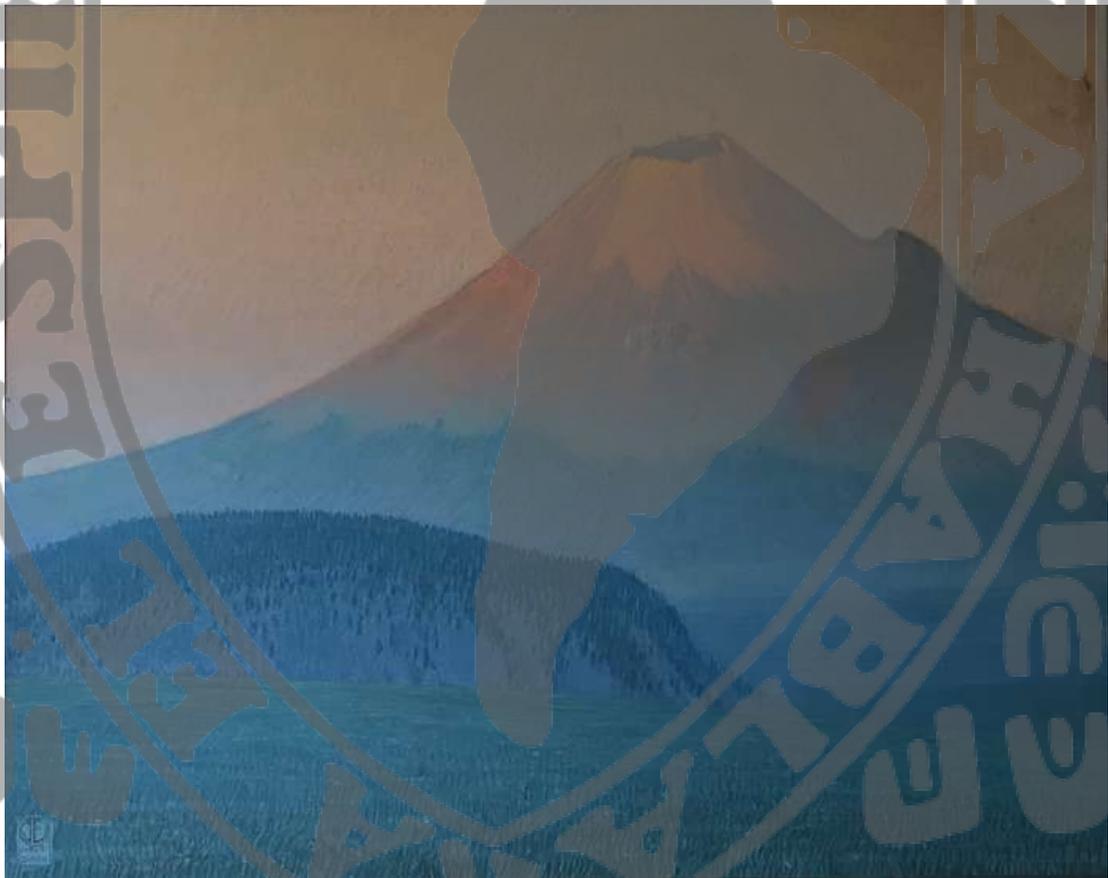
**Fig. 35. Gerardo Murillo, *Retrato de José Juan Tablada*, 1909 (desaparecido) y Copia expuesta en el MPBA del retrato de Tablada que estaba en su biblioteca, s.f., 60 x 82.5cm Colección particular.**



**Fig. 36. Diego Rivera, *Naturaleza muerta con estampa japonesa*, 1909. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm Colección particular.**



**Fig. 37.** José Juan Tablada, *Hiroshigé. El pintor de la nieve y de la lluvia. De la noche y de la luna, 1914*. Biblioteca Nacional.



**Fig. 38.** Jorge Enciso, *Volcán de Colima, 1910*. Pastel sobre papel, 51.5 x 64.5 cm  
Museo Claudio Jiménez Vizcarra.

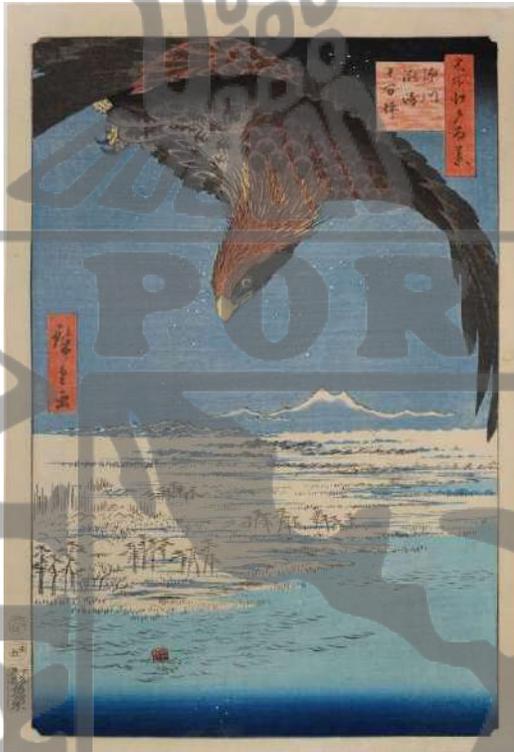


Fig. 39. Hiroshige, *Susaki at Jumantsubo, Fukagawa, ca. 1857*. Serie Edo.



Fig. 40. Dr. Atl, *El paisaje. Un ensayo*, 1933. Colección particular.

“Si vas a pintar los muros, toma como ejemplo los muros, no la jarra”.



Fig. 41. Carlos Orozco Romero, *Los alfareros (tonaltecas)*, 1923. Museo Regional de Guadalajara.



Fig. 42. Roberto Montenegro (marco) para la fotografía de *El Sr. Presidente en la Exposición de Arte Popular Mexicano, 1921.*



Fig. 43. Gerardo Murillo, "Dr. Atl", *Las artes populares en México*, (México: Cúlvra, 1922)



## V. El anarquismo entra por el ojo

Un prisma refleja y refracta varios haces luminosos de color verde, naranja y azul. Detrás de él una esfera facetada de colores azules, violetas y rosas cubre el pecho de una figura humana, andrógina, cuyo rostro está delineado con un grueso trazo negro, al igual que su mano derecha. Éste ser parece estar en movimiento, dejando tras de sí varios haces de luz de distintos colores azules, violetas y verdes. Del lado derecho, se encuentra un objeto flotante que emite partículas giratorias. Al fondo, un paisaje con un horizonte lejano, está construido por esferas y zonas de color que se despliegan en la superficie pictórica. *Retrato futurista* (Fig. 1) es un paisaje lleno de color, que entra en diálogo tanto con el mural de *El Sol* como con el de *La Luna* realizados por Murillo en los muros de San Pedro y San Pablo. El delineado de las figuras humanas es similar y su complemento, la radiación del sol en el primer panel y la esfera facetada en el segundo, completan la composición.

*Retrato futurista* fue un increíble descubrimiento hecho público en la exposición *Vanguardia en México 1915-1940*.<sup>615</sup> Durante años, el reverso del cuadro había sido expuesto en múltiples ocasiones, un *Autorretrato* fechado en 1938 en el que Atl se muestra como montañista, sin que nadie se detuviera a desenmarcarlo, o pensar en la reutilización de los lienzos y cartones por parte de los artistas. A partir de aquella exposición realizada en 2013, este doble uso del soporte ha sido leído como parte de una “vanguardia arrepentida”, como una regresión en la que se pueden ubicar diversos

---

<sup>615</sup> *Vanguardia en México 1915-1940* (México: Museo Nacional de Arte/Conaculta, 2013) 18. Antes de llegar a la colección de Manuel y María Reyero donde María Estela Duarte en compañía de Renato González Mello y Dafne Cruz Porchini lo descubrieron y nombraron *Nahui Olin: Retrato futurista*, el cuadro formaba parte de la Colección de Margarita Urueta.

experimentos plásticos tempranos reprimidos por los artistas mismos, como fue el caso de Atl, Agustín Lazo, Diego Rivera, entre muchos otros.<sup>616</sup> ¿Qué hay en esta obra que Murillo no parecía apreciar y decidió ocultarla y reutilizar el soporte?

La propuesta de este capítulo es que en *Retrato futurista* se puede ver una manera específica de trabajar con la materia que se muestra como una experimentación, como una prueba y error con las técnicas que posiblemente reprodujo en los murales del Anexo de la Preparatoria. La imagen principal que he descrito líneas arriba, está trazada y realizada con atcolors sólidos y luego con el crayón caliente para dar mucha más textura sobre una superficie negra pastosa que parece ser un tipo de óleo adicionado con cera. Esa manera de trabajar, a través de capas y con una mezcla de técnicas pictóricas, se confirma con el único documento que se ha encontrado relativo a la producción de los murales. Enviado por el artista a la investigadora Clementina Díaz y de Ovando en mayo de 1951, el artista menciona que en aquella ocasión decidió emplear “técnicas de su invención: el óleo al temple, la petroresina y los atcolors”<sup>617</sup>.

Por la misma época, el artista describió “la pintura a la petro-resina” como un proceso simple en el que se molían los pigmentos con petróleo y una resina sobre una superficie blanca preparada al temple y en la que se pinta como en la acuarela o fresco,

---

<sup>616</sup> Esta idea la planteó además Cuauhtemoc Medina en el texto leído para la presentación del catálogo de la exposición y que se puede consultar publicado en , “Vanguardia arrepentida” <http://cuauhmedina.wordpress.com/2013/06/24/vanguardia-arrepentida/> [Visitado el 26 de diciembre de 2018] Mi propuesta además toma en cuenta, que Atl estaba pensando en la desarticulación de la vanguardia a través de los valores clásicos de la pintura, al retomar por ejemplo la disputa entre el dibujo y el color.

<sup>617</sup> Dr. Atl, “La decoración de San Pedro y San Pablo encargada por el licenciado José Vasconcelos, Secretario de Educación, al Dr. Atl (1921-1922)” en Clementina Díaz y de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo...* 90

es decir, no se utiliza el blanco. “En seguida se van engrosando las capas hasta obtener la calidad o el tono que se busca, y encima se trabaja con los atlcolors obteniendo óptimos resultados: gran transparencia, ricas calidades y una seguridad completa en todo lo que concierne a la no inalterabilidad de los colores”<sup>618</sup>. Esta búsqueda, se acerca a sus investigaciones sobre la encaústica y sus componentes que, de manera contemporánea realizaba Diego Rivera en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.<sup>619</sup>

El Dr. Atl se consideraba un alquimista, que al crear técnicas podía manipular la materia y transformarla con el objetivo de revolucionar la pintura. Atl trató de unir el arte con la vida, de controlar esa unión desde la producción del objeto. Ya no era estudiar el efecto de la luz sobre la superficie o la manera en la que se perciben las vibraciones luminosas, sino controlar el color y su recepción al experimentar con su materialidad. Esta búsqueda lo separa de la pintura impresionista y lo acerca a la vanguardia constructivista que, a pesar de no tener un contacto directo, podemos pensar que se tenía conocimiento de sus propuestas y en este caso, el concepto de *Faktura* plantea una reconfiguración de la superficie pictórica. Es decir, “la forma de una obra de arte se deriva de dos premisas fundamentales: el material o medio (colores, sonidos, palabras) y la construcción a través de la cual se organiza el material en un

---

<sup>618</sup> Dr. Atl. *Gentes profanas en el convento*. (México: Ediciones Botas, 1950) Ver también Tomás Zurián Ugarte, “El Dr. Atl ¿inventor de técnicas?” en *Dr. Atl. Conciencia y paisaje* (México, UNAM/INBA/MUNAL, 1985) 45-54.

<sup>619</sup> En la encaústica, los pigmentos se mezclan con cera fundida para aplicar como pintura con una espátula caliente o cepillo y fusionarse al soporte ya que al enfriarse se endurece rápidamente. También se pueden trabajar con soplete. Además de la cera se añadían resinas y aceites naturales como aditivos o plastificantes para aumentar su maleabilidad. Recientemente Sandra Zetina ha explorado profundamente el uso de la técnica de la encaústica en la pintura moderna y de vanguardia, principalmente en la obra de Diego Rivera. Ver *Sandra Zetina. Pintura mural y vanguardia. “La Creación” de Diego Rivera*. Tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2019.

todo coherente para que adquiriera una lógica artística y un sentido profundo".<sup>620</sup> Este gran interés en la construcción pictórica, así como el tipo de interacción perceptiva que se generaba con el espectador, pareciera que establece una relación con la búsqueda técnica de los murales borrados de San Pedro y San Pablo. Así, a semejanza de la búsqueda del constructivismo en la Rusia soviética, en México habría que hacer una revolución artística que acompañara la social: "una revolución en el arte para hacer de la pintura en lugar de algo estático como nuestros antecesores, algo dinámico."<sup>621</sup>

### En pensamiento y en acción.

Gran parte de las fotografías de los murales del Dr. Atl llegaron a nosotros por su reproducción en el libro *México en pensamiento y en acción* de Rosendo Salazar (1878-1971) publicado en 1926.<sup>622</sup> La portada del libro fue realizada por Diego Rivera a tres tintas con un delineado grueso negro de las figuras y muestra en la parte superior la palabra México sobre una cartela. (Fig. 2) Debajo, una serpiente emplumada enroscada se desenvuelve y forma dos manos que sostienen, cada una, un haz de trigo.

Como se mencionó en el primer capítulo, este libro incluye imágenes de los murales en la Escuela Nacional Preparatoria, el Anexo de la misma, la Casa de los Azulejos, la Escuela Nacional de Agricultura y la Secretaría de Educación Pública realizados por Atl, Orozco y Rivera intercaladas con fotografías de personajes

---

<sup>620</sup> Nikolai Tarabukin, "El último cuadro" (1916) en Benjamin H. D. Buchloh, "De la factura a la factografía" en *Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. (Madrid: Akal, 2004) 121-122.

<sup>621</sup> Juan de la Sena, "El Doctor Atl conferencista" en *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921.

<sup>622</sup> Rosendo Salazar. *México en pensamiento y en acción*. Obra ilustrada con muchedumbre de reproducciones de la colosal obra pictórica de José Clemente Orozco, Diego Rivera y Dr. Atl, y fotografías de prominentes representantes de nuestra Revolución. (México: Editorial Avante, 1926)

empezando por el presidente Calles, pasando por miembros de su gabinete como Alberto J. Pani y José M. Puig Cassauranc,<sup>623</sup> hasta personajes de la esfera cultural como el músico Julián Carrillo, el pedagogo racionalista Alberto Terán, el poeta-panadero-obrero Carlos Gutiérrez Cruz o miembros del movimiento obrero como el “Camarada Juan Lozano”<sup>624</sup> y el líder del movimiento inquilinario Herón Proal.

Este álbum de personajes nos deja ver el interés de Salazar de conjugar su propuesta política con el imaginario de la posrevolución callista. El autor, muy en la línea de las *Preguntas de un obrero que lee* de Bertolt Brecht utilizó una metáfora arquitectónica para replantear la perspectiva de las narrativas históricas, “sabiendo que el tiempo es el elemento que más labora en la transformación de las cosas, [Sóstrato de Cnido] compuso una capa de arena y cal con el nombre del ilustre mecenas [Ptolomeo] y la adhirió al edificio [del faro de Alejandría], esculpiendo el suyo debajo, en la piedra viva.”<sup>625</sup> Poco a poco la capa se iría desprendiendo, dejando al descubierto

---

<sup>623</sup> Secretario de Hacienda y Crédito Público y de Educación Pública respectivamente. Acompañados por el secretario de gobernación “Coronel e Ingeniero Adalberto Tejeda”; “Ingeniero Luis L. León, Secretario de Agricultura y Fomento”; Gonzalo Lecuona “filósofo y sociólogo solidarista”, “General Aaron Sáenz, Secretario de Relaciones Exteriores” y Genaro Estrada, subsecretario de RE, “Licenciado José Vasconcelos. Eminente intelectual”; Rafael Nieto “Enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de México en Italia”; “Camarada Herón Proal Líder del movimiento inquilinario”, “Señora Elvia Carrillo Puerto. Vibrante líder feminista”, “Srita. Esperanza Velazquez Bringas. Jefe del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública”

<sup>624</sup> Juan Lozano, zapatero y fundador de la Casa del Obrero Mundial junto con Salazar, formaba parte del grupo “Acción” junto con Luis N. Morones, Ezequiel Salcedo, Celestino Gasca, Juan Rico, Ricardo Treviño, José Marcos Tristán, Eduardo Moneda, Juan B. Fonseca, Fernando Rodarte, Juan Lozano, José López Cortés, Reynaldo Cervantes Torres, Adalberto Polo, Pedro Suárez, Pedro Rivera Flores, Salvador Álvarez, Samuel O. Yúdico, José F. Gutiérrez, Cayetano Pérez Ruiz, Salustio Hernández, Carlos L. Gracidas y Robert Haberman. Clark, *La organización obrera*, 1979, pp. 57-58. Así, no llama la atención que también se incluya la imagen del “Camarada Luis N. Morones” a quien describe como “miembro prominente del movimiento obrero nacional y secretario de Industria, Comercio y Trabajo en el Gabinete del señor general Calles”, “Camarada Celestino Gasca”, “miembro prominente del movimiento obrero nacional general del Ejército y jefe del Departamento de Establecimientos Fabriles y Aprovisionamientos militares”; y “Camarada Fernando Rodarte. Miembro prominente del movimiento obrero nacional y gobernador del Estado de Zacatecas”

<sup>625</sup> Rosendo Salazar. *México en pensamiento y en acción*, 13.

el nombre del obrero y no la del comitente. Del mismo modo, “la figura de fuertes perfiles de la liberación social mexicana”, propone Salazar, será encontrada “en el corazón virgen de la piedra por algún artista inspirado, la acción justiciera del tiempo hará brillar allí, con el fulgor de las auroras eternas, los nombres de Ricardo Flores Magón, Práxedes Guerrero, Emiliano Zapata, Felipe Carrillo Puerto y otros luchadores proletarios esclarecidos”.<sup>626</sup>

Parece que con este inicio el autor justificaba la presencia de la “muchedumbre de reproducciones” de obra escogida para acompañar su texto, ya que después de este inicio textual, se insertarían los retratos de Zapata y Carrillo Puerto realizados por Rivera para la decoración de la Secretaría de Educación Pública. Es decir, el muralismo mexicano había descubierto ya, a los actores sociales que habían configurado el movimiento revolucionario. No obstante, esta metáfora podría pensarse también como una crítica al propio movimiento ya que aquel recubrimiento de “cal y arena” (que constituye la base del fresco) se iría desprendiendo, sería atacada, destruída, para dejar ver los nombres y las historias de los verdaderos artistas: el taller, los constructores, los albañiles, artesanos, carpinteros y demás trabajadores.

Rosendo Salazar fue un tipógrafo de origen poblano que en 1912 empezó a figurar en la Confederación Nacional de Artes Gráficas y un año después ayudaría a conformar el Sindicato de Tipógrafos cosa que le permitió integrar y formar parte de la fundación de la Casa del Obrero Mundial.<sup>627</sup> Ahí, se desenvolvería como secretario de

---

<sup>626</sup> Rosendo Salazar. *México en pensamiento y en acción...* 13.

<sup>627</sup> Unas décadas más tarde, al describir la Casa del Obrero Mundial la conceptualizará como “porvenirista”, como “la suma de dos tiempos: el tiempo demoledor de la Revolución Mexicana y el tiempo constructor[...] La Casa del Obrero Mundial duerme su sueño, esperando continuadores; no los habrá” En Rosendo Salazar, *La Casa del Obrero Mundial* (México: Costa-Amic, 1962) 33.

redacción del periódico *El sindicalista* (1913-1914), *Emancipación Obrera* (1914) y *Revolución Social* (1914-1915), periódico con el cual se haría difusión del apoyo de la COM a la facción constitucionalista y que implicó el traslado a la ciudad de Orizaba junto con los trabajadores enrolados en los batallanos rojos. Salazar continuaría con una vida activa políticamente militando después del movimiento revolucionario en la Confederación General de Trabajadores (fundada en 1921) así como en la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (1933-1936).

Salazar es una figura multifacética y se le reconocía como tal, “al par que ha sido obrero en el taller, también ha sido apostol en la tribuna roja , propulsor del movimiento reintegrador del obrero en México, y su más candente ensayista, crítico y recopilador.”<sup>628</sup> En junio de 1930 Rosendo Salazar además expondría en la Galería de Arte Moderno en los salones del Teatro Nacional. En la revista *Nuestra ciudad* se informará que “Siendo como es un apasionado luchador por la causa del proletariado, nada de extraño tiene que en sus obras se reflejen pujantemente sus ideas socialistas y que sus cuadros tengan una tendencia bien definida en que se reflejan las aspiraciones populares”<sup>629</sup>. Desde esta crítica se le cataloga dentro del arte popular por su “vigor, expresión y gran colorido” además de los “temas sugestivos”. **(Fig. 3)** Se desconocen los nombres de las piezas pero muestran la búsqueda de Rosendo Salazar de representar a los obreros como parte de los movimientos sociales de la historia de México.

*México en pensamiento y en acción* buscaba “adelantar a la Humanidad en la vía del pensamiento y de la acción armónica” y formó parte de un proyecto más amplio: la

---

<sup>628</sup> "Rosendo Salazar artista y poeta" en *Nuestra ciudad*, núm.4, julio 1930.

<sup>629</sup> "Rosendo Salazar exhibe su obra socialista" en *Nuestra ciudad*, núm. 3, junio 1930.

Editorial Avante, cuyo objetivo era crear “la personalidad literaria del pensamiento social mexicano”.<sup>630</sup> Antes de *México en pensamiento y en acción*, Salazar ya había publicado *Alma vibrante* (1917) y *Las pugnas de la Gleba* (1907-1922) con ilustraciones de Carlos Neve (1923) enmarca su portada con un rebozo con una consigna que se lee: “Taller comunal. Sindicato de Tejedores. Guadalajara Enero 1 de 1917. R.S.” y se menciona que fue regalado el día de la inauguración de sus telares comunales. La siguiente década continuaría con la publicación de *Las masas mexicanas, sus poetas, cantos de los hombres que han hecho experimentar a las multitudes el valor estético de sus sentimientos libertadores. Poemas de ternura y de rebeldía. Fuerzas vibrantes y manumisoras del proletariado de México* (1930),<sup>631</sup> *Izquierda* (1935)- en cuya portada incluye un fragmento de un grabado de Siqueiros publicado en el periódico *El Machete* y que menciona haber sido impreso en los Talleres de la Penitenciaría y por último, *Historia de las luchas proletarias de México 1923 a 1936* (1938). (Fig. 4) Su producción continuaría las siguientes décadas, hasta su incorporación al sistema partidista mexicano.

En la contraportada de *México en pensamiento y en acción* aparece enmarcada la asociación del autor: la “Liga de Escritores de América”, la cual además contó con un órgano de difusión, la revista *América* que en el número de marzo anunciaría el libro de

---

<sup>630</sup> Sobre su obra se ha dicho que “Su libro *Las Pugnas de la Gleba*, constituye uno de los documentos fundamentales para la historia de los últimos veinte años; su *México en Pensamiento y Acción*, difunde y revela valores y enseñanzas de esta misma época, vistas al través del prisma abiertamente desplegado de su ideología radicalista. Por último, su *Antología de Poetas Revolucionarios*, que pertenecen por filiación íntima a las masas, es una obra necesaria para enterarse de que en el movimiento obrero mexicano ha habido a más de las violentas manifestaciones exteriores, una corriente paralela de pensamiento y acción” “Rosendo Salazar artista y poeta” en *Nuestra ciudad*, núm.4 (julio 1930)

<sup>631</sup> Incluye poemas suyos y de Fernando Celada, J. F. Vereo Guzman, Carlos Gutierrez Cruz, German List Arzubide, José Islas, Espiridion Arroyo, Pascual Mendoza, Rafael Diaz de Leon, Luis G. Islas, Agustin Haro y Tamariz, Luis Mora Tovar, Higinio C. Garcia, José D. Hernandez y Miguel D. Martinez Rendon.

Rosendo Salazar como la obra “más original y la de mayor significación” que tenían en prensa ya que contenía “un gran valor sociológico y artístico” en el cual, “el lector verá cómo este trabajo constituye realmente un esfuerzo utilitario y bello”.<sup>632</sup> Así, el libro *México en pensamiento y en acción* donde aparecen los murales destruidos de Atl, las primeras versiones de los murales de Orozco, así como otros tantos de Rivera, formó parte dos grandes proyectos iniciados el mismo año (1926) la Liga de Escritores y la revista *América* de los cuales se discutirá más adelante.<sup>633</sup>

### “También con ladrillos se hace la Revolución”

El retrato de un líder político como Venustiano Carranza sentado en un escritorio, pluma en mano con casaca de tonalidades gris hubiera sido suficiente como representación revolucionaria con un fondo de un verde grisáceo. No obstante se decidió ubicar un arcoiris curvilíneo detrás de él. (Fig. 5) Un arcoiris que no está conformado por los siete colores tradicionales newtonianos sino que sus franjas parten de un lila, hacia el rosa, anaranjado, naranja claro, amarillo, verde claro, verde viridian, violeta azulado, azul ultramar y violeta claro lo cual dota de vida la composición. Este

---

<sup>632</sup> "Nuestras grandes publicaciones" en *América. Órgano de la Liga de Escritores de América*, marzo 1926.

<sup>633</sup> Junto con Andrea Gracia, analicé la revista *América* primero en una ponencia y luego en un artículo. Ahí, destacamos algunos de los asuntos tratados en la publicación así como sus conexiones americanas y su relación con otros proyectos utópicos urbanos y lingüísticos. A partir de ahí hemos visto que ha adquirido relevancia, por ejemplo, al formar parte de la exposición *Redes de Vanguardia* realizada en el Museo del Palacio de Bellas Artes y en cuyo catálogo Natalia de la Rosa, menciona la revista como parte del intercambio entre México y Perú. Ver Rebeca Barquera y Andrea García, "Páginas de acción continental: la revista "América" del Dr. Atl" en *Reflexiones marginales. Dossier Hojear el siglo XX. Revistas culturales latinoamericanas II*, María Andrea Giovine (ed.), año 8, núm. 51, junio-julio 2019 (disponible en línea: <https://2018.reflexionesmarginales.com/paginas-de-accion-continental-la-revista-america-del-dr-atl/>); ver también Natalia de la Rosa, "Construcciones estéticas de la realidad americana. Diálogos de vanguardia entre México y Perú, 1926-1930" en *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*, Beverly Adams, Natalia Majluf (eds.) (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía / MALI / Blanton Museum of Art, 2019) 150-163.

retrato realizado por Gerardo Murillo, marca la continuidad del apoyo del artista al carrancismo, iniciado con la publicación de la *La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste de Paris* mencionado en el capítulo anterior, y muestra con el arcoíris de atcolors, su lectura esperanzadora, de la prosperidad por venir, gracias a los planes de Carranza como presidente y líder de la nación.

La cartografía revolucionaria del Dr. Atl parte de París a Washington,<sup>634</sup> a Nueva York pasando por la Habana hasta Veracruz en el verano de 1914. En palabras de Orozco, cuando llegó a México “el Doctor Atl traía en las manos el arco iris de los impresionistas y todas las audacias de la Escuela de París”<sup>635</sup> y se alistaría directamente al servicio de la facción carrancista de la Revolución. ¿Cómo podría conjugar su anarquismo individualista con aquella propuesta? Según Cumberland, “El primer momento del constitucionalismo se trató de un liberalismo clásico que defendió la libertad individual”.<sup>636</sup> En ese sentido, se puede explicar el vínculo con el carrancismo y después, con la Casa del Obrero Mundial. Si se considera que los anarquistas buscaban la transmisión de sus ideas a través de mítines, conmemoraciones, sociedades y el uso de la prensa porque, era a través de estas estrategias que se alcanzaría la suma de las voluntades individuales que daría pie a la verdadera revolución, de ahí la importancia del papel propagandista de Atl para la facción constitucionalista.

---

<sup>634</sup> Algunos autores mencionan la anécdota de una entrevista de Atl con el presidente Woodrow Wilson que el mismo artista escribió en Dr. Atl, *Apuntes para la autobiografía del Dr. Atl* en AA, Caja 6, Exp. 1, 16 ff.

<sup>635</sup> Orozco. *Autobiografía*. (México: Planeta / Joaquín Mortiz / Conaculta, 2002) 17.

<sup>636</sup> Charles Cumberland. *La Revolución Mexicana. Los Años del Constitucionalismo*. (México: FCE, 1992) 156.

La Casa del Obrero Mundial había sido fundada en 1912 y estaba adscrita al pensamiento anarcosindicalista. Durante sus cuatro años de existencia publicó cinco periódicos *Lucha* (1913), *El Sindicalista* (1913- 1914), *Emancipación Obrera* (1914), *Revolución Social* (1914-1915) y *Ariete* (1915-1916). Sería el mismo Rosendo Salazar quien en su libro *Las pugnas de la gleba. Los albores del movimiento obrero en México*, escribiría sobre el origen de la Casa del Obrero Mundial en un contexto de levantamientos y formación de instituciones obreras:

Así nacía en México la lucha por la libertad; así se organizaban las primeras falanges de combatientes por la socialización de los instrumentos y máquinas de producción; de la ciencia, del arte, de la literatura, de toda actividad, en fin, intelectual, moral y material, conscientemente humanista; así se encendían las primeras flavecencias revolucionarias de uno al otro extremo del territorio nacional; y como Tetis, la madre del divino Aquiles, el de los pies ligeros, del espumoso seno de las marinas ondas, así del corazón y de la cabeza de aquel conjunto de insumisos camaradas surgía, envuelta en los rosicleres de un sol levante, la armónica, la auténtica, la soñadora Casa del Obrero Mundial;<sup>637</sup>

En ese mismo tono, Salazar recordaría que el Dr. Atl “sacudió las conciencias de los obreros” y luego de pedir permiso para subir a la tribuna les dijo a los obreros que no debían actuar como “timoratos sacristanes”, y

tuvo palabras elogiosas para el Ejército Constitucionalista: explicó los propósitos de los hombres de la revolución, tendientes a realizar las reformas sociales deseadas por las masas obreras del mundo; se refirió al problema agrario, estudiando separadamente sus modalidades; llamó a la cordura de los presentes para que hicieran justicia al movimiento

---

<sup>637</sup> Continúa “escuela donde se enseñó al desheredado paria a luchar con entusiasmo y confianza en el mañana contra las instituciones de la odiosa burguesía; musa que inspiró a los rapsodas plebeyos emotivas estrofas libertarias al inundar con su luz las frentes de los rebeldes que soñaron, bajo sus augustas naves, con el advenimiento de una nueva edad de permanente bienestar, y formaron falanges gestoras de momentos de dicha no sentida hasta entonces; institución que orientó con sabios preceptos a los productores mexicanos, recomendándoles amar a sus hermanos de otras nacionalidades, no reconociendo límites geográficos ni fronteras que dificultan la formación de uniones internacionales obreras, y el entendimiento entre sí de conglomerados afines con el actual momento histórico de transformación social; maga que encantó con sonrisas maternas innumerables existencias de proletarios, e hizo digna y fecunda la obra de muchos hombres estoicos, de muchas mujeres generosas que, desdeñando todo peligro, se enfrentaron a la opresión, resistiendo con sorprendente valor y en actitud gallarda la iracundia del capitalismo.” Rosendo Salazar, “La casa del obrero mundial”, en *Las pugnas de la gleba. Los albores del movimiento obrero en México*, José G. Escobedo (pról.) (México: Comisión Nacional Editorial / Partido Revolucionario Institucional, 1972) 36-38.

encabezado por don Venustiano Carranza, el único serio en el país y que estaba dispuesto a dar seguridades a los trabajadores para que robustecieran sus uniones y obtuvieran otras ventajas.<sup>638</sup>

Según relata Rosendo Salazar, como testigo presencial del acontecimiento, los asistentes aplaudieron luego del discurso de Murillo y en un “fenómeno de psicología colectiva” se unieron al constitucionalismo.<sup>639</sup> Así, el 17 de febrero de 1915 en el edificio de Faros en el puerto de Veracruz, se firmó el pacto entre la Facción constitucionalista y la Casa del Obrero Mundial.

La adhesión “internacionalista” de la COM los separaba de las luchas localistas del grupo zapatista, no miraban hacia atrás, sino que trataron de construir un futuro.<sup>640</sup> Ellos eran seguidores del anarcosindicalismo, ideología que quería dismantelar las dependencias del gobierno y el Estado, pero, en lo que llegaba esa gran revolución proletaria, estuvieron de acuerdo con luchar por mejoras en las condiciones de vida y laboral. Dos acciones sellaron la alianza: Obregón les otorgó el Convento y Colegio de Santa Brígida y las máquinas impresoras del periódico clerical *La Tribuna*; y, cuando

---

<sup>638</sup> Rosendo Salazar. *Las pugnas de la gleba. Los albores del movimiento obrero en México*. (México: Comisión Nacional Editorial / Partido Revolucionario Institucional, 1972) 73-76.

<sup>639</sup> El uso del concepto pareciera provenir de la lectura de Gustave Le Bon (1841 – 1931) científico social de origen francés que escribió dos libros importantes para la configuración del imaginario a finales del siglo XIX: *Psicología de las masas* (1895) y *La evolución de la materia* (1905). Para Le Bon, las masas tenían un comportamiento emotivo e irracional, actuando como un sólo personaje gobernado por sus pasiones. Así, si un individuo era absorbido por la masa, por la multitud, adquiriría una manera de pensar y actuar distinta a la que tendría si estuviera aislado. “Los sentimientos de la multitud son absolutos, excesivos y faltos de matices”. Así, la masa es irracional debido a una sensación de potencia excesiva, de anonimato, por un contagio de emociones y por una sugestión y una idea que se contagia.

<sup>640</sup> Adolfo Gilly en *La Revolución interrumpida* construyó la analogía de la revolución mexicana con la revolución rusa y estableció lo que no hicieron los obreros mexicanos, es decir, no se aliaron con los campesinos y, a partir de ahí, se les consideró traidores al movimiento revolucionario. Años después, se empezaría a estudiar lo que, si hicieron los obreros mexicanos, su idea revolucionaria. Destacando sobre todo que la clase obrera estaría basada principalmente en los mineros, ferrocarriles, tranviarios, textiles y herederos de las sociedades mutualistas de artesanos.

hubo problemas con los trabajadores tranviarios, Carranza intervino en la compañía inglesa para favorecer a los trabajadores.

Del mismo modo, a finales de julio de 1914 por indicaciones de Rafael Zubarán Capmany, entonces secretario de gobernación de Carranza, Murillo fue a “establecer relaciones” con algunos jefes del Ejército Libertador del Sur y “procurar un arreglo directo” con Emiliano Zapata y convencerlo de llegar a un acuerdo con Carranza.<sup>641</sup> (Fig.

6) A partir del 3 de agosto daría inicio la correspondencia entre Atl y Zapata. Primero, advirtiéndole de algunos funcionarios como José Refugio Velasco, Francisco S. Carvajal y para “arreglar las diferencias” entre las facciones.<sup>642</sup> Para el 11 de septiembre, le pedirá que escriba una “proclama” con el objetivo de “demostrar a la nación cuales son sus verdaderas intenciones y de qué lado el pueblo debe inclinarse. Esta proclama vendría a ser una verdadera ráfaga de luz en la oscuridad de la conciencia nacional.” Atl terminaría la carta comentando que pone copia de una carta que había enviado al C. Palafox que según le habían dicho, lo había sentenciado a muerte y deseándole “un triunfo próximo y definitivo”.<sup>643</sup>

Se nota pues la cuestionable actuación de Murillo como enlace entre facciones mientras se construía a sí mismo como líder revolucionario. El periódico *El Pueblo* anunció el nombramiento del Dr. Atl como director de la ENBA, el cual, mencionan, fue llevado a cabo el 12 de octubre por parte de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas

---

<sup>641</sup> “Entrevista al Dr. Atl”, *El Liberal*, 29 de agosto de 1914.

<sup>642</sup> Estas cartas se encuentran en el Fondo de Genovevo de la O en el Archivo General de la Nación. Carta del Dr. Atl al C. Gral. Emiliano Zapata, 3 de agosto de 1914, ff.55-56, Exp. 1, Caja 16, Archivo Genovevo de la O y Carta del Dr. Atl al C. Gral. Emiliano Zapata, 10 de agosto de 1914, ff. 13-16, Exp.1, Caja 1e, Archivo Genovevo de la O, AGN.

<sup>643</sup> La reproducción de esta carta se puede consultar en *Hacia El Centenario. Boletín Del Archivo General De La Nación. Vol. 7, Núm. 1, (2009), 150-52. En línea:* <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/226>.

Artes a cargo de Félix Palaviccini y por acuerdo del C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista. Atl antes de este nombramiento había recibido el de “interventor” por parte de Carranza, cuando las fuerzas constitucionalistas entraron a la capital.<sup>644</sup> Tiempo después, recibió el nombramiento de Director de la Academia, Escuela Nacional de Bellas Artes y el de Jefe de la Sección de Propaganda e Información en Europa y América del Sur (al cual renunciaría unas semanas más tarde). Atl además contó varias ocasiones con “gastos de viaje en campaña, <sup>645</sup> con la finalidad de que pudiera recorrer el país y realizar sus labores de propaganda. Por ejemplo, en noviembre el Dr. Atl dictó una conferencia en el “Centro Femenil Mexicano”, la cual se anunció en una página completa de *Artes y Letras*.<sup>646</sup> Al siguiente mes, en el Teatro Dehesa de Veracruz, el Dr. Atl dictó las conferencias “La importancia de la Revolución Mexicana en el conflicto mundial” y “La Revolución Mexicana y la nacionalización de la tierra”<sup>647</sup> como parte de una serie en la que también participaría Luis Cabrera (con su alias Blas Urrea) sobre “El herradero de Aguascalientes”, Roque Estrada sobre la “Revolución” así como Isidro Fabela y Jesús Urueta.<sup>648</sup> La conferencia de Atl se repitió en el Teatro Arbeu el 2 de

---

<sup>644</sup> Continúan con “La designación del doctor Atl ha causado magnífica impresión en los centros artísticos de la metrópoli, pues se espera mucho de la labor que el genial artista haga” en *El Pueblo*, 13 de octubre de 1914. Ver también “Una Convención Revolucionaria y Artística” en *El Liberal*, 20 de septiembre de 1914.

<sup>645</sup> “Expediente personal del Dr. Atl en 1914” en AHSRE-Exp. 1-9-24. Acuerdo que dicta que se le de al C. Gerardo Murillo “la cantidad de \$427.00 en calidad de anticipo como Director de la Academia de Bellas Artes y conforme a la licencia que se le ha concedido con goce de sueldo, la cual cantidad erogará en gastos de viaje de campaña”. Veracruz, diciembre 7 de 1914.

<sup>646</sup> “Conferencia en el Centro Femenil Mexicano”, *Artes y Letras*, 2<sup>a</sup> época, tomo I, número 40, México, D. F., 20 de noviembre de 1914. Según el reportaje el artista dijo durante su charla que “tiene entre nosotros la cultura de la mujer para coadyuvar con todas sus fuerzas a la regeneración social iniciada por la revolución”.

<sup>647</sup> Esta conferencia, llevada a cabo el 4 de diciembre de 1914 se tradujo y convirtió en un panfleto “The Mexican Revolution and the Nationalization of the Land. The Foreign Interests and Reaction” impreso en el Whitehall Building, Room 334, Nueva York en 1915 y hoy conservado en la Bancroft Library.

<sup>648</sup> Reseñas en *El Pueblo*, 5, 7, 8, 9, 15, 25, 26 y 31 de diciembre de 1914. En noviembre de 1914, a propuesta de Álvaro Obregón en conjunto con Rafael Zubarán, Alberto J. Pani, Jesús Urueta, Luis Cabrera

febrero de 1915 a las 7pm en la época en la que las tropas de Obregón se encontraban en la Ciudad de México y, además, se distribuyó como folleto de la Confederación revolucionaria. (Fig. 7) En su discurso, Murillo exclamaría que

Vivimos en el momento más importante de la historia de la especie humana[...] Del Japón a México y de México a China [...] en toda la extensión y entre todas las arrugas de la corteza del planeta, la Especie se agita. Un sacudimiento profundo [...] el anhelo de justicia y de libertad que ha germinado durante el pasado, comienza a convertirse en un sordo rumor precursor del huracán que arrasará sobre la tierra impasible, las viejas instituciones que han esclavizado al hombre.<sup>649</sup>

Ese fue el tono del discurso con frases como “El Estado es la síntesis legal de la prepotencia colectiva” y una forma cristalizada “de las energías y de la inteligencia de los hombres: la religión, el militarismo y el comercio.”<sup>650</sup> Algunas ideas que ya había desarrollado en sus publicaciones anteriores.

En México, sería muy leído el filósofo francés Georges Sorel (1847-1922) quien proponía el sindicalismo revolucionario como una vía distinta al socialismo, anarquismo o comunismo. De ese modo, Sorel escribió que “El sindicalismo moderno necesita representaciones de la lucha para impulsar la lucha”, representaciones no sólo discursivas, sino re-presentaciones, acciones:

No es suficiente el lenguaje para producir esos resultados de modo positivo y hay que recurrir a conjuntos de imágenes que evoquen globalmente y sólo por intuición, previamente a un análisis reflexivo, la totalidad de los sentimientos correspondientes a las diversas manifestaciones de la guerra entablada por el socialismo contra la sociedad moderna. Los sindicalismos resuelven a la perfección el problema concentrado en todo socialismo en el drama de la huelga general. No hay así ningún lugar para la conciliación de los contrarios mediante la jerga de los sabios oficiales.<sup>651</sup>

---

y el Dr. Atl, vio la luz la “Confederación Revolucionaria” como una instancia propagandista para el carrancismo.

<sup>649</sup> Confederación revolucionaria. Conferencias públicas. Dr. Atl, “La importancia mundial de la Revolución Mexicana” Teatro Abreu, martes 2 de febrero de 1915 a las 7pm.

<sup>650</sup> Confederación revolucionaria. Conferencias públicas. Dr. Atl, “La importancia mundial de la Revolución...”

<sup>651</sup> Georges Sorel. *Reflexiones sobre la violencia*. (Buenos Aires: La Pléyade, 1978) 123.

La acción espontánea de las masas derrocaría el orden existente y desencadenaría las tendencias hacia uno nuevo. La acción más importante: la huelga general. Para Sorel, se podría hacer una mayor aplicación de las ideas de Bergson<sup>652</sup> a la teoría de la huelga general ya que “El movimiento, en la filosofía bergsoniana, está considerado como un todo indiviso, y esto nos conduce justamente a la concepción catastrófica del socialismo.”<sup>653</sup> Es decir, hay un rechazo voluntario del racionalismo y del determinismo y un énfasis en el poder creativo de lo irracional, a través de la intuición. Se ha disertado vastamente sobre la posibilidad de la huelga como la forma pragmática de inflamar la imaginación de las masas, ya que sería la acción por sí misma el lugar donde se mezclaría lo instrumental y lo irracional, sobre todo en búsqueda del funcionamiento del taller

Si el socialismo aspira a transportar a la sociedad el régimen del taller, nunca se concederá bastante importancia a los progresos que se hacen en la disciplina del trabajo, en la organización de los esfuerzos colectivos, en el funcionamiento de las direcciones técnicas. En las buenas costumbres del taller está evidentemente la fuente de dónde saldrá el derecho futuro; el socialismo heredará no sólo los instrumentos que hayan sido creados por el capitalismo y la ciencia que haya nacido del desarrollo técnico, sino también los procedimientos de cooperación que a la larga se habrán constituido en las fábricas, para sacar el mejor partido posible del tiempo, de las fuerzas y aptitudes de los hombres.<sup>654</sup>

Como director de la ENBA, Atl pondría en práctica esta teoría del taller y, como se ha mencionado, una apología de la técnica. Dijo Atl, “Siendo enemigo de las instituciones

---

<sup>652</sup> Ver Mark Antliff. *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. (New Jersey: Princeton University Press) 1993. No sólo se puede restringir el impacto del bergsonismo en el arte en cuestiones estéticas, innovaciones formales, sino que es un fenómeno cultural que forma parte de las políticas culturales de la vanguardia que incluye la estética de la violencia y la propuesta de una definición orgánica del Estado-nación. Estas dos últimas fueron parte de una matriz de ideas que contribuyeron al ascenso de las ideologías fascistas de posguerra, por lo cual tanto Le Bon, como Bergson y Sorel, son pensadores que comunmente se asocian a aquellas ideologías.

<sup>653</sup> Georges Sorel. *Reflexiones sobre la violencia*. (Buenos Aires: La Pléyade, 1978) 123.

<sup>654</sup> Georges Sorel. *El sindicalismo revolucionario*. (México: Juan Pablos, 1975) 24.

académicas, cómo puedo presentar un plan de reformas o sugerir un currículum para un proyecto que juzgo pernicioso. Me encuentro en este dilema: por un lado, proponer que la Escuela sea destruída, por el otro, que sea convertida en un taller destinado a producir como cualquier taller industrial, o como todos los talleres de arte de todas las épocas cuando el arte florece vigorosamente”.<sup>655</sup> Así, Atl anunciaría que iba a reorganizar la Escuela de Bellas Artes, dándole un carácter más práctico y por lo tanto anunció en su programa que optaba por “convertir la Academia en un taller”.

Al anunciarse que Atl sería el encargado de la reanudación de los trabajos del Teatro Nacional, éste declaró que “cualquiera de nuestros artistas nacionales es capaz de hacerlas mejores.”<sup>656</sup> Unos días después se convocó una reunión para tratar “la terminación de las obras del Teatro Nacional” en el salón de actos de la Escuela Nacional de Bellas Artes y principalmente “la fundación de una sociedad de artistas mexicanos” que llevaría el nombre de “Convención Artística Revolucionaria”. Al finalizar la reunión, se nombró una mesa directiva “integrada por los señores Luis Ruiz, Carlos Ituarte, Manuel Cortina, Manuel Ortiz Monasterio y Antonio Anza”.<sup>657</sup>

Es interesante pensar en las posibilidades de la convención y en la multiplicidad de proyectos que se prepararon para terminar el Teatro Nacional. Se conoce por ejemplo, una carta publicada en el *Diario del Hogar* dirigida a Murillo donde se le pide que convoque a todos los decoradores nacionales a formar parte del proyecto, no sólo a aquellos provenientes de la ENBA, sino también incluir a aquellos que han aprendido

---

<sup>655</sup> Jean Charlot. El renacimiento del muralismo...70.

<sup>656</sup> "Junta en Bellas Artes" en *Revista de Revistas*, 6 de septiembre de 1914.

<sup>657</sup> "Convención revolucionaria y artística. Información" en *Revista de revistas*, 27 de septiembre de 1914.

por fuera, tradicionalmente, y que podrían demostrar sus aptitudes a través de un concurso.<sup>658</sup>

En aquella época también se inauguraron nuevas galerías en la Academia como “un lucido acto al que concurrieron todos los artistas de la capital”.<sup>659</sup> En esa misma línea, el 8 de octubre se anunció en *El Demócrata* que “Los objetos de arte que puedan tener algún valor artístico y que se hallen en las casas actualmente ocupadas por jefes militares, serán recogidos, por disposición gubernativa y conservados en la Academia Nacional de Bellas Artes”, de esta tarea se encargaría una comisión conformada por Gerardo Murillo, Manuel Gamio, Leandro Izaguirre y José Natividad Correa Toca.<sup>660</sup> Unos días después, se clausuraron los cursos del año<sup>661</sup> y se llevó a cabo una visita de Palaviccini a la Academia para darle a conocer los cambios que había realizado el director.<sup>662</sup> Además, Atl les había escrito a José G. Zuno y J. de J. Ibarra pidiéndoles que hicieran “todas las gestiones posibles por reunir en Guadalajara el mayor número de pinturas para enviarlas” a una exposición que estaba organizando en la ENBA.<sup>663</sup>

En la *Ilustración Semanal*, del 9 de febrero de 1915 se publicó una fotografía del Dr. Atl en la Escuela Nacional de Bellas Artes acompañado de un grupo de hombres de traje y sombrero. **(Fig. 8)** Según la publicación, Atl habló frente a la Convención Artística

---

<sup>658</sup> José Poo (seud.) "A propósito de la Convención de artistas mexicanos. Una carta interesante en Diario del Hogar", 26 de septiembre de 1914.

<sup>659</sup> "Inauguración de galerías de arte" en *La semana ilustrada*, 30 de junio de 1914.

<sup>660</sup> "A la Academia de Bellas Artes" en *El Demócrata diario constitucionalista*, 8 de octubre de 1914.

<sup>661</sup> "En la Escuela de Bellas Artes" en *El Pueblo*, 22 de octubre de 1914.

<sup>662</sup> "Irán el Ingeniero Palaviccini" en *El Correo Español*, 28 de octubre de 1914.

<sup>663</sup> Carta de Atl a Zuno, 19 de octubre de 1914. UDG-Archivo José Guadalupe Zuno, Caja 6, Exp. 91

Revolucionaria “para acordar la actitud que debían asumir en lo sucesivo” los integrantes de esta agrupación.<sup>664</sup> Recuerda Orozco de aquella época que

El cuartel general de los pintores volvió a ser la Academia y de allí salimos una mañana llevando cada uno gruesos paquetes de bilimbiques de a diez y de veinte pesos, recién salidos de la fábrica. Yo tomé el rumbo de Coyoacán y me divertí por varias horas repartiendo dinero a las gentes.<sup>665</sup>

Pero la ENBA no podría ser sólo un lugar de reunión bajo la dirección de Atl. Siqueiros recordaba que la primera actitud de Atl fue “llegar rápidamente, con aquellos pasitos que le eran habituales, al gran portón de dicha institución educativa, para colocar en ella un papel blanco escrito con lápiz azul”, en el cual escribió: “¡También con los ladrillos se hace la Revolución”. La frase fue aceptada pero no entendida completamente al inicio, para Siqueiros sólo podía entenderse de dos maneras: que “la Revolución se hace a ladrillazos” o que “la Revolución es construcción, es edificación, es arquitectura”.

Después, en varias reuniones organizadas por el nuevo director con profesores y alumnos, Murillo desarrolló su propuesta. De acuerdo con la memoria de Siqueiros, el discurso dictaba: “Vengo dispuesto a eliminar de los muros de nuestra escuela todos los ladrillos podridos”, una metáfora que se complementó con “sarcasmos hirientes contra los métodos de enseñanza existentes hasta ese momento en la escuela”<sup>666</sup> e “hizo una defensa apasionada del arte monumental, de la vuelta en condiciones conceptuales y

---

<sup>664</sup> En La ilustración Semanal, 9 de febrero de 1915 y “Junta en la Academia de Bellas Artes” en *Revista de Revistas*, 7 de febrero de 1915.

<sup>665</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía...* 40.

<sup>666</sup> David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el Coronelazo...* 87. Se debe recordar la gran polémica sobre los métodos de enseñanza cuyos protagonistas fueron Antonio Rivas Mercado, Antonio Fabrés y el Dr. Orage (seudónimo utilizado por Murillo en la prensa) identificada por Fausto Ramírez en “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912” en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las academias de arte*. (México: IIE-UNAM, 1985) 207-259.

técnicas nuevas, a la gran pintura del pasado”.<sup>667</sup> Esos eran los ladrillos que necesitaba el movimiento revolucionario. A partir de ahí, muchos de los estudiantes empezaron a emular la gestualidad, discursos e ideas de Atl, “a la vez que hicimos –escribió Siqueiros– del monumentalismo atleano la base y el cuerpo de todas nuestras grandes discusiones”.<sup>668</sup>

Una fotografía de la ENBA en acción, **(Fig. 9)** es decir, de los alumnos trabajando frente a sus caballetes probablemente de finales de la década de los veinte muestra unas figuras al fondo colgadas, quizá realizadas sobre un papel y puestas sobre el muro. Tres desnudos masculinos, uno de ellos con la postura del esclavo moribundo de Miguel Ángel, y dos desnudos femeninos recostados. Estas muestran aquel monumentalismo atleano del que hablaba Siqueiros y que recuerdan aquellos “gigantes musculosos en actitudes violentas” que Atl y los artistas en su círculo realizaban, según recordaba Orozco en su *Autobiografía*.<sup>669</sup> Además, en el caballete del primer plano se observa un retrato de la inconfundible Nahui Olin. ¿Será parte esta fotografía de las enseñanzas de Atl durante su dirección en 1914?

Por ejemplo, las composiciones de los murales de Atl y los primeros murales realizados por el propio José Clemente Orozco se asemejan por sus formas y temática (posteriormente destruidos y modificados) en el claustro bajo de la Escuela Nacional Preparatoria, Antiguo Colegio de San Ildefonso. *El sol poniente* de Orozco **(Fig. 10)**, también incluido en el libro de Rosendo Salazar, se asemeja al *Sol* de Atl por la

---

<sup>667</sup> David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el Coronelazo...* 87.

<sup>668</sup> David Alfaro Siqueiros. *Me llamaban el Coronelazo...* 88.

<sup>669</sup> Orozco, *Autobiografía...* 18. Agradezco a Renato González Mello el compartirme esta imagen encontrada en unas de sus visitas y recorridos a la Academia de San Carlos.

disposición de la figura rodeada por rayos rectilíneos, por la delineada musculatura, por la búsqueda de otras proporciones corporales, sólo que, en esta ocasión la figura está de cabeza, con los brazos estirados y las manos en puño. Se ha estudiado este “Sol” como *Tzontemoc*, a partir de un artículo publicado en *Mexican Folkways* que plantea la lectura del sol que, después de alcanzar su cénit, era conducido al inframundo por un grupo de mujeres muertas en el momento de dar a luz. Una unión simbólica entre inicio y fin. Aquella “monumental figura musculosa de Orozco, cuya exageración es casi manierista”, dice González Mello, quizá deba su nombre a Jean Charlot y forme parte de la construcción esotérica de opuestos que configuró José Clemente Orozco en sus murales de la Preparatoria.<sup>670</sup>

En enero de 1915 Atl enviaría un telegrama a Carranza donde le confesaba que tenía confianza en su poder de unir a su causa trabajadores, estudiantes y a la clase media”.<sup>671</sup> Quizá eso ayudó a que el artista consiguiera un mayor apoyo para la conformación de un periódico para fortalecer sus labores de propaganda. Luego, como recuerda Orozco, él, Atl, otros pintores y familiares, se fueron a Orizaba en varios convoyes de ferrocarril con los batallones rojos de la COM junto con “la mayor parte de las máquinas, implementos y enseres de *El Imparcial*”.<sup>672</sup>

Al llegar a Orizaba, ocuparon los templos dotándolos de nuevas funciones: “El de Los Dolores fue vaciado e instalamos en la nave dos prensas planas, varios linotipos y los aparatos del taller de grabado. Se trataba de editar un periódico revolucionario que

---

<sup>670</sup> Renato González Mello. *La máquina de pintar...* 101-103.

<sup>671</sup> Charles E. Cumberland, “Dr. Atl’ and Venustiano Carranza” en *The Americas*, Vol. 13, Núm. 3 (Enero, 1957), p. 287-296.

<sup>672</sup> Orozco. *Autobiografía...*41.

se llamó *La Vanguardia* y en la casa cural fue instalada la redacción”, mientras que el templo de El Carmen fue entregado a los obreros de la COM para que vivieran allí. En una fotografía impresa en un estudio de tendencia católica sobre la historia de la Iglesia en México, se observan los batallones rojos frente al retablo vacío de uno de estos templos. **(Fig. 11)** Tal como recordaba Orozco, “Los santos, los confesionarios y los altares fueron hechos leñas por las mujeres, para cocinar, y los ornamentos de los altares y de los sacerdotes nos los llevamos nosotros. Todos salimos decorados con rosarios, medallas y escapularios.”<sup>673</sup>

### ***De La Vanguardia a la Acción Mundial.***

El primer número del periódico *La Vanguardia. El diario de la revolución* salió el día 21 de abril de 1915 y su existencia se extenderá sólo por cuatro meses, es decir, hasta agosto del mismo año. Los números que circularon contienen secciones como “De todo el mundo”, “Noticias de la guerra” que refería a la primera Guerra Mundial; “Noticias de México y locales”, “La marcha de la revolución y “A través del campo revolucionario” además de reseñas de teatro, textos poéticos, fotografías y, lo que ha llamado más la atención de los estudiosos, son las caricaturas, específicamente las realizadas por José Clemente Orozco. Por ejemplo, Carlos Monsiváis afirmaba que Orozco “recrea y expone dos temas que son dos obsesiones de la época: los revolucionarios desconocidos (el

---

<sup>673</sup> “En otro templo saqueado también fueron instaladas más prensas y más linotipos, para otro periódico que editaron los obreros. Estos fueron organizados en los primeros “batallones rojos” que hubo en México, los cuales se portaron brillantemente más tarde en acciones de guerra contra los villistas” Ver Orozco. *Autobiografía...* 41-42.

descubrimiento del pueblo como violencia) y las prostitutas (el descubrimiento del sexo como regocijo social)".<sup>674</sup>

Mientras que en la portada del núm. 24 con *A propósito del Lusitania*, Orozco decide retratar un Villa agradeciendo al líder alemán por el bombardeo y hundimiento del trasatlántico Lusitania, en el núm. 28 *¿Qué le sirvo padrecito?* se puede ver la crítica de Orozco a la doble moral de la iglesia la cual también se criticaba desde el anarcosindicalismo de la Casa del Obrero Mundial. (Fig. 12) Así no queda duda que la publicación de este diario, impulsaba la causa revolucionaria de Carranza desde Veracruz. Para Elissa Rashkin "mientras los textos escritos denuncian, desde el racionalismo, la actuación de la iglesia como institución, la caricatura de Orozco expresa la imagen popular del sacerdote como ser grotesco, lascivo y borracho, dotado de apetito incasable para todo tipo de vicio", es decir, muestran un punto de vista propio, crítico.<sup>675</sup>

En la comparación de las dos portadas además se observa el cambio de diseño del encabezado, que en sólo cuatro días de distancia, transforma la tipografía a una mucho más alargada y de tendencia japonista. Configurando entre la L y la A un monograma semejante a los incluidos en el capítulo anterior. Así, el nombre del periódico cambiará casi a cada número, a veces en la parte de arriba, otras abajo, otras en la esquina inferior derecha; a veces en negritas, otras sin color de relleno, o realizada a mano alzada. Lo anterior muestra que se trataba de un diario realizado apresuradamente y de carácter experimental.

---

<sup>674</sup> Carlos Monsiváis. *A ustedes les consta*. (México: Era, 1980) 48.

<sup>675</sup> Elissa Rashkin, "Prensa y revolución en México: *La Vanguardia*, 1915" en *Folios* Núm 26 (2011) 80

Será el mismo Orozco quien recuerde los nombres de los participantes de la publicación:

*La Vanguardia* salió a la luz en muy poco tiempo. El director era el Dr. Atl; jefe de redacción: Raziél Cabildo; taquígrafía: Elodia Ramírez; redactores Juan Manuel Giffard, Manuel Becerra Acosta, Francisco Valladares, Luis Castillo Ledón, Rafael Aveleyra; dibujantes: Miguel Ángel Fernández y Romano Guillemín; grabador Tostado; consejero de arquitectura: Francisco Centeno; caricaturista: Clemente Orozco;...<sup>676</sup>

Muchos de los nombres nos son conocidos por provenir de la Escuela Nacional de Bellas Artes y haber participado en exposiciones narradas en páginas anteriores, otros se convertirán en políticos importantes dentro del carrancismo, entre otros caminos.

Como la mayoría de las publicaciones mencionadas en esta investigación el primer número de *La Vanguardia* inicia con un manifiesto dirigido “Al pueblo de la República”:

Nosotros venimos con la firme intención de transformar los modos de expresión del periodismo nacional. Es necesario transportar a la prensa el elevado criterio moral y la fuerza nueva de nuestra grande Revolución. Nuestro programa no es el programa de una empresa periodística: es el programa de un pueblo, que en el momento culminante de la lucha armada, quiere sentar los principios de su organización futura. Es el programa mismo de la Revolución.

- I. Apoyar al Primer Jefe de la Revolución, Ciudadano Venustiano Carranza.
- II. Hacer efectivas las leyes emanadas de la Primera Jefatura.
- III. Estudiar a fondo el problema agrario y resolverlo en sentido revolucionario.
- IV. Destruir por todos los medios la influencia clerical en el país.
- V. Defender a la República de la expoliación extranjera.
- VI. Impulsar la enseñanza nacional estableciendo constantemente en todo el país, centros de instrucción rigurosamente científicos.
- VII. Demostrar a los pueblos cual es el verdadero carácter de nuestra Revolución, y llamar en nuestro apoyo a todos los partidos avanzados en el mundo.
- VIII. Desarrollar las industrias indígenas, conservándoles su carácter actual y abriéndoles un mercado en Estados Unidos y en Europa.
- IX. Dar a conocer a los mismos mexicanos la importancia, la riqueza y la belleza de México.

---

<sup>676</sup> Continúa Orozco: “dobladoras: las muchachas hijas de las familias de nuestro grupo, todas hermosas destacándose muy especialmente Josefina Rafael, por su exquisita belleza. Alfaro Siqueiros y Francisco Valladares fueron enviados de *La Vanguardia* cerca del General Diéguez, que combatía al villismo en Jalisco”. *Autobiografía...* 42.

- X. Consolidar la unión de los distintos grupos obreros y de los trabajadores de los campos de la República en un esfuerzo común hacia la conquista efectiva de su bienestar y de sus derechos.
- XI. Llevar a la conciencia de la mujer mexicana, la convicción de su deber en este momento histórico.
- XII. Acabar la obra de destrucción emprendida por los ciudadanos armados de la Revolución contra el militarismo.
- XIII. Redimir la raza indígena.
- XIV. Indicar los errores de la Revolución<sup>677</sup>

Este programa tenía la intención de postular un modo de hacer periodismo que estuviera de acuerdo con su entendimiento del movimiento revolucionario, principalmente su asociación con la vertiente carrancista, su crítica clerical y al intervencionismo extranjero. Pero no se quedaba ahí, sino que incluye la propia agenda de Murillo al comprometerse y procurar las industrias indígenas para abrirles un mercado importante en el mundo y con ello muestra un interés en la propaganda turística y con una intención patriarcal enuncia como su labor el concientizar a la mujer mexicana en “su deber” en aquel momento histórico. El programa además termina con el compromiso con la crítica a la revolución y sus decisiones, es decir, se trata de un programa para la revolución misma.

A la estudiosa veracruzana María Guadalupe Flores Grajales le ha llamado la atención el punto número IX “¿Cuál es el imaginario femenino al que se alude en el primer número de *La Vanguardia*? ¿Cuál será el deber y la convicción a la que se refieren?” Según la autora, Orozco muestra en sus caricaturas de *La Vanguardia* “una imagen de la mujer que rompe con los anteriores estereotipos nacionales; mediante sus representaciones femeninas hace visible la participación de la mujer decidida y activa en los procesos sociales revolucionarios. Así, la mujer de Orozco se convierte en un

---

<sup>677</sup> “Programa” en *La Vanguardia*. *El diario de la revolución*, 21 de abril de 1915

símbolo universal de lucha, sin dejar de proyectar su sensualidad.”<sup>678</sup> A través de la figura de la “Arenga” la autora observa la “representación de la imagen vivaz, alegre y divertida de la mujer compañera”. Aquella figura aparecida en la portada del núm. 26, hace visible la manera en la que Orozco observaba la participación de la mujer en el movimiento revolucionario, llevado a palabras en el texto que acompaña a la imagen que dicta:

¡Soldados de la revolución!: amad intensamente a vuestra compañera, la mujer mexicana: Vedla siguiéndoos al combate, curando solícitamente vuestras heridas, consolando y socorriendo a los vuestros, recogiendo y alimentando a vuestros hijos. Ella os da alegría, besos, placeres: es carne de vuestra carne, vuestra otra mitad, vuestro espíritu. Sois los dueños absolutos de sus ojos negros, de su cuerpo moreno, robusto, bello. Y ella os ama ardientemente porque ama también a la humanidad, por quien dais vuestra sangre.<sup>679</sup>

*Arenga* lleva en su nombre lo que se espera de ella. En lugar de un discurso para enardecer los ánimos de quien lo escucha, se piensa a la mujer como un objeto que se posee, un objeto del cual los revolucionarios son dueños y que ayudará a que ellos continúen con la lucha. Es el rostro de una mujer ojeroza que sonrío y se sacrifica. **(Fig. 13)** Otras tres portadas diseñadas por Orozco con imágenes de mujeres permiten completar esta idea, por ejemplo en el núm 20 se retrata a una mujer que en una

---

<sup>678</sup> Continúa escribiendo la autora que “La estética paródica del artista hace de lado la mirada machista que aún prevalecía en muchos pintores academicistas del momento, para dar paso a la revelación de mujeres activas no solo en la acción sino cómplices de la ideología revolucionaria”. María Guadalupe Flores Grajales, “1915: Representación de la subjetividad femenina en *La Vanguardia*, periódico activista veracruzano” en *Mujeres y Emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*. (Milano: Ledizioni, 2013). Me parece que esta lectura es una visión ingenua que no contempla la trayectoria del artista, o la relación entre texto e imagen en el periódico lo cual hace necesario evidenciar la visión machista del artista, la cual ha sido denunciada o cuando menos mencionada continuamente en la historiografía actual. Ver por ejemplo a Katherine Elaine Bliss. *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*, (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2002) y Jorge Barajas, “ ‘Un mal necesario’: José Clemente Orozco y la representación de la prostitución en los albores de la Revolución Mexicana” en *La Bola. Revista de Divulgación de la Historia*, núm. 16, (diciembre 2021 -enero 2022) En <http://labola.com.mx/la-bola-16/un-mal-necesario-jose-clemente-orozco-y-la-representacion-de-la-prostitucion/> [Visitado el 2 de marzo de 2022]

<sup>679</sup> José Clemente Orozco, “Arenga”, Portada de *La Vanguardia*, núm. 26, 17 de mayo de 1915.

primera impresión parece triste, pero que, si observamos la esquina inferior derecha, tiene clavada una daga en donde tendría su cuello, por lo que en realidad es el retrato de una mujer muerta, que se desangra en la página.<sup>680</sup> En el núm. 23 *Sólo al precio de su sangre conquistan los pueblos su libertad* muestra una mujer joven acompañada por otra mujer de la cual sólo observamos su cabeza, la mujer joven sostiene con la mano izquierda un cuchillo y con la mano derecha la cabeza de un hombre. Se trata de una Judith moderna, la recuperación de un episodio bíblico en el que Judith, una mujer hebrea, se sacrifica y entra a la tienda del líder del ejército asirio, Holofernes. En el momento de inconsciencia de Holofernes, Judith corta su cabeza y así logra detener el avance del ejército. En este caso, Orozco muestra a aquella mujer revolucionaria como una asesina que “conquista” al pueblo, el cual termina pagando “el precio de su sangre”. Finalmente, me parece que es conocida la caricatura del núm. 17 *¡Ay qué comparación! Indiscreciones en la intimidad* la cual muestra a dos mujeres comparando su vestimenta, medias, zapatos quizá por su diferencia de clase o mostrando a través de la excusa de la “coquetería” o “banalidad femenina” mostrada antes en otras caricaturas misóginas de Orozco, la diferencia entre los pagos de los líderes revolucionarios a sus seguidores.<sup>681</sup>

No obstante, no sólo fue Orozco quien representó de esta manera a las mujeres revolucionarias sino que ya desde la portada del núm. 8 Francisco Romano Guillemín publicó un dibujo *Feminismo ultracapitolino* con el pie de imagen “¡A la cocina jóvenes!”, **(Fig. 14)**. Imagen que presenta a un grupo de mujeres armadas con rifles, pistolas y

---

<sup>680</sup> José Clemente Orozco, Portada de *La Vanguardia*, núm. 20, 11 de mayo de 1915.

<sup>681</sup> José Clemente Orozco, “¡Ay qué comparación! Indiscreciones en la intimidad”, Portada de *La Vanguardia* núm. 17, 8 de mayo de 1915.

espadas con vestidos y faldas largas. Algunas gritan, otras van distraídas y dos amamantan a un bebé en sus brazos. Esta escena alude a la Brigada Socialista primero y luego Batallón femenino “Lealtad” de la ciudad de México y conformada por un grupo de profesoras uniformadas que tenían la intención de defender el gobierno de la Convención de las tropas carrancistas. Es decir, se retrataron mujeres que estaban aliadas con los otros bandos revolucionarios y la manera que se eligió para criticarlas fue quitarles la posibilidad de participar en el campo de batalla y enviarlas a la cocina. Al dibujo acompaña una nota al respecto que dicta que en “la ex capital”, “Un grupo de maestras de escuela cogieron las armas, ya que no pudieron coger marido”, “¡Qué varoniles se ven las señoritas maistras cruzando por las calles con el flamante rifle sobre el hombro!”<sup>682</sup> y demás comentarios que quieren hacer que el lector piense que estas mujeres abandonaron sus obligaciones en el hogar sin saber bien por qué.

Esta brigada, según Francisco Ramírez Plancarte, miembro de la COM y los batallones rojos primero e historiador después, “imitaba a las sindicalistas de la Casa del Obrero Mundial que integraron el grupo Ácrata”<sup>683</sup> un grupo que tuvo el objeto de atender a los heridos de los Batallones en Orizaba. Hay una fotografía del “grupo Sanitario Ácrata” frente a la iglesia de los Dolores, en Orizaba, templo que había sido ocupado por los talleres de la imprenta del periódico *La Vanguardia*. Así, *La Vanguardia* además de burlarse de las maestras que apoyaron a la convención a la ciudad de México, invisibilizó al grupo que se encontraba con ellos en Veracruz, dentro del cual se

---

<sup>682</sup> Julio el Verde (seud. Manuel Becerra Acosta), “Feminismo ultracapitalino” en *La Vanguardia*, 28 de abril de 1915.

<sup>683</sup> Francisco Ramírez Plancarte. *La Ciudad de México durante la revolución constitucionalista*. (México: Secretaría de Cultura / INEHRM, 2016) 461.

encontraban mujeres que formaron parte de la Casa del Obrero Mundial como Margarita Velázquez, Francisca Pérez y Carmen Velázquez.<sup>684</sup> (Fig. 15).

También se debe mencionar la crítica en las páginas de la publicación. El 8 de mayo de 1915, Atl publicó el texto “El carácter actual de la prensa” en el que se critica fuertemente a la prensa revolucionaria al “emplear los mismos sistemas de expresión de la prensa de la dictadura”. Continúa el texto

Yo tengo la convicción de que muchos de los errores de todo orden que se han venido cometiendo durante el desarrollo intensísimo del movimiento constitucionalista, podrían haberse evitado si la prensa hubiese discutido con franqueza y también con tino, las causas que produjeron esos errores. Pero se tiene miedo. Se tiene miedo porque no existe en la conciencia de muchos escritores la firmeza tranquila y potente que proviene de las convicciones profundas.<sup>685</sup>

Es decir, para Atl los periódicos querían hacer lo mismo que hacían una década antes y, como se mencionó en el programa, también la prensa necesitaba una revolución propia. Para él “la misión del periodista” podía compararse “a la misión misma de los ciudadanos armados que se imponen por la fuerza a la reacción”. De ahí que no abandonara su labor crítica y de denuncia continua, por ejemplo, a la falta de agua en la región y la incapacidad del gobierno constitucionalista de arreglar la situación “Goethe pedía luz, más luz [...] Yo, más modesto que Goethe, pido agua. Y la pido en nombre de los habitantes del puerto y en nombre de la revolución”<sup>686</sup>; o del mismo modo, la crítica

---

<sup>684</sup> “Grupo Sanitario Ácrata”, las mujeres de la Casa del Obrero Mundial a la Revolución, 1915 en Luis Araiza, *Historia del movimiento obrero mexicano*, Tomo 3, 2ª ed. (México, Ediciones Casa del Obrero Mundial, 1975) 68 y 93.

<sup>685</sup> Atl, “El carácter actual de la prensa” en *La Vanguardia*, 8 de mayo de 1915.

<sup>686</sup> Gerardo Murillo, “Agua, más agua” en *La Vanguardia*, 28 de abril de 1915. Analizado por Jaime Eduardo Figueroa Daza, “La Vanguardia. El diario que pretendió ‘construir revolución’” en *Perspectivas de la comunicación*. Vol. 5 Núm 2 (2012) 37-53. El autor dice que el texto “Trata sin ambages la mala situación del puerto y exhorta a la solución, aunque no plantea estrategias. El texto intenta persuadir advirtiendo que de nada servirá haber ganado las batallas de Celaya, si no se solucionan los problemas cotidianos, y remata haciendo la comparación con lo acontecido durante la invasión norteamericana. Así las cosas, el mensaje dirigido a la cúpula constitucionalista parecía sentenciar (y advertir) que la victoria

a los líderes carrancistas “Nos falta energía y honradez para señalar y lanzar el “yo acuso” contra un jefe cacique y negrero, que se dice constitucionalista y alardea de campeón de los derechos del pueblo y por otra parte insulta y befa al humilde y pobre campesino, quien, hace algunos meses apenas, era su amigo y hermano, cuando juntos empuñaban el arado”.<sup>687</sup> Poco a poco se nota la manera en la que la crítica y los textos de Murillo van escalando y atacando desde problemas de sanidad urbana y ecología, a seguridad y organización social. Aunque todavía para el 14 de noviembre de 1915 aparece con Venustiano Carranza en las fotografías de su visita a Piedras Negras.<sup>688</sup>

Por otra parte es interesante que Murillo no abandone el ámbito artístico en la revista, y reproduzca en las páginas de *La Vanguardia* textos de crítica de arte, además de los escritos por Raziel Cabildo, ya fueran traducciones o reimpressiones. Por ejemplo, se tradujo “El arte y la revolución francesa” y se publicó “Joyas arquitectónicas. La Casa del Alfeñique en Puebla” de Manuel Revilla.<sup>689</sup> Sin embargo, hay dos textos que coprotagonizan en las páginas de la publicación: el primero, una carta de Félix F. Palavicini, entonces encargado del despacho de la Secretaría de Instrucción Pública, anunciando la creación de la Dirección General de las Bellas Artes y, el segundo, el programa de acciones a emprender por Atl como director de la ENBA.<sup>690</sup>

---

militar debía venir acompañada por la solución de los problemas sociales: no por ganar batallas se ganaba la Revolución.” 49.

<sup>687</sup> Gerardo Murillo, “Debemos revolucionar y evolucionar a la vez” en *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1915.

<sup>688</sup> “La visita del Primer Jefe a Piedras Negras” en *La Ilustración Mexicana. Revista de arte, ciencias e información gráfica*. 14 de noviembre de 1915.

<sup>689</sup> “El arte y la revolución francesa”, trad. Marcel Reymond en *La Vanguardia*, 27 de abril de 1915 y Manuel Revilla “Joyas arquitectónicas. La Casa del Alfeñique en Puebla” en *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1915, originalmente escrito en 1906.

<sup>690</sup> Ambos fueron transcritos e incluidos como anexos en el estudio de Olga Sáenz, *El símbolo y la acción...* 602-603 y 604-608.

El primero es de interés a esta investigación porque Palaviccini trató de dar vida propia y descentralizar varias de las dependencias de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes y así crear la “Dirección General de las Bellas Artes, cuyo fin principal será democratizar el arte sin rebajarlo, haciéndolo útil a las exigencias populares pero evitando que pierda la nobleza de su índole o la dignidad de sus múltiples aspectos”.<sup>691</sup> Aspectos como la difusión, la inspección de construcciones y monumentos, protección y edición de la literatura nacional, entre muchas otras actividades para las que contará con distintas dependencias.<sup>692</sup> Además se anuncia el traslado de la enseñanza de la arquitectura a la Escuela de Ingeniería y el cambio de camino pedagógico en la ENBA hacia uno más práctico y menos teórico, elementos que también serán importantes para el programa del Director Murillo.

Anunciado como “La Acción: He aquí el programa”, Atl empieza el texto criticando a las Academias de Bellas Artes como “un obstáculo a la acción fecunda” porque todas las academias, dice, se fundaron sobre principios abstractos, “contrarios a la idea de acción”. Así, busca generar un cambio en la enseñanza, y buscar “el carácter que rigurosamente deben tener las manifestaciones artísticas: perfección técnica, utilidad práctica y por encima de todo, sinceridad”<sup>693</sup> Es decir, Atl nos acaba de decir lo

---

<sup>691</sup> Félix F. Palaviccini, “La Dirección General de las Bellas Artes” en *La Vanguardia* 26 de mayo de 1915. Comunicación fechada el 27 de octubre de 1914.

<sup>692</sup> Las dependencias de la DGBA serían: “Escuela de Bellas Artes, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Museo de Arte Colonial, Biblioteca Nacional, Propiedad Literaria y Artística, Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, Orfeo Popular, Exposición Permanente de Labores Escolares y de Bellas Artes, Pensiones en Europa que dependen de las escuelas sometidas a la Dirección, Espectáculos Cultos y Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos” en Félix F. Palaviccini, “La Dirección General de las Bellas Artes” en *La Vanguardia* 26 de mayo de 1915. Llama mucho la atención la creación de museos e instituciones que no existían anteriormente y la separación de disciplinas como la musical.

<sup>693</sup> Atl, “La Acción: He aquí el programa” en *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1915. Programa firmado el 23 de septiembre de 1914. También presentado en “La Escuela Nacional de Bellas Artes. La Acción: he aquí el programa” en el *Boletín de educación*, 1 de septiembre de 1914, 74-81

que busca en el arte, lo que cree que necesita del arte en la era industrial y revolucionaria y, como se mencionó en el apartado anterior, con la finalidad de convertir la Academia en un taller. En ese sentido, la enseñanza sería más práctica y empezaría

por los elementos que constituyen su base técnica: saber preparar un color, una tela, un muro, saber cuáles son los colores buenos y cuáles los malos; conocer cuál es el modo de fabricar un pincel; tener conocimiento de la calidad de los materiales con que se va a hacer una casa o un palacio; indagar la resistencia del hierro, estudiar los elementos constitutivos del subsuelo de México, [...] aprender en definitiva todas aquellas cosas que forman los elementos materiales de las obras que encerrarán en su conjunto la fuerza sensitiva del artista.<sup>694</sup>

Además plantea la organización de una asociación de artistas para asegurar el campo de trabajo y critica a aquellos que, en aquel “momento de renovación universal”, han permanecido inertes y sin tomar partido en la contienda revolucionaria. Él se propone “en la esfera del arte renovar los procedimientos y crear un campo de acción a la energía latente de los artistas”.<sup>695</sup>

Se ha escrito sobre el Dr. Atl revolucionario, el director de la ENBA, falta mencionar que en aquel libro de Rosendo Salazar titulado *Las pugnas de la Gleba (1907-1922)* con ilustraciones de Carlos Neve (1923) se incluyó una fotografía del Dr Atl artista plástico vestido con overol, arremangado y posando con un gran tablero. En aquel panel, el artista había representado la cima de una montaña, posiblemente con sus atlcors. **(Fig. 16)**. Una temática que ya había realizado anteriormente pero que ahora ampliaba tanto el recorrido de la cima en la composición como el tamaño del soporte.

---

<sup>694</sup> Atl, “La Acción: He aquí el programa” en *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1915.

<sup>695</sup> Atl, “La Acción: He aquí el programa” en *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1915.

Cronológicamente seguiría analizar el proyecto de *Acción Mundial*. Lo nombro proyecto, y no revista o periódico, porque consistió en la realización de dos publicaciones: el diario de la tarde que contaba con cuatro páginas y un semanario ilustrado a color de veinticuatro páginas. Ambos contaban con caricaturas y escritos de crítica social y cultural, información de la guerra en Europa y del avance revolucionario. Además, contó con un monograma de estilo japonés que hace evidente la participación de Atl en su diseño y que se mencionó en el capítulo anterior.

Algunos artículos se retomaron de *La Vanguardia* como “La prensa llamada revolucionaria” o “El carácter actual de la prensa” donde escribe que las publicaciones constitucionalistas “No han orientado suficientemente el criterio nacional hacia un fin único, y en vez de amar y de poner en práctica la discusión amplia y serena que esclarezca los hechos y dilucide las cuestiones prefiere el escándalo.”<sup>696</sup> Otros artículos tratan asuntos artísticos actuales como fue una exposición de pinturas entre las que figuran paisajes y retratos de F. Romano Guillemín en la ciudad de Toluca.<sup>697</sup> Se decía que el periódico contó con la “la maquinaria de *El Pueblo*, el papel y el dinero de la Secretaría de Gobernación”, por lo que no era una publicación autogestiva, ni libre e iba en contra de las creencias de la COM.<sup>698</sup> Además, poco a poco va perdiendo intensidad porque, a la par del proyecto, el Dr. Atl quiere participar como diputado en la Asamblea de la Ciudad de México.

---

<sup>696</sup> Dr. Atl, "El carácter actual de la prensa", en *Acción Mundial. Contra todos los abusos*, num 14, 26 de abril de 1916 y Dr. Atl, "La Prensa llamada 'revolucionaria'" en *Acción Mundial*, 15 de mayo de 1916.

<sup>697</sup> "La exposición de pinturas en la C. de Toluca" en *Acción Mundial*, num. 25, 11 mayo 1916.

<sup>698</sup> Gonzalo de la Parra, "Gerardo Murillo, alias Doctor Atl, no puede digerir sus fracasos" en *El Nacional*, 17 de mayo de 1916.

## One-man Mexican revolution

En un cartel aparece como candidato propietario para diputado del Distrito Federal por parte del Partido Liberal Constitucionalista.<sup>699</sup> Su suplente, Herminio Pérez Abreu y en el mismo listado aparecen Filomeno Mata y su amigo Jesús Urueta, entre muchos otros para formar parte de la XXVI Legislatura.<sup>700</sup> (Fig. 17). Al mismo tiempo Atl empezó a formar contactos con los EUA, por ejemplo, gracias a él se acepta una conferencia de paz entre los comités representantes de ambos países.<sup>701</sup>

En abril de 1917 se desataría un altercado. En la primera sesión del congreso el Dr. Atl no pudo participar ya que se había dictaminado favorablemente a Rafael Martínez en aquel sexto distrito del DF a pesar de que éste no contaba con su credencial. Urueta defendió el derecho del Dr. Atl de estar en el Congreso al contar éste con las credenciales y reclamó a la comisión revisora llevar a cabo un análisis minucioso.<sup>702</sup> Para finales del mes de abril, se llevaría a cabo una sesión extraordinaria para resolver

---

<sup>699</sup> Es interesante que antes de insertar el listado de candidatos del Partido Liberal Constitucionalista, el periódico *El Pueblo* haga mención de que ellos “siguiendo las enseñanzas del C. Primer Jefe que no tiene predilecciones, presentará durante los días que faltan para la elección todas las candidaturas que hayan surgido. De este modo cumpliremos con nuestro deber al presentar al pueblo todos los candidatos.” Ver “Semana electoral” en *El Pueblo*, 3 de marzo de 1917 y de nuevo el 10 de marzo de 1917.

<sup>700</sup> Como candidatos a senadores propietarios Juan Sánchez Azcona y Rafael Zubarán Capmany y suplentes José Inés Novelo y Daniel Ríos Zertuche. Como diputados propietarios Eduardo Hay, Rafael Martínez Escobar, Ernesto Aguirre Colorado, Luis I. Mata, Jesús Acuña. Adolfo Orive, Manuel García Vigil, Adolfo Cienfuegos y Camus, Miguel A. Peralta y como suplentes Juan Tirso Reynoso, el Coronel Joaquín Martínez, Rodrigo Cárdenas, Delfino Torijano, Ignacio Rodríguez M., Guadalupe Gracia García, Enrique C. Osornio, José de Jesús Sánchez, Adolfo Abreu Sala, Luis A. Peredo y Ramiro Manzanos.

<sup>701</sup> “A chance for peace” en *Red Bluff Daily News*, California, 24 June 1916 y “Gompers to be at Mex, Peace Meeting” *Los Angeles Herald*, 27 de junio de 1916. [“In accepting: an invitation from Dr. Atl, one of Mexico’s best known publishers, for a peace conference between committees representing American and Mexican workingmen. Samuel Gompers, president of the American Federation of Labor, today wired Dr. Atl as follows: “The executive council of the American Federation of Labor will be pleased to meet an authorized subcommittee of the organized workers of Mexico as soon as the subdelegation can reach Washington, which should be not later than Saturday.”]

<sup>702</sup> Ver “La Patria, regocijada, entra de nuevo en la senda constitucional” en *El Pueblo*, martes 3 de abril de 1917.

el asunto. Murillo inició con acusaciones serias al decir que “Ramírez violó ostensiblemente la ley en todas y cada una de las casillas”, “hizo propaganda el mismo día de las elecciones y en lugares vecinos a aquellos en que se establecieron las casillas”, específicamente en el Hospital General donde, según Murillo, los enfermos que habían votado por Ramírez “habían muerto ya cuando se trató de ratificar esos votos”. De ahí el apelativo “RIP-RIP” a lo largo de la nota en el periódico. Además Murillo acusó al Gral. López de Lara de apoyar a Ramírez y obstruir la elección. Para terminar, Murillo estableció que Martínez había falsificado la firma de la credencial porque la junta electoral dice no haberla firmado el día que terminaron su revisión las juntas escrutadoras (23 de marzo). “Acto Seguido, el C. Murillo transformado en latinista, lee una fracción de un tratado de Derecho Romano , para después asentar que el triunfo fue declarado en su favor por la Mesa escrutadora, en vista de que los otros dos contrincantes habían violado la ley”. A pesar de contar con el apoyo de C. Gómez Noriega y Jesús Urueta quienes en el pleno hicieron las mismas imputaciones a Ramírez, Las votaciones de la asamblea dirían que la elección fue válida y que alcanzaron el triunfo Rafael Martínez diputado propietario y Federico de la Colina suplente.<sup>703</sup>

Con aquel desconocimiento y pérdida de poder político iniciaron las críticas en contra de Atl. Gonzalo de la Parra caracteriza a Murillo como “un hombre de edad, arribista y un poco desequilibrado”, califica a *La Vanguardia* “de una insensatez increíble, del cual salieron algunos cuántos números y que costó a la Revolución más de ciento cuarenta mil pesos” y lo acusa de corrupción, de gastarse el dinero del

---

<sup>703</sup> "La Credencial de Don Rafael Martínez" en *El Pueblo*, 25 de abril de 1917.

movimiento en “un automóvil, que era la más ruidosa negación de su sinceridad socialista” que además, se decía que llevaba por nombre “Kropotkine”.<sup>704</sup>

El 4 de marzo de 1916, Celso Marquina escribió en el periódico anarquista *Regeneración* una fuerte crítica al gobierno carrancista, específicamente a su desdén a las necesidades de los obreros quienes lo ayudaron a ganar sus batallas y que ahora no deja que reclamen lo que necesitan. En cuanto contó Carranza con el respaldo del gobierno norteamericano, “desapareció de la prensa carrancista aquel radicalismo que a modo de red tendieron los políticos para atraerse a la masa proletaria; las audaces declaraciones anarquistas de los Atl y toda la legión de propagandistas carrancistas se desvanecieron como el humo”.<sup>705</sup> Marquina establece que al gobierno nunca le importaron los trabajadores y ahora se darán estos cuenta que “la emancipación de los trabajadores debe ser obra de los trabajadores mismos [...] Carranza comienza a daros los primeros puntapiés. ¡Rebelaos antes que os asesine!”<sup>706</sup>

Hay una carta escrita por Murillo a Carranza con fecha del 31 de marzo de 1917 con el objetivo de “aconsejarlo” y pedirle que elimine “del seno de la revolución a todos los elementos reaccionarios que Ud. sistemáticamente ha protegido” y “vuelva a laborar con los elementos revolucionarios, moral, intelectual y militarmente, aptos para organizar liberalmente el país”. En esta carta se da entender que el distanciamiento entre Carranza y Atl había comenzado después de que el artista hizo acusaciones

---

<sup>704</sup> Gonzalo de la Parra, "Gerardo Murillo, alias Doctor Atl, no puede digerir sus fracasos" en *El Nacional*, 17 de mayo de 1916.

<sup>705</sup> Celso Marquina, "Comienzan los puntapiés" en *Regeneración*, núm. 228, 4 de marzo de 1916.

<sup>706</sup> Celso Marquina, "Comienzan los puntapiés" en *Regeneración*, núm. 228, 4 de marzo de 1916. "El gobierno, cualquiera que sea su forma, es un obstáculo que hay que destruir para que quede sin defensa el derecho de propiedad privada y pueda llevarse a cabo la expropiación de la riqueza social. Hermanos: adoptad los principios anarquistas expedidos en el Manifiesto de 23 septiembre de 1911."

públicas del líder militar y que el artista era conciente que no había marcha atrás, sin embargo, no quería quedarse sin comentarle lo que pensaba podría ayudarle en su presidencia.<sup>707</sup> Este es el momento en el que posiblemente empezó la huída de Murillo a los Estados Unidos.

En agosto de 1917 se publicó el artículo “La labor de traición de Gerardo Murillo (a) Doctor Atl”. En este artículo se le nombra como un “falso revolucionario” que “fingiéndose apóstol de la clase desheredada, y buscando un igualitarismo que, a la postre, no haría sino mostrar sus personales apetitos y su afán desmedido de riquezas y poder, se ha arrancado definitivamente la careta con que cubrió por algún tiempo sus instintos perversos”,<sup>708</sup> caracterizándolo como un falso líder de oposición, un “Judas”. Además, se le acusa de obtener concesiones aprovechándose de amistades cultivadas en la revolución, de intentar que el ejército desconociera el liderazgo del Jefe del poder ejecutivo, de enviar información por correspondencia a Emiliano Zapata y de fomentar una “revolución antipatriótica”. Al no poder ocupar una curul en el Congreso “hubo de huir fuera del país para no caer en poder de la autoridad, que le tiene formado un proceso por la serie de deslealtades y traiciones de que ha sido autor y que constituyen delitos del orden público”.<sup>709</sup>

Luego, en Estados Unidos “vacío su odio sectario contra el Gobierno” en la prensa que quiso escucharlo y “De New York, lugar donde fijó su residencia Gerardo Murillo, se ha trasladado recientemente al Oeste de los Estados Unidos” donde se puso en

---

<sup>707</sup> Carta de Gerardo Murillo, Dr. Atl a Venustiano Carranza, 31 de marzo de 1917. Encontrada en el Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional y reproducida en Charles E. Cumberland, “Dr. Atl’ and Venustiano Carranza” en *The Americas*, Vol. 13, Núm. 3 (enero, 1957), 291-296.

<sup>708</sup> “La labor de traición de Gerardo Murillo (a) Doctor Atl” en *El Pueblo*, 31 de agosto de 1917.

<sup>709</sup> “La labor de traición de Gerardo Murillo...”

contacto con varios emigrados políticos del Estado de California tratando de encabezar “un movimiento armado contra el actual Presidente Constitucional, se ha dirigido al coronel Esteban Cantú, Gobernador del Distrito Norte de la Baja California, proponiéndole que él sea quien acaudille el movimiento”.<sup>710</sup> El objetivo del artículo se presenta como “Queda exhibido tal como es el cínico charlatán Gerardo Murillo, que no es Doctor en ninguna ciencia, ni es revolucionario, ni socialista, ni digno de llamarse mexicano”<sup>711</sup>

Al mes siguiente, se reportaría el inicio de una nueva revuelta revolucionaria mexicana en Los Angeles, liderada por el Dr. Atl. Para algunos, esa revuelta trataba solamente de avergonzar al gobierno mexicano en el momento en el que se estaba acordando un préstamo con los norteamericanos y que realmente no tenía fuerza política alguna.<sup>712</sup> Otros, escribieron que Atl aseguraba que Carranza sólo duraría seis meses en el poder y “después de eso, existirían solamente dos alternativas para México: la anarquía peor que la de Rusia o la intervención de Estados Unidos para que vayan a México a restaurar la libertad y el orden” con aquella afirmación, dice el periodista, Atl “manifiesta el cobre” ya que “es capaz de vender a patria por un plato de lentejas a la Hearst.”<sup>713</sup>

No obstante es importante que el servicio secreto de los Estados Unidos y de México estuvieran investigando los rumores de “a one-man Mexican revolution” que se dice que el Dr. Atl está llevando a cabo en el sur de California, desde Los Angeles, a San

---

<sup>710</sup> La labor de traición de Gerardo Murillo...

<sup>711</sup> La labor de traición de Gerardo Murillo...

<sup>712</sup> "Los Angeles Junta plans New Mexican Revolt" en *Sacramento Union*, 9 September 1917. / "Científico Movement said to be dreaming" en *Morning Press*, Santa Barbara, California, 9 September 1917.

<sup>713</sup> Sixto Spada, "Las 'profesias' del 'Dr. Atl' acerca de México" en *La Prensa*. Los Angeles, California, 13 de diciembre de 1917.

Diego cruzando a El Paso.<sup>714</sup> Al preguntarle al consul mexicano en aquella ciudad, J. M. Carpio, éste dijo no tomar el rumor en serio y saber con certeza que Atl había estado en Los Angeles, además de dudar de su habilidad para organizar una revolución formidable en cualquier lugar por haber estado ya en varias facciones del movimiento revolucionario. Finalmente, en el artículo se describe a Murillo como un escritor de temas socialistas, como un hombre con una buena educación, un buen orador pero como un individuo sin seguidores.<sup>715</sup>

Entre todas sus prácticas políticas estarían mezcladas sus búsquedas técnicas y exposiciones artísticas, Atl recordaba en algunas notas rápidas sobre la genealogía de sus atcolors que: “donde fueron rápidamente aceptados por los artistas y cuyos excelentes resultados fueron visibles en las exposiciones del California Art Club y en algunas exhibiciones en San Francisco. Fue en Los Angeles donde el procedimiento fue bautizado con el nombre de Atl colors.”<sup>716</sup>

El California Art Club (CAC) se fundó a finales de 1909<sup>717</sup> por el artista William Wendt (1865-1946) como una iniciativa de crear un espacio en el suroeste en el que se pudieran reunir y exponer artistas, principalmente pintores paisajistas de tendencias impresionistas.<sup>718</sup> Desafortunadamente cuando visité el espacio actual CAC y su archivo, ubicado en Pasadena, no quedaba rastro del paso de Atl por ahí. Alberto Nulman identificó en cambio, la participación importante de Francisco Cornejo, que

---

<sup>714</sup> “Barren Soil Here for Sowing Mexican Revolt” en *Los Angeles Times*, 10 de septiembre de 1917.

<sup>715</sup> “Barren Soil Here for Sowing Mexican Revolt” en *Los Angeles Times*, 10 de septiembre de 1917.

<sup>716</sup> AA Caja 12, Exp. 7 “Pigmentos y fórmulas”

<sup>717</sup> Antony Anderson, “Exit the Painters’ Club” en *Los Angeles Times*, 12 diciembre 1909.

<sup>718</sup> Everett C. Maxwell, “Exhibition California Art Club” en *Fine Arts Journal*, Vol. 28, No. 3 (Mar., 1913), 189-193. Para saber más sobre la institución y su producción ver el estudio de Jean Stern y Molly Simple. *California Light. A Century of Landscapes. Paintings of the California Art Club* (Nueva York: Skira Rizzoli / California Art Club, 2011)

después de haber estado pintando misiones y capillas de estilo español desde su llegada a Estados Unidos,<sup>719</sup> presentó en mayo de 1916 una conferencia en el CAC sobre “El arte de los antiguos mexicanos” y se puede pensar, sugiere Nulman, como un punto de inicio del revival del arte azteca en California.<sup>720</sup>

Será en diciembre de 1917 que Atl enseñaría pintura en el California Temple of the Arts, una escuela ubicada en Los Angeles y perteneciente al tenor de origen español Florencio Constantino (1869-1919).<sup>721</sup> En ese lugar, Atl realizó una exhibición en la que se mostraron caricaturas, esténciles y pinturas. El crítico Antony Anderson consideró que las caricaturas políticas expuestas eran más interesantes que su labor como pintor, calificándolas como “asombrosas, vívidas y originales” poniendo de ejemplo: una caricatura en la que se retrató a Carranza con el Kaiser acechando en el fondo, otra del Kaiser como un super-hombre que en realidad lo muestra como un ser repulsivo, medio hombre-media bestia y otras dos caricaturas llamadas “Los revolucionarios rusos” como una burla del antes y después de obtener su libertad, además de otros retratos incluidos uno de Philipp Scheidemann y el Papa.<sup>722</sup> Según el crítico, el artista exclamaba que creía que el arte debía reflejar la vida colectiva de la comunidad, la democracia, la paz, el antimilitarismo y la oposición al Kaiser, por ese tipo de declaraciones el crítico

---

<sup>719</sup> Antony Anderson, “Art and Artists. Francisco Cornejo” en *Los Angeles Times*, 21 de diciembre de 1913.  
“

<sup>720</sup> Alberto Nulman Magidin, “‘Each of us will Revolt According to his own Temperament’ Mexican Art in California during the Revolution Years.”, en *California Mexicana. Missions to Murals, 1820-1930*, Katherine Manthorne (ed.) (California: Laguna Art Museum/University of California Press / Getty Foundation, 2017) Aprovecho esta mención para agradecer a Alberto su guía y ayuda para realizar el rastreo del artista para mi investigación en Los Angeles.

<sup>721</sup> Alberto Nulman Magidin, “‘Each of us will Revolt According to his own Temperament’ Mexican Art in California during the Revolution Years.”, en *California Mexicana...*

<sup>722</sup> Antony E. Anderson, “In the Realm of Art” en *Los Angeles Times*, 23 diciembre 1917.

se pregunta si el Dr Atl es un pintor, un político o un científico, o quizá, un poco de los tres.

De las pinturas, se sabe que fueron realizadas con “un proceso especial de su invención”, creadas con crayones de colores, derivados de técnicas helénicas, cuya materia se adhiere a la superficie inmediatamente. En aquel momento, Atl menciona que trabajaba con “resinoplastia” cuyos temas son: “La Flama”, “Sumergida en la Noche”, “La Fatiga” y “La Esperanza”, entre otras.<sup>723</sup> Además, se expuso una serie de esténciles en los que el artista “ha realizado experimentos científicos y artísticos con el color, quebrando el espectro en una verdaderamente maravillosa manera a partir del método de los modernistas”. Posiblemente sean esténciles semejantes al álbum “The Katuns” conformado por ocho esténciles y una cubierta de cartón también decorada en su parte frontal con dos placas y tintas naranja y gris que configuran un friso de formas y símbolos abstractos y la portada con el nombre del autor y el álbum. En su parte trasera la cubierta fue decorada con una imagen de un paisaje montañoso en tinta violeta, una corriente acuática en dorado, una nube naranja y unas hojas de vegetación verdes (Fig. 19). Estas imágenes necesitaban que el espectador realizara la síntesis de las formas de manera mental, que llenara con color los espacios vacíos y además de generar algo bello, el artista buscaba producir una reacción intelectual en el observador.

Además, de esta época se cuenta con 125 fojas de telegramas y transcripciones, algunas encriptadas, sobre el seguimiento específico a Murillo en California y en el Paso, Texas en el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores ya que, se

---

<sup>723</sup> Antony E. Anderson, “In the Realm of Art” en *Los Angeles Times*, 23 diciembre 1917.

consideraba que la organización de Atl en Estados Unidos, sus actividades políticas, conferencias y reuniones eran dignas de ser espiadas. (Fig. 20). Por ejemplo, tenemos la clave del “Informe de Ricardo Cuevas Agente Secreto en Los Ángeles del 13 septiembre de 1917” en donde se escribió

“Habiendo juntado el repetido Atl con Juan Garza, quien últimamente fue arrestado por las autoridades de San Diego y detenido en la cárcel de esta ciudad por haberse sospechado de su conducta y habersele encontrado cartas comprometedoras de Gerardo Murillo (Dr. Atl) las que no constituyeron una prueba suficiente para que se le condenara, Garza y Atl notaron la vigilancia de las autoridades militares de esta. Y habiendo ambos leído las declaraciones del Sr. Carpio en el diario ‘Los Angeles Times’ el de día 11 de los corrientes Juan Garza aconsejó al Dr. Atl que fuera a ver a las autoridades federales para preguntarles que cual era el delito concreto que se le achacaba. Así lo hizo Atl, manifestando a Blandfort que él Gerardo Murillo, (Dr. Atl) era aliadófilo por naturaleza y que lo único que aspiraba en esta vida era ver a los imperios centrales destruidos y establecida la autonomía de los Estados Unidos en toda la América Latina en beneficio de la cultura y para castigo de los malos gobiernos como el del Sr. Carranza eran un peligro para Washington. Que él (Dr. Atl) tenía documentos suficientes para probar la perfidia del Gobierno Constitucionalista el que está aliado tanto con los alemanes como con japoneses.[...]

“Atl quiere formar un núcleo, como él dice, de hombres ‘nuevos’ que estén apoyados por Estados Unidos a los que se dará completa dirección de todos los negocios petroleros en México, en beneficio de los aliados. Todas estas cosas no son sino fruto de ambiciosas ilusiones de Gerardo Murillo y su falta de veracidad data desde que era Director de “Acción Mundial” y amigo de Juan Garza.”<sup>724</sup>

Todavía en marzo de 1918 se menciona que “Atl ha aminorado sus actividades pero de todos modos creo que este individuo procurará por cuantos medios estén a su alcance ocasionar a nuestro gobierno el mayor perjuicio posible” por lo cual se envía su expediente y continúan siguiéndolo.<sup>725</sup> De anarquista sindicalista, a revolucionario carrancista y ahora desertor, terrorista, pero principalmente fascista, el Dr. Atl fue un personaje que buscaba la preminencia de la individualidad sobre todas las cosas, de los

---

<sup>724</sup> Informes sobre la labor de Gerardo Murillo (Dr. Atl) en contra de nuestro gobierno proporcionados a esta Secretaría por el inspector general de Consulados. AHSRE - Exp. 17-16-212 Gerardo Murillo, Dr. Atl 1917-1918, 125ff Me queda pendiente para alguna otra publicación, ahondar en este espionaje al artista y, en este caso, activista político.

<sup>725</sup> Carta de Andrés G. García, de la Dirección General de Consulados de México en los Estados Unidos de América a Cándido Aguilar, Secretario de Relaciones Exteriores el 11 de marzo de 1918 desde El Paso Texas. En AHSRE - Exp. 17-16-212 Gerardo Murillo, Dr. Atl 1917.

intereses propios (incluída la patria) sobre las demás, la búsqueda del continuo movimiento de las masas y la exclusión de lo que no estuviera de acuerdo con sus ideas, de ahí su principal clasificación como fascista, totalitario y conservador.

## “Trabaja cerebro trabaja”

“Trabaja, cerebro, trabaja; da toda la luz que puedas dar, y si te sientes fatigado, trabaja, trabaja. La Revolución es una vorágine: se nutre de cerebros y de bravos corazones”, escribió Ricardo Flores Magon, “Trabaja hasta que te aniquile la fatiga. Después vendrán otros cerebros, y luego otros y otros más. La Revolución se nutre de cerebros y de nobles corazones”<sup>726</sup> con aquellas líneas expresaba la necesidad de una revolución social y no sólo política, así como la importancia del cerebro y el trabajo para el anarquismo, para incendiar su rebeldía.

El trabajo cerebral, sus vueltas y re-vueltas han sido analizadas por la estudiosa Theresa Papanikolas, quien establece que las nociones anarcoindividualistas de una “revuelta cerebral” estaban basadas en esfuerzos individuales y no violentos para dismantelar el autoritarismo a través de búsquedas intelectuales. Según la autora, en los periódicos anarquistas franceses se proponía en ocasiones que, si no estaba en su poder detener la guerra, debían por lo menos intentar detener sus consecuencias

---

<sup>726</sup> Ricardo Flores Magón, "Trabaja, cerebro, trabaja", *Regeneración*, 4ta. época, núm. 23, 4 de febrero de 1911. En otra narración, Flores Magón escribió "Nicanor está sombrío. En su cerebro tiene lugar un desquiciamiento, un cataclismo. El creía en la democracia. Creía que con la boleta electoral se podía obtener un gobierno que diera Tierra y Libertad. El chasco ha sido superior, y la ilusión se desvanece como el oro de las alas de una mariposa. Nicanor medita, y en su sencillez comprende que ha cometido un error. [...] El cerebro de Nicanor ha despertado" en Ricardo Flores Magón, "El despertar de un cerebro" en *Regeneración*, 4a. época, núm. 213, 20 de noviembre de 1915.

llamando a una huelga general con lo que podrían interrumpir las operaciones militares.<sup>727</sup>

Del mismo modo, criticaban el anarcocomunismo y esperaban su falla porque, para ellos, su política podría acercarse a un sistema autoritario que amenazaba al individuo al poner por encima de la libertad, al trabajo y sobre la moral, la economía. Lo más interesante, quizá, es la oposición entre llevar la revolución a las fábricas y el llevarla en el intelecto, como una acción interior individual que buscaban compartir a través de sus publicaciones. En el campo artístico es interesante pensar que se leía el abandono del naturalismo como una posibilidad de acción, de evocación de imágenes y como generador de energía activa. La posibilidad de alinear la innovación formal con la revuelta cerebral, con el trabajo cerebral. Si vemos la alineación craneal del *Autorretrato* del artista con el Popocatepetl, así como en *El Dr. Atl escritor*, las cuales comparten la misma composición, es posible anticipar que Atl pensaba que la revuelta y el trabajo cerebral estaban conectados con lo natural. (Fig. 21).

En *Sinfonías del Popocatepetl* Atl narra en un momento cómo “del pueblo adormecido” ascendió a “la montaña viviente, limpió su cuerpo con el agua, perfumó su piel con los pinos, fortificó sus músculos con el sol y congeló sus pasiones con los hielos. Una experiencia desnuda en contacto con la naturaleza como las descritas en apartados anteriores. Sin embargo, en este caso lo que llama la atención es que este recorrido sensorial permitió que el artista experimentara una nueva visualidad: “Desde la cima

---

<sup>727</sup> Theresa Papanikolas, “Cerebral Revolt” en *The Journal of Modern Periodical Studies*, 2013, Vol. 4, Núm. 2, Special Issue *Anarchist Modernism in Print* (2013), pp. 226-244 Papanikolas examina periódicos como *Les Temps Nouveaux* (1895-1915), *Le Libertaire* (1892-1915), *L’Anarchie* (1915), *La Mêlée* (1918-1920), entre otras.

del volcán yo vi el mundo como un espectáculo maravilloso y lo amé sin reticencias, profundamente, intensamente”, ese mundo natural, ese mundo desde arriba del volcán, de su iniciación en la montaña hizo que contemplara que “de todas las cosas emanó una fuerza nueva cuyo influjo yo no había sentido jamás -una palpitación cuyo ritmo nacía de cada molécula de la materia y vibraba sobre mis nervios, con renovadora energía...¡Oh la vida..! La vida es comprensión”.<sup>728</sup>

En ese sentido, la aproximación de Mark Antliff en su texto *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde* integra el enfoque de la historia del arte, cultural e intelectual de una manera estratégica que contribuye a pensar el impacto del bergsonismo en el arte, no sólo en cuestiones estéticas e innovaciones formales, sino como un fenómeno que forma parte de las políticas culturales de la vanguardia artística y política. Antliff, inspirado en buena medida en Pierre Bourdieu y su concepción del campo social, resalta que la tensión entre arte y política se manifiesta en las imágenes, en el campo artístico, en los agentes culturales, en las instituciones, las exposiciones y las críticas, y en las relaciones entre estos elementos. El autor hizo una reconstrucción del periodo a través de una vinculación de la lectura de las obras del periodo con el contexto de su producción y circulación, y del balance entre la lectura formal de la obra y los marcos teóricos, lo que lo llevó a problematizar tanto el concepto de vanguardia, modernización y agente cultural, así como la relación arte-política, la estética de la violencia y la definición orgánica del Estado-nación como parte de una matriz de ideas

---

<sup>728</sup> Dr. Atl, “La estancia en la montaña” en *Obras...* 26. Se publicó un año antes como parte de Dr. Atl, “La noche” en *México Moderno*. Núm 10, 1 mayo de 1921.

que contribuyeron al ascenso de las ideologías fascistas en años posteriores a los trabajados en el texto.<sup>729</sup>

En *Materia y memoria*, Bergson propuso que la materia no debía reducirse a un problema de la percepción, sino que la materia sería un agregado de imágenes. Luego, se entiende imagen como un tipo de existencia que se encuentra entre la cosa y su representación.<sup>730</sup> En ese sentido, es importante pensar que la materialidad de la obra, de la imagen, está imbricada en ésta y por lo tanto la dota de cualidades distintivas e irreductibles. Atl sostenía que los artistas poseen “gracias al enlace excepcional de sus ojos con el cerebro, capacidades superiores que les permiten desentrañar el conocimiento de todo objeto en el que posan la mirada”.<sup>731</sup> Es importante pues, explorar la vinculación entre sus planteamientos fisiológicos sobre la percepción y su lectura de la conexión entre el micro y el macrocosmos. Pero no sólo eso sino analizar el lugar privilegiado del artista en su idea del mundo. Del mismo modo, Rosendo Salazar escribía que “sólo las mentes superiores, sólidas, observadoras, forjan hechos superiores. Los hechos son el resultado de las vibraciones mentales, y así como la mente actúa de un modo escalonadamente en los hechos, pues el método de acción de las cosas es el orden.”<sup>732</sup>

---

<sup>729</sup> Mark Antliff. *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. (New Jersey: Princeton University Press, 1993)

<sup>730</sup> Henri Bergson. *Matter and memory*, trad. Nancy Margaret Paul, W. Scott Palmer. (London: George Allen & Unwin LTD, 1911) VII.

<sup>731</sup> Carlos Ashida, “La abstrusa sinfonía de la suposición” en *Dr. Atl. Rotación cósmica a cincuenta años de su muerte*. (Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas/Conaculta, 2015). Esta idea proviene de lo escrito por Atl en torno a la figura de Hitler y su pasado como pintor. “El pintor tiene, sobre todos los otros tipos de la civilización, la enorme superioridad de su clara visión sobre las cosas. Está acostumbrado a verlas, a analizarlas, a penetrar los misterios, a considerar su exterior, a juzgar de su armonía o de su desequilibrio. Esta facultad, trasladada a la política, le permite una apreciación muy justa de los fenómenos en sus manifestaciones exteriores y ocultas.” En *Dr. Atl. ¿Quiénes ganaran la Guerra?* (México: Acción Mundial, 1940.)

<sup>732</sup> Rosendo Salazar. *México en pensamiento y acción...* 13-14.

En su escrito sobre la intuición, el Dr. Atl la define como “el razonamiento máximo producido por un intelecto exento de enseñanzas y de prejuicios”, como una fuerza, un estallido, la vibración espontánea:

Lo que llamamos intuición es el poder supremo de la inteligencia, obrando libremente, sin prejuicios. Es la facultad suprema del entendimiento que apareció en el hombre desde el primer instante en que su conformación cerebral apareció completa de la forma en que su mecanismo iba a funcionar a través de las edades. La intuición es el relámpago intelectual que se produce mecánicamente como una relación espontánea, ineludible entre el objeto y nuestra conciencia. Lo que llamamos intuición es toda la potencia mental del hombre puesta en acción mecánicamente, como la más poderosa de sus facultades.<sup>733</sup>

Así, se consideraba la intuición como base del conocimiento, como otra posibilidad de tener contacto con la realidad y hacerlo de una manera diferente, que no generalice los atributos de la materia sino que permita analizar simultáneamente sus representaciones en el momento en el que nuestro sistema nervioso las recibe. Tal como lo menciona Antonio Caso, en esa época, finales del XIX y principios del XX, fue el auge de las tendencias antiintelectualistas, ya fuera la nietzscheana, la pragmatista de James o el bergsonismo. Caso además añade al análisis de la intuición que debemos tener presente que "Nuestro conocimiento de las cosas no es, acaso, relativo a la estructura fundamental de nuestro espíritu, sino sólo a sus hábitos superficiales y adquiridos, a la forma contingente que procede de las funciones corporales" es decir, si pudieramos deshacernos de los antecedentes lógicos, racionales e intelectuales “se restablecería la intuición en su pureza primitiva y se volvería a tener contacto con la realidad.”<sup>734</sup>

---

<sup>733</sup> Dr. Atl, "La intuición" en AA, Caja 4a, Exp. 10

<sup>734</sup> Antonio Caso, "La filosofía de la intuición" en *Nosotros. Revista mensual de literatura*, Núm. 8 enero 1914. El epígrafe del texto explica la tendencia del texto en general, una frase del filósofo francés Émile Boutroux (1845-1921) que dice “Le nouvel idéalisme, loin de s'établir en dehors de la science, l'art, des

El Dr. Atl además escribió sobre sus sensaciones y percepciones corporales, su forma de aprehender el mundo

La presión, la resistencia, el choque, nos permiten por el contacto con los tegumentos sentir la naturaleza materia, de los cuerpos, su forma, su consistencia y su inmovilidad o desplazamiento relativos en el espacio. Ese estímulo es revelado por la sensación neuro-táctil-muscular. Las vibraciones u ondulaciones electromagnéticas [...] dan a nuestros ojos la sensación de la luz y el color. Las vibraciones del aire, producen en nuestros oídos la sensación de sonido. Las radiaciones, dan, asimismo, a nuestra sensibilidad neurocutánea, la impresión del calor. Las emanaciones de partículas moleculares producen en nuestro olfato la sensación de olor. Las mismas en contacto con las papilas de la lengua y de las fauces, nos hacen sentir la impresión del sabor.<sup>735</sup>

La materia entonces podría ser entendida como un fenómeno que el cerebro lee después de absorber todos estos tipos de vibraciones. De manera similar, el matemático francés Henri Poincaré, distinguió tres tipos de espacios perceptuales: el visual, el táctil y el motor. El primero produce una imagen bidimensional como resultado del reacomodo del ojo, mientras que los espacios táctil y motor transforman el plano de la imagen desde las sensaciones musculares, las cuales son tan variables como el número de músculos que tienen los seres humanos.<sup>736</sup> De ese modo se puede pensar que Atl conjunta la percepción visual con la táctil para reconfigurar sus representaciones.

Quizá, al ver el estencil de *La noche* y *El volcán rojo*, posiblemente realizados en la estancia del artista en los EUA se pueda pensar la teoría con imágenes. (Fig. 22). En *La noche* con una gran zona en negro, representando la sombra de un volcán sobre otro al anochecer, la imagen se centra en el contraste de colores, luces y sombras. La presentación de los colores en los contornos, el rojo para el negro y el verde para las

---

religions, des réalités données, selon la conception dualiste, trouve dans le donné même la matière à l'aide de laquelle s'efforce de réaliser l'esprit".

<sup>735</sup> "Fragmentos diversos" en AA Caja 4b.

<sup>736</sup> Linda Henderson, *The fourth dimension and non-euclidean geometry in Modern Art* (New Jersey: Princeton University Press, 1983) 81-82.

zonas en azul, además de la aplicación final de dorado para representar la vegetación. De manera parecida, se juega con la conjunción de alrededor de 10 planillas en *El volcán rojo* el cual compone un paisaje con franjas horizontales que se van superponiendo y de un verde olivo, pasan a tres tonalidades de azules, rojos y, estos dos últimos al mezclarse, crean en el espectador una sensación violeta. La aplicación del color en zonas sólidas y por aerografía construyen espacios que activan reacciones distintas en el ojo, en los cuerpos que deben acercarse, alejarse, fruncir el ceño, entrecerrar los ojos y sentir todas las vibraciones electromagnéticas producidas por la imagen.

El color puede ser considerado como un dispositivo óptico que dispone los cuerpos en el espacio y normalizan al observador dentro de un sistema de consumo visual. Es un dispositivo de control a través de la visión, de administración de la atención, y en este caso, produce una relación dialéctica entre el dispositivo y el usuario, entre el color y el observador pintor- espectador. Esto es propuesto por Jonathan Crary en *Las técnicas del observador* en el que establece algunos “puntos de emergencia” del régimen de visión decimonónico a través de una arqueología de la construcción del observador como una combinación de fuerzas y de la consideración de distintos dispositivos ópticos como puntos de intersección de distintos imaginarios modernos que al mismo tiempo constituyen. En este estudio se incluyen propuestas como la postimagen retiniana de la *Teoría del color* de Goethe y las investigaciones de otros científicos como Gustav Fechner y pintores como J.M.W. Turner.<sup>737</sup>

---

<sup>737</sup> Jonathan Crary. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. (Murcia: CENDEAC, 2008)

De manera semejante que, en el retrato de Carranza, en *Amanecer en la montaña*, (Fig. 23) de unas sólidas pirámides naranjas, se pasa a una montaña más oscura cuyo pico se torna azul y verde. La montaña está rodeada por un cielo formado por ondas multicolores y un arcoíris semicircular organizado del violeta al rojo. Este último, situado alrededor del sol, establece cierta semejanza a la organización del espectro. *Amanecer en la montaña* representa la montaña-volcán, hacia arriba y pareciera que el tema es el contraste luminoso producido al comenzar el día. Las franjas iridiscentes y ondulantes alrededor del sol causan que esta imagen sea luminosa, además de que, al usar los colores como elemento constitutivo, se establecen marcadas zonas de color que, sin llegar a una mezcla, configura un contraste cromático: el azul con el amarillo, el azul con el rosa, el rosa con el amarillo.

John Gage escribió que “al incluir todos los colores de la luz en un orden estable, el arco iris ofrecía a los pintores una respuesta 'natural' a la armonía de los colores”,<sup>738</sup> es decir, este fenómeno era un modelo de armonía cromática que mediante su estudio ayudaba a los pintores a plasmar las distintas transiciones de un color a otro y que también ponía a prueba la capacidad de observación y la destreza manual del pintor. En esta obra lo único que tiene un orden es el arcoíris, *Amanecer en la montaña* parece dislocar este orden a partir de franjas luminosas y ondulantes que conforman el cielo sobre un fondo negro.

Así, tanto en *Amanecer en la montaña* o *Retrato de Carranza* el arcoíris está presente, acompañado de la experimentación técnica y de una invitación a pensar en la continuidad entre materia y energía o materia y tiempo. La sensación y la emoción

---

<sup>738</sup>John Gage. *Color y cultura...* 102

habían llegado a ser vistos como poderosos motivadores, de ahí la importancia de la "estética científica" de Charles Henry. A partir de 1885, Henry argumentó que las cualidades particulares de elementos como las líneas, los colores y los ángulos en los que estos se establecían, generaban sensaciones placenteras o dolorosas en el sujeto observador. En otras palabras, los elementos formales podían, por sí mismos, actuar sobre el espectador. Así, la acción de la forma sobre los sentidos llegó a ser vista por muchos como más universal y poderosa que otros medios de representación; de ahí el énfasis en la búsqueda y experimentación técnica y crómica. Además, Henry había imaginado que su estética científica sería más útil para las artes decorativas, dominadas por motivos abstractos o estilizados.<sup>739</sup> Pero sus ideas alentaron a los artistas a ver lo decorativo a través del uso de la línea y el color; la autosuficiencia de la forma pura, despojada de toda función representativa; la emoción que producen estos elementos abstraídos en sí mismos; y la búsqueda de una armonía formal.<sup>740</sup>

Esta llamada "ciencia de la estética" se introdujo formalmente en el horizonte europeo a partir de la obra *Estética fisiológica* de Grant Allen en 1877, y se fortaleció con *Los principios de la psicología* de William James en 1890 que leían tanto los cubistas como los miembros del Ateneo de la Juventud.<sup>741</sup> De ahí la importancia de la inauguración del laboratorio de psicología experimental de la Escuela de Altos Estudios a cargo de Enrique Aragón en 1916 que contó con importantes aparatos como un

---

<sup>739</sup> *Liste des travaux de M. Charles Henry*, (Rome: Imprimerie des Sciences mathématiques et physiques, October 1880). 6

<sup>740</sup> Todd Cronan llama al surgimiento y desarrollo de pensar la forma como independiente y expresiva como "affective formalism", el cual poco a poco iría quitándole importancia a la temática y el significado en la obra de arte. Ver Todd Cronan, *Against Affective Formalism: Matisse, Bergson, Modernism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

<sup>741</sup> Pedro Henríquez Ureña, "Conferencias y tés", en *La Cuna de América*. (Santo Domingo, 25 de agosto de 1907) Apud. Álvaro Matute, *El Ateneo de México*. (México: FCE, 1999) 76-77.

cronoscopio utilizado para el registro de tiempos de reacción, un miógrafo de para medir la velocidad del impulso nervioso y un quimiógrafo registrar en un cilindro por medio de una aguja las vibraciones, es decir, registro de la magnitud y duración de un evento.<sup>742</sup>

Este interés fue resaltado por Rosalind Krauss al analizar la idea de profundidad en los collage cubistas. Para ella, se genera una síntesis de la vista y el tacto a partir de la dimensión material del collage, es decir el uso del periódico, y sus características formales. La psicología experimental decimonónica establecía que ninguna de nuestras sensaciones nos da más que signos provenientes de los objetos y movimientos externos, por lo que nosotros sólo podemos aprender a interpretar estos signos a través de la experiencia y la práctica. De esa manera, se piensa que el cubismo presenta la idea de profundidad como significado que puede inscribirse en la superficie pictórica a través de un significante material, el collage. En ese sentido, hay que preguntarse ¿de qué manera la experimentación de Atl con la factura de sus obras tenía el objetivo de producir una especie de sinestesia en el observador?

La supremacía del ojo y la mirada, dominan la modernidad, y hablar de la visión nos conduce a lo que ha sido visto, esto es, imágenes. La imaginación traduce en lenguaje psíquico el proceso fisiológico por el que el ojo nos otorga las imágenes. Imaginar, entonces, también es ver, en el sentido de aprehender un objeto de manera figurativa. Siguiendo al historiador Martin Jay, un régimen escópico está conformado

---

<sup>742</sup> "Creación y funcionamiento del gabinete de psicología experimental en la Escuela de Altos Estudios", *El Universal*, 29 de octubre de 1916; "Creación y funcionamiento del g. de psicología experimental" en *El Nacional*, 31 de Octubre de 1916; "Conferencia de psicología experimental" en *El Pueblo*, 29 de octubre de 1916.

por las teorías y prácticas visuales que se encuentran en continua disputa en la modernidad y que nos permiten comprender las múltiples implicaciones de la visión como un tipo predominante de conocimiento y experiencia del mundo. Jay destaca varios regímenes escópicos en la cultura occidental: el perspectivismo cartesiano, el descriptivo y el barroco. Cada uno de ellos configurado por aspectos científicos, filosóficos y tecnológicos que confluyen de manera quizá paradigmática en las producciones culturales hegemónicas.<sup>743</sup>

La producción mural del Dr. Atl está en esa disputa a partir de su factura, a partir de una reconstrucción del plano pictórico que, al ser destruída, las estrategias utilizadas no alcanzaron a invisibilizarse e instituir algún tipo de hegemonía. Como se analizó en el capítulo anterior, la reconfiguración de lo decorativo como parte de la propuesta modernista ocupó el lugar predominante en la primera década del siglo, oponiéndose al régimen narrativo del simbolismo enarbolado por figuras como Julio Ruelas. No obstante, aquel régimen decorativo basado en la materia se concibió como una posibilidad creativa en el ámbito de la acción revolucionaria. Había un gran interés en la construcción pictórica, para Atl, “el dominio de la técnica es la fuerza que condensa y canaliza la sensibilidad del artista. Sin sensibilidad no puede haber arte, pero sin técnica no puede haber expresión completa.” Si se piensa desde la técnica, no hay diferencia entre una pintura o escultura y un mueble o cerámica.<sup>744</sup> De ahí que fuera la técnica y el trabajo cerebral una noción tan importante para el artista.

---

<sup>743</sup> Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity” en Hal Foster (ed.). *Vision and Visuality*. (Seattle: Bay Press, 1988)

<sup>744</sup> Notas para la monografía sobre el dibujo. AA Caja 2a, Exp. 88.

Los prismas del primer plano de *Amanecer en la montaña y Retrato futurista* aparecen ordenados en una cenefa que enmarca la parte inferior de la portada del número inaugural de la *América. Magazin Mensual. Órgano de la Liga de Escritores de América*. (Fig. 24). Ya no se trata de franjas iridiscentes o de formas sólidas que enmarcan el paisaje, sino que, en el ordenamiento dado a los prismas, pareciera que se les dota de su significado óptico, es decir, como el objeto capaz de reflejar, refractar y descomponer la luz en los colores del espectro luminoso. Son prismas de colores que contienen en sí mismos la capacidad de producir una sensación y que en este caso, además, están asociados a una gran pirámide en el primer plano y una cumbre nevada en el fondo. Ambos elementos son sugeridos también por otros fenómenos luminosos en la imagen: las sombras de cuatro elementos arquitectónicos (una cúpula y una torre colonial, así como una chimenea y un rascacielos), las cuales ayudan a transformar sus formas en las pirámides, la natural y la construida, que los rodean.

Con el avance de los números, se iría modificando aquella relación prismática en las portadas de la revista. En la portada del tercer número el símbolo central de la piedra del sol, con sus cuentas calendáricas junto con un núcleo luminoso permanecía al interior de la pirámide, que también tenía una cumbre nevada, como si fuera una montaña o volcán (Fig. 25). La portada parecía que empezaba a sistematizarse, ya que en el número doble 4-5, se muestra un hombre corpulento, monumental, encapsulado dentro de una pirámide o quizá una montaña. (Fig. 26) Un hombre cuyos volúmenes y zonas de luz y sombra recuerdan a los murales de San Pedro y San Pablo y la unión del paisaje con los seres humanos y principalmente, la energía.

Con cinco números de periodicidad mensual, la revista *América* estuvo dirigida por el Dr. Atl desde su primer número y fue impresa con el apoyo de la editorial Cvltvra, con la cual Atl tenía una larga historia de colaboración, desde la publicación de *Las artes populares en México*, en el contexto de la exposición de 1921. En la revista, además aparecen artículos de temas relativos a la literatura, la crítica de arte, poesía, ensayos y narrativa. El proyecto editorial colectivo y, al mismo tiempo individual, mostraba los intereses específicos del artista en el marco de su producción de imágenes y textos para la publicación, ya fuera el rescate de la producción infantil, el símbolo *Crear la fuerza* o la propuesta del diccionario mexicano y continental para cristalizar una separación iniciada con el modernismo de Darío.<sup>745</sup> Según establece Atl en la revista

Fuerzas extrañas han extraído de la oscuridad del subsuelo del nuevo Continente el oro y el petróleo – nosotros haremos brotar de las concavidades del cerebro de las gentes de América la luz que ha de ir iluminando una por una las conciencias de los olvidados. El libro realizará esa obra.<sup>746</sup>

El entusiasmo por la difusión de la lengua y la literatura acerca al Dr. Atl a *Nuestra América* de José Martí, las búsquedas de Darío y los modernistas latinoamericanos y el Caribe, que implicaría la formación de una Liga de Escritores con comités a lo largo del continente “desde Alaska hasta Cabo de Hornos” para echar a andar las mentes, para generar aquellas revueltas cerebrales, ahora en un plano hemisférico, continental, americano.

---

<sup>745</sup> Ver Rebeca Barquera y Andrea García, “Páginas de acción continental: la revista “América” del Dr. Atl” en *Reflexiones marginales. Dossier Hojear el siglo XX. Revistas culturales latinoamericanas II*, María Andrea Giovine (ed.), año 8, núm. 51, junio-julio 2019 (disponible en línea: <https://2018.reflexionesmarginales.com/paginas-de-accion-continental-la-revista-america-del-dr-atl/>)

<sup>746</sup> En *América. Magazin mensual. Órgano de la Liga de Escritores de América*, núm. 1, enero 1926.

## Cinemática revolucionaria: La Liga de Escritores de América

En el tercer número de la revista peruana *Amauta* (1926-1930) fundada por el teórico José Carlos Mariátegui, se publicó el artículo “Cinemática Mexicana”, escrito por Atl y que es la primera mención del país en aquel proyecto editorial. En este artículo, Murillo promovía el levantamiento y la organización renovadora de las sociedades americanas a partir de una crítica al movimiento revolucionario mexicano, “La Revolución, desorganizando todos los valores constitutivos del país, produjo una serie de choques de los cuales ha nacido una nueva conciencia colectiva y un violento deseo de preponderancia desconocido en nuestra historia”.<sup>747</sup> Atl buscaba un movimiento revolucionario que se desarrollara a lo largo del continente. México “estaba debilitado pero ansioso de vida”, “cada vibración de nuestra inteligencia y cada acción de nuestra voluntad debe estar encaminada a inyectar energías en el aniquilado organismo de la Patria”. Atl está utilizando el discurso vibratorio con un anhelo de renovación política que se conjuntaba con sus intereses sorelianos ya que escribe “Cada mexicano es ahora un factor de violencia constructiva, como lo fue anteriormente de violencia destructora”, lo que hace falta para él, es “organizar la voluntad”.<sup>748</sup>

¿Cómo se llevaría a cabo esa organización? A través del sindicalismo, el naciente agrarismo y la producción literaria, las palabras que no se han podido decir por falta de capacidad para imprimirlas, de ahí que terminaba su texto con una propuesta

El estudio crítico de nuestra productividad intelectual y la creación de los medios para intensificarla, constituyen precisamente uno de los principios fundamentales de la labor que llevará a cabo la Liga de Escritores de América, aprovechando las favorables

---

<sup>747</sup> Dr. Atl, “Cinemática mexicana” en *Amauta. Revista mensual de cultura*. Noviembre 1926, p. 27.

<sup>748</sup> Dr. Atl, “Cinemática mexicana” en *Amauta...*

condiciones que ofrece la República y el gran renacimiento intelectual que se inicia en el Nuevo Continente.<sup>749</sup>

Esta iniciativa forma parte de la intención latinoamericanista de crear redes y organizaciones en aquellos años las cuales se basaban en una “nueva sensibilidad americana”,<sup>750</sup> cuyo punto de unión residía en una reafirmación de las identidades nacionales, no exenta de tensiones y contradicciones con las posturas cosmopolitas.<sup>751</sup> En ese sentido, el término “cinemática revolucionaria” implica la búsqueda de movimiento, de desplazamiento, sin importar su origen, sus fuerzas (o en este caso ideologías políticas) sino centrado principalmente en la generación de una trayectoria, cuya velocidad y aceleración estará dictada por la producción literaria e intelectual, de ahí la promoción de la Liga de Escritores de América.

En ese sentido, en *Repertorio Americano*, revista publicada en San José de Costa Rica y editada por Joaquín García Monge, se narra el proceso de formación y se publica el programa de la Liga de Escritores de América. ¿Cuál era su objetivo?

para establecer el contacto entre todos los escritores del continente  
para editar y difundir sus obras, reunirlos en una coalición de combate,  
para transformarlos en lo que deben ser – factores primordiales del progreso  
para poner en el campo de las actividades humanas la fuerza del pensamiento de los  
hombres de América, del que sólo han brotado esporádicos chispazos.  
Sacar a la luz del día las obras sepultadas en el silencio de los escritorios – difundir las  
ideas de los hombres que han estudiado los problemas sociales – propagar belleza por  
medio de la palabra – llevar a la conciencia colectiva la solución de los problemas  
humanos – enarbolar el libro como una bandera – es nuestro programa.<sup>752</sup>

---

<sup>749</sup> Dr. Atl, “Cinemática mexicana” en *Amauta...*

<sup>750</sup> *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*, Beverly Adams, Natalia Majluf (eds.) (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía / MALI / Blanton Museum of Art, 2019)

<sup>751</sup> Sobre este tema véase el puntual análisis comparativo de Rose Corral, “México y la cuestión americana en las revistas de los nuevos (México, Argentina y Uruguay)”, en *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, p. 297-327.

<sup>752</sup> “La Liga de Escritores de América”, en *Repertorio Americano*, 8 de marzo de 1926, 158.

Hay algunos elementos que podemos identificar como repetición de *Une Orientation s'impose* escrito por Atl en *L'action d'art*, principalmente aquella intención de propagar belleza por medio de la palabra escrita y la proclama de no imponer ni escuela literaria, ni filosófica, ni científica, sino respetar la individualidad y exponer el pensamiento de y entre todos los pueblos de América. Es justo en aquel momento donde, según el propio programa, se sitúa la primera tentativa de crear una confederación de carácter político (1914), después en la Confederación Revolucionaria en Veracruz dentro del marco de la Revolución mexicana (1915); una vez más como parte del grupo que publicaba el diario *Acción Mundial* (1916) y otra como parte de la organización de un Congreso Nacional de escritores (1921). No obstante, fue hasta octubre de 1925, según la publicación, que en una reunión realizada en el Museo Nacional, Rubén M. Campos (escritor cuyos retratos se discutieron en el tercer capítulo), Luis Castillo Ledón (director del Museo Nacional y cabeza del proyecto de *Savia Moderna* analizado en el tercer capítulo) y Luis Rosado Vega (escritor en la *Revista de Guadalajara, Savia moderna* y corresponsal de la Liga en Centro y Sudamérica)<sup>753</sup> expusieron la necesidad de crear la Liga y “lanzaron un llamamiento a los escritores mexicanos”. Un mes después, 17 escritores formaron el comité organizador y redactaron un manifiesto como fundamento de la organización.<sup>754</sup>

---

<sup>753</sup> “Los Principios de la Organización Continental de la Liga de América”, en *América. Órgano de la Liga de Escritores de América*, núm. 3, marzo de 1926, 5-6. Se menciona que el historiador yucateco había instalado ya los Comités de Cuba, Honduras, Costa Rica, Guatemala, Argentina y, próximamente, estaría en el Congreso de Washington para continuar con la expansión continental en Estados Unidos y Canadá.

<sup>754</sup> “La Liga de Escritores de América”, en *Repertorio Americano*, 8 de marzo de 1926, 159. En el Comité Central organizador firman: Luis Castillo Ledón, Ing. Valentín Gama, Santiago R. de la Vega, José Gamboa, Prof. Isaac Ochoterena, Ing. Joaquín Gallo, J. Jesús Romero Flores, J. Jesús Zavala, Manuel Becerra Acosta, José Luis Velasco, Francisco González Guerrero, Manuel Toussaint, Lic. L. Sánchez Pontón, Prof. Alfonso Cornejo, José Ugarte, L. Rosado Vega, Catalina D’Erzel, Dolores Bolio, Dr. Atl.

El mismo texto apareció en el primer número de la revista *Horizonte* del grupo estridentista asentado en Xalapa, lo cual indica que la Liga estaba adquiriendo miembros y que los estridentistas apoyaban aquella búsqueda de unidad americana.<sup>755</sup> Como complemento a aquella proclama de la Liga, en el segundo número de la revista *América*, Alejandro Sux, mencionado en el capítulo anterior como colaborador de *Mundial Magazine* de Rubén Darío, relató los “Antecedentes de la Liga de Escritores de América. Una lucha literaria de París que renace en América”,<sup>756</sup> un texto que establece la relación de amistad que tuvo con el artista plástico desde sus años juntos en Montparnasse, así como su iniciativa conjunta para crear una liga Internacional de Escritores y Artistas “con América en la mano y el cielo en los ojos” a partir de su colaboración en *Mundial Magazine*, pero sobre todo, de los encuentros entre su revista *Ariel* (1912-1913) y *L’action d’art* (1913).<sup>757</sup> De este modo, la Liga formaba parte de los circuitos en los que Atl trató de conjuntar ambiciones políticas y estéticas, para él la Liga funcionaba como “una entidad hipotética. El nombre sonoro ampara el principio de una grande idea de renovación universal”.<sup>758</sup>

Algunos de sus miembros fueron el mencionado Joaquín García Monge de Costa Rica, Paulino Valladares, de Honduras; Emilio Roig Leuchsenring (miembro del grupo minorista), Jorge Mañach, de Cuba;<sup>759</sup> el escritor Alfonso Cravioto, entonces embajador

---

<sup>755</sup> “PROCLAMA Del comité ORGANIZADOR de la LIGA de escritores de AMÉRICA”, *Horizonte*, núm. 1, abril de 1926, 5. Dos números más tarde, reiteraron su interés en la publicación al incluirla en su sección de “Notas, libros y revistas” *Horizonte*, núm. 3, junio de 1926, 47.

<sup>756</sup> Alejandro Sux, “Antecedentes de la Liga de Escritores de América. Una lucha literaria de París que renace en América”, *América. Órgano de la Liga de Escritores de América*, núm. 2, febrero de 1926, 17-18. También publicado en *El Universal* el 5 de febrero de 1926.

<sup>757</sup> Se menciona a Alejandro Sux y su revista *Ariel* en “Nos compagnons en idéal”, *L’action d’art. Journal*. 15 de abril 1913.

<sup>758</sup> Gerardo Murillo, en *América*, núm. 4, abril-mayo 1926.

<sup>759</sup> Hay una relación interesante entre la revista *América* y Cuba, a través de la visita del Dr. Atl en 1925 gracias a Juan de Dios Bojorquez entonces ministro de Calles y sus conexiones con el grupo minorista y

en Guatemala y anterior editor de la revista *Savia Moderna*, el astrónomo Joaquín Gallo, el historiador Manuel Toussaint, el biólogo Isaac Ochoterena, dos escritoras mujeres: Catalina D'Erzel y Dolores Bolio, entre muchos otros.

Atl-escritor, como se ha demostrado a lo largo de la investigación es una de las facetas menos estudiadas del personaje. En este ensayo se ha tratado de plantear acercamientos y analogías temáticas y artísticas entre su producción plástica y la escrita, que va desde su crítica de arte, hasta sus panfletos, cuentos y narraciones. En *Cuentos de todos colores*, hay muchas historias que toman como escenario la revolución, ya sea como búsqueda de justicia a través de la violencia de un linchamiento que hizo que “en el alma de aquella gente, despuntara la aurora”<sup>760</sup> o fusilamientos por decisiones políticas que terminan exclamando “las órdenes del gobernador son como los designios de la providencia: nadie puede desobedecerlos, ni los hombres ni las víboras”.<sup>761</sup>

Así, la formación de la Liga de Escritores de América en 1926 complementa la búsqueda iniciada con la Sociedad de Pintores y Escultores de México D.F. creada para la exposición del centenario en 1910 y continuada con aquellos otros intentos de organización artística y política realizados durante la década revolucionaria. Además, como se verá en el siguiente capítulo, el discurso energético y su carga revolucionaria tendría una base científica que terminaría por cristalizarse en los muros de la preparatoria.

---

la comunicación con Alejo Carpentier quien unos meses después visitaría México. Ver “Páginas de acción continental: la revista “América” del Dr. Atl” ...; Alejo Carpentier, “El arte de Clemente Orozco”, en *Social*, La Habana, 11 de octubre de 1926, 48-50 y Ana Cairo, “Alejo Carpentier, la Revolución Mexicana y la Revolución Cubana” en *Cuadernos Americanos*. núm. 134, (Octubre – diciembre 2010), 73-101.

<sup>760</sup> Dr. Atl, “Amanecer” en *Obras II...* 289.

<sup>761</sup> Dr. Atl, “El soldado, la serpiente y el gobernador” en *Obras II...* 329.

## Imágenes

### V. El anarquismo entra por el ojo



Fig. 1. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *Retrato futurista. (reverso)*, ca. 1921. Atcolors y petrorresina sobre lienzo 142 x 100 cm. Colección Manuel y María Reyeró.

En pensamiento y en acción.

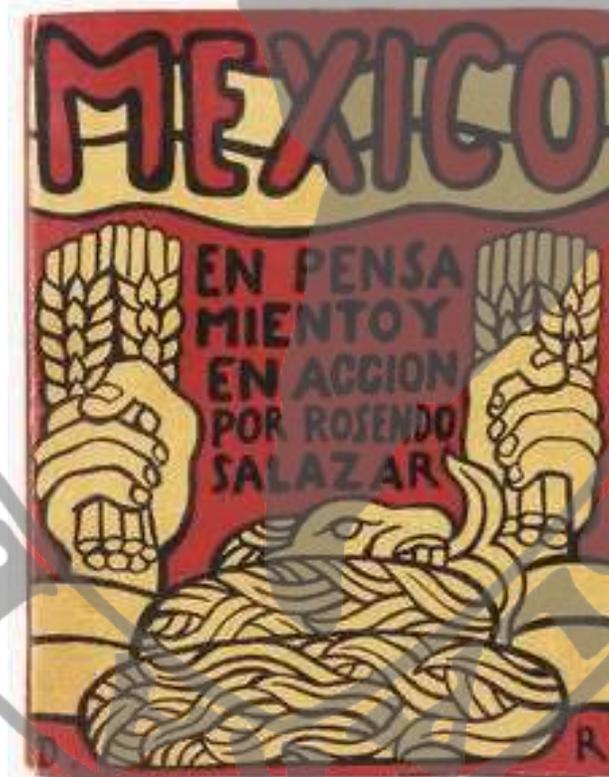


Fig. 2. Rosendo Salazar. *México en pensamiento y en acción*. (México: Editorial Avante, 1926)

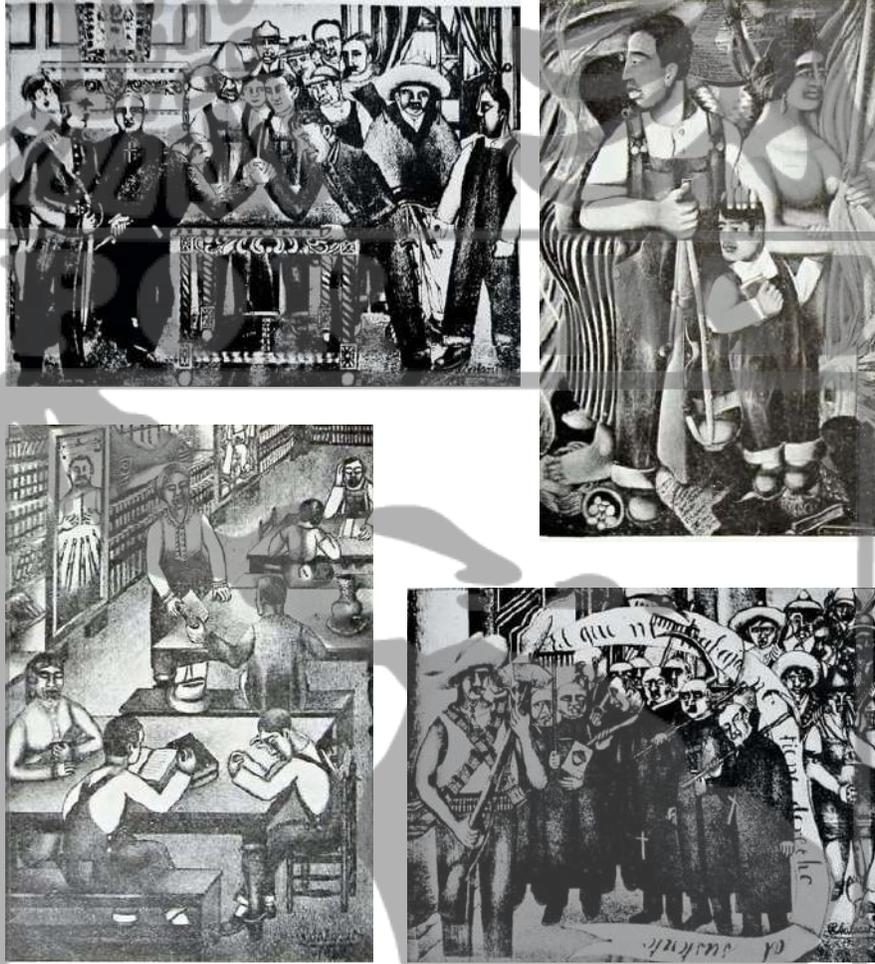
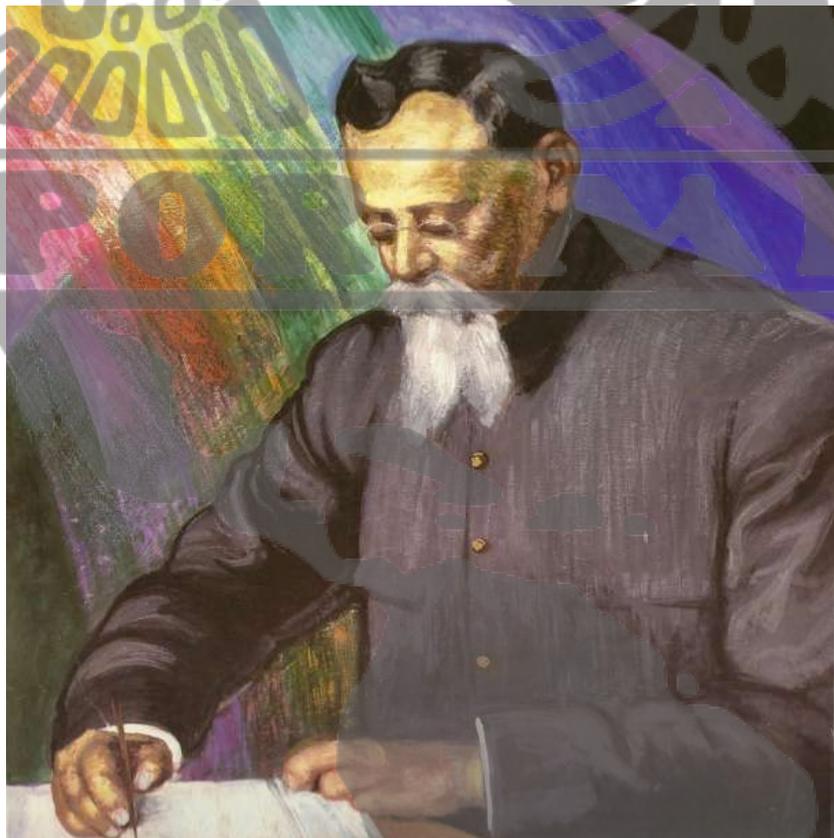


Fig. 3. Rosendo Salazar. Reproducciones de su obra aparecidas en *Nuestra ciudad*, núm. 3 y 4 (junio y julio 1930)



Fig. 4. Rosendo Salazar. Publicaciones en la Editorial Avante 1917-1938.

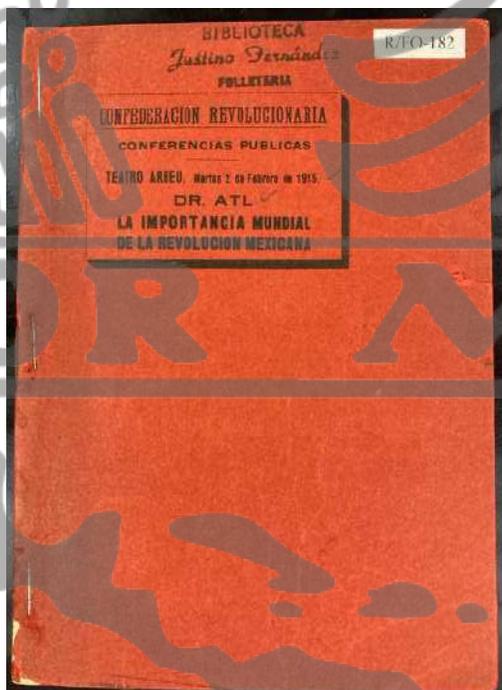
**“También con ladrillos se hace la Revolución”**



**Fig. 5. Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *Retrato de Carranza*, ca. 1916. Atcolors y óleo sobre lienzo. Museo Casa Carranza, INAH.**



**Fig. 6. Emiliano Zapata conversa con el Dr. Atl, 1914. Fototeca Nacional-INAH.**



**Fig. 7.** Folleto de la Confederación Revolucionaria, “Dr. Atl. La importancia mundial de la Revolución Mexicana” Conferencias Públicas en el Teatro Arbeu, Martes 2 de febrero de 1915. Biblioteca Justino Fernández.



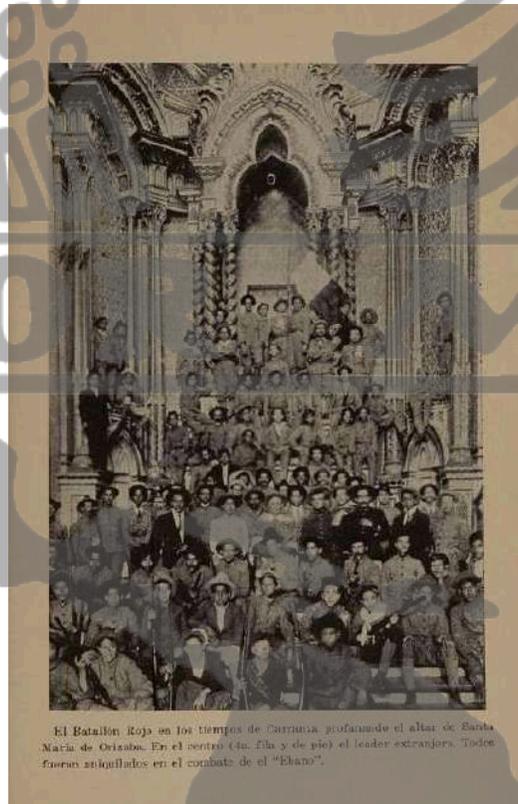
**Fig.8.** Dr. Atl en la Escuela de Bellas Artes en una junta de la Confederación Artística Nacional. En *La Ilustración Semanal*, 9 de febrero de 1915.



Fig. 9. Alumnos de pintura, AHUNAM, Colección Universidad Sección ENBA / CU-004464



Fig. 10. José Clemente Orozco, *El sol poniente*, ca. 1923. Escuela Nacional Preparatoria (destruido) En Rosendo Salazar, *México en pensamiento...*



El Batallón Rojo en los tiempos de Carranza profanando el altar de Santa María de Orizaba. En el centro (4a. fila y de pie) el leader extranjero. Todos fueron aniquilados en el combate de el "Elano".

Fig. 11. Fotografía impresa en Mariano Cuevas. *Historia de la iglesia en México* (El Paso: Editorial Revista Catolica, 1928)

**De La Vanguardia a la Acción Mundial.**



Fig. 12. Caricaturas de José Clemente Orozco en las portadas de *La Vanguardia* 15 y 19 de mayo de 1915.



Fig. 13. José Clemente Orozco, Portadas de *La Vanguardia*, "Arenga" núm. 26, 17 de mayo de 1915 / núm. 20, 11 de mayo de 1915 / "Sólo al precio de su sangre conquistan los pueblos su libertad" núm. 23, 14 de mayo de 1915 / "¡Ay qué comparación! Indiscreciones en la intimidad" núm. 17, 8 de mayo de 1915.

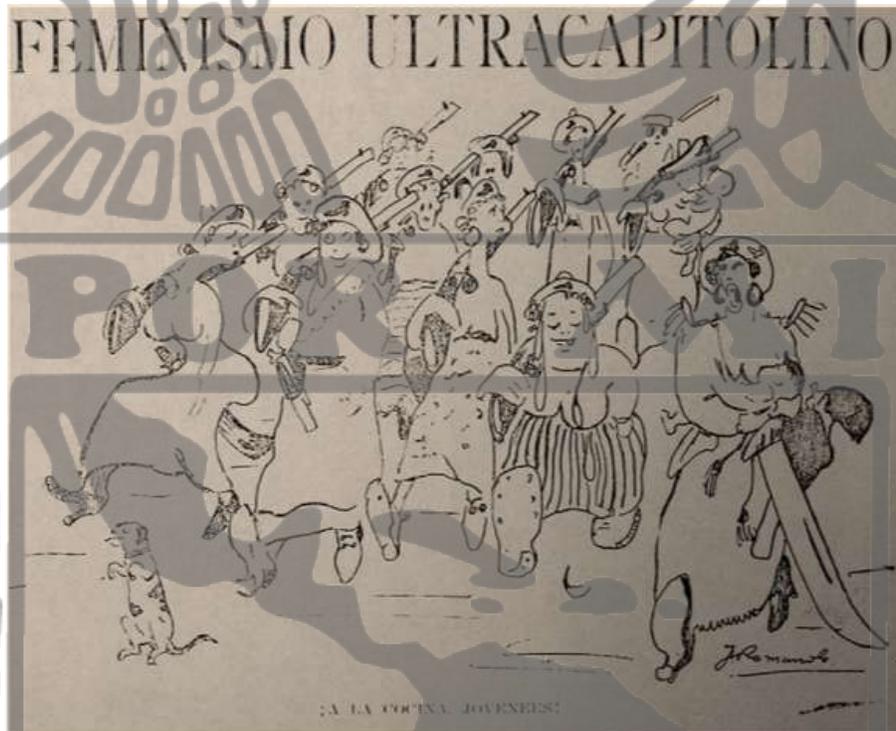


Fig. 14. Francisco Romano Guillemín, “Feminismo Ultracapitolino; ¡A la cocina jóvenes” en *La Vanguardia* 28 de abril de 1915

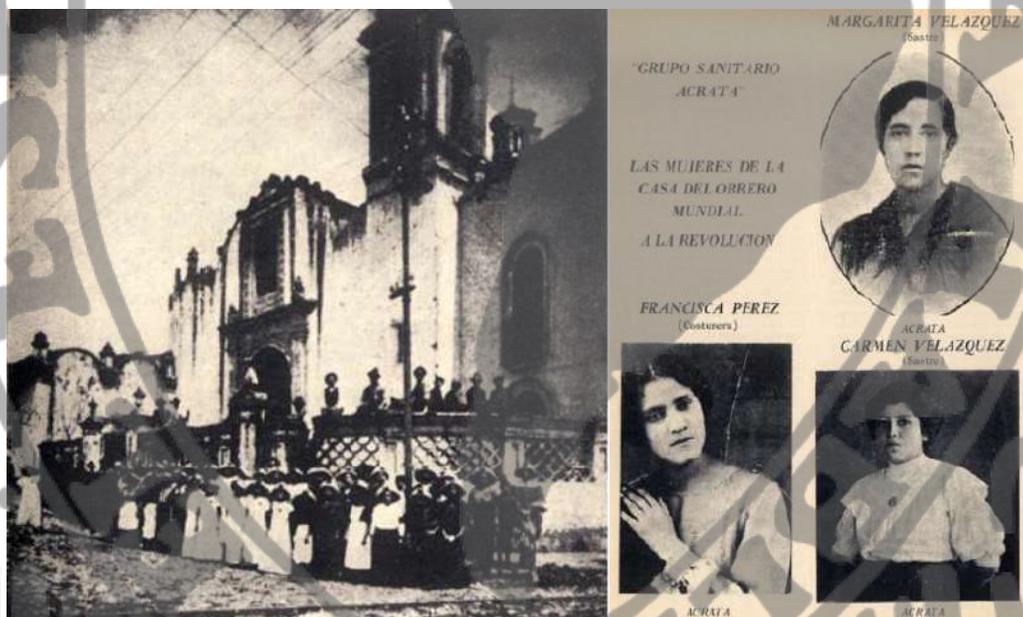


Fig. 15. “Grupo Sanitario Ácrata”, las mujeres de la Casa del Obrero Mundial a la Revolución, 1915 en Luis Araiza, *Historia del movimiento obrero mexicano*, Tomo 3, 2ª ed. (México, Ediciones Casa del Obrero Mundial, 1975)



Fig. 16. "Doctor Atl" en Rosendo Salazar, *Las Pugnas de la Gleba (1907-1922)*...

### One-man Mexican revolution



Fig. 17. Dr. Atl Candidato por el sexto distrito de los Partidos Liberal Constitucionalista, Socialista Obrero y Revolucionario Coaligados. Fototeca Nacional, INAH.



Fig. 18. Gerardo Murillo, "Dr. Atl", *The Katunes* ca. 1917-1919. 22.9 x 61.9 cm. Philadelphia Museum of Art.

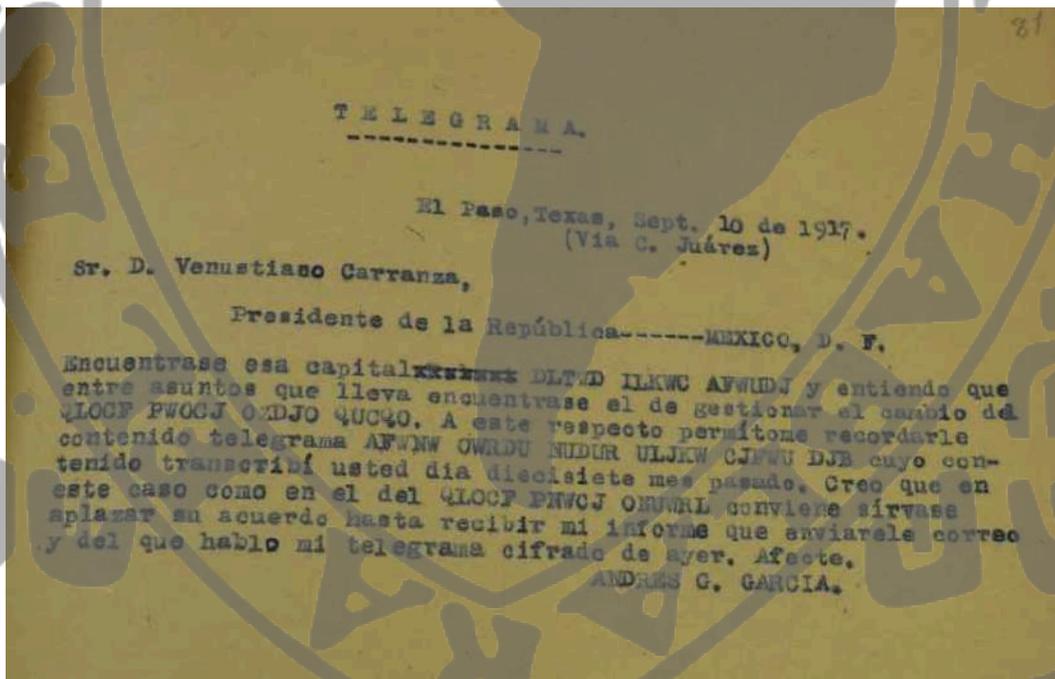


Fig. 19. Ejemplo de Telegrama encriptado enviado a Venustiano Carranza sobre las actividades de Atl en EL Paso, Texas. AHSRE- Exp. 17-16-212 Gerardo Murillo.

**“Trabaja cerebro trabaja”**



**Fig. 20. Izq. Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *Autorretrato*, 1922. 71.5 x 50 cm. Colección particular y Der. *Autorretrato con el Popocatepetl*, 1928. 67.9 x 67.9 cm Museo de Arte de Filadelfia**



**Fig. 21. Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *Night* y *Red Volcano* ca. 1917-1919. 21.3 x 23.8 y 18 x 20.5 cm. Philadelphia Museum of Art.**

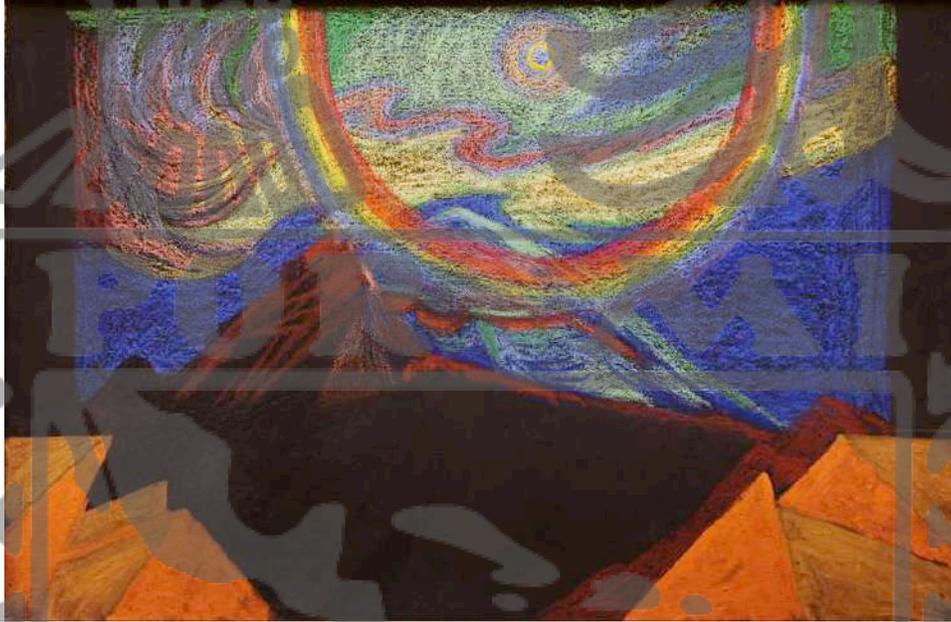


Fig. 22. Gerardo Murillo "Dr. Atl", *Amanecer en la montaña*, ca. 1916  
Atlicolor sobre cartón, 80 x 118 cm Museo Regional de Guadalajara.



Fig. 23. *América. Magazin mensual. Órgano de la Liga de Escritores de América,*  
núm.1, enero de 1926.

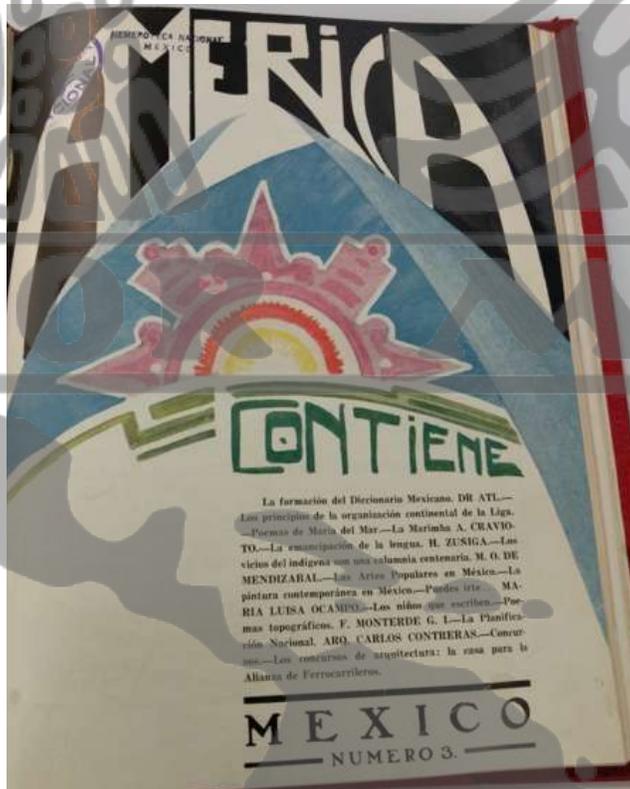


Fig. 24. América, núm.3, marzo de 1926



Fig. 25. América, núm 4-5, abril-mayo de 1926.



## VI. Diagramas de fantasía científica.

Un haz de luz choca con una superficie acuosa produciendo en un instante tanto vibraciones cromáticas como movimientos ondulados en el agua. Un fondo neutro, una tela naranja, sobre la que distintos trazos curvilíneos de colores azules y verdes dominan la composición. Dos líneas verticales, una amarilla y otra blanca, representan el rayo, el cual es el eje del movimiento y cruza la superficie del mar. El reflejo amarillo parece iluminar el agua. Del punto de contacto surgen curvas azules y naranjas, un halo azul y un núcleo blanco al centro. Alrededor de éste, se reúnen de modo helicoidal, los rayos de luz y partículas de agua.

El cuadro *El rayo sobre la ola* (Fig. 1) de Gerardo Murillo, Dr. Atl, podría representar el fenómeno de la refracción de la luz, es decir, el momento en el que un rayo luminoso pasa del aire a otro medio como el agua y cambia tanto su velocidad como su dirección. La elección de este fenómeno físico parece una toma de posición en la discusión sobre la luz y la representación del color en movimiento. Así, en este texto se insertará *El rayo sobre la ola* dentro de las discusiones científicas sobre la electricidad que abundaban en la década de los veinte con el objetivo de presentar algunas de las problemáticas que existían en torno a la luz y el color y mostrar algunos argumentos desde las obras del artista.

En el texto “La conciencia” publicado en el primer volumen de *Cuentos de todos colores*, el narrador describe una sequía y la reacción de los animales ante aquella situación, hasta que todo cambió con el amontonamiento de las nubes.

El mar parecía dormir bajo una presión extraña. En la Tierra nada se movía.

De repente gruesas gotas empezaron a caer y sobre la arena ardiente producían un chasquido sordo. Un relámpago iluminó con vívido fulgor la opaca claridad del día, y un trueno prolongado y potente recorrió las nubes.

Ráfagas de aire húmedo azotaron la superficie del océano, y del cielo descendieron gruesos chorros de lluvia – ráfagas líquidas que inundaron la Tierra y pusieron sobre el mar un sello de dominio. Era un día del diluvio.

La tempestad arreciaba – viento desencadenado – chorros de agua ondulantes – cortinas movibles de líquido cristalino – roncós truenos, relámpagos que iluminaban extrañamente la Tierra, que parecía sumergida en el mar.

Gruesas y pesadas olas verdes empezaron a levantarse imponentes, coronadas de espuma – cadenas movibles de montañas coronadas de nieve. Bajo los golpes de la lluvia y del viento, el mar sacudía la costa con el ritmo de su aliento magnífico.

Ráfagas de viento empujando los chorros de agua que caían de las nubes – tumbos de las olas contra la playa – fulgores eléctricos en zig-zag sobre las olas agitadas...<sup>762</sup>

Pareciera pues que *el rayo sobre la ola* puede entenderse también como parte de las corrientes de agua que unen los paneles murales de San Pedro y San Pablo, como otra manera en la que el artista y narrador (desnudo situado en la costa del cuento) entiende la naturaleza, con su “conciencia invisible extendida entre el fragor de la tormenta, absorbía la potencia múltiple de la naturaleza”.<sup>763</sup>

En este caso, pienso *El rayo sobre la ola* como un acto de imaginación científica, un intento creativo por visualizar un fenómeno natural que no necesariamente está al alcance de la percepción directa. Un diagrama. Una imagen que se produce en el tránsito de la conceptualización, como herramienta para pensar y producir conocimiento. Se ha escrito que esta pieza puede ser considerada como “un cuadro de tesis” en el que “las líneas curvas aparecen de manera semejante a los mapas cartesianos, como si pudiera expresarse aquí una ecuación de la cuarta dimensión que fuera, al mismo tiempo una teoría del color”.<sup>764</sup> Este texto sigue esa consideración y la vuelve más compleja al

---

<sup>762</sup> Dr. Atl, “La conciencia” en *Obras completas...* 167.

<sup>763</sup> Dr. Atl, “La conciencia” en *Obras completas...* 167.

<sup>764</sup> Renato González Mello, “El Dr. Atl, los arco iris y los fabricantes de células” en *Vanguardia en México*. (México: Museo Nacional de Arte-INBA, 2013) 95

insertar la obra en una red que explora las discusiones entre la teoría electromagnética y la teoría del éter, ambas cuestionadas con el surgimiento de la teoría de la relatividad. Así como las implicaciones simbólicas y esotéricas de esta revolución científica en los muros de la Universidad Nacional.

## Corrientes de energía

En el mural *La lluvia* (Fig. 2) se observa una mujer desnuda rodeada de luz y agua. Su rostro mira hacia abajo, sigue la caída de su cabello, marcado con líneas blancas, largas y continuas. El brazo derecho está estirado hacia el frente con la palma levantada mientras que el brazo izquierdo está doblado y recoge el cabello con la mano. Los volúmenes sombreados de los músculos del pecho y abdomen son los más marcados del cuerpo. La postura del cuerpo así como el dibujo de los músculos recuerdan la escultura de *La noche* de Miguel Ángel en la Capilla Médici de la Basílica de San Lorenzo en Florencia.<sup>765</sup>

La figura se ubica, a su vez, en un paisaje que se puede dividir en cuatro zonas. Desde una zona muy oscura, el paisaje empieza a rodear a la mujer para, en la segunda dejar ver los trazos de unos rayos lumínicos y en la tercera, la más clara de todas, observar las crestas de los oleajes que se han puesto en movimiento al entrar en contacto con los rayos. Por último, se miran tres arcoíris en la parte inferior, como producto colorido de esta relación sinuosa entre el agua y la luz.

---

<sup>765</sup> Esta escultura forma parte de un conjunto de cuatro esculturas: *El día*, *La noche*, *Crepúsculo* y *Amanecer*. Del mismo modo me parece relevante que la figura escultórica de *La noche* es recuperada por Baudelaire en la última estrofa del poema "L'Idéal" de *Les Fleurs du mal*: "Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange, / Qui tors paisiblement dans une pose étrange / Tes appas façonnés aux bouches des Titans!"

Se puede relacionar *El rayo sobre la ola* con *La lluvia* ya que ambos exploran la fluidez de las corrientes luminosas y acuáticas. La primera, dibuja con colores azules y verdes las trayectorias de ambas sustancias casi hasta el punto en el que no es posible distinguirlas; la segunda establece su relación a partir de distintas capas que conforman el paisaje alrededor de la mujer, que al mismo tiempo es quien las divide. Pero quizá el punto más importante sea que ambas terminan estableciendo una postura sobre el color, ya sea por la mezcla de sustancias en movimiento o por la configuración de un fenómeno lumínico como el arcoíris.<sup>766</sup>

En el quinto número de la revista *El Maestro. Revista de cultura nacional* – auspiciada por José Vasconcelos y la Secretaría de Educación Pública – se tradujo un texto del astrofísico francés François Croze sobre “Las radiaciones” en la que se estipula que

Desde Fresnel, se considera que la luz es una especie de movimiento vibratorio, que se propaga partiendo de los cuerpos luminosos, como se propagan, en la superficie de una agua tranquila, las ondulaciones que se forman alrededor del lugar donde se ha arrojado una piedra. Y puesto que la luz se propaga en el vacío lo mismo que en los cuerpos materiales transparentes, se admite que las vibraciones luminosas no son ejecutadas por las moléculas de los cuerpos que atraviesan, sino que caminan en el seno de un medio universal, que llena el espacio vacío de materia, como los intersticios entre las moléculas constitutivas de los cuerpos.<sup>767</sup>

Es decir, Croze está definiendo lo que se conocía como el éter para después relacionarlo con los fenómenos de la electricidad y el magnetismo así como las vibraciones que se

---

<sup>766</sup> Para ahondar sobre la representación del arcoíris en la pintura ver John Gage. *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. (Madrid: Siruela, 1993)

<sup>767</sup> François Croze, "Las radiaciones" en *El maestro. Revista de cultura nacional*, tomo I, núm. 5-6. septiembre 1921.

producen.<sup>768</sup> Para él, las vibraciones luminosas son una variación del estado eléctrico del éter que pueden ser entendidas a través de la observación de las ondulaciones del agua. ¿Podría entonces *El rayo sobre la ola* estar hablando de la relación entre un rayo luminoso y el éter?

Si bien, las ideas sobre un medio etéreo que llena los espacios entre la materia pueden ser trazadas hasta la antigüedad clásica, fue con René Descartes que el éter obtuvo una forma mecánica que se convertiría en la base del mundo físico. Sin embargo, con la llegada de la física newtoniana en el siglo XVIII y el énfasis en las fuerzas que actúan en el vacío, hubo que esperar hasta que el científico francés Augustin-Jean Fresnel propusiera la teoría ondulatoria de la luz para que el éter volviera a tener un papel principal. En ese caso, el éter adquirió su cualidad de sustancia elástica lo suficientemente rígida y fluida para que se transmitieran a través de ella las vibraciones luminosas y también, la materia.

El historiador de la ciencia Bruce J. Hunt ha rastreado los distintos diagramas que se han utilizado para representar y proponer la relación entre el éter y el electromagnetismo. En ellos, por ejemplo resalta el cambio del uso de “líneas de fuerza” (Michael Faraday) a la representación del éter como un flujo repleto de distintas capas de partículas elásticas entre las cuales pasaban las corrientes eléctricas como si fueran engranes de una maquinaria (James Clerk Maxwell) hasta la representación del éter

---

<sup>768</sup> François Croze, doctor en Ciencias y miembro de la Sociedad Astronómica de Francia escribió varios artículos para hacer notar su inconformidad con la aceptación de la teoría de la relatividad por ejemplo dice “On ne peut affirmer, ni que le mouvement de Mercure soit conforme à la théorie d’Einstein, ni que les rayons lumineux soient déviés comme le veut cette théorie. On peut affirmer au contraire que, si les raies du spectre du soleil sont déplacées vers le rouge, leurs déplacements ne suivent pas les lois posées par Einstein” en “La Théorie de la Relativité est-elle confirmée par l’expérience?” Conférence fait à la Société industrielle de l’Est, 22 marzo 1923.

como sustancia helicoidal en movimiento que envuelve al rayo luminoso a la vez que éste lo atraviesa (Oliver Lodge). Pareciera que con la caída de la teoría del éter, según Hunt, se dejó de representar la teoría electromagnética con diagramas para pasar al sistema numérico de las ecuaciones.<sup>769</sup>

¿En dónde quedarían pues las dos imágenes del Dr. Atl analizadas líneas arriba? ¿Con qué modelo están dialogando? Para mí, se trata de un último esfuerzo por representar la relación entre la luz y el éter. Oliver Lodge pensaba que el éter podía ser un líquido perfecto “que se retuerce internamente a la velocidad de la luz y que los campos eléctricos y magnéticos descubiertos resultan de alineaciones parciales que se dan este movimiento”.<sup>770</sup> El Dr. Atl según notamos en *El rayo sobre la ola*, también veía en el éter un “líquido perfecto” a través del cual se podía alinear la luz, atravesarlo y producir color.<sup>771</sup> Como escribió el propio artista, “Las vibraciones u ondulaciones electromagnéticas del medio espacial, que hemos dado en llamar éter magma, al chocar y reflejarse en los cuerpos, dan a nuestros ojos la sensación de la luz y el color, que nos revelan la presencia de las cosas”.<sup>772</sup> Es decir, gracias al éter se podía llevar a cabo el acto de mirar.

---

<sup>769</sup> Bruce J. Hunt, “Lines of Force. Swirls of Ether” en *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art and Literature*, Bruce Clarke and Linda Dalrymple Henderson, eds. (Stanford: Stanford University Press, 2002) Modelos de Michael Faraday. *Experimental Researches in Electricity*. (1839); James Clerk Maxwell, “On Physical Lines of Force” en *Philosophical Magazine* (1862); y Oliver J. Lodge. *Modern Views of Electricity* (1889).

<sup>770</sup> A perfect liquid “squirming internally with the velocity of light and that detectable electric and magnetic fields resulted from partial alignments of this squirming motion”

<sup>771</sup> En la novela *Un hombre más allá del Universo* de 1935, que abordaremos más adelante, el Dr. Atl seguirá rechazando la teoría de la relatividad por su apego a la teoría del éter ya que éste era una “sustancia viviente de que estamos formados” que había venido de otros cosmos y que, aunque no habíamos entendido cabalmente, deberíamos estudiar y representar.

<sup>772</sup> “Fragmentos diversos”, en AA, Caja 4b.

## Electricidad – éter: el diálogo con Nahui Olin

Una fotografía de uno de los paneles de San Pedro y San Pablo representa el cuerpo de una mujer realizado con trazos y figuras geometrizadas, sus brazos levantados con las palmas abiertas forman un ángulo recto en una composición que se configura dentro de un prisma triangular, como si fuera la clave de un arco de medio punto también pintado. De este mural de formas facetadas, de colores que posiblemente variaron emulando el fenómeno óptico de la luz al ser dispersada por un prisma, quizá la parte que más llama la atención son los ojos. **(Fig. 3)** La mirada de esta mujer trasciende los límites de los vanos oculares para salir como rayos luminosos en lo que podría ser una variación y contraste tonal. Esa representación de la visión llama la atención por su relación con lo que está más allá del campo de lo visible como los rayos infrarrojos, X y ultravioleta o el aura humana. En fin, se trata de una mujer con una mirada poderosa y que controla la energía. Una mujer en la que es posible ver la silueta y rasgos de la poeta y pintora Nahui Olin.

Nahui Olin es un personaje importante en el desarrollo del muralismo mexicano y sobre todo, de los murales del Dr. Atl ya que fue su más importante interlocutora en aquella época, juntos compartieron ideas y reflexiones científicas que quedaron plasmadas en los muros y en varios libros.<sup>773</sup> Prueba de ello son las caricaturas *Alegoría del movimiento muralista* y *Caricatura del Dr. Atl*, en las que, de modo irónico se recrean

---

<sup>773</sup> Es necesario replantear la relación de Nahui Olin con Atl. Siempre mencionada, la labor de exploración, lectura y búsqueda conjunta entre estos artistas es digna de estudiarse con mayor profundidad. Nahui Olin escribió sobre el éter, la electricidad, la cuarta dimensión, la curva, el cuerpo y tantos otros temas que deben ser tomados en cuenta en tanto su producción plástica y literaria propia y no sólo como un recipiente de ideas que se desarrollaron en aquella relación íntima, tumultuosa y violenta. Ver Rebeca Barquera y Mariana Rubio, “Los colores intangibles de la atmósfera. La plástica de Nahui Olin” en *Nahui Olin. La mirada infinita*. México: Museo Nacional de Arte-INBA/Secretaría de Cultura, 2018. p. 68-90.

los murales que me interesan. (Fig. 4) En la primera, mediante la representación de algunas figuras de los murales del Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo (Dr. Atl), la Secretaría de Educación Pública (Roberto Montenegro y Rivera) y el Colegio de San Ildefonso (Charlot, Siqueiros y Orozco) como cuadros expuestos uno sobre otro, se establece una relación, a la manera de los salones franceses, con un pequeño grupo de espectadores entre los que se encuentra ella misma, Diego Rivera y “los reaccionarios” representados como un toro que ya ha sido picado con dos banderillas. En la tercera línea de arriba para abajo podemos ver cómo de izquierda a derecha se representa entre cada uno de los arcos: una ola, una noche estrellada sobre el mar, el sol radiante sobre una cordillera, una figura humana colosal saliendo del mar y por último, más referencias a las estrellas. Estos pequeños guiños los podemos relacionar con las fotografías que nos quedan de los murales y, sin temor a exagerar, podemos identificar varios de ellos como uno de los paneles de *La bella furia del mar*, *El hombre que sale del mar* o los dos paneles de *La noche*.

La segunda caricatura, representa a Atl sobre un andamio bajo una de las arcadas del claustro de San Pedro y San Pablo. En el muro vemos esbozadas un grupo de estrellas, olas y una línea serpentina. Mientras el Dr. Atl pinta con una mano, con la otra, el pintor obsequia su corazón a un grupo de tres espectadoras que lo miran atentamente trabajar. Debajo la imagen recita la frase: “Niñas surgiendo del mar como Venus, desde Acapulco pienso en ustedes. Las bañaré y las lavaré en las olas de amor”. Es clara la referencia a los murales a partir de los detalles de las oleadas curvilíneas y los cielos estrellados.

Con sus libros, especialmente *Óptica cerebral* y *Energía cósmica*, Nahui Olin dejó plasmadas sus ideas en torno a los modos de pensar y conocer el universo.<sup>774</sup> Publicado en la Ciudad de México en 1922, *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* es una propuesta literaria constituida de lenguaje e ideas científicas. Para un crítico, el texto “prescindiendo de los alardes puramente tipográficos, y de la audacia de forma, que va acorde con las nuevas tendencias, contiene este libro ideas altas y nobles, expresadas en lenguaje viril que en nada trasluce el alma femenina de su autora.”<sup>775</sup> En ese mismo sentido José Gorostiza comenta “sin duda la prosa es incorrecta, poco cuidada, nerviosísima; pero de una feminidad evidente que contrasta con lo profundo de los temas.” Con un tono paternalista, Gorostiza trata de halagar “la coherencia integral” del libro de Nahui del que resalta dos aspectos

Parece por la forma, ultramodernista; por los asuntos, teosófico. Y no es ni una ni otra cosa. Está escrito espontáneamente, sin prejuicios retóricos. (así debiera ser el ultramodernismo, si los autores no cayeran irremediamente en la retórica de su espontaneidad.) Y las ideas de Nahui Olin son resultado de una observación directa y sencilla, ajena a la torcedura de una previa ilustración teosófica. *Óptica cerebral* es un libro puro donde no cayó la semilla de otros libros; su virginidad tiene el mismo dulce encanto que en las mujeres y en las selvas.<sup>776</sup>

Se le caracteriza como un texto ingenuo, espontáneo y natural, quitándole la carga intelectual que toda escritura de la autora conllevaba. Otra reseña, presentada en la revista *Azulejos* incluyó cuatro poemas: “El verde de oblicuos agujeros”, “Ojo - elemento

---

<sup>774</sup> Estos no son los únicos libros escritos por Nahui Olin, sin embargo, parece que estos son los que más claramente muestran su interés en la ciencia. Entrevista con Tomás Zurián, 2019.

<sup>775</sup> “Nahui Olin (Carmen Mondragón), *Optica cerebral (Poemas dinámicos)*, Ediciones México Moderno” en *Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica*. Núm. 184, 29 de julio de 1922.

<sup>776</sup> José Gorostiza, “Libros y revistas. México. *Óptica cerebral*” en *México Moderno*. Año II, núm. 2, 1 de septiembre de 1922.

humano”, “La dinámica inextinguible del motor de fuego que produce luz - El sol” y “El violeta intangible de la atmósfera”. Aquí, se le catalogó como “un libro extraño y bello - un libro rutilante, pasional, escrito con violencia - en el que las cosas de la vida están vistas cósmicamente - un libro que desde su título - ÓPTICA CEREBRAL- es sugestivo y acusa la característica esencial de la obra - *pictórica cerebración*”.<sup>777</sup> Es decir, se trata de un texto que invita a pensar en imágenes.

El libro contó con una portada y tres viñetas realizadas en esténcil por el Dr. Atl. La portada consiste en un retrato de la autora, en tres cuartos de la superficie. También se incluyen a mano, los nombres de Nahui Olin y Carmen Mondragón así como el título con líneas delgadas de pincel redondo y con un punto como decoración en las formas circulares. Existen varias versiones en las que varía la disposición de las placas y los colores, con el fondo de un azul ultramar intenso a un verde opaco y el rostro de un anaranjado a un rosa claro. **(Fig. 5)** Después de analizar algunas de las versiones de la portada, Sandra Zetina observó que “con pocos esténciles, (a lo mucho usó ocho colores distintos) consiguió una imagen vibrante a fuerza de descentrarlos un poco, aplicar la pintura muy espesa, dejar visible parte de la trama del papel”.<sup>778</sup> La conjunción de esto dota de potencia a la imagen cuyo punto más intenso es la mirada. En este caso se asemeja al mural mencionado líneas arriba que podríamos nombrar como *Éter*.

---

<sup>777</sup> “Óptica cerebral (Poemas dinámicos)” en *Azulejos. Revista mensual mexicana*. Tomo I, núm. 6, febrero 1922.

<sup>778</sup> Sandra Zetina, “Experimentación formal de la vanguardia. Técnicas y ocultamientos” en *Vanguardia en México...* 165-166.

Uno de los temas que más le llamó la atención a Nahui Olin fue el funcionamiento del cosmos, el cual podemos ver claramente en el poema *Electricidad Éter* escrito a inicios de la década de los veinte y publicado en julio de 1923 en la revista *Azulejos*

Todos los elementos – todos los fenómenos, por maravillosos que sean, deben de determinarse como causas provisionales – susceptibles de transformación.

–Infinito – tu nombre es una fuerza que llamamos electricidad de la cual hemos llegado a determinar algunas acciones desconocidas – que es una cosa más positiva que el nombre de infinitud que nuestra ignorancia continua te da - por eso nada es normal, todo es una consecuencia de un movimiento indeterminado – de sentido – de intensidad – de duración – explicación de los fenómenos cósmicos universales – imprevistos.<sup>779</sup>

El movimiento sin fin de la luz, la transformación de los elementos cual proceso alquímico se funden en la búsqueda de lo infinito, del universo. Diecisiete versos divididos de manera un tanto aleatoria le permitieron a la poeta experimentar con la palabra y, a través del uso de guiones, con las pausas y continuidades de la lectura. Nahui Olin se muestra interesada en la evocación de imágenes por las letras y la disposición del texto sobre la página, da a su vez otro sentido al poema.

Es de notar que éste estaba acompañado primero, con un encabezado con su nombre y el título realizados con una tipografía alargada hecha a mano por el Dr. Atl, así como dos viñetas de máscaras de medusa similares a las realizadas para la portada de las *Lecturas clásicas* publicadas por la Secretaría de Educación Pública e ilustradas por Roberto Montenegro y Fernández Ledesma (Fig. 6). Además, se incluyó una fotografía de perfil de la autora, con el torso echado hacia delante, el cuello alargado, la

---

<sup>779</sup> Nahui Olin, "Electricidad éter" en *Azulejos, Revista mensual mexicana*. Tomo II, núm. 8, julio 1923. Este poema se incluyó en el libro *Energía cósmica* con el título "Electricidad". De éste sólo se modifica la frase "Por eso nada es normal, todo es una consecuencia" por "Por eso nada es normal ni anormal, todo es una consecuencia de un movimiento indeterminado".

cabeza inclinada hacia atrás y los ojos entrecerrados. Mostrar la relación entre Nahui y su obra es una de las constantes en su estudio. Sin embargo, es importante destacar esta posición de trance, meditación o concentración para la fotografía que acompañaría su poema.

En las revistas y periódicos mexicanos se dio seguimiento a las discusiones teóricas sobre la relatividad, el éter y el electromagnetismo que se estaban llevando a cabo en Europa y Estados Unidos. Así, se estaba configurando una red de conocimiento que se convertiría en la base de las discusiones intelectuales de principios del siglo XX en México. Se podía leer desde “Las teorías del físico Einstein” o “Las paradojas de la relatividad en el espacio y tiempo”, hasta “El verdadero avance de la ciencia espiritista” o “Las últimas investigaciones sobre la fuerza psíquica”, cuatro artículos aparecidos en *El Universal Ilustrado* en los dos primeros años de la década.<sup>780</sup>

Desde finales del siglo XIX los avances científicos estaban en diálogo con las teorías filosóficas y espiritualistas. Había una necesidad de encontrar explicaciones a los descubrimientos y las invenciones como los rayos X o la telefonía sin hilos y explicar, en relación a ellos, la posición del hombre en el cosmos. Por ejemplo, en otro artículo del *Universal ilustrado*, se explica el aura humana

El resultado de una fuerza que emana del cuerpo humano que, como todas las fuerzas, es invisible, pero que se hace perceptible por sus efectos [...] Tal vez sea una parte de los rayos infra-rojos del calor radiante o de ondulaciones ultra-violetas que el cuerpo humano emite, normalmente invisibles pero que pueden ser visibles.<sup>781</sup>

---

<sup>780</sup> “Las teorías del físico Einstein” en *El Universal Ilustrado*, junio de 1921. Georges Urbain, “Las paradojas de la relatividad en el espacio y tiempo” en *El Universal Ilustrado* de enero de 1922. “El verdadero avance de la ciencia espiritista” en *El Universal Ilustrado*, noviembre de 1921 y Herevard Corrigntou, “Las últimas investigaciones sobre la fuerza psíquica” en *El Universal ilustrado* de agosto de 1922.

<sup>781</sup> “El aura humana puede verse” en *El Universal Ilustrado*, julio 1921.

El espectro visible es muy reducido para el ojo humano. No se observa ni el infrarrojo, ni las ondas de radio, ni el ultravioleta, ni los rayos X o gamma; pero todos ellos se encuentran dentro del espectro electromagnético. Vemos las cosas porque éstas absorben algunas longitudes de onda del espectro de luz visible, mientras que otras las repelen. Estas señales las reciben las células ópticas y van directo al cerebro. En este caso, al utilizar el vocabulario del espectro electromagnético se están realizando conexiones entre la física y la metafísica. Haciendo énfasis en la creencia en la capacidad de algunas personas de ver más allá. Del mismo modo, Nahui Olin construyó en sus poemas una teoría sobre la mirada como condición de posibilidad para conocer y al mismo tiempo recrear el universo. En el número XV de *Óptica cerebral*, Nahui escribió sobre la capacidad de la mirada

OJO — Elemento humano, potencia, luz, penetración más rápida de la distancia, perforación de rayos luminosos en todas las cosas; emanación de colores intensificados en lo que somos — espíritu, temperamento, materia, en sus variantes, E incalculables evoluciones y fases.— El ojo humano, es el elemento máximo — el sol de todos los sistemas solares — es la fuerza, la luz, el color, de los mismos elementos, de las mismas pequeñeces.

Infinito que buscamos — estás en nosotros mismos — arte pictórico nacido del elemento — Ojo Humano.<sup>782</sup>

Como sucede en la mirada del mural referente a Nahui Olin, el ojo humano va más allá y es capaz de observar el infinito. En el mural y en el poema, el ojo ilumina, como un sol, el universo faceteado y al darle luz, le da color. Es a través de los ojos que se desentraña el conocimiento de los objetos, “El pintor está en las alturas, porque es el hombre que ve, el depositario por antonomasia de la visión [...] el pintor es el que posee una

---

<sup>782</sup> Nahui Olin. *Óptica cerebral*. (México: México Moderno, 1922)

sensibilidad más aguda y más universal.”<sup>783</sup> El pintor entonces sería el que podría descubrir las relaciones físicas y electromagnéticas entre el hombre y el Universo, casi como una versión geometrizada de los “ojos muy abiertos” de los simbolistas finiseculares.

Si, como se decía en un inicio, los murales de San Pedro y San Pablo, son representaciones de las fuerzas de la naturaleza (agua, tierra, aire, fuego) configuradas de forma alegórica en *La Lluvia*, *El murciélago*, *El viento*, *El titán*, en este caso, podría retratarse el éter, como elemento que también se pensaba conformaba el universo. Además, la composición en diagonal, las piernas que se funden con el fondo y lo continúan, que fluyen con él, hacen del mural (**Fig. 3**) una representación de la energía en su continuo movimiento y transformación.

## El ritmo de las radiaciones y revulsiones de la energía

“El relámpago estético ilumina y conmueve el instinto de armonía que cada ser posee, y aquel que lo capta, que le puede dar forma es el único ser capaz de dejar sobre la tierra el testimonio de la potencia mental del hombre”, decía el Dr. Atl según cuenta en una nota periodística Antonio Rodríguez.<sup>784</sup> Para el artista esta metáfora luminosa servía como imagen de aquel momento de extrañamiento en el que es posible generar conocimiento y que sólo puede ser aprehendida por algunos elegidos. Si bien esta es una teoría que desarrollaría varios años después de la década de los veinte aquí estudiada, me parece importante la relación de esta figura, “el relámpago estético”, con

---

<sup>783</sup> “Fragmentos diversos”, en AA, Caja 4b.

<sup>784</sup> Antonio Rodríguez, “Dr. Atl, Pintor, Escritor y Vulcanólogo. El relámpago estético. ¿Qué es el Dr. Atl? CXXXVII” en *EL Nacional* del 17 de agosto de 1956.

la producción artística de Atl que se relaciona con el estudio del universo a partir de la mirada.

En ese sentido, se piensa *Cielos Nocturnos (Vista desde la azotea del ex convento de la Merced)* (Fig. 7) como una pieza sobre la representación de fenómenos lumínicos en la atmósfera. Posiblemente realizada de manera conjunta,<sup>785</sup> se presenta, desde la posición de un observador situado en la azotea del convento, distintas expresiones del color a través de varias técnicas y composiciones. Así, sobre un papel curado con un sellador orgánico se usó una capa de óleo gris opaco, luego otra capa de color violeta aplicada irregularmente de forma horizontal, encima de ella un barniz y por último, los colores que configuran la imagen: atlcolors aplicados con calor y purpurinas con pincel.

La imagen se puede dividir en cuatro zonas: nubes, cielo, cúpula y terreno. De abajo hacia arriba, se observa la cúpula de una iglesia con una linternilla junto a la que se ven cuatro rectángulos de color. Una verde oscura, otra verde claro, otra purpurina color cobre y por último una lila, todas con trazos azules ultramar sobre ellas. Sobre la cúpula, se observa una zona de fenómenos ópticos provocados por la dispersión de la luz en la atmósfera, los cuales producen esa variación de colores que se aprovecha y explota en la imagen al conjuntar verde, azul, lila y rojo. La última parte consiste en trazos curvos de distintos colores sobre una base de tono lila.<sup>786</sup> Estas curvas parecen tener una secuencia, una tras otra, quizá, como el éter, están siguiendo el ritmo cósmico.

---

<sup>785</sup> *Cielos nocturnos* no está firmada o fechada. La obra fue atribuida a Nahui Olin por Tomás Zurián por su tendencia a la representación de la ciudad desde las azoteas, sin embargo, los materiales utilizados y la mezcla de técnicas se relacionan más con la práctica artística del Dr. Atl. En entrevista con el especialista, se planteó la posibilidad de una colaboración entre ambos, ya que los materiales estaban al alcance de cualquiera de los dos artistas mientras habitaron el Convento de la Merced. Entrevista realizada el 14 de agosto de 2019.

<sup>786</sup> El estudio de esta pieza fue posible gracias al apoyo del Proyecto PAPIIT IN402417 “La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno mexicano” y el gran

El ritmo universal es un tema importante en el modernismo mexicano. En *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, José Vasconcelos establece que este ritmo pitagórico es la armonía y proporción en el cosmos. Las cosas para él, además de los movimientos que pueden ser aprehendidos con los sentidos, son capaces de “vibraciones paralelas”. Esto se debe a que las relaciones numéricas que producen el movimiento siguen ritmos definidos que están en “consonancia con nuestra sensibilidad artística, que son de carácter estético. En el número sólo hemos de buscar *el ritmo de lo real*.”<sup>787</sup>

Así, Vasconcelos considera que hay dos actitudes ante el ritmo: la intelectual regida por la ley de la causalidad científica, o la intuitiva, guiada por el desinterés hacia la percepción estética de las cosas. La segunda es la que tratará de estimular en su lector y en el trabajo a la cabeza de la Secretaría de Educación Pública.<sup>788</sup> Esta segunda vía, desde su postura estética llega a la fusión entre lo material y lo espiritual, de una relación profunda entre el ritmo del espíritu y el ritmo natural de las cosas: “un mismo ritmo mueve las almas y las estrellas”.<sup>789</sup>

---

apoyo del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas y el Museo Nacional de Arte del INBA. Próximamente se analizarán los resultados de los estudios realizados con técnicas de imagen de esta y otras piezas de la época. Agradezco a Eumelia Hernández, Sandra Zetina, Lupe Pasquel, Manuel Espinosa, Edgar Casanova, Miguel Maynez y a todo el equipo del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC). Además de mis queridos voluntarios Zyanya Ortega, Omar Flores y Arantza Arteaga.

<sup>787</sup> José Vasconcelos. *Pitágoras*. (México: Conaculta, 2011) p. 69 Esta obra fue publicada en 1916 en La Habana y reeditada en una versión aumentada en la ciudad de México por la Editorial Cultura en 1921.

<sup>788</sup> Claude Fell propone esta lectura “esa estética le sugirió una vía del saber en el ‘maestro’ que pasa de la ‘evidencia’ a la práctica, la cual aprenden y difunden luego sus discípulos: los ejercicios colectivos, la música, la danza, preparan para las largas meditaciones en las que el alma se impone pruebas a sí misma. No se trata de reprimir o de negar el cuerpo, sino de ejercitarlo y de dominarlo para que alcance la serenidad de la contemplación. Se comprende mejor entonces, desde el contexto del pensamiento estético de Vasconcelos, por qué el futuro ministro de Educación Pública pondrá tal empeño y tales energías en la organización y la multiplicación de los ‘festivales al aire libre’, que en cierta manera son ceremonias iniciativas cuya finalidad es crear en las almas de la gente un movimiento ascendente” En *José Vasconcelos: Los años del águila*. (México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1990) 370-373.

<sup>789</sup> Vasconcelos. *Pitágoras...* 33 Sería interesante revisar las propuestas de Vasconcelos en relación con las del sociólogo Herbert Spencer y su “Rhythm of Motion” del libro *First Principles* de 1862 ya que para él, el ritmo es el resultado de la interacción de la energía-fuerza.

No obstante será en *La revulsión de la energía* donde Vasconcelos explore más profundamente el problema de la energía

Uso la palabra revulsión para indicar un cambio de sentido de la trayectoria de la energía, cambio en que la línea del movimiento no se quiebra ni se desvía, ni se interrumpe, ni se detiene, sino que vuelve sobre sí misma, y asciende en espiral, como la gota que sube desde el fondo de un vaso cuyo líquido se ha revuelto intensamente.<sup>790</sup>

La energía se representaría como un líquido que se mueve en espiral y que explica, a su vez, la mecánica de la existencia. Los ciclos de la energía y su ritmo característico, cambian a partir de estas revulsiones que modifican el sentido del entendimiento de la realidad y que puede ser observado en la historia y las sociedades.<sup>791</sup>

En el cuarto número de la revista *El Maestro* apareció un texto sobre la relatividad escrito por el ingeniero matemático Sotero Prieto Rodríguez (1884-1935) en el que también se aborda el problema del ritmo universal.<sup>792</sup> En el artículo, Prieto trató de explicar las diferencias básicas entre la física de Newton y la de Einstein. Según el autor, en la mecánica clásica el espacio tiene una existencia independiente de los cuerpos que se encuentran en él, sometidos en ese caso, a la geometría euclidiana. Además, el tiempo era universal y absoluto, la simultaneidad era indiscutible, es decir, “hasta podría imaginarse que un ritmo o latido universal marcara simultáneamente en todas partes instantes espaciados con regularidad.”<sup>793</sup> En cambio, la idea de este ritmo

---

<sup>790</sup> José Vasconcelos. *La revulsión de la energía: los ciclos de la fuerza, el cambio y la existencia*. México: La Antorcha, 1924.

<sup>791</sup> José Vasconcelos. *La revulsión de la energía*.

<sup>792</sup> Sotero Prieto, “La teoría de la relatividad” en *El Maestro. Revista de cultura nacional*, Tomo 1, núm. 4, julio 1921.

<sup>793</sup> Para terminar el artículo Sotero Prieto comenta el experimento que le traería a Albert Michelson el Premio Nobel de Física en 1907. El experimento comparaba el tiempo en el que un rayo luminoso tardaba en recorrer de ida y vuelta una recta paralela a la velocidad de la Tierra y otro rayo que recorría otra recta perpendicular a la primera. Al comparar las velocidades medidas con un interferómetro, resultó que la velocidad aparente de la luz resultó la misma en las dos direcciones, así “la velocidad de la Tierra

universal se vería alterado con la llegada de la teoría de la relatividad, ya que no se concibe un espacio ni tiempo absolutos, sino relativo a los cuerpos que en él existen.<sup>794</sup>

Esta noción de ritmo está profundamente en consonancia con la propuesta de Henri Bergson de unir espacio y tiempo a partir del concepto de duración en su libro *L'Évolution créatrice*. Si nuestra inteligencia está destinada “a representarse las relaciones de las cosas exteriores entre sí; en fin, a pensar la materia”,<sup>795</sup> se tratará de una materia que está en cambio constante y continuo, en un tiempo que “no consiste mas que en un número determinado de simultaneidades, o más generalmente de correspondencias”, en fin, un flujo del tiempo que se hizo patente en el espacio. Con este argumento Bergson se opone al evolucionismo científico y propone otro tipo de desarrollo humano.

Muchos artistas dialogaron con esta posibilidad de representar el cambio continuo. Para Atl había que pensar la existencia misma como un continuo, como algo en movimiento y evolución, escribió que “vivir no es sino una forma dinámica y manifiesta de la energía que crea o impulsa en su actividad y evolución a los

---

no tiene influencia alguna sobre los fenómenos ópticos observados en el mismo planeta”. Sotero Prieto, “Las radiaciones...”

<sup>794</sup> Definitivamente se trataba de un tema de interés ya que, en 1921, el ingeniero Miguel Bustamante publicó un artículo sobre la relatividad en el *Boletín de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas* y en 1922 el astrónomo Elpidio López publicó “La teoría de la relatividad” en las *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*. En el mismo órgano, Manuel Sandoval Vallarta, se ocupó de “La teoría relativista de la estructura fina de las rayas espectrales” (1924), “Sobre la teoría relativista de la mecánica ondulatoria” (1927) y Ricardo Monges López publicó “Breve estudio acerca de los fundamentos filosóficos de la teoría de la relatividad de Einstein.” (1926). Del mismo modo, el primer libro específico publicado sobre el tema en México fue del ingeniero mexicano Juan A. Mateos *Explicación elemental de las Teorías de Albert Einstein sobre la Relatividad y la Gravitación* en la colección Biblioteca Mexicana de Difusión Científica de la imprenta de la Dirección de Estudios Geográficos y Climatológicos, instalada en el edificio que ocupaba el Observatorio Astronómico Nacional en Tacubaya.

<sup>795</sup> Henri Bergson, “La evolución creadora” en *Obras escogidas* (Madrid: Aguilar, ) 433.

organismos, la cual es eterna e inagotable para renovar y mantener la armonía del mundo, sin cesar renaciente”.<sup>796</sup> Una armonía rítmica y creadora.

En ese mismo sentido Frantisek Kupka realizó las ilustraciones de los seis volúmenes de *L’Homme et la Terre* de Elisée Reclus publicados entre 1905 y 1908. Este acercamiento histórico y geográfico al hombre construía una interpretación que estipulaba que “el hombre es naturaleza volviéndose consiente de sí misma”,<sup>797</sup> es decir, a partir de las condiciones ambientales el hombre sería más o menos consciente de su entorno y se podría saber la manera en la que evolucionaría a partir del estudio de sus modos de vida. Según Fae Brauer la geografía ambiental de Reclus era consistente con la propaganda anarcocomunista así como lo eran las ilustraciones de Kupka,<sup>798</sup> las cuales además estaban cargadas de distintas lecturas sobre el magnetismo animal.<sup>799</sup>

Si se mira la ilustración *Rhythme de l’histoire* es imposible no encontrar semejanzas con los murales de San Pedro y San Pablo. **(Fig. 8)** Kupka representa en una ola ondulante el flujo del tiempo en el que se insertan varias figuras humanas: un hombre de espaldas, dos mujeres boca arriba, y otro hombre de perfil. La humanidad oscilando al mismo ritmo. El texto que acompaña la imagen dicta

Desde los orígenes de los tiempos históricos, la amplitud de las oscilaciones no ha cesado de crecer, y los miles de pequeños ritmos locales se han mezclado poco a poco en un ritmo más amplio: a las diminutas alternancias de la vida de las ciudades, le siguen las

---

<sup>796</sup> AA Fragmentos diversos. Caja 4b, Exp. 13

<sup>797</sup> “L’homme est la nature prenant conscience d’elle même” en Elisée Reclus. *L’Homme et la Terre*. (París: Librairie Universelle, 1905) 10.

<sup>798</sup> Fae Brauer, "Magnetic Modernism. František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia" en *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, (Boston/Berlin: De Gruyter, 2015).

<sup>799</sup> El magnetismo animal o mesmerismo fue popular a finales del siglo XVIII y en cierta medida, hasta nuestros días, al postular la existencia de un fluido magnetico que tenemos los seres vivos y que, a partir de afinidades y correspondencias energéticas entre ciertos metales y minerales con los cuerpos, se podrían generar procesos curativos. De ahí el uso de imanes en la actualidad, llamadas antes “piedra mesmérica” y mencionadas en múltiples productos culturales.

oscilaciones más generales de las naciones, ya que el gran equilibrio global está haciendo que toda la tierra y sus pueblos vibren juntos.<sup>800</sup>

En este caso la teoría del ritmo se restringe a las sociedades cuyo desarrollo histórico desde lo local a lo nacional se representan como vibraciones. Reclus era bien conocido por su militancia anarquista y su interés en estudiar las relaciones entre la tierra, los aparatos de estado y sus representaciones para formular el camino en pos de la liberación, la cual sería posible cuando las sociedades anden al mismo compás y avancen a un mismo ritmo.<sup>801</sup> Kupka tiene un papel importante en la configuración del modernismo mexicano, como puede verse en la reproducción de *Marea alta* en el tercer número de la revista *Savia Moderna* anteriormente abordada.

Esta estrategia, la producción de imágenes como respuesta a las teorías modernas del éter, ha sido nombrado como “modernismo vibratorio”.<sup>802</sup> Esta categoría engloba todas las creencias sobre el espectro electromagnético que, como se ha dicho líneas arriba, configuró parte importante de la producción de la vanguardia.

## El hombre en el cosmos

---

<sup>800</sup> “Depuis les origines des temps historiques l’ampleur des oscillations n’a cessé de s’accroître et les mille petits rythmes locaux se sont mêlés peu à peu en un rythme plus ample: aux infimes alternances de la vie des cites succèdent les oscillations plus générales des nations, puis le grand balancement mondial, faisant vibrer la terre entière et ses peuples en un même mouvement.” Élisée Reclus. *L’Homme et la Terre...* 353-354.

<sup>801</sup> Ver *Anarchy, Geography, Modernity. Selected writings of Elisée Reclus*, John Clark and Camille Martin ed. (Oakland, CA: PM Press, 2013).

<sup>802</sup> Lynda Henderson propone este concepto para dos posturas diferentes frente al éter ejemplificadas por la obra de Umberto Boccioni y la de Frantisek Kupka. La primera en diálogo con las desmaterialización de la materia en energía (Le Bon y Bergson), y la segunda con el magnetismo animal y la telepatía (Albert de Rochas y Crookes). Linda Darlymple Henderson, “Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space” en *From Energy to Information...* 126 -149.

En México, en la inauguración de la Universidad Nacional, Justo Sierra, entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, dictó un discurso que comparaba la física con la ética a partir de la energía:

el propósito tenaz de transformar todas sus actividades: la mental, como se transforma la luz, la sentimental, como se transforma el calor, y la física como se transforma el movimiento, en una energía sola, en una especie de electricidad moral que es propiamente la que integra al hombre, la que lo constituye en su valor, la que lo hace entrar como molécula consciente en distintas evoluciones que determinan el sentido de la evolución humana, en el torrente del perenne devenir.<sup>803</sup>

Con estas palabras, Justo Sierra establecía la relación entre las ciencias naturales y las humanas usando el vocabulario de la física, y estableciendo como objetivo la conjunción con el cosmos, el lograr esclarecer las relaciones entre el micro y el macrocosmos. Es además interesante la construcción de lo que se concibe como “evolución humana” y “electricidad moral” ya que parece que aquél era el tema de los murales en San Pedro y San Pablo.

Ese mismo año, al ver la gran Exposición de Artistas Mexicanos organizada en la Escuela Nacional de Bellas Artes durante las Fiestas del Centenario de la Independencia, por la Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos que presidía Gerardo Murillo, Justo Sierra acordó cederles, a los artistas organizados en tal asociación, los muros del anfiteatro de la Preparatoria para su decoración. Se sabe por la prensa que el tema a tratar sería “una de las manifestaciones de la evolución humana”.<sup>804</sup>

---

<sup>803</sup> Gerardo Murillo realizó un retrato de don Justo Sierra en 1907, lo que nos habla de una relación cercana. Justo Sierra, “Discurso en la inauguración de la Universidad Nacional”, 22 de septiembre de 1910 en Leopoldo Zea. *Ideas en torno de Latinoamérica*. (México: UNAM, 1986) 112.

<sup>804</sup> En *El Imparcial*, 15 de octubre de 1910. Citado por Fausto Ramírez, “Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo”, en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. (México: Museo Nacional de Arte, 1991) 19.

Posiblemente se trate de una reformulación de la *Naturphilosophie*, como un intento de explicar la situación del ser humano en el cosmos, de la interdependencia de los elementos naturales y el ser humano. Energía productora de correspondencias, vida y movimiento que, en contra del cientificismo positivista, permitía pensar la conexión del hombre con el universo de otra manera. Quizá se comparte la lectura de Max Scheler en su texto *El puesto del hombre en el cosmos* donde se establece, según las ideas de la ciencia de aquella época, que el hombre es el producto final de la evolución del planeta Tierra. Ya que, por la posesión de la razón es que éste puede aprehender el qué de las cosas, pero más importante, es por las sensaciones y el impulso afectivo que mantiene de su ser primitivo que es capaz de representar, de poseer la realidad.

Esta relación del ser humano en el cosmos se observa en la pieza *Fatalitá*, de la cual sólo nos queda su referencia y reproducción periodística en *El mundo ilustrado*. **(Fig. 9)** Ésta es una de las veinte obras donadas por el artista para una exposición artística de caridad hacia unas víctimas italianas realizada en 1909, organizada en las galerías de la Academia por Luz Mayora de Sierra, esposa del ministro e inaugurada por Carmen Romero Rubio, esposa del presidente Díaz. Para esta exposición también donaron obras Joaquín Clausell, Germán Gedovius, Leandro Izaguirre, entre otros. Pero para la prensa la obra que más llamó la atención fue un pastel de Murillo titulado *El último beso del sol* mencionado en la columna como el mejor logrado.<sup>805</sup>

En *Fatalitá* se muestra una figura masculina apenas rozando con la punta del pie lo que parece ser el cráter de un volcán. El hombre tiene la pierna derecha doblada, con

---

<sup>805</sup> Desafortunadamente este pastel también está desaparecido, pero nos permite reconstruir esa etapa tan simbólica en sus temáticas. "Los pintores mexicanos" en *El mundo ilustrado*. 7 de marzo de 1909.

el pie sostenido en la pierna izquierda, como si flotara. El torso y la cabeza se inclinan hacia atrás y una de las manos se cubre el rostro, aludiendo así dolor y sufrimiento. De esta pieza no conocemos el color original pero es claro que hay una estela detrás del hombre señalando movimiento y al mismo tiempo, es posible que la fatalidad del hombre sea la pérdida, la ruptura de la conexión con la naturaleza, ya que esa estela de energía proviene del cráter del volcán.

En la *Revista Moderna de México* aparecieron dos imágenes que comparten varias características con *Fatalitá*. Se trata de viñetas realizadas por Jorge Enciso en las que la figura central es un hombre flotando y rodeado por distintos elementos. **(Fig. 10)** En una, el hombre está de perfil con los brazos estirados hacia arriba, alargándose. Al mismo tiempo, de su cabeza surgen una serie de líneas blancas que van más allá del marco y logran crear una sensación de conexión con el todo. Esta escena se completa con algunas grecas escalonadas que funcionan como suelo y una figura circular de dos tonos que pareciera formar un ojo, ambas formas posiblemente pertenecientes a un códice prehispánico. En la otra viñeta, la figura humana está de espaldas mirando lo que parece una vírgula de la palabra en posición vertical formada por decenas de esferas dispuestas en líneas. Una estilización orientalista de figuras de origen prehispánico. Estas dos imágenes muestran que los cuestionamientos sobre el lugar del hombre en el cosmos era parte del imaginario a principios del siglo XX y que personas tan cercanas como Atl y Enciso, quienes llegaron a vivir juntos en la calle de San Francisco del Centro Histórico, compartirían lecturas e ideas.

Por último, estas obras se asemejan a los trazos del mural que se encontraba junto al vano de entrada al claustro del Ex Colegio, el cual conectaba con el vestíbulo,

las escaleras principales y la entrada al segundo claustro del conjunto. No se alcanzan a vislumbrar muchos detalles de la figura pero podemos decir que se trata de una figura humana con el torso descubierto y encorvado hacia adelante, su cabeza y rostro miran hacia abajo. Su brazo derecho está doblado y trata de tomar algo que no se alcanza a ver, pero que se encuentra sobre una superficie sinuosa, un terreno que ocupa la zona inferior derecha del panel. La posición del hombre en el muro es interesante ya que está dispuesto de manera horizontal, podría estar agachado, escalando ese montículo o simplemente podría estar suspendido como en las figuras anteriormente descritas. Al fondo observamos un horizonte curvilíneo que, como sucede en *Fatalité*, ayuda a posicionar al sujeto dentro del paisaje.

## El marino signo americano

*El hombre que salió del mar*, mural del Anexo de la Preparatoria, presenta una figura masculina con marcados músculos y de proporciones titánicas surgiendo del océano y llegando a la orilla donde cruza un surco de rocas. **(Fig. 11)** El rostro de la figura es descuidado y sus facciones se delinearon de manera burda al igual que el cabello claro y rizado que cae a la altura de sus hombros. Tiene el ceño fruncido, los ojos claros y parece hacer una mueca. El agua que lo rodea está serena, reposa tranquila a pesar de su intromisión. En oposición, el cielo es nebuloso, incierto, quizá con una tormenta a punto de comenzar. Es la representación de un hombre nuevo que al desprenderse de lo superfluo y limpiarse con las aguas del mar proclama un nuevo inicio. Una representación que se reconfiguró en otros medios como el pochoir en los que el hombre emerge ya no del agua sino de un volcán. **(Fig. 12)**

La búsqueda de renovación formó parte del discurso posrevolucionario y se fue configurando desde distintas aristas. Una de ellas, la teosofía.<sup>806</sup> Para Tablada por ejemplo,

Si queremos subir debemos arrojar como lastre cuánto fue nuestro tesoro; hemos de quedarnos, espiritualmente, desnudos, desaprenderlo todo, arrastrar vanidades y orgullos, aun los nobilísimos del Arte. Entretanto, en el Silencio del Iniciado palpitan los nuevos mundos. ¡Qué tristeza!: el Arte, nuestro Arte, fue sólo un andamio, un puente, un esquema para las coordenadas de la Intuición, un ejercicio para la conquista del Ritmo.<sup>807</sup>

Es decir, para la conquista de lo nuevo, del ritmo del cosmos, se necesitaba que se desprendieran de las antiguas usanzas, que hubiera una revolución de espíritu.

A lo largo de 1924, a manera de folletín se publicó en el suplemento de *El Universal ilustrado* la novela de José Juan Tablada *La Resurrección de los ídolos*. En ella fluyen conceptos teosóficos, ideas pedagógicas, filosóficas, episodios autobiográficos del autor y “puede ser leída como una obra que documenta el pensamiento social e histórico de un sector intelectual que formado en el porfiriato y desprestigiado en el

---

<sup>806</sup> El término fue primero utilizado por los filósofos neoplatónicos que lo aplicaban al conocimiento de las cosas divinas debido a una directa inspiración de Dios. Posteriormente reapareció con el mismo sentido en varios místicos de la Reforma. Los principales representantes de la teosofía neoplatónica fueron: Shuré, quien en 1889, publicó su obra *Los grandes iniciados*; Rudolph Steiner y posteriormente Helena Petrowa Blavatsky que fue la fundadora, en 1875, de la Sociedad Teosófica y cuyo libro *La doctrina secreta* se publicó en 1888. Esta autora incluyó una mezcla de ocultismo y de ciencias orientales. En esta corriente de pensamiento todo es visto a través de Dios, se asume la existencia de la esencia divina y de ésta se deduce la naturaleza del universo, así, el mundo natural es esencialmente espiritual. Se supone que el iniciado llega por medio de progresivos estados de conocimiento a la visión de la realidad divina y en su evolución se acerca a la conquista espiritual. Ver Niccola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía* (México: FCE, 1974) 1103.

<sup>807</sup> Carta de Tablada a José María González y Mendoza, 19 de marzo de 1925. En José Eduardo Serrato Córdova, “La resurrección de los ídolos, novela inédita de José Juan Tablada” en *La Revista de la Universidad de México*. Núm. 600-601, (enero-febrero, 2001), 60.

momento inicial de la lucha armada de 1910, se alía al obregonismo, es decir, al Estado revolucionario; al que, por otro lado detesta profundamente”.<sup>808</sup>

Es una novela que no trató de experimentar con la prosa sino que tuvo como objetivo el participar en la construcción de una identidad nacional.<sup>809</sup> Además, a partir de una narración didáctica, se propuso una formación espiritual a través de un discurso teosófico, nacional y al mismo tiempo, americanista como lo establece su propio título.

Es posible que Tablada eligiera la teosofía como doctrina social a difundir, parafraseando ideas de Ouspensky, Bragdon y Steiner. Por ejemplo, la tesis principal de la obra concibe la causa principal de los males del país a la pérdida del rumbo enseñado por Quetzalcóatl y la decisión de los antiguos mexicanos de seguir los instintos sanguinarios de Tezcatlipoca, quien, al asesinar a Quetzalcóatl provocó que las fuerzas de la destrucción gobernarán la nación mexicana y así se iniciara la decadencia de la nación.<sup>810</sup> El camino para salir de ella sería entonces la guía de un iniciado, por el camino planteado por Quetzalcóatl guiado por la intuición, el arte y la educación. Además, en *La Resurrección de los ídolos* José Juan Tablada escribió:

Era el milenarismo gesto ancestral, la marca subconsciente, la ola atávica que venía sobre los mares de las humanidades muertas – quizá desde la Atlántida o Lemuria -, la que rugió sordamente en los caracoles de guerra de los caballeros tigres, esa ola que se

---

<sup>808</sup> Serrato Córdova, “La resurrección de los ídolos, novela inédita de José Juan Tablada”... 57.

<sup>809</sup> Pienso que esta novela puede incorporarse a lo que Víctor Díaz Arciniegas ha propuesto como “el conjunto de novelas forma un muestrario de estilos e intereses. Están las costumbristas de rancio abolengo y las innovadoras estridentes; las preocupadas por el rescate de historias de virreyes, de haciendas y hacendados, de burócratas y de gente común ciudadana, y las interesadas por recrear literariamente el inconsciente o el dolor humano: son muestras de una inquietud cultural literaria que busca su propia expresión.” 84 en *La querrela por una cultura revolucionaria*. (México: FCE, 2009).

<sup>810</sup> José Juan Tablada. *Obras VII. La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita. Publicaciones exclusivas de El Universal Ilustrado (1924)*. (México: UNAM, 2003) 44.

engrosó al chocar con la otra, con la que trajeron del mar cantábrico, empujándola con las proas de sus navíos los rudos aventureros sin alma.<sup>811</sup>

Desde la Atlántida o Lemuria proviene una ola cultural, una ola que da pie a la especulación sobre el origen y evolución humana. En la época los círculos intelectuales se cuestionaban la procedencia y recorrido de las especies por la tierra y su posible paso por continentes desaparecidos. Lemuria, fue adaptado por los teósofos y otras escuelas esotéricas como el lugar de residencia de la tercera raza raíz, propuesta por Blavatsky en *La doctrina secreta*, y que ocupaba un amplio territorio en el Océano Pacífico.

En el siglo XIX se configura una tradición científica que especula sobre la existencia de otros continentes que luego de miles de años desaparecieron. En 1840, el geólogo francés Etienne Geoffey Saint-Hilaire escribió sobre la conexión entre Madagascar e India; el geólogo inglés Searles V. Wood planteó la hipótesis sobre la existencia de un continente al sur del globo durante la era Mezozoica, pero quizá la teoría más famosa haya sido la que propuso el biólogo alemán Ernst Haeckel en 1868 con la publicación de su *Natürliche Schöpfungsgeschichte (La historia de la creación)* en la que promovió su idea sobre la evolución desde el darwinismo. Haeckel consideró que el hombre primitivo descendía de primates asiáticos y ubicó la cuna de la humanidad en Asia, Africa y en una hipotética isla entre estos dos continentes. **(Fig. 13)** Así, la isla de Lemuria jugaría un rol mayor como posible ruta de migración de los hombres hacia África e Indonesia.

---

<sup>811</sup> José Juan Tablada. *Obras VII. La resurrección de los ídolos...* p. 43-44. Ver Julieta Ortiz Gaitán, "José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario" en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. (México: UNAM, 1995)

En México, parece que fueron las ideas del arqueólogo y mineralogista escocés William Niven las que hicieron de Lemuria, o el continente Mu, un tema importante. Niven trabajó por varios años y en distintos proyectos con el arqueólogo Ramón Mena, quien hacía énfasis en la posibilidad de distintas influencias asiáticas en las culturas prehispánicas americanas. Por ejemplo, en 1922 a petición de Vasconcelos, Mena elaboró un estudio en coautoría con Luis Castillo Ledón entonces director del Museo Nacional en el que decía

Desde 1912 el Sr. William Niven, viene explorando terrenos de la comprensión de Azcapotzalco [...] Frecuentemente han servido sus hallazgos para ilustrar y adicionar los conocimientos arqueológicos, y así aparece en las vitrinas del Museo, á él y al que esto escribe, debiose el fijar un tipo evidentemente mongol entre la tipología antropomórfica recojida, siempre en un yacimiento característico, inconfundible: el yacimiento mongoloide. Material de este yacimiento mostramos en abril de 1921, el Sr. Niven y yo, al Exmo. Sr. Secretario de la Legación de China entre nosotros, Sr. L. Tao quien reconoció el tipo, la indumentaria y los colores de una dinastía muy antigua en China; de esa misma dinastía en una figura íntegra de terracota, reconoció el traje y el casquete y pinjante de pecho de un Mandarín. [...]Y como en China hay antecedentes de emigraciones mongólicas y éstas corresponden a la edad del yacimiento, se dio un gran paso en firme, en el origen de los pueblos de América, debido todo a las exploraciones en Azcapotzalco.<sup>812</sup>

Aquella visita realizada en agosto de 1921 por Yeeshing L. C. Tao, secretario de la legación China, a la colección arqueológica de William Niven encontrada en Azcapotzalco (**Fig. 14**) fue difundida por diversos medios exacerbando los comentarios realizados sobre las semejanzas entre algunos rasgos de las piezas de cerámica expuestas y las de su país, especialmente algunas piezas con aves, tocados y símbolos.<sup>813</sup>

---

<sup>812</sup> "Las exploraciones arqueológicas en México", AHSEP, 4.11, Departamento de Antropología, folder 1, 1922, fs. 22/23. Citado por Mechthild Rutsch, "Ramón Mena y Manuel Gamio. Una mirada oblicua sobre la Antropología mexicana en los años veinte del siglo pasado" en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. Núm. 88, vol. XXII, (otoño 2001), 95-96.

<sup>813</sup> "Prehistoric Chinese in Mexico. Proofs that Mongolians once inhabited that country - Mexican archeologists solve an interesting problem" en *The Mexican Review*, (August, 1921) 44. Recorte conservado en el Archivo gráfico José Juan Tablada, IIF-UNAM, Sección Otros, Exp. 77. También se conserva en el expediente 76 un artículo de revista titulado "Texaco Star / Aztec Polichromy and the Floral Deities / Professor William Niven's Most Recent Find" escrito por Ramón Mena posiblemente para la Texaco en *The Mexican Review*.

Además, en “Nueva orientación arqueológica e histórica” aparecida en *El Maestro* se da cuenta de dichas excavaciones con especial cuidado en fundamentar el estrato que se nombra como “mongoloide” y que parece ser el indicio de una relación cultural entre Asia y América. Lo anterior daría pie a que hubiera una mayor difusión de la leyenda de Lemuria y se diera inicio con la polémica teoría del difusionismo en México.<sup>814</sup>

Atl escribe tanto sobre el origen del hombre, como sobre la leyenda del continente Mu caracterizando a ésta última como una fábula moderna creada por el coronel James Churchward quien, dice, quizá sólo está soñando con la Atlántida platónica, mientras que Mu sigue dormida en las páginas de un libro. Escribe en un documento:

El coronel se entusiasma, compara las civilizaciones griega, caldea, babilonia, persa, egipcia, indú y concluye que todas nacieron en Mu. Viaja, busca Siberia y en Yucatán, donde descifra, según él, los jeroglíficos mayas (que nadie ha podido descifrar hasta la fecha) se precipita sobre el valle de México y traduce las tabletas que el profesor Niven - otro creador de fantasías, - encontró cerca de Atzacotalco; las traduce con una facilidad sorprendente, porque sus caracteres son iguales a otras tabletas que encontró muchos años atrás en un monasterio hindú, y concluye diciendo que sus traducciones ponen de manifiesto ‘que la tierra de Mu, fue la primera Tierra del Hombre’.<sup>815</sup>

---

<sup>814</sup> Ramón Mena, “Nueva orientación arqueológica e histórica” en *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*. México, Tomo III, Núm. 2, 1922. Niven además tuvo una tienda de antigüedades en la Ciudad de México a la cual Manuel Gamio acusó en numerosas ocasiones de vender objetos inauténticos, cosa común entre arqueólogos porque luego él sería acusado de falsificar ejemplares y luego el mismo Gamio acusaría a Mena y Castillo Ledón de destrucción de objetos arqueológicos Ver por ejemplo “Un gran escándalo entre arqueólogos mexicanos” en *El Universal*, 2 de junio de 1922. Las ideas de la arqueología y antropología de Manuel Gamio han sido estudiadas por Renato González Mello en “Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology” en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 45 (Spring, 2004), 161-185.

<sup>815</sup> Fábulas modernas, AA Caja 1 Exp. 27, 2 ff.

Sabemos que en la década de los cuarenta el Dr. Atl sistematizará sus intuiciones e investigaciones sobre la Atlántida en el libro *Un grito en la Atlántida* basándose en un argumento lingüístico “en la Leyenda atlántica de Platón sólo hay una verdad tangible: los vocablos *Atlántico* y *Atlántida* que pertenecen a la lengua náhuatl”.<sup>816</sup>

Por otra parte, es necesario también explorar la recuperación de la Atlántida en *La raza cósmica* de José Vasconcelos. A través de la idea escrita en *La raza cósmica* en la que propone que “la raza que hemos convenido en llamar Atlántida prosperó y decayó en América”, extiende la historia del mestizaje americano a un tiempo originario, mítico. A partir de una arqueología imaginaria, basado en unos supuestos restos de la Atlántida en América y, a diferencia de las culturas europeas, Vasconcelos sugiere “un mestizaje de raíces milenarias; una posición del sujeto mestizo americano cuya base enunciativa descansa en un descubrimiento ancestral, una identidad tectónica, arqueológica.”<sup>817</sup> Si bien estas comparaciones provienen del periodo de contacto en el siglo XVI, como apuntó Ida Rodríguez Prampolini, la metáfora de la Atlántida platónica funcionó como uno de los intentos para explicar la realidad geográfica americana.<sup>818</sup>

En semejanza a las inquietudes primitivistas de los artistas europeos, en México se definió un exotismo arqueológico, en este caso, basado en la Atlántida como

---

<sup>816</sup> Dice que “Es sobre ese dato y esa aclaración que giran los razonamientos, las observaciones, las investigaciones y las hipótesis que componen esta obra, cuyo título se justifica porque de toda la Leyenda sólo surge una *voz real*, emitida en una lengua que no se conocía ni en Egipto ni en Grecia, pero que se habló *quelque parte dans la terre*, y que se habla en Méjico hoy en día” en Dr. Atl. *Un grito en la Atlántida*. México: Editorial Stylo, 1947.

<sup>817</sup> Juan Carlos Grijalva, “Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en ‘La raza cósmica’” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 30, No. 60 (2004), pp. 337.

<sup>818</sup> Ida Rodríguez Prampolini. *La Atlántida de Platón en los cronistas del siglo XVI*. México: Junta Mexicana de Investigaciones Históricas, 1947.

fundamento de los proyectos utópicos de la revolución. En ese sentido, Diana Briuolo estableció una comparación entre los posibles significados de las alegorías utilizadas en los murales, como *El hombre que salió del mar*, y las consignas de los intelectuales posrevolucionarios de reconstrucción del país a partir del antiguo mito azteca del sol, que durante la noche atravesaba un viaje por el mar experimentando una resurrección.<sup>819</sup> Me parece que sí hay una recuperación de la leyenda de los soles, pero parece estar inmersa en una discusión más grande, posiblemente aquella del hombre americano.

En *Motivos de Proteo* del uruguayo José Enrique Rodó, la segunda parte de su famoso *Ariel*, éste resalta la capacidad de transformación de Proteo

Siempre inasible, siempre nuevo, recorría la infinitud de las apariencias sin fijar su esencia sutilísima en ninguna. Y por esta plasticidad infinita, siendo divinidad del mar, personificaba uno de los aspectos del mar: era la ola multiforme, huraña, incapaz de concreción ni reposo; la oh, que ya se rebela, ya acaricia; que unas veces arrulla, otras atruena; que tiene todas las volubilidades del impulso, todas las vaguedades del color, todas las modulaciones del sonido; que nunca sube ni cae de un modo igual, y que tomando y devolviendo al piélago el líquido que acopia, impone a la igualdad inerte la figura, el movimiento y el cambio.<sup>820</sup>

Me parece posible que Rodó estuviera pensando en el mar como *élan vital*. El siguiente paso de la investigación deberá ser explorar las relaciones intelectuales entre Rodó, Bergson y William James,<sup>821</sup> ya que "Aun así, nada definitivo y absoluto te será lícito afirmar de aquella realidad, que no es, en ninguno de nosotros, campo cenado, inmóvil

---

<sup>819</sup> Diana Briuolo Destéfano, "Dr. Atl (Gerardo Murillo Coronadó)" en *Muralismo mexicano 1920-1940*, Ida Rodríguez Prampolini coord. (México: INBA/UNAM/FCE, 2012) 7-8.

<sup>820</sup> José Enrique Rodó. *Motivos de Proteo*, 2a ed. (Valencia: Editorial Cervantes, 1918) 1.

<sup>821</sup> Luis Pulido Ritter, "José Enrique Rodó y William James, ¿Un contrapunto humanístico-filosófico americano?" en *Invest. pens. crit.* Vol. 3, No. 3, (septiembre-diciembre 2015) 62-73.

permanencia, sino perpetuo llegar a ser, cambio continuo, mar por donde van y vienen las olas.”<sup>822</sup>

## Vibraciones eléctricas de la vida

En el folleto titulado *Arriba, arriba*, (Fig. 15) Atl escribe una serie de aforismos, una “especie de canto lírico, ultraoptimista y desorbitado” que cumplía con la petición de Chano Urueta y algunos otros estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria de hacer “un libro de horas” “para llevar en el bolsillo”.<sup>823</sup> El texto está conformado por veinte capítulos que abordan la vida, las mujeres, el enamoramiento, la muerte, la voluntad, la familia y el universo. Lo que me interesa resaltar aquí es que en muchos aforismos el artista establece analogías entre la vida y las corrientes eléctricas por ejemplo dicta: “conviértete en una antena que recibe de todas partes las vibraciones eléctricas de la vida y acumúlalas en tu receptor para traducirlas a los hombres.”<sup>824</sup> Con lo cual establece una conexión entre las vibraciones, el funcionamiento mecánico y los seres humanos. O “Transforma las contrariedades en una vibración eléctrica que destruya las tinieblas de tu conciencia” con lo que establece al espectro lumínico como causante de la “iluminación” e inspiración del sujeto. Pero quizá el fragmento más interesante sea el siguiente:

El hombre es una emanación del mar, un eco del ritmo de las olas, simple ondulación luminosa del Cosmos, molécula de un rayo de sol transformada químicamente en las aguas del océano, vaga repercusión de lejanas energías, imperceptible movimiento de la

---

<sup>822</sup> José Enrique Rodó. *Motivos de Proteo*, 2a ed. (Valencia: Editorial Cervantes, 1918) 52.

<sup>823</sup> Dr. Atl, “Optimismo”, *Gentes profanas en el convento*. (México: , 1950)

<sup>824</sup> Dr. Atl. *Arriba, Arriba. Un canto a la vida*. (México: s.e., 1926) Varios de los capítulos de este folleto se publicaron varios años antes en *México Moderno* como poemas individuales.

trepidación universal, débil choque de fuerzas que nos ignoran, accidente de mecanismos que no tienen razón de ser, consecuencia de una dinámica que no tiene finalidades.<sup>825</sup>

Así, en un párrafo Atl establece una propuesta sobre el origen de la vida como conexión de la energía y el agua. Luego, parece que también podemos pensar que *El rayo sobre la ola* establece una lectura sobre este origen ya que la representación del instante en el que el rayo toca la superficie de agua también puede leerse como la transformación de una molécula suspendida en el agua por la acción de la energía.<sup>826</sup>

“En otro tiempo te erguías sobre la tierra y sobre el mar, enorme y potente, derramando entre nubarrones de humo, torrentes de lava.  
Al contacto de tu sangre ardiente, se inflamó la epidermis del planeta, el océano hirvió y el cielo se oscureció con tu aliento.  
Que triste estás ahora ex-emperador de un reino de piedra y de fuego! Tu cráneo arrugado y pelón, asoma apenas entre zarzales, y la colosal osamenta de tu cuerpo está sepultada bajo tus propias entrañas.  
Sólo tus pies rojizos y deformes detienen todavía el empuje rítmico y constante de las grandes olas verdes del inmenso mar”<sup>827</sup>

En su lectura sobre *El rayo sobre la ola*, Renato González equipara el rechazo del Dr. Atl a la teoría de la relatividad con la actitud adoptada por el biólogo mexicano Alfonso L. Herrera. Ninguno de los dos podía aceptar la teoría einsteiniana ya que, para ellos, era imposible el abandono del éter o de la existencia de una sustancia que llenara el universo. Ambos, como establece el autor, se encuentran en un territorio común, un mundo configurado por el esoterismo, la literatura y la retórica.<sup>828</sup>

---

<sup>825</sup> Dr. Atl. *Arriba, Arriba...*

<sup>826</sup> Hay que recordar que entre 1922 y 1924 el bioquímico ruso A. Oparin propuso las primeras hipótesis sobre lo que años después se llamaría teoría de la sopa primitiva que consiste en que la atmósfera terrestre contenía una gran cantidad de energía disponible, lo cual hizo posible que en los mares primitivos se produjera la evolución química de ciertas moléculas que darían origen a la vida. Este diálogo queda pendiente de explorarse.

<sup>827</sup> Dr. Atl, "El huehuenton" en *México Moderno*. Año II, Núm 1, 1 agosto de 1922.

<sup>828</sup> Renato González enfoca su análisis de *El rayo sobre la ola* a partir de la novela *El hombre más allá del universo*. El texto abre una serie de interrogantes que se siguen en el presente ensayo, una de ellas, la

En 1904 Herrera escribió *Nociones de Biología*, libro en el que condensó sus propuestas sobre la nueva ciencia biológica, separándola de los estudios de botánica y los acercamientos naturalistas del siglo XIX.<sup>829</sup> Ahí, Herrera propone que la Biología estudia la vida formulada como la “actividad del protoplasma”, siendo éste último “la base física de la vida”. Es decir, plantea que “todo en el mundo de los organismos es o ha sido protoplasma”<sup>830</sup> y no sólo eso, a lo largo de todo el texto Herrera establece comparaciones entre el micro, meso y macrocosmos, no encontrando diferencias radicales entre ellos, sino varias semejanzas.<sup>831</sup> Luego el protoplasma puede ser equiparado con la lectura física sobre el éter realizada líneas arriba.

Como escribe Timothy Mitchell, para el año de 1910, los intelectuales parisinos se confrontaron con dos cambios conceptuales principales que revolucionaron la ciencia: la unificación de la materia y la energía, y la interacción entre el espacio y el tiempo. Así como Henri Bergson postuló un continuum universal de las sensaciones que se producen al contacto del sujeto con el objeto como la realidad verdadera en constante cambio; Gustav Le Bon formuló un punto de vista físico de la naturaleza equivalente e interrelacionado donde las únicas distinciones eran de forma no de especie. Tenían un nuevo modo de ver la realidad.<sup>832</sup>

---

sugerencia de una posible relación entre los textos de Gustav Le Bon y los del biólogo mexicano Alfonso L. Herrera sobre el origen de la vida sobre todo en *Biología y plasmogenia* de 1924. Ver Renato González, “El Dr. Atl, los arco iris y los fabricantes de células” mencionado en las páginas anteriores.

<sup>829</sup> Se sigue la lectura de Ismael Ledesma Mateos, “La introducción de los paradigmas de la Biología en México y la obra de Alfonso L. Herrera” en *Historia Mexicana*, Vol. LII, núm. 1 (Julio-septiembre 2002)

<sup>830</sup> Alfonso L. Herrera. *Nociones de Biología*. (México: Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1904) 15, 34.

<sup>831</sup> Herrera recupera la lectura del biólogo británico Thomas Henry Huxley en la que “el microcosmos es una imitación del macrocosmos y una cadena de unión y de acusación liga la nebulosa, origen del sol y del sistema planetario, con el fundamento protoplásmico de la vida y del organismo” En Alfonso L. Herrera. *Nociones de Biología...* 29.

<sup>832</sup> Timothy Mitchell, “Bergson, Le Bon, and Hermetic Cubism” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2 (Winter, 1977) 179.

En *L'évolution de la matière* Le Bon propuso que la materia era una reserva de energía y no una masa inerte, es decir, una forma estable de energía de la que el calor, la luz, y la electricidad, etc, representan la forma inestable en el proceso de vuelta al éter.<sup>833</sup> Luego, la materia era una estabilización temporal del flujo constante de energía.

Una fotografía de otro mural, permite ver la manera en la que, en el fondo del mar, se genera un torbellino, un cúmulo de energía en movimiento que está a punto de salir a la superficie.<sup>834</sup> **(Fig. 16)** Este mural comparte las características de los paneles de *La bella furia del mar*, enmarcados por rocas piramidales y con corrientes acuáticas marcadas por líneas curvas y espirales en tonalidades contrastantes y plantea ciertas fracturas geológicas como lo hiciera el panel de *El murciélago*, con lo que observamos un discurso sobre los elementos que va más allá y se configura como una discusión sobre la materia y la energía o un modo de energía que se distinguía sólo por su forma.

En el mismo sentido, para Herrera, en el universo “Sólo existen la masa y el movimiento, manifestados de diversas maneras” y para el Dr. Atl

Ya constituya mundos, rocas, líquidos, seres y gases, ya arrastre un tren o una piedra que cae, mueva las aguas del mar o de los ríos, anime a un hombre, fulgure en el rayo, irradie calor o luz, o vibre en el sonido. Los cuerpos constituyen, en esencia, combinaciones de cargas electromagnéticas, que difieren sólo cuantitativamente. Y, en síntesis, la materia resulta una entidad substancial identifica y solidaria con la energía.<sup>835</sup>

---

<sup>833</sup> Gustav Le Bon. *L'évolution de la matière*. (París: Ernest Flammarion Editeur, 1905) Las distintas figuras utilizadas por Le Bon para explicar sus experimentos sobre “la desmaterialización de la materia” representan la introducción de energía en estructuras subatómicas que bien pueden estar en el horizonte de discusión científica de *El rayo sobre la ola*.

<sup>834</sup> Agradezco infinitamente a Carlos Segoviano el compartirme esta fotografía que juntos identificamos como parte del programa mural del Dr. Atl en San Pedro y San Pablo.

<sup>835</sup> AA Fragmentos diversos. Caja 4b, Exp. 13

Es decir, el artista apoyaba la redefinición de la materia en distintos modos de energía, al final, todo era energía en movimiento. Es importante seguir explorando la conexión de estas teorías energéticas con las de la formación de la tierra y el Universo, ya que para el artista, todo estaba conectado, desde el origen de la vida hasta la configuración del cosmos.

## La nebulosa de la creación.

Se conservan varias anotaciones en el archivo del artista sobre la teoría de la nebulosa de Pierre Simon Laplace en la que se propone que los cuerpos celestes se habían formado de una primigenia masa gaseosa. Esta nebulosa original había empezado a girar alrededor de su centro, con el aumento de la velocidad, varios anillos se irían separando y eventualmente se transformarían en los cuerpos esféricos que conocemos como planetas. El centro residual de la nebulosa formaría al sol.<sup>836</sup>

Era común en aquella época creer que el origen de la tierra había sido una nebulosa, llamada algunas veces niebla ígnea, se consideraba como un espacio de creación del universo.<sup>837</sup> El Dr. Atl llama “la teoría dinámica” por la idea de un universo en movimiento y continua expansión que permite concebirlo como algo viviente. Además, el artista reconoce que aunque la teoría no sea admitida ya por algunos científicos y esté considerada como una fantasía “esa fantasía es de tal manera prodigiosa, bajo el punto de vista de la concepción armónica del Universo que, si el Universo no es así, debería ser de ese modo.”<sup>838</sup>

---

<sup>836</sup> Elías Trabulse. *La ciencia en el siglo XIX*. (México: FCE, 2006)

<sup>837</sup> “Cómo se formó la tierra” en *El maestro. Revista de cultura nacional*, tomo 1, núm. 1, abril de 1921.

<sup>838</sup> AA Fragmentos diversos, Caja 4b.

En *Rotación del Universo* (Fig. 13) la composición se origina de un cuerpo prismático, a partir del cual se configura una espiral de cuyos brazos van desprendiéndose otros cuerpos en movimiento. Parece que esta pieza representa la teoría del universo del artista, la cual a su vez que se asemeja a una descripción encontrada en sus anotaciones sobre la teoría de Laplace

De ese centro, que en su parte interna está compuesto de prismas triangulares alrededor de los cuales se mueve un poliedro, un hexágono curvilíneo, parten una serie de ases que se desenvuelven en una curva infinita, y es precisamente ese desenvolvimiento el que va produciendo en los lejanos puntos del espacio la expansión de la masa universal. Las nebulosas han nacido de ese centro, y según el movimiento de la curva hasta planos cada día más lejanos. Cada nebulosa es a su vez una espiral, cuyos aspectos parten también de un centro, aunque muchas veces no nos es posible percibir desde la tierra la forma espiroidal allí existe en todas invariablemente.<sup>839</sup>

Ahora bien, existen varios dibujos semejantes del Dr. Atl. Todos con líneas curvas oscuras que se cruzan y producen sensación de movimiento. A todas ellas se les ha relacionado con la novela *Un hombre más allá del Universo* publicada en 1935 aunque la única imagen que ésta contiene sea el pochoir de un rostro que sostiene un espiral de la portada.<sup>840</sup>

La novela aborda el viaje interestelar de un hombre cuya nave es una especie de cristal, el cual obtendría su movimiento de las energías que unen su cerebro con el universo. Esta *abstrusa sinfonía de la suposición* –como él mismo la llamó – describe poco a poco la experiencia del viajero en el espacio, sus sensaciones, miedos, ideas entre mundos y velocidades desconocidas, hasta convertirse en una disertación conceptual sobre el centro del universo, la curva y el movimiento para después, hacer al lector

---

<sup>839</sup> AA Fragmentos diversos, Caja 4b.

<sup>840</sup> Dr. Atl. *Un hombre más allá del Universo*. (México: Botas Editor, 1935)

partícipe de su muerte. *Un hombre más allá del Universo* es pues el texto teórico publicado por el artista que manifiesta sus ideas del funcionamiento del cosmos.<sup>841</sup>

*Rotación del Universo* es, al igual que *El Rayo sobre la ola*, la representación de una tesis sobre la energía. Ambas exploran, a través de curvas, el movimiento y vibración del universo. La producción de imágenes para la discusión de conceptos científicos ubica entonces al Dr. Atl en el debate sobre los límites entre el arte y la ciencia. Límites que también estaban explorándose en la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional y que, estarían presentes en sus muros.

¿De ahí la existencia del panel *El hombre que salió del mar* o del tríptico de *La bella furia del mar* en los muros de San Pedro y San Pablo? Yo propongo pensar todo el programa mural del claustro decorado por el Dr. Atl como una decoración modernista con un tema en específico: la energía cósmica de la materia y sus relaciones en el origen de la vida humana. Al mismo tiempo, el claustro de Roberto Montenegro, se pregunta cómo y desde dónde proponer una orientación de la cultura en los regímenes posrevolucionarios. Por un lado está el ámbito científico, por el otro el cultural. Definitivamente hubo un acuerdo en la separación temática, en la elección por un lado de la naturaleza y su papel en el desarrollo humano y por el otro, el desarrollo humano en México, a través de la electricidad, del aprovechamiento del viento en una futura

---

<sup>841</sup> El primero en dar cuenta de esta relación y de la importancia de la novela fue Cuauhtémoc Medina quien en su investigación marcó los paralelismos entre las *suposiciones* científicas expresadas en la novela, las ideas anarquistas que el pintor sostuvo en su vida desde la estancia francesa y la configuración de Olinka, su ciudad ideal. Ver Cuauhtémoc Medina. *Una ciudad ideal. El sueño del Dr. Atl*. Tesis de licenciatura en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

edad del aire sin olvidar las tradiciones, danzas y artes populares. Esta segunda propuesta fue la que predominó en la primera mitad del siglo.

La promoción de Montenegro como el pintor escolar cercano a Vasconcelos y la designación de la decoración del cubo de la escalera trasera de San Pedro y San Pablo para la realización primero de *La fiesta de la Santa Cruz* y después *Reconstrucción* marca la victoria de esa línea decorativa que lleva, la destrucción de los murales de los claustros de San Pedro y San Pablo como su rito de iniciación.

## Imágenes

### VI. Diagramas de fantasía científica.

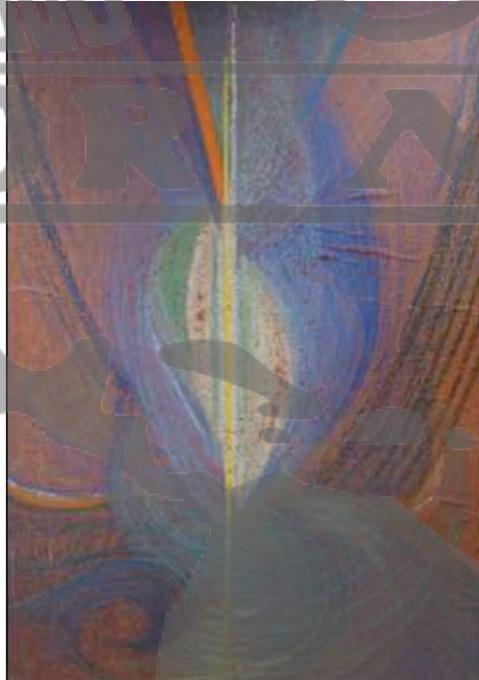


Fig. 1. Dr. Atl, *El rayo sobre la ola*, ca. 1916  
Atlcolor sobre tela, 111 x 78 cm Museo Regional de Guadalajara

### Corrientes de energía

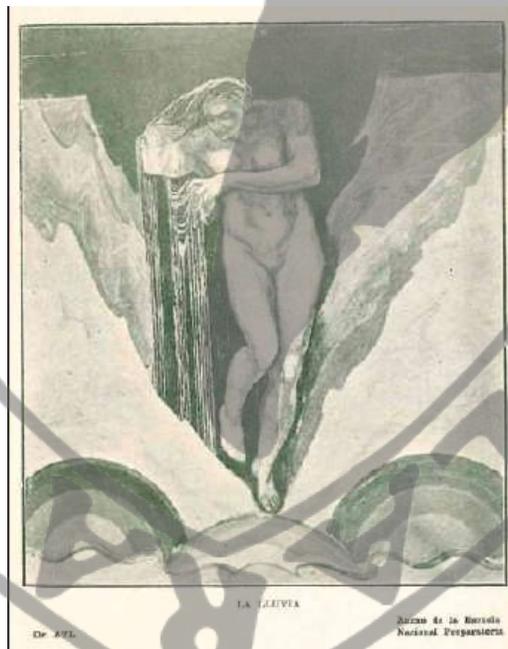


Fig. 2. Dr. Atl, *La lluvia*, 1923. Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria (destruido)

Electricidad – éter: el diálogo con Nahui Olin



Fig. 3. Dr. Atl, *Fotografía de proyecto para mural*, 1921-1923. Colección Tomás Zurián.

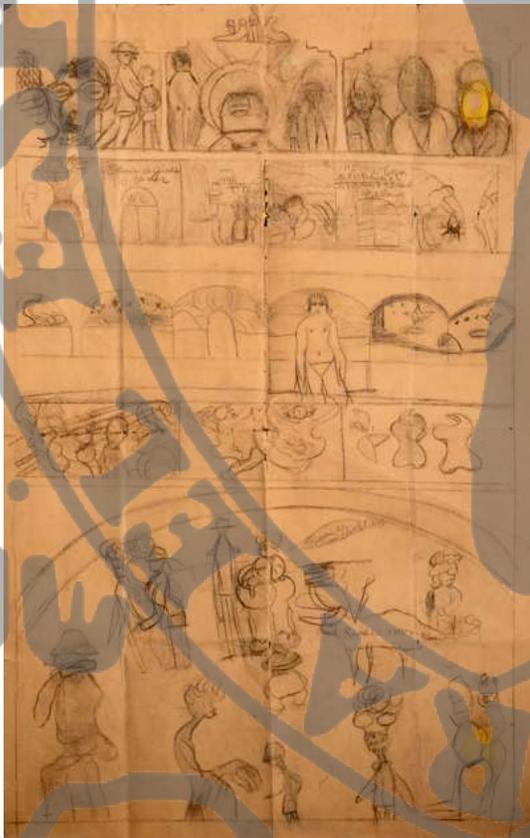


Fig. 4. Der. Nahui Olin, *Alegoría del movimiento muralista*, ca. 1923. Grafito y atlcolor sobre papel, 97 x 65 cm. Colección particular. Izq. Nahui Olin, *Caricatura del Dr. Atl*, 1923. Grafito y sanguina sobre papel, 21 x 33 cm. Colección particular.



Fig. 5. Nahui Olin, *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (México: Ediciones México moderno, 1922)

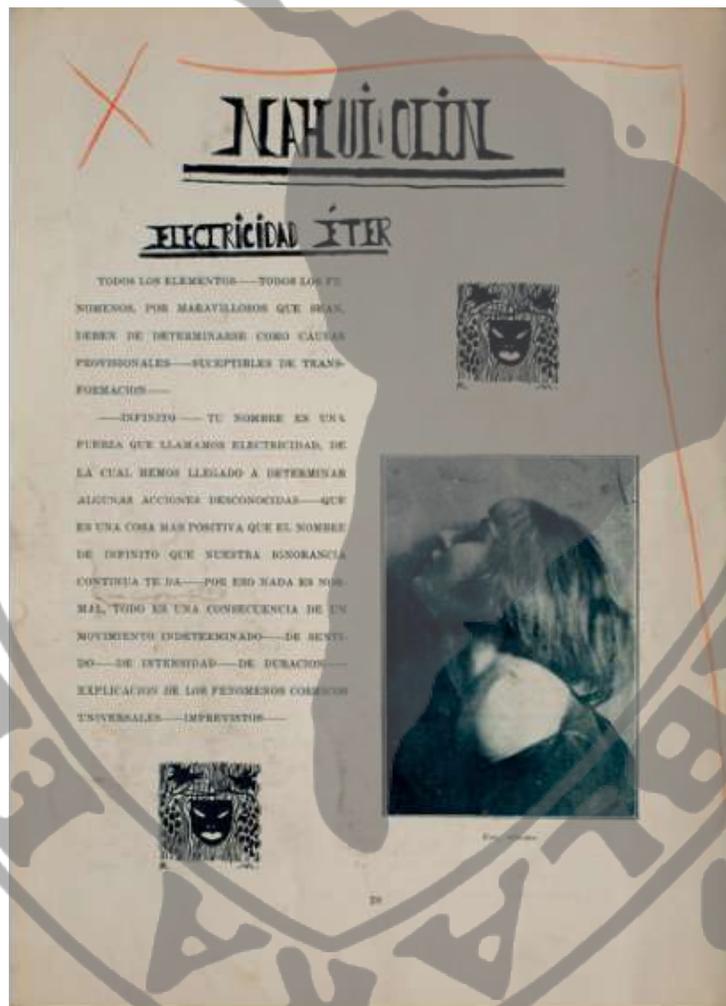


Fig. 6. Nahui Olin, "Electricidad Éter" en *Azulejos*, núm. 8, julio 1923.

El ritmo de las radiaciones y revulsiones de la energía

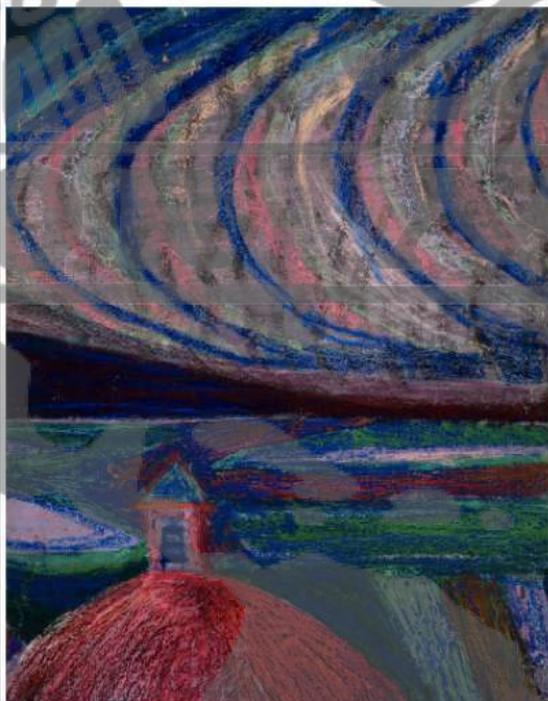


Fig. 7. Nahui Olin, *Cielos nocturnos* (vista de la azotea del ex Convento de la Merced) ca. 1923. Atcolor, gouache y purpurina sobre papel 48 x 37.5 cm Colección particular.



Fig. 8. Frantisek Kupka, *Rythme de l'histoire*, 1905. Grabado aparecido en Elisée Reclus, *L'Homme et la Terre*. Vol. 1 (Paris: Librairie Universelle, 1905)

El hombre en el cosmos



Fig. 9. Dr. Atl, *Fatalitá*, 1909. En "Los pintores mexicanos" en la sección de la *Revista Universal de El Mundo Ilustrado*, 7 de marzo de 1909.



Fig. 10. Jorge Enciso, *Viñetas* aparecidas en la *Revista Moderna de México*, enero de 1906.

El marino signo americano

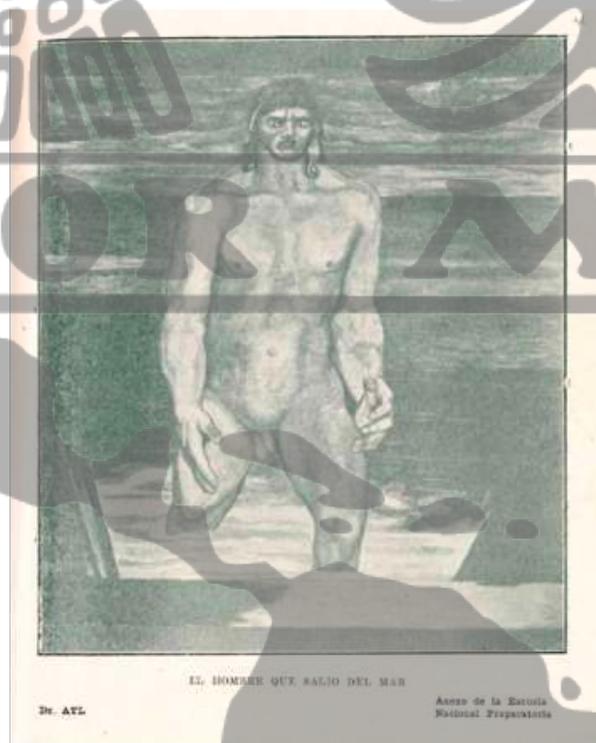
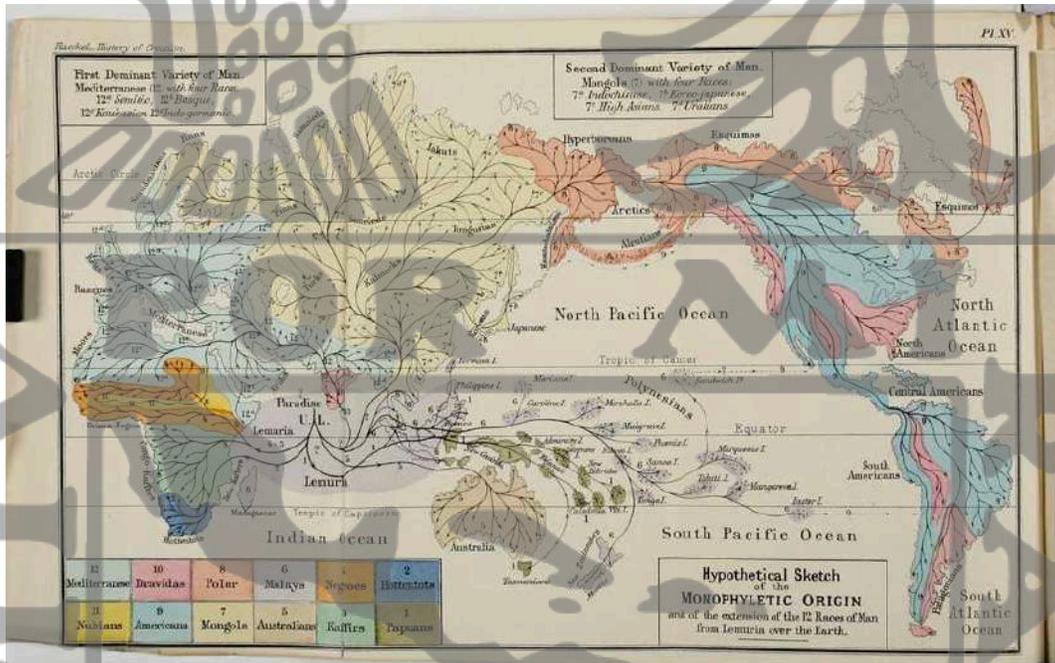


Fig. 11. Dr Atl, *El hombre que salió del mar*, 1923. (destruido) En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y acción...*



Fig. 12. Dr Atl, *Figura humana y volcán*, ca. 1923. Pochoir. Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo.



**Fig. 13.** Ernst Haeckel, *The History of Creation: or the Development of the Earth and Its Inhabitants by the Action of Natural Causes. A Popular Exposition of the Doctrine of Evolution in General, and that of Darwin, Goethe, and Lamarck in Particular.* New York: Appleton and Company, 1876.



**Fig. 14.** Fotografía de William Niven con su colección de piezas arqueológicas recuperadas durante una excavación en Azcapotzalco, 1918. Fototeca Nacional, INAH.

Vibraciones eléctricas de la vida

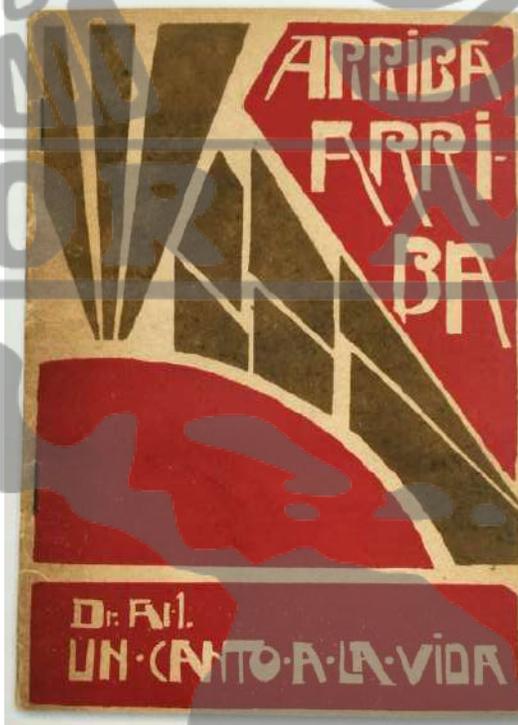


Fig. 15. Dr. Atl, *¡Arriba, arriba! Un canto a la vida* (México: s.e. 1926)

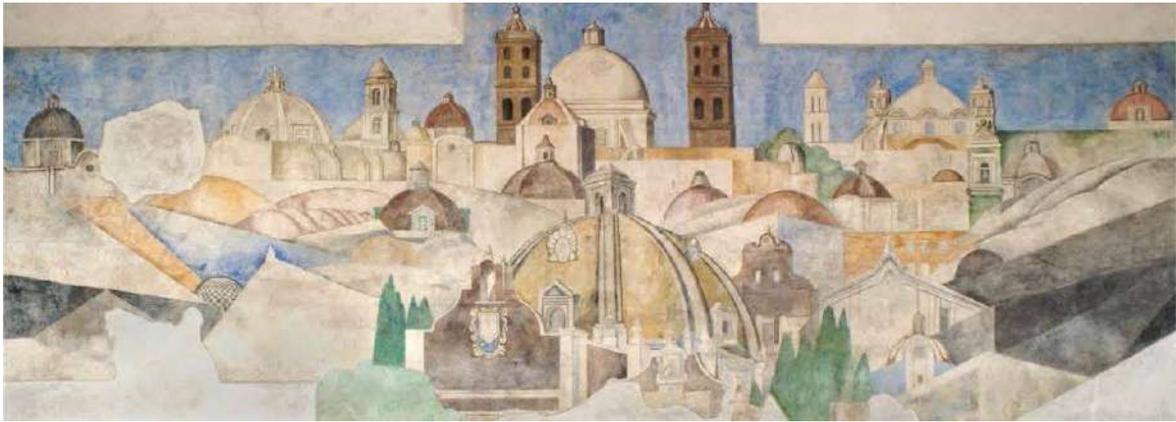


Fig. 16. Dr. Atl, *Mural destruido del Anexo de San Pedro y San Pablo sobre el origen de la vida*, 1923. Archivo General de la Nación.

La nebulosa de la creación.



Fig. 17. Dr. Atl, *Rotación del Universo*. Fotografía del dibujo fechado en 1924 y aparecido en Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl. Sinopsis de su vida...*



## VII. Una propuesta plástica americana: el Ultrabarroco.

En una fotografía se observa al Dr. Atl vestido de traje subido en un andamio dispuesto frente a un muro del Antiguo Convento de la Merced. **(Fig. 1)** El artista sostiene un pincel con la mano derecha mientras piensa hacia dónde continuar su composición. En el muro se encuentra una imagen formada por torres, espadañas y cúpulas de iglesias que se mezclan con colinas y cerros. Este mural parte de un recubrimiento de cartera en la parte inferior y se expande hacia arriba y los lados. Su forma final está marcada con carboncillo: semicircular, es decir, su visión estaría marcado por la propia arquería del convento. **(Fig. 2)**

El convento de la Merced fue el sitio que habitó Gerardo Murillo desde su regreso a México. Un espacio que también fue ocupado por la Escuela de Escultura y Talla Directa (bajo el auspicio de la Secretaría de Educación Pública) y, a partir de enero de 1930, por el Comité Nacional de Artes Populares.<sup>842</sup> Su exposición original en semi exteriores, es decir, en un espacio cubierto pero con la conciencia de que estaría expuesto al aire, lluvia y otras variaciones atmosféricas no impidió que éste fuera el único mural sobreviviente del Dr. Atl. Conocido como *Vista panorámica de la Ciudad de Puebla* **(Fig. 3)** esta obra fue realizada en la década de los veinte y desprendida cuatro décadas más tarde con la técnica del *strappo* y colocado en un bastidor. Hoy se conserva en el patio del Museo Nacional de Historia ubicado en el Castillo de Chapultepec.<sup>843</sup>

---

<sup>842</sup> Karen Cordero Reiman, "Fuentes para una historia social del 'Arte popular' mexicano: 1920-1950" en *Memoria* núm.2, (México: Museo Nacional de Arte, 1990)31-55.

<sup>843</sup> Juan Manuel Blanco Sosa y Thalía Montes Recinas, "Un mural al viento" en *Gaceta de Museos. Expuestos al viento* 65 (agosto-noviembre 2016) 20-26.

La composición del mural se extiende desde una escalinata hacia los lados envolviendo al espectador. En el primer plano se observa la cúpula de la Catedral de Puebla, del lado derecho, la espadaña del Templo del Carmen y al fondo, las torres y cúpula del Templo del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús. A la izquierda se puede identificar la cúpula y torre del Templo del ex Convento de San Jerónimo, la cúpula decorada con azulejos blancos y negros de la Iglesia de la Soledad, la torre del Templo de San Francisco y muchas otras referencias a los templos virreinales de la ciudad. No obstante, en el mural estos elementos arquitectónicos no sólo están retratados sino que emergen del paisaje, de las sinuosas colinas y valles que se marcaron por zonas de colores ocres, verdes, grises y azules. Además en el primer plano de la composición aparece una serie de prismas negros similares a los ya mencionados en *Amanecer en la montaña*, *Retrato futurista* y otras piezas analizadas en los capítulos anteriores.

Este mural se desarrolló de manera paralela al proyecto de *Iglesias de México*, publicado por el Dr. Atl entre 1924 y 1927 con el apoyo de la Secretaría de Hacienda, la Dirección General de Bienes Nacionales y la editorial Cvltvra. **(Fig. 4)** El proyecto constó de seis volúmenes con fotografías de Guillermo Kahlo (encargado de fotografiar el patrimonio colonial a principios de siglo) y de José María Lupercio, compañero del círculo Bernardelli. El segundo volumen se dedicó exclusivamente a La Catedral de la Ciudad de México y su escritura estuvo a cargo de Manuel Toussaint. Los otros cinco volúmenes tienen ilustraciones y textos de Atl, Toussaint y del ingeniero José R. Benítez. A lo largo de sus páginas, se traza la búsqueda de un concepto, uno que le sirviera para definir al estilo de la arquitectura que él consideraba como propiamente mexicana: el Ultrabarroco.

El primer libro de este proyecto estuvo dedicado a las cúpulas y tiene como primera imagen una acuarela titulada *Puebla la cupular. Panorama de la ciudad desde el atrio de Analco* (Fig. 5). En ésta se abre la visión hacia un horizonte repleto de cúpulas y torres que integran un paisaje citadino de volúmenes ondulantes el cual incluye al gran volcán Popocatepetl, como una “cúpula terrestre”. Para Atl, “La cúpula es una síntesis espacial. Ella representa, en México, la óptima y la máxima expresión arquitectónica” ya que “en ellas se explicó con mayor elocuencia y con extraordinaria abundancia el sentimiento popular”<sup>844</sup>

¿Cómo pensar la cúpula en una superficie bidimensional? El primer fresco realizado por Rafael, *La disputa del sacramento* (1483-1520), ubicado en lo que hoy se conoce como las Stanzas en el Vaticano, era considerada por Atl como “positivamente importante en lo que se refiere al uso de la línea curva en una grande composición – en la más admirable, la más perfecta, la más completa obra pictórica del ingenio humano”.<sup>845</sup> (Fig. 6) Así, esta forma jugaba un rol determinante en esta composición mural en consonancia con el postulado del Ultrabarroco. Este estilo, nombrado por Atl, está basado en la apropiación de formas barrocas italianas y españolas llegadas a partir del proceso de conquista y del cual, Atl todavía encontraría huellas en obras de su tiempo como son:<sup>846</sup>

---

<sup>844</sup> Dr. Atl. *Iglesias de México. Vol.I Cúpulas*. (México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda/ Cvltvra, 1924) 1 y 4.

<sup>845</sup> “Su plano inferior es un arco formado por figuras que se apoyan en los extremos del medio punto y la parte superior está formada por tres arcos de círculo cortados a su vez en el centro por otro arco de círculo. Con esta pauta curvilínea Rafael logró una composición de una grande profundidad y de un equilibrio que no tiene igual en la historia del arte” en “Notas del Dr. Atl sobre la perspectiva curvilínea” en Luis G. Serrano. *Una Nueva Perspectiva. La Perspectiva Curvilínea*, pról. y notas Dr. Atl (México: Editorial CVLTVRA, 1934) 99.

<sup>846</sup> En otro texto planeo ahondar en la configuración de este estilo basado en formas virreinales en la modernidad como aquella “cristalización americana intermedia entre un Teocali azteca y un Rascacielos neoyorkino”. Para esta investigación, es importante estudio de Juana Gutiérrez Haces, “Algunas

Los cuadros vibrantes que pintan los jóvenes alumnos de las escuelas establecidas al aire libre por Ramos Martínez; las decoraciones de Revueltas, de Leal, de Montenegro; las de Rivera, hechas en la Secretaría de Educación y los grandiosos frescos de Clemente Orozco ejecutados en la Preparatoria – las más vigorosas pinturas hechas en América desde antes de que América fuese América.<sup>847</sup>

Así, estas obras se pueden entender como “las primeras frases de un lenguaje olvidado” pero vivo a través de los “artesanos anónimos” en las formas del arte popular y que al mismo tiempo permitieron que el movimiento de la Escuela Mexicana de Pintura reactualizara los edificios coloniales, a través, de nuevo, de su decoración. En ese sentido, también para Atl,

El sentimiento y la habilidad técnica de los mexicanos en la más complicada y elevada de las artes del dibujo, especialmente en lo que concierne a la parte decorativa, se manifestó prolijamente durante todo el periodo colonial en los centenares de templos y de casas que construidos bajo la influencia española, llevan sin embargo el sello peculiar indígena.<sup>848</sup>

Es decir, en la mano, en el dibujo que se manifiesta mejor en el ámbito decorativo es posible discernir la mexicanidad, aquello que debía rescatarse desde lo popular para la reconfiguración y renacimiento artístico. Atl continúa diciendo que aquello “Está patente en las líneas tortuosas de los templos; en las piedras labradas de las fachadas; de las torres de las iglesias; en las decoraciones policromas de los palacios”<sup>849</sup>

Este elemento me permite proponer que, la *Vista de la ciudad de Puebla* o la obra *Cielos Nocturnos (Vista desde la azotea del ex convento de la Merced)* analizada en el

---

consideraciones sobre el término ‘estilo’ en la historiografía del arte virreinal mexicano” en *El arte en México: Autores, temas y problemas*, Rita Eder (coord.) (México: FCE/ Conaculta, 2001) 90- 193.

<sup>847</sup> Dr. Atl. *Iglesias de México. Vol. VI (1525-1925)* (México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1927) 148

<sup>848</sup> Gerardo Murillo, "Dr. Atl", *Obras 3, Primera parte, Artes plásticas* (México: El Colegio Nacional, 2007) 225.

<sup>849</sup> Gerardo Murillo, "Dr. Atl", *Obras 3, Primera parte, Artes plásticas...* 225. Es claro cómo para Murillo, dentro de las manifestaciones populares, la arquitectura también tiene entrada.

capítulo anterior, son expresión de aquel “Ultrabarroco” que presenta una nueva manera de concebir el paisaje. Esto es, un paisaje en el cual la cúpula (como forma semi esférica) tiene el papel protagónico y conjunta otros elementos: el replanteamiento de lo decorativo dentro de la búsqueda de una renovación en la plástica revolucionaria y una intención de actualizar las formas coloniales. **(Fig. 7)**

Así, con esta revisión de un proyecto posterior, puedo proponer que los murales de San Pedro y San Pablo no fueron la única alternativa mural de Atl, sino que intentó en la misma década variar su acercamiento. Ambos desde una línea de expropiación de los espacios coloniales por el estado y como parte de un programa revolucionario. Primero, parece que la variación proviene de la técnica, como se puede ver en el retrato de su compañera por aquellos años, Nahui Olin. **(Fig. 8)** Esta pieza tomó como base el fresco en un formato móvil y para terminar la figura mezcla la petrorresina y los atlcolors. Luego, en la *Vista panorámica* se puede entender por qué decide utilizar el fresco (que ya había adquirido mayor notoriedad que la encáustica para la pintura mural) y mezclarlo con los temas que les habían funcionado a sus compañeros tapatíos, sin abandonar su interés por la forma y el paisaje. Esta estrategia tampoco tuvo eco y Atl enfocaría su interés en continuar su replanteamiento de la pintura del paisaje.

## **La biografía del Colegio: su agencia arquitectónica en la enseñanza.**

A pesar de haber acogido innumerables funciones históricamente, San Pedro y San Pablo pocas veces se ha reconocido como unidad arquitectónica, no obstante, se mantiene como un lugar de la memoria cuyas capas vale la pena recorrer. En este caso,

me interesa partir de las interacciones con la educación que dotaron al lugar de una agencia especial.

Ya desde 1951 Clementina Díaz de Ovando señaló que “carecía de sentido describir únicamente el Templo de San Pedro y San Pablo” ya que “la historia de nuestros monumentos coloniales es íntegra y no puede desentenderse de una parte para estudiar sólo un fragmento.”<sup>850</sup> El conjunto no es el mismo desde su fundación y ha tenido un largo proceso de modificaciones, ampliaciones y destrucciones. **(Fig. 9).** Su fundación como Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo por parte de la Compañía de Jesús se remonta al 12 de diciembre de 1574 en la Nueva España y desde aquel momento se configuró como un espacio importante para la enseñanza. En aquel entonces la iglesia del Colegio, dedicada en 1603, contaba con una cúpula que, según Manuel Toussaint, se cree que fue la primera construida en la Nueva España pero la portada “que debe datar de la terminación de la obra, es buena muestra de herreriano”.<sup>851</sup> Sus cátedras eran concurridas y fueron un factor para que otros colegios, como el de San Gregorio y el de San Bernardo se fundieran en uno mayor, el Colegio de San Ildefonso. La relación que se estableció entre ambos colegios era tensa y continuamente se discutía la primacía de uno sobre otro.<sup>852</sup>

El colegio se reedificó poco después de 1720, al recibir una donación que permitió ampliar el colegio. Sin embargo, la primera expulsión de los jesuitas por decreto real fue en 1767 por lo que existió la intención de derrumbar la obra en 1775

---

<sup>850</sup> Clementina Díaz de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. (México: UNAM-IIE, 1951) 6.

<sup>851</sup> Manuel Toussaint. *Arte colonial en México*. (México, Imprenta universitaria, 1948) 115. Toussaint dice que la iglesia fue construida por el arquitecto jesuita Diego López de Arbaiza entre 1576 y 1603, año en el que fue dedicada.

<sup>852</sup> Es conocida la polémica entre el Colegio Máximo y la Universidad que en varios momentos compitieron por tener la mejor cátedra de latín y gramática.

al instalarse el Sacro y Real Monte de Piedad de Animas y dar inicio a algunos proyectos renovadores de la ciudad colonial. Al mismo tiempo se le fue despojando al colegio de algunas de sus riquezas, como fueron los retablos de la Capilla de la Concepción y San Ignacio para ser enviados a San Gregorio o a la Catedral Metropolitana. Es importante mencionar que el colegio fue también el lugar en el que la corona decidió administrar las expropiaciones jesuitas con la llamada Dirección de Temporalidades. En 1798 se contempló la posibilidad de trasladar, desde el Alcázar de Chapultepec, “los papeles antiguos” y expedientes del Archivo General del Reino para que estuvieran más próximas a los ministros de la Real Hacienda. No obstante, este proyecto no se llevó a cabo.

Con el regreso de los jesuitas, en 1816, éstos recibieron de vuelta el Colegio Máximo junto con el de San Gregorio y trataron de llevar en este último el noviciado y en el primero recibir y distribuir a los escolares a pesar de su condición de ruina por el abandono sufrido. **(Fig. 10)** Para 1821 tuvieron que abandonar de nuevo el Colegio a partir del Decreto Real que suprimía la Compañía de Jesús en la monarquía española y que los convirtió en aliados de los grupos independentistas.

A finales de 1821, Orozco y Berra narró que la iglesia del colegio “fue convertida en salón de las sesiones del congreso, en cuya forma se conservó hasta 1829. Se le abandonó entonces sirviendo más de una vez para bailes, para representaciones de comedias y de coloquios, y para otros muchos usos profanos.” En 1853 se restableció por segunda vez la Compañía de Jesús y lograron estar tres años en aquel sitio hasta que en 1857 se hicieron “grandes obras para trasformarlo en un colegio de niñas, que debería llevar el nombre de Colegio de la Paz: interrumpidos los trabajos sirvió de 1858

á 1860 de Colegio Militar, en seguida de cuartel y de hospital militar, y por último de depósito de víveres del ejército francés, estando en la iglesia los forrajes.”<sup>853</sup> En ese sentido, el edificio del Colegio Máximo siguió sufriendo modificaciones en su estructura; al pretender instalarse el Colegio de La Paz, se la hacen algunas adaptaciones. Aunque el colegio de niñas al final se llevaría a cabo en las Vizcaínas.

En la estructura de la ciudad decimonónica el conjunto no perdió importancia, ya que se encontraba en el cuartel mayor núm. 4 y menor núm. 14.<sup>854</sup> Su ubicación privilegiada permitió que se le seleccionara para llevar a cabo en su nave principal el Congreso constituyente así como el Congreso de obreros y artesanos en 1876.<sup>855</sup> Desde 1884 y hasta los primeros años del siglo XX, el inmueble fue utilizado como correccional de menores.<sup>856</sup> Luego, el Colegio fue utilizado como taller tipográfico y en 1907 se convirtió en oficina de pesado de la Casa de Moneda. Con la Revolución el edificio pasa a utilizarse como caballeriza para los animales de los revolucionarios, con letrinas, almacenamiento de forraje, etc. Durante el gobierno de Huerta se le denominó Casa de

---

<sup>853</sup> Manuel Orozco y Berra. *Memoria para el Plano de la Ciudad de México formada de orden del Ministerio de Fomento*. (México: Imprenta de Santiago White, 1867) 116.

<sup>854</sup> Juan N. del Valle. *Division de la ciudad de México por manzanas, comprendiendo los ocho cuarteles mayores y treinta y dos menores que la componen :formada con vista de los datos más recientes y mejor arreglados, comprendiendo las calles abiertas en los últimos años*. (México : Impr. de Andrade y Escalante, 1863) 11-12.

<sup>855</sup> Carlos Illades, "El proceso de organización de los artesanos de Ciudad de México, 1853-1876." *Revista Europea De Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 59 (December 1995), 60-68.

<sup>856</sup> El 7 de diciembre de 1871, el Congreso expidió un decreto que ubicaba a los menores en el sistema penal, y desde 1884 aquellos que infringían la ley eran enviados al Ex Convento de San Pedro y San Pablo. "En ese colegio se les internaba para su reeducación, aunque los menores que cometían delitos más graves eran llevados a la Prisión de Belén, a donde se les encerraba con delincuentes adultos, quienes los pervertían e instruían en el robo y asesinato" Ver Juan de Dios González Ibarra, Ladislao Adrián Reyes Barragán, "La administración de justicia de menores en México. La Reforma del artículo 18 de la Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos" en *Boletín mexicano de derecho comparado*, vol.40, 79 Fue hasta 1908, con la construcción de la Escuela Correccional para Menores en Tlalpan que se abandona el inmueble de San Pedro y San Pablo.

Detención y Adiestramiento para Jóvenes o Escuela correccional y cuartel<sup>857</sup> y años después funcionó como manicomio.<sup>858</sup> **(Fig. 11)** Después de un periodo de abandono, volvió a tener una función específica gracias al rescate de Jorge Enciso y a su uso comandado por José Vasconcelos como rector de la Universidad.

## **(Re) Construcción: Una reinención de lo colonial**

El 6 de abril de 1914 se promulgó la “Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales” con la cual se declaraba la utilidad pública de la conservación.<sup>859</sup> Ésta estaría a cargo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y actuaría a través de la recién creada Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos. En enero del año siguiente, Jorge Enciso iniciaría su labor de Inspector de Monumentos Artísticos.<sup>860</sup> Una de sus primeras acciones fue denunciar que, en el inmueble del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo habían

desaparecido los azulejos que decoraban el interior de la parte baja de la torre de la antigua Iglesia De San Pedro y San Pablo, anexa al local que actualmente ocupa como cuartel, el Regimiento “Fieles de Oaxaca”. Como los referidos azulejos constituyen un elemento artístico de importancia y difícil de reponer suplico a Ud. muy atentamente, se haga una investigación<sup>861</sup>

---

<sup>857</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*. Tomo I, núm. 1, mayo 1922. México: Talleres Gráficos de la Nación. (Sección de edificios y construcciones) 484.

<sup>858</sup> “El Antiguo manicomio de San Pedro y San Pablo ha quedado convertido en un edificio escolar” en *El Universal*, 30 de junio de 1923.

<sup>859</sup> “Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales 1914” en *Boletín de Monumentos Históricos*. Num. 21, (enero-abril 2011) Esta ley, promulgada por Victoriano Huerta como presidente y Nemesio García Naranjo como Secretario del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes. Es importante mencionar que desde 1897 se promulgó un decreto que protegía a los monumentos arqueológicos existentes en el territorio mexicano.

<sup>860</sup> Ver Esther Acevedo, “Jorge Enciso Alatorre: Una vanguardia acotada”, en *Historias* 86, México, INAH, (2013) 112.

<sup>861</sup> Jorge Enciso, “Han desaparecido los azulejos...”, 14 de septiembre de 1915, Archivo Histórico Jorge Enciso de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Fondo Iglesia de San Pedro y San Pablo (AHJE-CNMH-INAH-SPSP) legajo 1, foja 3.

Es decir, consideraba que los azulejos de la Iglesia eran un elemento artístico tan importante como la construcción arquitectónica y por lo tanto se debía impedir que siguieran sucediendo esos saqueos y desapariciones. Además, gracias a Enciso el inmueble se salvó de ser subastado a particulares al proponerle a Vasconcelos que lo incorporara a su proyecto educativo.<sup>862</sup> En palabras de Vasconcelos:

Naves tan hermosas como la de San Pedro y San Pablo servían a la tropa para sus retretes. Y ni siquiera se habían instalado con higiene. Como Ministro de Guerra fungía el general Enrique Estrada. Un general improvisado, general de la revolución, pero no un hombre inculto [...] Era imposible que no simpatizara con nuestros planes. Lo entrevisté y antes de veinticuatro horas tenía las órdenes necesarias para ocupar todo el edificio de San Pedro y San Pablo y otro enorme cuartel por Peralvillo.<sup>863</sup>

Luego, el edificio pasó a formar parte de la Secretaría de Educación Pública a mediados de 1921 y, según reporta el *Boletín* de la institución, “la construcción no sólo estaba en ruinas, sino que constituía un verdadero foco de infección.”<sup>864</sup> En ese sentido, San Pedro y San Pablo necesitaba un proyecto de renovación, el cual estaría bajo la dirección de los arquitectos Federico Mariscal y Samuel Chávez quienes se comprometieron a terminar la obra en unos meses y a rendir un informe de lo que se llevó a cabo.<sup>865</sup>

---

<sup>862</sup> Además pide que ya “no se permita la entrada en este edificio, sin el correspondiente permiso por escrito, pues resulta vergonzoso el hecho de hallarse en la actualidad instalados los excusados del Cuartel, en el local en donde hizo su instalación el Primer Congreso Constituyente de 1824.” Oficio Al C. Secretario de Estado y Despacho de Hacienda. 8 de abril de 1921. AHJE-CNMH-INAH-SPSP-legajo 1-foja 1 y Oficio de Jorge Enciso al Rector de la Universidad Nacional. AHJE-CNMH-INAH-SPSP, legajo 1-foja 16 y 17.

<sup>863</sup> José Vasconcelos. *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. (México: SEP / INHERM, 2011) 82.

<sup>864</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*. Tomo I, núm. 1, mayo 1922. México: Talleres Gráficos de la Nación. (Sección de edificios y construcciones) 484. También vale la pena recordar el reporte de las condiciones higiénicas de la ciudad de México solicitado por Venustiano Carranza a Alberto J. Pani, entonces Secretario de Comercio e Industria. Alberto J. Pani. *La higiene en México* (México: Balleca, 1916).

<sup>865</sup> “Estimándose que las obras importarán alrededor de doscientos mil pesos, y que quedarán terminadas antes de dos meses” en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*. Tomo I, núm. 1, mayo 1922. México: Talleres Gráficos de la Nación. (Sección de edificios y construcciones) 484

Se debe recordar que en la década anterior, Samuel Chávez había realizado la restauración y reestructuración del Antiguo Colegio de San Ildefonso, añadiéndole un anfiteatro y un edificio anexo que sería inaugurado dentro de los eventos organizados para la celebración del Centenario de la Independencia.<sup>866</sup> No obstante, serían los ingenieros Luis V. Massieu y Manuel R. Gómez quienes concluirían la obra.<sup>867</sup> Este episodio es importante para esta historia en construcción ya que se trata de un proyecto integral de ornamentación con búsqueda nacionalista a partir de lo que se entendía como colonial en oposición a las casas decorativas italianas o extranjeras.

El álbum número 2, Tomo VI de la fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos contiene una colección de fotografías de varios edificios públicos y colegios del centro de la Ciudad de México que incluye la Ex Aduana de Santo Domingo, la Escuela Nacional de Medicina, la Escuela Nacional Preparatoria, el Ex-Colegio de San Juan de Letrán o el Ex Colegio de San Pedro y San Pablo. La sección dedicada a este último incluye diversas fotografías organizadas en distintas maneras. Una hoja contiene dos vistas de la fachada de San Pedro y San Pablo desde la calle y dos fotografías de la portada de la Antigua Universidad en funciones como nueva entrada del Anexo. **(Fig. 12)**. A éstas le siguen pequeñas reproducciones de grabados del recinto realizados durante el siglo XIX como el realizado para el álbum *México pintoresco* de 1882 que muestra al templo acompañado de altos árboles y ubicado en una esquina de tránsito tanto a pie como en carruajes que van dejando huella por el camino. **(Fig. 13)**

---

<sup>866</sup> Para ahondar en el proceso de remodelación del conjunto ver Elsa Arroyo y Sandra Zetina, "La reconstrucción de monumentos coloniales en las décadas de 1920 y 1930 en México" en *Conversaciones... Revista de Conservación*. Núm. 9 (junio 2020) 119-140.

<sup>867</sup> *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924*. (México: s.e., 1925)

Se ve una intención de mostrar los modos de hacer que durante distintos momentos históricos han habitado el espacio, es decir, hay un interés en construir visualmente la vida del conjunto. No obstante el álbum va más allá y realiza un ejercicio de comparaciones entre “el antes y el después” de las obras de restauración emprendidas, marcando así su posición frente a una idea de conservación en la que se mezclan momentos, estilos y funcionamiento del espacio. Por ejemplo, podemos ver dos fotografías del antiguo templo y notar el cambio en la barda que anteriormente contaba con un arco de entrada y con decoraciones en las ventanas del edificio adjunto, los cuales desaparecieron para convertirlo en espacio universitario y adecuándolo a un estilo mucho más sobrio. **(Fig. 14)** Cabe mencionar que se trató de intervenciones reconstructivas, hoy problemáticas para la teoría de la restauración.

Igualmente, en el expediente del Archivo de Monumentos del INAH dedicado al antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo se encuentra un oficio de Jorge Enciso entonces Inspector General de Monumentos Artísticos e Históricos dirigido al Rector de la Universidad Nacional en el que se le reportan los resultados de la visita de la inspección al inmueble realizado el 21 de abril de 1921. Inicia “manifiesto a usted que el estado de consolidación, en lo que se refiere a muros, se halla en buen estado. En el pórtico hay una cuarteadura en el segundo cuerpo, que rompe las dos cornisas del frontón y llega hasta la de la portada principal. [...] La fachada de la Iglesia, en general, es de mampostería de tezontle, y de sillería de recinto el rodapié.”<sup>868</sup> Considera que los

---

<sup>868</sup> Oficio de Jorge Enciso al Rector de la Universidad Nacional. AHJE-CNMH-INAH-SPSP-Legajo 1-foja 16 y 17.

muros del interior y las bóvedas (a excepción de la tercera) están en muy buen estado de consolidación y conservación, pero en un completo desaseo.

El informe hace referencia a varias fotografías que posiblemente sean las que se conservan en el álbum. Por ejemplo, se menciona la imagen de uno de los ángulos del patio principal (norte poniente) el cual se encuentra en buen estado. No obstante, “Como se subió el nivel del piso de todo el edificio, la arquería de este patio perdió sus proporciones.” Y la decisión que se tomará será bajar los pisos y dejar las columnas completamente visibles. **(Fig. 15).**

En su estudio sobre el renacimiento del muralismo, Jean Charlot establece que “Enciso se limitó a aconsejar al arquitecto en lo referente a los pisos y a la puerta de entrada; también prestó bastea con decoraciones antiguas, para que sirviera de inspiración a las guirnalda pintadas.”<sup>869</sup> No obstante queda claro que su papel para la elección, rescate y formulación del proyecto de restauración del edificio fue fundamental.

El *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* marca como inicio de la reparación del edificio el 16 de enero de 1922. El trabajo tomó como punto de partida los patios, es decir, la nivelación del suelo de los claustros que “por causas de hundimientos se hallaban a un metro ochenta centímetros de profundidad”. Se detalla el trabajo realizado de la siguiente manera:

Se han excavado los pisos para descubrir los patios; destapado la arquería del primer piso, abierto ventanas altas del mismo, cambiado los techos y pisos del mismo. Se hicieron pisos de duela en los salones, puertas, ventanas, cancelas, escaleras de madera, se pusieron vidrios y se pintaron a la cal los muros y techos.

Se hicieron pisos de cemento en el corredor y galerías, se cambiaron totalmente los albañales de todo el edificio, se abrieron comunicaciones con los otros patios.

---

<sup>869</sup> Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo...* 123.

Se pintaron y decoraron con azulejos estilo antiguo los muros de la iglesia, se hizo la instalación de luz eléctrica por sistema oculto en la misma. Se pintó y arregló la torre de la iglesia, adaptándose algunos compartimentos para habitación de conserje.<sup>870</sup>

Son varias las remodelaciones que necesitó el espacio para adecuarlo a las necesidades de sus usuarios modernos como la instalación de luz eléctrica y ventanas más amplias para la circulación del aire. **(Fig. 16)**. Del mismo modo, es importante que se mencione el “estilo antiguo” de los azulejos para la Sala de Discusiones Libres los cuales habían sido realizados por los hermanos Fernández Ledesma. Sobre este proceso de remodelación Vasconcelos también escribió que

Fue necesario sacar toneladas de tierra para poner a luz las hermosas columnas de piedra del primer patio; en el segundo patio había una sola línea de arcadas de estilo italiano impecable. Inmediatamente construimos las otras tres, según el mismo estilo; quedó así cerrado el patio que es hoy uno de los más hermosos de la capital. En el centro levantamos un monumento a Las Casas. De haber sabido yo entonces un poco más de historia patria, dedico el monumento a Pedro de Gante o a Vasco de Quiroga, los educadores eximios.<sup>871</sup>

Este patio, el que estuvo decorado por Montenegro, así como varios aspectos interiores como las escaleras del cuerpo principal, las arcadas y sus claves decoradas con relieves **(Fig. 17)** y otros elementos fueron registrados por el Inspector de monumentos para poder entregar el inmueble a la Secretaría de Educación.<sup>872</sup>

---

<sup>870</sup> *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*. Tomo I, núm. 3, enero 1923) 482. El informe dicta que hasta ese momento se habían gastado aproximadamente la cantidad de \$305,357.02 y se habían terminado los salones de la planta alta, la escalera principal y se había comenzado a formar la arquería del segundo patio y el arreglo de los corredores del mismo.

<sup>871</sup> José Vasconcelos. *El desastre*. (México: Editorial Andrés Bots, 1938) 33.

<sup>872</sup> Este trabajo se continuará en forma de artículo sobre la reconstrucción y la restauración del inmueble una vez que sea posible llevar a cabo visitas a los archivos públicos después de la pandemia COVID.

## Un anexo para la Preparatoria

El 7 de julio de 1923 se llevó a cabo la inauguración del anexo de la Preparatoria. Gracias a algunas fotografías de Agustín Victor Casasola conocemos el evento llevado a cabo en la Sala de Discusiones Libres. La entrada de la comitiva, encabezada por el presidente Álvaro Obregón, deja ver que la barda del edificio está todavía en reconstrucción. **(Fig. 18)** La ceremonia fue presidida por el Presidente Obregón quien estuvo acompañado del licenciado José Vasconcelos, secretario de Educación; doctor Bernardo J. Gastelum, subsecretario del mismo ramo; ingeniero Alberto J. Pani, secretario de Relaciones Exteriores; Genaro Estrada, oficial mayor de Relaciones; licenciado Antonio Caso, Rector de la Universidad Nacional; don Manuel Puga y Acal, secretario de la Universidad; licenciado Vicente Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional preparatoria y el excelentísimo Raúl Regis de Oliveira, embajador del Brasil en México.<sup>873</sup> La presencia de todas esas figuras representa la gran importancia del espacio educativo.

No obstante, en el contexto de la remodelación del inmueble sucedió un conflicto con los estudiantes:

La Secretaría de Educación, dijo el señor Vasconcelos, como a todo mundo consta, ha gastado fuertes sumas de dinero para obtener edificios decorosos y limpios, y destinarlos a las escuelas. Acabamos de inaugurar el de San Pedro y San Pablo, y hace pocos días, al visitarlo, me encontré con que las paredes recientemente preparadas para

---

<sup>873</sup> “La vieja Iglesia de San Pedro y San Pablo, convertida en anexo a la preparatoria, se inauguró” en *Excélsior*, 8 de julio de 1923. El listado de asistentes continúa: “Además se anuló entre la concurrencia al grupo estudiantil de la Preparatoria; de las escuelas normales, al personal docente de dichas instituciones, a los señores ingeniero Luis V. Massieu, jefe del Departamento Escolar de Educación; Juan B. Salazar, jefe del Departamento de Bellas Artes; Jaime Torres Bodet, jefe del Departamento de Bibliotecas; Enrique Corona, jefe del Departamento de Cultura Indígena; general Manuel Pérez Treviño, jefe del Estado Mayor Presidencial; don Ronald de Carvalho, eminente literato y poeta brasileño; doctor Manuel Rea González, director de la Facultad de Medicina; los representantes diplomáticos de las naciones amigas de América Latina y público numerosísimo.”

su decoración, estaban cubiertas con unas hojas anunciando un periódico estudiantil. Llamé al prefecto y le dije que le comunicara al Director que, en uso de las facultades que me concede la Ley, y como presidente de la Universidad, disponía que los alumnos que firmaban esa hoja fueran expulsados por seis días, por poco escrupulosos para cuidar la casa que se les había dado. Pues bien, este acuerdo no fue cumplido por el Director de la Escuela, debiendo hacer notar que la lista de alumnos que anunciaban un periódico escolar en dichas hojas estaba encabezada por un hermano del señor Lombardo Toledano.”<sup>874</sup>

Uno de los eventos que causaron el rompimiento entre Vasconcelos y Lombardo Toledano sucedieron en este espacio. Según se da cuenta, Vasconcelos dijo “Ya he dado orden, para que se proceda a la entrega del establecimiento”y por tanto pidió la renuncia de Toledano y nombró a Isaac Ochoterena como su sucesor.<sup>875</sup>

La Escuela Nacional Preparatoria necesitaba un nuevo espacio, la matrícula había aumentado y el plan de estudios se había modernizado por lo que el Rector de la Universidad se dio a la tarea de buscar un inmueble con el que pudiera compartir sus funciones. Como informa el Boletín de la Secretaría de Educación Pública, esta institución

emprende desde hace meses importantes obras de reparación en San Pedro y San Pablo, la antigua Escuela Correccional. Allí se establecerá de modo conveniente y decoroso, el Departamento de Primer Año de la Escuela Nacional Preparatoria. El espacioso templo se destina a la sala de conferencias y proyecciones cinematográficas para las clases pobres. Los trabajos de decoración han sido encomendados muy acertadamente a nuestros más exquisitos artistas: Montenegro, Enciso, Xavier Guerrero. Así pues, el proletariado contará en breve con la más suntuosa sala que haya en la república. Es esto motivo de regocijo para todas las gentes bien intencionadas.<sup>876</sup>

El conjunto sería utilizado para llevar a cabo actividades de diálogo en la Sala de discusiones y el colegio recibiría en sus pasillos los estudiantes provenientes de la

---

<sup>874</sup> "Se pidió la renuncia al director de la Preparatoria" en El Universal, 17 de agosto de 1923.

<sup>875</sup> "Se pidió la renuncia al director de la Preparatoria" en El Universal, 17 de agosto de 1923.

<sup>876</sup> Julio Torri, "San Pedro y San Pablo" en *Azulejos*, tomo I, núm. 7, mayo 1922, p. 20-26

escuela primaria. Es decir, a los estudiantes del primer año de la Preparatoria. Un primer año que poco a poco se iría transformando ya que éste es el momento en el que se nota la necesidad de una transición en las etapas de enseñanza elemental a la superior y se destina el edificio del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo a “la Escuela Secundaria, según el proyecto de reorganización de las Escuelas Superiores”.<sup>877</sup>

El Anexo de la Preparatoria se encuentra entre lo que José Vasconcelos nombró como “escuela-tipo”, es decir, complejos escolares que tuvieran además de instalaciones adecuadas para llevar a cabo las clases, gimnasios, biblioteca, patios, alberca y, sobre todo, decoraciones murales. Quizás el caso paradigmático de esta propuesta educativa haya sido el Centro Educativo Benito Juárez en la colonia Roma construido por Carlos Obregón Santacilia, pero también es posible considerar que el anexo de la Preparatoria **(Fig. 19)** y la Escuela Belisario Domínguez cumplen con estas características.<sup>878</sup> Ésta última, decorada por Emilio Amero y Carlos Mérida, se inauguraría tres días después de que Vasconcelos entregara su renuncia el 30 de junio de 1924.

Es interesante que se estableciera una ruta en la enseñanza a partir de la modificación y restauración de espacios. Desde la enseñanza primaria del Centro Escolar Benito Juárez o la Belisario Domínguez, pasando por el Anexo como representante de la educación secundaria y la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, se había concebido toda una ruta, un proceso educativo a partir de la

---

<sup>877</sup> "El Antiguo manicomio de San Pedro y San Pablo ha quedado convertido en un edificio escolar" en *El Universal*, 30 de junio de 1923.

<sup>878</sup> José Vasconcelos. *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista* (México: Senado de la República, 2002) 91-98.

decoración de inmuebles restaurados o construidos con formas coloniales porque “el estilo del edificio escolar debe ser tal que ya de por sí represente un significado de cultura”.<sup>879</sup>

Así pues, de ser Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria se convirtió en un lugar que albergaría a los estudiantes de la escuela secundaria núm 7, por lo cual, para 1929 con el movimiento de la autonomía universitaria, el inmueble quedaría en manos de la Secretaría de Educación Pública (y no de la Universidad). De esa separación provienen sus distintos usos, cuidados y procesos de conservación. El anexo de la preparatoria, como se ha visto, formó parte de un amplio proyecto de reestructuración de la educación, de ahí quizá se puedan derivar las razones de su destrucción.

## Borramientos

La intervención está ligada al inmueble desde antes de ser inaugurado. Es conocida la modificación (o censura) de la composición original de *El árbol de la vida* de Roberto Montenegro que en un primer momento muestra la desnudez de un San Sebastián (**Fig. 20**) para que, al momento de la inauguración se trate de un San Sebastián soldado, cuyo cuerpo viste una negra armadura. (**Fig. 21**) Además, como lo han señalado los estudiosos, se modificaron dos figuras femeninas en el extremo izquierdo de la composición.<sup>880</sup> De manera irónica el artista podría haber realizado una autocaricatura

---

<sup>879</sup> José Vasconcelos. *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista...* 91.

<sup>880</sup> Rafael Fierro Gossman. *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo: Museo de la Luz. 400 años de historia.* (México: UNAM / DGDC, 2003) 121-147 El mismo mural fue intervenido en 1944 con el objetivo de ocupar el espacio de la Sala como Hemeroteca. El rector de la Universidad, Rodolfo Brito Foucher comisionó la restauración del inmueble al arquitecto Pallares quien a su vez contó con el apoyo de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas para trabajar con el temple, sin embargo, como relata Clementina Díaz y de Ovando, parece que éstos intervinieron la obra con pintura con base de aceite lo

en la revista *Azulejos* que establece “Roberto Montenegro, que donde él pinta ‘naiden’ borra”. **(Fig. 22)**

En ese sentido cabe preguntarse ¿cuál es el límite de la sexualidad visual en el México posrevolucionario? Primero, la censura del San Sebastián en la Sala de Discusiones Libres y después la destrucción de los murales del Dr. Atl cuando el predio queda en manos de la Secretaría de Educación Pública por ser concebida como escuela secundaria. Según Clementina Díaz y de Ovando, los muchachos que asistían a la Secundaria núm. 7 eran “mayores, fuera de edad escolar, por lo que muy seguido disputaban con todas las reglas inherentes a los movidos pleitos estudiantiles: pedradas, palos, mojicones, cohetes, con sus vecinos los preparatorianos” y por eso, en abril de 1933, después de un gran pleito, la Secretaría de Educación trasladó la secundaria a otro edificio y el anexo se convirtió en la Secundaria núm. 6 para señoritas.<sup>881</sup> **(Fig. 23)**

Esta puede ser la clave de la destrucción, murales con desnudos femeninos y masculinos en una escuela para mujeres en la ciudad de México. En la década de los treinta la Sociedad Mexicana de Eugenesia lanzó el “Proyecto para la educación sexual y profilaxis de las enfermedades venéreas”, que proponía que los niños (aunque no hubieran alcanzado la pubertad) recibieran una educación sexual. Con base en este proyecto, el Secretario de Educación Pública, Narciso Bassols estableció una Comisión Técnica que analizara la posibilidad de creación de un plan de educación sexual y fue la

---

cual dañó terriblemente el mural. Clementina Díaz y de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo...* 91. Ver además *Restauración del antiguo templo de San Pedro y San Pablo*. (México: UNAM / Dirección General de Patrimonio, 1996) sobre la restauración más reciente.

<sup>881</sup> Clementina Díaz y de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo...* 63.

misma Secretaría la que asumió la responsabilidad de impartir esta educación desde el tercer ciclo de primaria y luego en la secundaria de manera obligatoria para todos los niños menores de 16 años. Sin embargo, esto generó polémica en algunos sectores y grupos como el clero y la Unión Nacional de Padres de Familia quienes se opusieron rotundamente al pensar que corrompía la moral. Bassols tuvo que renunciar en 1934, con lo cual también se canceló el proyecto. Hoy en día, esta propuesta también puede ser pensada como puritana al poner como base de la educación sexual “la abstinencia”.<sup>882</sup> Es en este panorama que la presencia de los murales puede ser incómoda para una ideología puritana.

Gracias al contacto directo con los pintores, el libro de Clementina Díaz y de Ovando nos permite tener el testimonio del Dr. Atl quien le entregó una hoja firmada el 24 de mayo de 1951. **(Fig. 24)** En ese documento Atl menciona que el conjunto

podía haber marcado el principio de una verdadera renovación artística, si el Sr. Vasconcelos, primero, y el Sr. Bassols después, no hubieran mandado borrar toda la obra por considerarla, según ellos dijeron, completamente pagana. En aquellos días imperaba un criterio completamente moscovita y no se admitían más que obreros en función de propaganda y símbolos marxistas.

Definitivamente no fue durante el periodo de Vasconcelos que los murales desaparecieron, ni durante el periodo de Bernardo J. Gastélum, José Manuel Puig Casauranc o Moisés Sáenz, el primero durante el gobierno de Álvaro Obregón y los otros tres durante el de Plutarco Elías Calles. No obstante, hubo otros seis secretarios antes de la llegada de Narciso Bassols al finalizar el periodo de Pascual Ortiz Rubio y los

---

<sup>882</sup> Ver *Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, Renato González y Deborah Dorotinsky (coords.) (México: IIE-UNAM, 2010); Alfredo Saavedra. *México en la educación sexual de 1869 a 1959*. (México: Costa Amic, 1967) y Laura Luz Suárez. *Eugenésia y racismo en México* (México: UNAM, 2005).

primeros dos años de Abelardo L. Rodríguez. Así, simplemente por la distancia entre sus periodos, es improbable que fuera una decisión conjunta.

Del mismo modo, la decoración de tendencia revolucionaria inició con los murales *Llamado a la libertad* y *El entierro del obrero sacrificado* (1923-1924) de David Alfaro Siqueiros en la Preparatoria chica y en los muros de la Secretaría de Educación Pública pintados por Diego Rivera, poco a poco esta tendencia se conformaría como la línea dominante del muralismo. No así la decoración del Antiguo Colegio de San Ildefonso donde las alegorías *La Creación* (1922-1923) de Diego Rivera, y los temas históricos *Masacre en el Templo Mayor* o *La Conquista de Tenochtitlan* (1922-1923) de Jean Charlot o los temas de raigambre popular como *La fiesta del Señor de Chalma* (1923-1924) de Fernando Leal fueron los que marcaron el inicio del muralismo.

No tenemos noticia del momento de la destrucción de los murales del Dr. Atl, pero en mayo de 1927 se informó en *Revista de Revistas*, refiriéndose a Montenegro, que “sus últimos trabajos decorativos, en el anexo de la Escuela Preparatoria”, mostrando una imagen de su mural *El Carnaval del Istmo* ubicado en el claustro oriente habían sido atacados: “La mano salvaje de algunos estudiantes, sin poder comprender ni apreciar los méritos del arte moderno, destruyó en un momento de impulsivismo inconsciente y deplorable.”<sup>883</sup> Es decir, casi al momento de su creación el mural fue destruido.

La historia de los desencuentros del muralismo con los estudiantes es larga, Ignacio Asúnsolo recordaba que él tuvo que sacar a tiro de pistola a un grupo de

---

<sup>883</sup> "Las últimas pinturas de Roberto Montenegro" en *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 888, 15 de mayo de 1927.

estudiantes que trataban de destruir los muros de la Preparatoria afirmando que fue él quien “salvó sus vidas y sus muros”.<sup>884</sup> José Clemente Orozco también denunció que las propuestas murales fueron amenazadas por “estudiantes reacios a la belleza” y en el periódico se anunció que “los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria empezaron ayer la destrucción de algunas pinturas murales; se niegan a aceptar tales monstruosidades.”<sup>885</sup> Los estudiantes de la preparatoria “en defensa de la estética y en un momento inesperado, arremetieron contra los apocalípticos monstruos” y “entre una algarabía ensordecedora, y poseídos de furia indescriptible, iniciaron su obra de destrucción raspando las paredes y arrojando lodo y piedras contra ellas”,<sup>886</sup> aplicaron la acción directa contra aquellas obras que debían acompañarlos en su proceso de aprendizaje. **(Fig. 25)**

Cinco días más tarde, Vasconcelos entregaría su renuncia y el 17 de julio “fueron suspendidos en los edificios de Educación Pública los trabajos de pintura decorativa que venían ejecutándose.”<sup>887</sup> Dos meses después el editor del *Universal Ilustrado* escribiría en sus páginas que

casi he hecho un ejercicio profesional de la destrucción de pinturas murales. Odio los frescos. Verlos y sentir zumbidos en las sienes, casi es uno. Cuando topo una figura pintada en la pared, enloquezco. Me dan calosfríos. Se me crispan las manos. Y comienza a tamborilearme la cabeza. No sé qué especie de desequilibrio, no sé qué infernal vesania provoca en mí la pintura mural.<sup>888</sup>

---

<sup>884</sup> Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano...* 187.

<sup>885</sup> “Los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria empezaron ayer la destrucción de algunas pinturas murales; se niegan a aceptar tales monstruosidades” en *El Universal*, 26 de junio de 1924.

<sup>886</sup> “Acción directa de los estudiantes contra los muros de la Preparatoria” en *Excélsior*, 26 de junio de 1924.

<sup>887</sup> Noticia en *Excélsior*, 17 de julio de 1924.

<sup>888</sup> Jerónimo Coignard, “Una penosa confesión” en *El Universal Ilustrado*, 11 de septiembre de 1924. Coignard termina su texto narando que una noche, con Carlos González Peña, fueron a “atentar contra uno de los frescos admirables del señor Rivera”.

Había muchos críticos del muralismo, no sólo los estudiantes o Coignard sino también Salvador Novo, la Unión de Padres de Familia, el clero y tantos otros.

Del mismo modo, es importante destacar otro evento: la apertura de la avenida República de Venezuela en 1933 como un factor determinante en la reconfiguración de San Pedro y San Pablo, ya que éste perdió parte de su terreno por la apertura de la calle y por la venta de parte del terreno para la construcción de casas.<sup>889</sup> **(Fig. 26)** Una de sus arquerías fue reutilizada en la creación del Mercado Abelardo Rodríguez y puede ser considerado como un espacio heredero del proyecto de San Pedro y San Pablo ya que se plantea la relación entre la pintura mural y la arquitectura desde lo decorativo y llevó a cabo la reinención de lo colonial a través del uso de materiales de construcción modernos.<sup>890</sup>

Finalmente, son muchas las composiciones murales de la década de los veinte que fueron destruidas, borradas, repintadas, atacadas y alteradas. Ya fuera por decisiones políticas, pugnas ideológicas, problemas de conservación o simplemente por la necesidad de renovación de imaginarios, los murales perdidos forman una historia paralela a aquella de los muros pintados que continúan expuestos a la opinión y visión pública.

---

<sup>889</sup> Clementina escribió en 1951 que “Para compensar a la escuela secundaria de la pérdida de aulas, Aarón Sáenz construyó algunos salones y arregló las regaderas. Ese mismo año el Departamento Central vendió para casas de apartamentos parte del terreno que pertenecía al edificio” y que lo que quedaba “ha sufrido muchas modificaciones” *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo...* 56.

<sup>890</sup> Elizabeth Fuentes Rojas, “El Abelardo Rodríguez, un mercado del pueblo y para el pueblo” en *Crónicas*, núm. 5-6, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/issue/view/1388/showToc> y Esther Acevedo, “Jóvenes muralistas apuestan a un proyecto popular : El Mercado Abelardo R. Rodríguez” en *Curare*, núm 10, (primavera 2010) 85-135.

## Imágenes

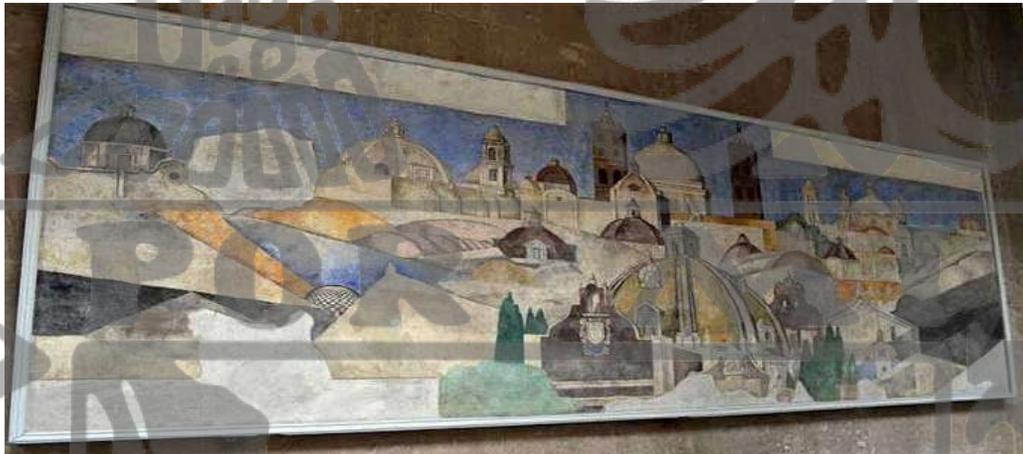
### VII. Una propuesta plástica americana: el Ultrabarroco.



**Fig.1. Anónimo, Dr. Atl sobre el andamio frente a su mural en el claustro del antiguo Convento de la Merced, ca. 1926. Fototeca Nacional, INAH.**



**Fig.2. Fotografía del mural en el antiguo Convento de la Merced, Colección particular.**



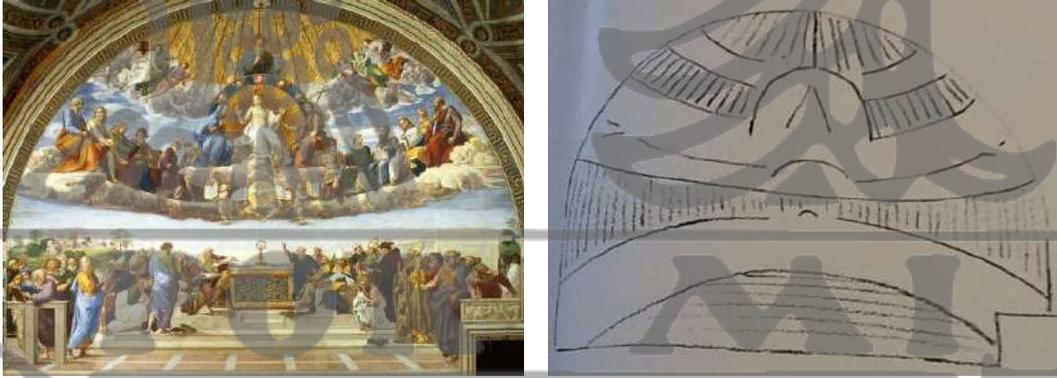
**Fig. 3. Dr. Atl, *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*, ca. 1926.  
Colección del Museo Nacional de Historia, INAH.**



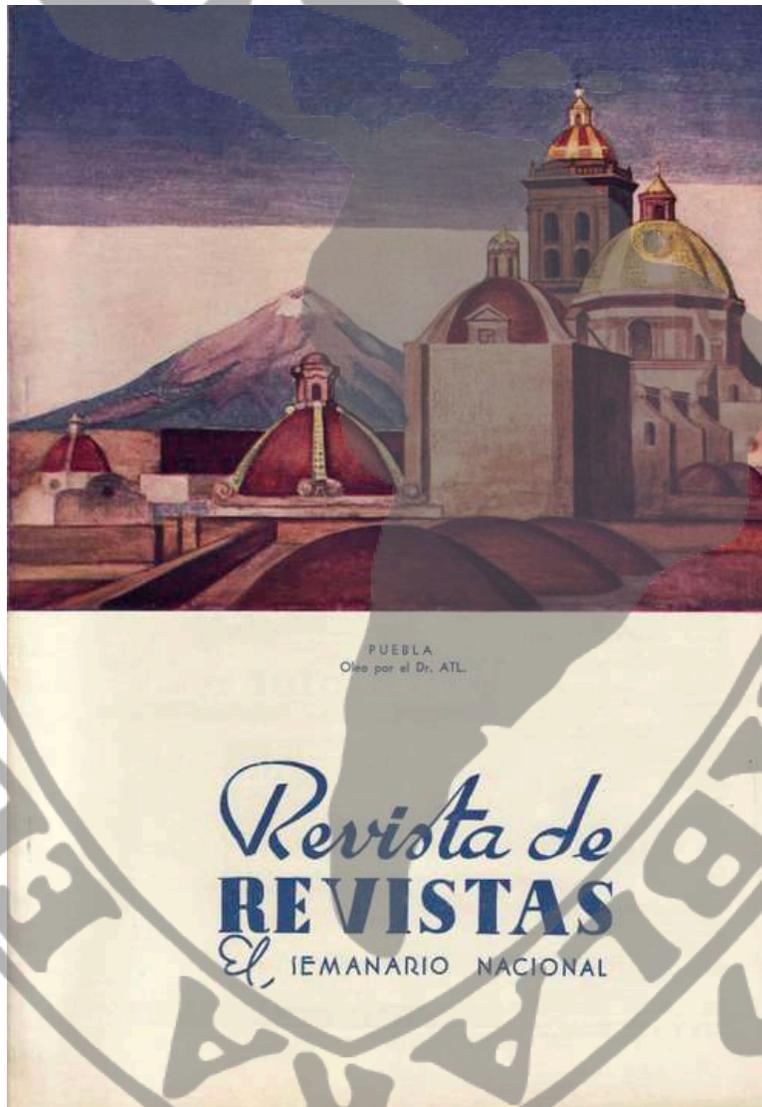
**Fig. 4. *Iglesias de México*, 6 volúmenes, (México: Cvltrva, 1924-27)**



**Fig. 5. Dr. Atl, *Puebla la cupular en Iglesias de México*, Vol. 1 *Cúpulas*, (México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda/ Cvltrva, 1924)**



**Fig. 6. Der. Rafael Sanzio, *La disputa del sacramento*, 1509. Museos Vaticanos. Izq. Dr. Atl, *Diagrama de la disputa del sacramento en Luis G. Serrano. Una Nueva Perspectiva. La Perspectiva Curvilínea...***

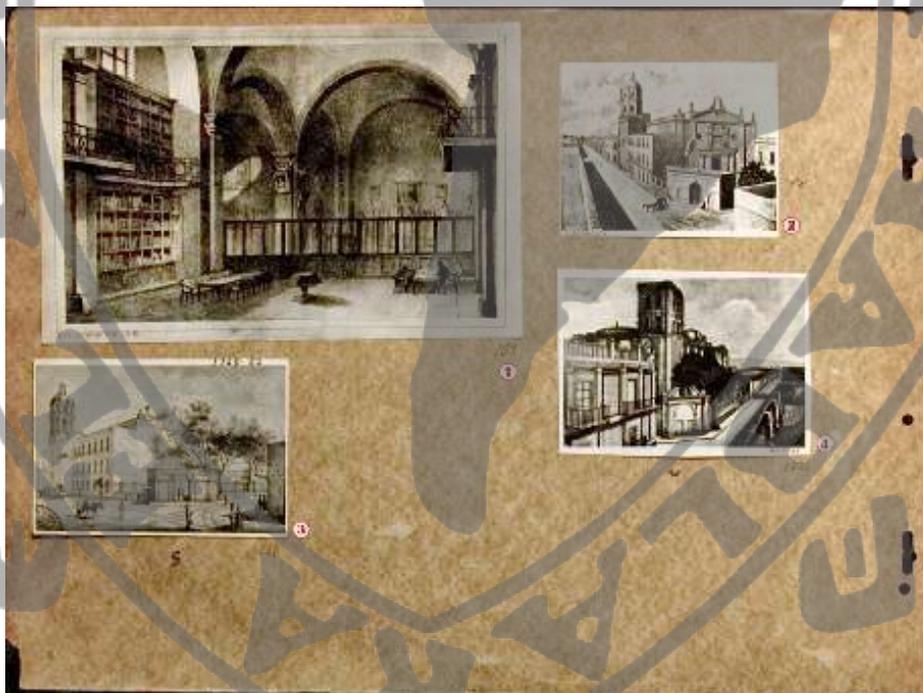


**Fig. 7. Portada de *Revista de Revistas* con un óleo del Dr. Atl sobre Puebla.**

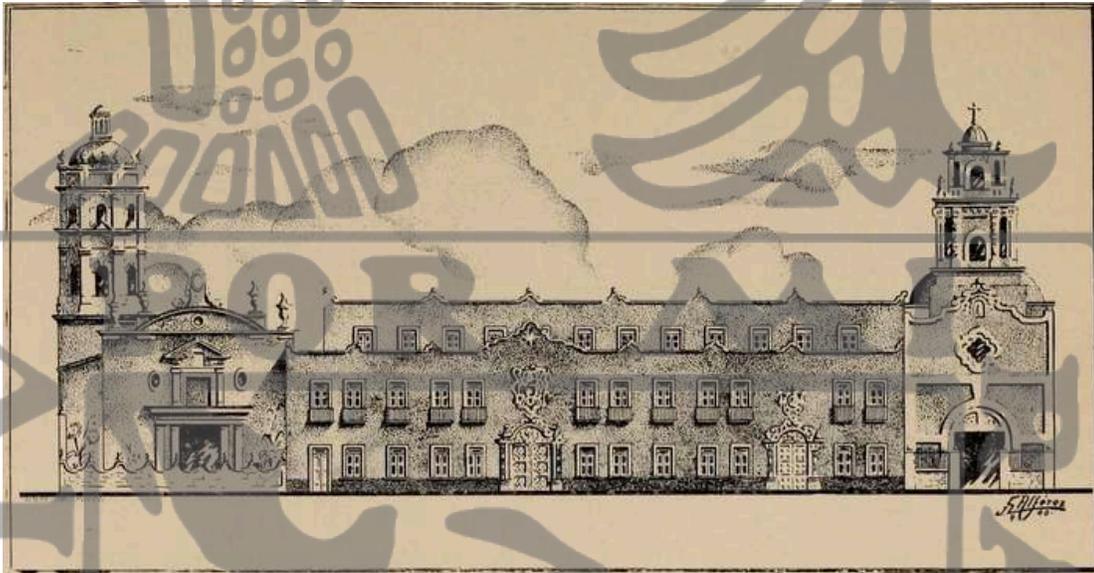


**Fig. 8. Dr. Atl, *Retrato de Nahui Olin*, ca. 1922. Atlcolor sobre fresco, 100 x 100 cm. Colección Blaisten.**

### **La biografía del Colegio: su agencia arquitectónica en la enseñanza.**



**Fig. 9. Diferentes grabados y dibujos del conjunto en varios momentos históricos. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH.**

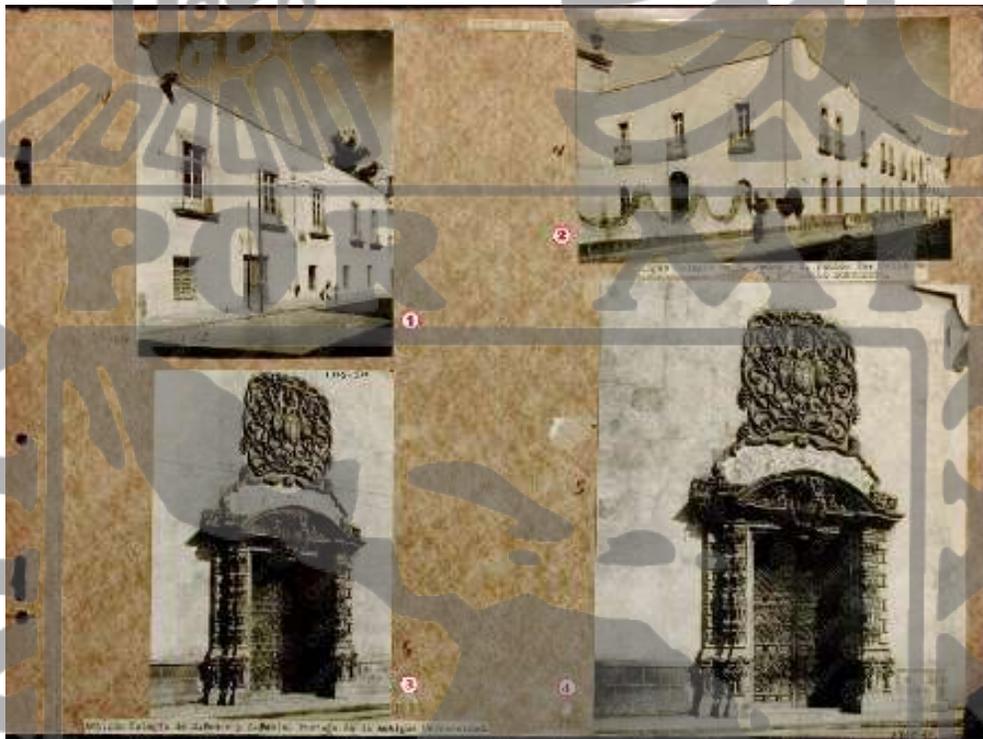


**Fig. 10. Bosquejo de la Iglesia y el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y el Colegio e Iglesia de San Gregorio en En Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767* Tomo I *Fundaciones y obras* (México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941)**

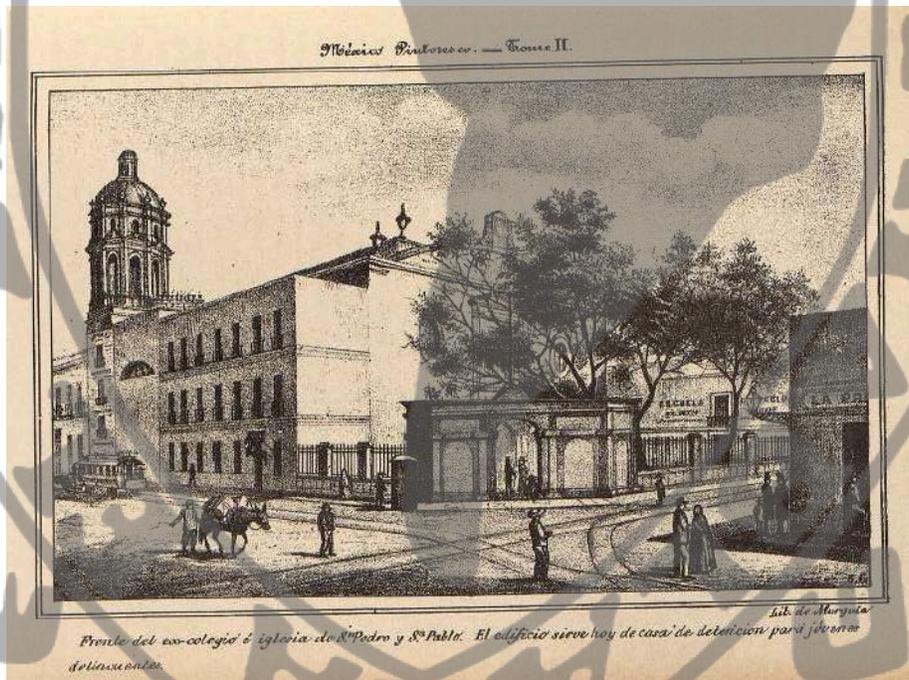


**Fig. 11. San Pedro y San Pablo como hospital. En Gerardo Decorme, *Historia de la Compañía de Jesús en la República Mexicana durante el siglo XIX*. Tomo I *Restauración y vida de Secularización 1816-1848* (Guadalajara: El Regional, 1914)**

**(Re) Construcción: Una reinención de lo colonial**



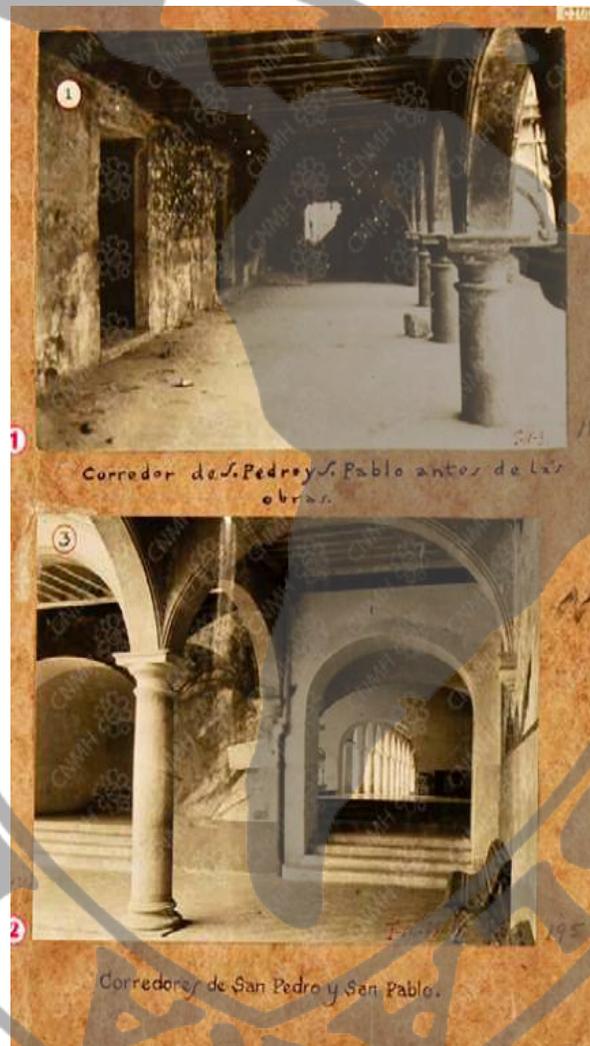
**Fig. 12. Fachadas y portadas. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH.**



**Fig. 13. "Frente del ex-colegio e iglesia de San Pedro y San Pablo. El edificio sirve hoy de detención para jóvenes delincuentes" en Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*. Tomo II (México: Imprenta de la Reforma, 1880)**



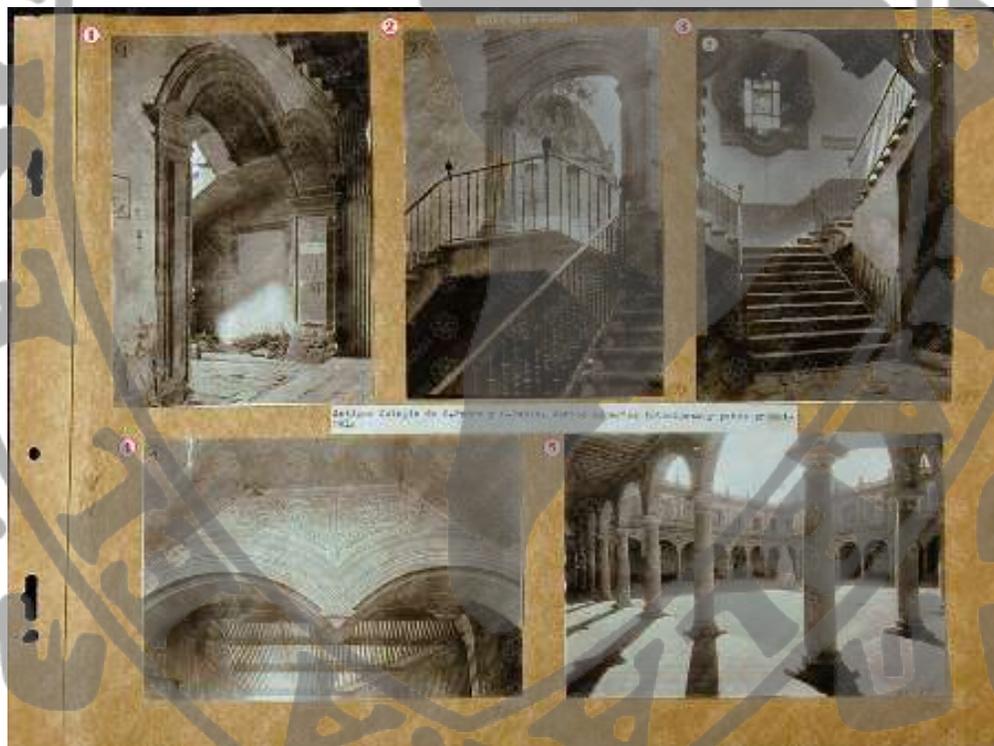
**Fig. 14. Fachada y bardas de la Sala de discusiones libres, anteriormente templo.**  
En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH.



**Fig. 15. Corredores (y sus suelos) antes y después de las obras.**  
En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH



**Fig. 16. Salones y espacios del colegio antes de las obras.**  
 En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH

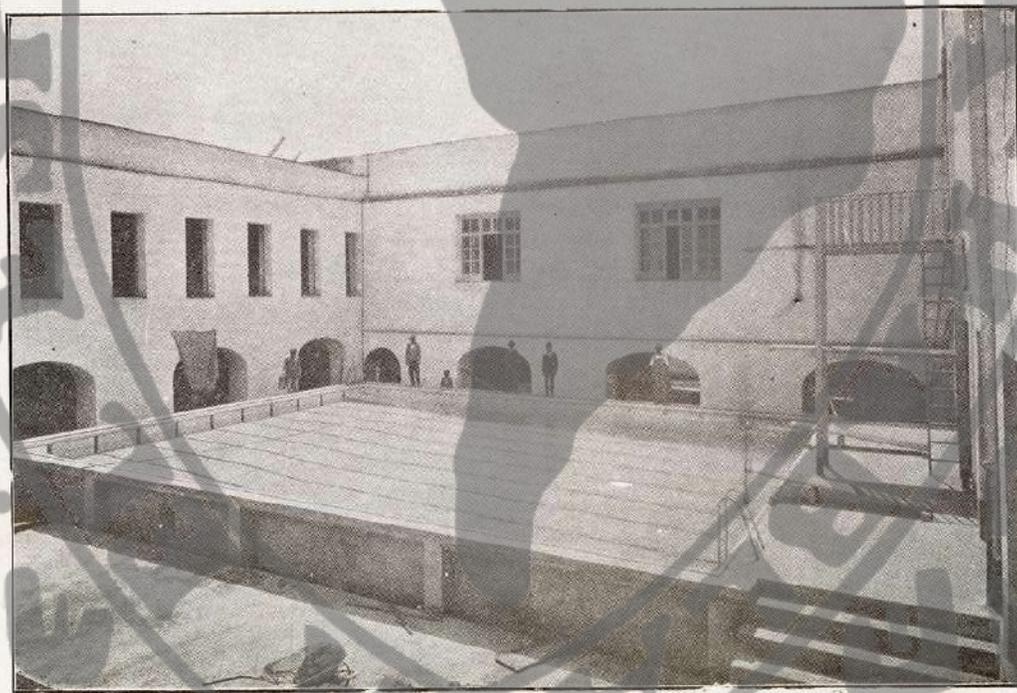


**Fig. 17. Escaleras, claustro y espacios del colegio después de las obras.**  
 En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH

## Un anexo para la Preparatoria



**Fig. 18. Agustín Víctor Casassola, Álvaro Obregón y comitiva en la inauguración del Anexo a la Escuela Nacional Preparatoria, 1923. Plata sobre gelatina, 12.7 x 17.8 cm. Fototeca Nacional, INAH.**



**Fig. 19. Alberca en el edificio del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Edificios construidos...***

## Borramientos



**Fig. 20. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, 1922. Mural sin intervenciones. Archivo Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.**



**Fig. 21. Agustín Víctor Casassola, Alvaro Obregón preside la inauguración de la ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria, 1923. San Sebastián ya cuenta con una armadura completa. Plata sobre gelatina, 12.7 x 17.8 cm, Fototeca Nacional, INAH.**



**Fig. 22. Roberto Montenegro, "Yo" en *Azulejos Tomo 1 Núm. 4*, noviembre de 1921.**



**Fig. 23. "Patio principal de San Pedro y San Pablo estado actual" (1940) En Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial...***

LA DECORACION DE SAN PEDRO Y SAN PABLO ENCARGADA POR  
EL LIC. JOSE VASCONCELOS, SECRETARIO DE EDUCACION AL  
DR. ATL (1921-1922).

El Lic. José Vasconcelos, en su calidad de Secretario de Educación, encomendó al suscrito la decoración de los muros de lo que se llamó la Preparatoria Chica, en el ex-claustro de San Pedro y San Pablo, y de la escalera que ocupa una de las alas del edificio.

El suscrito se propuso llevar a cabo un trabajo basado en principios artísticos revolucionarios, empleando técnicas de su invención, -el oleo al temple, la petro-resina y los atl-colors.

La decoración de los muros y el patio estaba formada por grandes paneles representando paisajes muy estilizados, encuadrados en figuras simbólicas, totalmente desnudas. Había muchos errores en la disposición general, pero el conjunto del trabajo era muy original y podía haber marcado el principio de una verdadera renovación artística, si el Sr. Vasconcelos, primero, y el Sr. Bassols después, no hubieran mandado borrar toda la obra por considerarla, según ellos dijeron, completamente pagana. En aquellos días imperaba un criterio completamente moscovita y no se admitían más que obreros en función de propaganda y símbolos marxistas.

Si la decoración no hubiera sido destruida y al suscrito se hubieran encomendado o bien las reformas que su trabajo exigía o algunas otras, quizá nuestro arte pictórico hubiera tomado nuevos rumbos, y al par de los artistas que desde aquella época fueron protegidos por el Gobierno, le hubiera sido posible presentar una renovación de un interés universal.

México - 24-V-51.  
Dr. Atl

36. La decoración de San Pedro y San Pablo encargada por el licenciado José Vasconcelos, Secretario de Educación, al Dr. Atl (1921-1922).

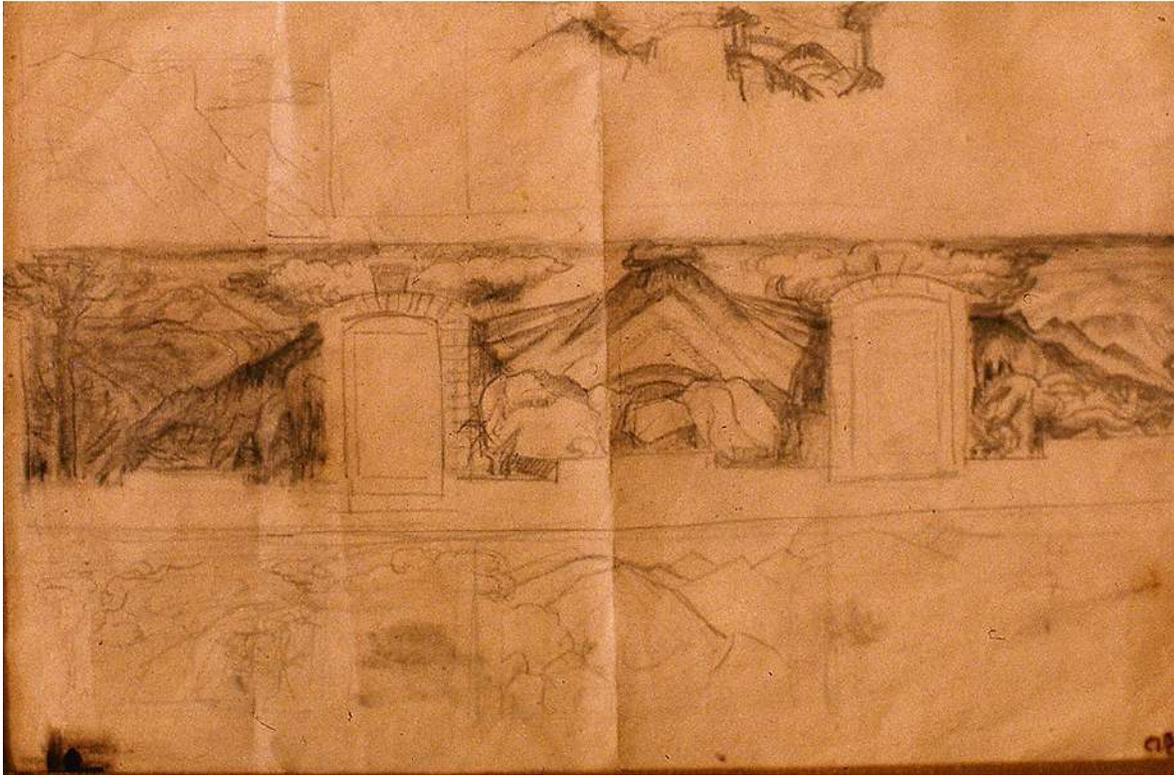
**Fig. 24. Dr. Atl, "La decoración de San Pedro y San Pablo encargada por el Lic. José Vasconcelos, Secretario de Educación al Dr. Atl (1921-1922)" en Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo...***



**Fig. 25. Mural de José Clemente Orozco *El rico orpime el rostro del pobre* (1924) fotografiado en 1926 “mostrando las mutilaciones causadas por una revuelta estudiantil” en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano...***



**Fig. 26. Víctor Casassola, Apertura de la Avenida Venezuela, destrucción del colegio de San Gregorio y conversión del terreno para la construcción del Mercado Abelardo Rodríguez, ca. 1933. Fototeca Nacional, INAH.**



## Consideraciones finales

Un proyecto dibujado a lápiz sobre un papel de tonalidad ocre representando un paisaje decorativo y planteado para un espacio arquitectónico aparentemente colonial, me permitirá reflexionar sobre lo planteado en esta investigación. **(Fig. 1)** Este proyecto está dividido en tres secciones, en tres franjas que pueden ser leídas como tres muros. En la primera franja de forma abocetada, se observa un peñón, marcado con varias líneas para indicar su inclinación, con una posible nube al fondo. Junto a él, un rectángulo dispuesto sobre un basamento que continúa a lo largo de la franja evoca una ventana. Luego, aparece casi flotando una pequeña colina que se mezcla con una posible casa, y otras colinas delineadas por curvas que se entrecruzan y cuya superficie se sombrea por pequeñas y continuas líneas que surgen del contorno. Del mismo modo inacabado, en la tercera franja, se notan algunos trazos libres que evocan un paisaje rocoso. Será la segunda franja la más trabajada, con una composición más completa que inicia con el tronco de un árbol desde donde se abre un paisaje hacia un horizonte montañoso. Las colinas se integran a los vanos de las ventanas (o puertas), que al mismo tiempo son coronadas por nubes. Al centro una gran pirámide volcánica suelta una fumarola.<sup>891</sup>

No me parece descabellado pensar que este paisaje decorativo mantiene un diálogo importante con *La bella furia del mar* al ser su contraparte terrestre y estar planteado para pintarse también en un conjunto de muros semejantes a los del claustro.

---

<sup>891</sup> No he tenido acceso al dibujo original porque desconozco la colección particular a la que pertenece, pero formó parte de la exposición *Dr. Atl. Conciencia y paisaje* realizada en el Museo Nacional de Arte en 1985 y tiene una marca pirograbada en la esquina inferior derecha que Atl utilizó en varios momentos de su vida.

Además, en este boceto se observa un interés por actualizar la pintura de paisaje desde la composición simultánea y fragmentaria heredera del modernismo (como se desarrolló en el capítulo 3) y una búsqueda decorativa que se basa en “lo sígnico” para esta representación telúrica, la cual dialoga con la producción literaria y editorial de Atl (como se demostró en el capítulo 4) y forma parte de la configuración de un lenguaje en busca de una renovación estilística con intereses americanistas y revolucionarios (analizados en el capítulo 5 y 6). De este modo, hasta se podría especular que este proyecto fue planteado como parte de la decoración de San Pedro y San Pablo.

En los estudios revisados durante esta investigación se repetía la consigna de Clementina Díaz y de Ovando: “la desaparición de estas pinturas es causa de que no pueda hacerse un estudio de la obra realizada por el Dr. Atl en el antiguo Colegio Máximo”. Esta investigación demuestra que es posible. Los murales del anexo de la Preparatoria son el planteamiento de teorías científicas y artísticas modernistas. Teorías que buscaban mostrar las posibilidades de renovación del hombre americano, específicamente mexicano después del movimiento revolucionario. El conjunto de murales creados por Montenegro, Atl y el grupo de Guadalajara imponían una propuesta modernista de vanguardia ligada a las inquietudes decorativas y ornamentales que buscaban la conjunción de la plástica con la superficie arquitectónica colonial (y neocolonial).

Para cuestionar la gran narrativa del muralismo mexicano fue necesario incorporar obras que sólo han llegado a nosotros como vestigios en libros, periódicos y revistas. Anthony Stanton y Renato González se preguntaron hace unos años “si el muralismo fue una pintura narrativa, es en los mecanismos del relato donde hay que

buscar, si las hubo, sus búsquedas y estrategias, sus experimentos y su novedad”<sup>892</sup>. En ese sentido, los mecanismos experimentales utilizados en San Pedro y San Pablo tienen más que ver con la construcción de alegorías cuya lectura se plantea desde la simultaneidad, es decir, desde la recuperación del tríptico y díptico modernista para configurar una lectura simultánea, y no desde el episodio secuencial. Debido a lo anterior me ha sido casi imposible proponer una ubicación certera para cada uno de los paneles de los claustros y la relación entre ellos. Aun así, a partir del análisis minucioso de las imágenes he podido proponer una reconstrucción parcial de ellos y un programa del conjunto.

Del mismo modo, se ha explicado el estallido jalisciense de la vanguardia en el que destaca el grupo formado alrededor de Bernardelli y que poco a poco fue configurando instituciones y lugares de exhibición hasta la conformación de una colección de arte moderno mexicano en el Museo Regional de Guadalajara. Luego, es importante destacar las investigaciones recientes que dotan de importancia a los circuitos culturales organizados fuera de la ciudad de México y fuera de la Academia de San Carlos que también son sustanciales para la transformación del relato de los modernismos mexicanos y latinoamericanos.

Considerando lo anterior, fueron estos artistas llegados de Guadalajara quienes conformarían una nueva esfera cultural interesada en el color, en transformar tanto el dibujo, a través de las caricaturas y los sketches, como la pintura, a partir del cambio de paleta y el replanteamiento de la composición del paisaje. Basados en aquella búsqueda

---

<sup>892</sup> Anthony Stanton y Renato González, “El relato y el arte experimental” en *Vanguardia en México...* 27

primitivista analizada hace varios años por Fausto Ramírez,<sup>893</sup> a principios de siglo se plantea una línea modernista opuesta a la de la *Revista Moderna* ejemplificada con el trabajo de Julio Ruelas y como se planteó en esta investigación, será otro modernismo más cercano a la vanguardia decorativa el que se manifieste en la revista *Savia Moderna* y otras publicaciones como *Arte y Letras* o *La semana ilustrada* y de la crítica de arte fomentada por Ricardo Gómez Robelo y Murillo y que terminará por implantar su hegemonía en la Exposición del Centenario de la Independencia.

El recorrido por las experimentaciones murales en Europa, tanto de Montenegro en Mallorca como de Murillo en París muestra las alianzas de estos artistas modernistas, más allá del cubismo en boga y estableciendo conexiones con pintores como Anglada Camarasa más cercanos a la búsqueda decorativa. De este modo, es posible pensar en la cercanía de estos autores ya fuera en su juventud tapatía como en su recorrido parisino queda plasmada en los muros del colegio. En el mismo sentido, un elemento importante para mí en esta investigación fue el rastreo de elementos y apropiaciones de formatos artísticos ligados con el orientalismo. La formulación de figuras, la migración de historias y el establecimiento de semejanzas formales entre los murales de San Pedro y San Pablo (y otros murales posrevolucionarios) es un camino en el que sigo trabajando. Asimismo, la labor editorial de estos artistas en la misma década de los veinte que apenas se vislumbró en esta tesis, es un tema que en el futuro cercano me permitirá desarrollar más ampliamente la intermedialidad del consumo del muralismo. La migración de las formas de los murales a las portadas de los libros, las

---

<sup>893</sup> Fausto Ramírez, "El discurso primitivista y algunas peculiaridades del impresionismo pictórico en México", en el catálogo *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México* (México: Munal-INBA, 1995) 35-53.

ilustraciones de las revistas, los álbumes de los grabados u otros tantos formatos impresos es un asunto importante desde el punto de vista de la recepción y de la conceptualización de las imágenes viajeras.

Por otra parte, en esta investigación se hizo énfasis en la trayectoria mural de Atl en México, la cual inició con el friso realizado para la sala Olavarrieta en la Academia, pero es con la decoración del claustro que logra conjuntar sus inquietudes sobre el cuerpo humano con la formulación de una teoría del paisaje sígnico, que continuará en su labor editorial y se manifestará a finales de la misma década de los veinte con su mural en el convento de la Merced. Este mural configura una propuesta plástica, técnica y espacial que lo llevará a organizar la conocida exposición de 1933 donde se conjunta su postulado sobre las técnicas pictóricas y el diálogo con el artista Luis G. Serrano, anteriormente su estudiante, sobre la perspectiva curvilínea. Esta conjunción será la línea que seguirá cuestionando pictóricamente por varios años hasta que vuelva a la pintura de gran formato para el Casino de la Selva. Si bien, Atl no pintará más murales, el Atl que se conoce, el que retrata y piensa los volcanes a través de recorrerlos con su cuerpo y mirada, puede mantener ciertas inquietudes expresadas en San Pedro y San Pablo. Atl continuará con un proyecto que alude a las fuerzas de la naturaleza, a su energía, pero que no incorpora ya a la figura humana, sino sólo a través de la mirada, de la inclusión del observador en la composición.

Pero también, hoy en día no puedo dejar de hacer un par de anotaciones sobre la figura de Gerardo Murillo. En los años veinte se adhiere al “anarcosindicalismo” que para él supuso un modo de estar en el mundo cuidando su individualidad y al mismo tiempo, le permitió unirse al movimiento revolucionario en busca de una renovación

total de las instituciones y del Estado utilizando discursos nacionalistas. Sin embargo, en la década siguiente su ideología va a ir avanzando cada vez más hacia la derecha, hasta identificarse con el movimiento fascista italiano y el nacionalsocialismo del Tercer Reich, y hacerlo público en escritos periodísticos como sus columnas “A través de México” en el periódico *Excélsior*<sup>894</sup> y libros como *Ante la carroña de Ginebra* y *¿Quiénes ganarán la Guerra?*.<sup>895</sup> En este último, por ejemplo, Atl plantea la superioridad italo-germana por sobre las otras naciones (principalmente las europeas y la norteamericana) y argumenta sobre el liderazgo de Hitler basado en su desempeño como pintor, lo que según Murillo, le dotaba de una facultad de conocer todas las cosas en el universo. Esta idea, la visión privilegiada del artista sobre la sociedad, ya la había desarrollado Atl desde su días en *L’Action d’art* y posiblemente pueda ser rastreada hasta “los ojos bien abiertos” de los artistas simbolistas de finales del XIX.

Así, en cualquier estudio que se desarrolle sobre la obra de Atl no pueden dejarse de mencionar sus tendencias fascistas, ni olvidar el antisemitismo expresado en *Los judíos sobre América*, en el cual atacaba a la esfera política en el poder en EUA.<sup>896</sup> Este libro fue conocido por la Embajada de Estados Unidos y considerado parte de “una agitación anti-semítica” latinoamericana, identificada en Bolivia, Chile, Argentina y Costa Rica que según la embajada ponía “en peligro no sólo la unidad y la estabilidad de

---

<sup>894</sup> Ver por ejemplo Dr. Atl, “A través del mundo. El acuerdo franco italiano” o “A través del mundo. Consecuencias del pacto de Roma” publicados en *Excélsior* el 9 y 10 de enero de 1935. Varias de estas columnas serán publicadas después como libro: Dr. Atl. *La defensa de Italia en México. Colección de artículos publicados en Excelsior*. (México: Edición de la colonia Italiana, 1936).

<sup>895</sup> Dr. Atl. *Ante la carroña de Ginebra*. (México: Editorial polis, 1939) y Dr. Atl. *¿Quiénes ganaran la Guerra?*. (México: Acción Mundial, 1940).

<sup>896</sup> Dr. Atl. *Los Judíos sobre América. La Casa Blanca convertida en la Casa de Judá - ¿Y los americanos 100%...?* Vol. 1 (México: Ediciones de la Reacción, 1942) Este volumen se considera el primero de varios que ya no fueron publicados. Tiene como subtítulo “Un estudio sobre la penetración judaica en EE.UU. y México – Su extensión. – Sus consecuencias- Sus similitudes con otros países”.

las comunidades libres sino también la seguridad política de este hemisferio y la causa de las Naciones Unidas”.<sup>897</sup> Por tal motivo, al gobierno norteamericano le pareció importante, comunicar de manera confidencial a la diplomacia mexicana sus preocupaciones sobre la publicación que, “dirige ataques furiosos al Presidente de los Estados Unidos”.<sup>898</sup> La Secretaría de Relaciones Exteriores le hizo saber la situación a la Secretaría de Gobernación, con lo que se dio inicio a una investigación en el contexto nacional. Esto debe de ponerse en consideración a la par de los censos comerciales de las calles del primer cuadro de la capital que realizó Atl a finales de 1938, con el fin de averiguar la nacionalidad de los dueños de los comercios y anotar si se trataba de judíos. Así, no sólo es importante destacar su antisemitismo y fascismo cuando se trabaje a este sujeto y su obra sino que la pregunta que queda abierta es si el camino ideológico del Dr. Atl (o Vasconcelos o Díaz Soto y Gama, etc) fue una anomalía, una desviación o fue una consecuencia de sus prácticas anteriores.

La separación de la Sala de Discusiones libres del Anexo de la Preparatoria es algo artificial, todo el conjunto incluyendo los murales de los dos claustros forma parte de un programa en conjunto. Cuyas experiencias conformaron: “El primer laboratorio de pintura mural”.<sup>899</sup> Un laboratorio en donde las imágenes fueron borradas, donde se preservó una parte y se destruyó otra. San Pedro y San Pablo rescata algunos elementos del simbolismo entendiendo la superficie pictórica como el espacio bidimensional

---

<sup>897</sup> Informe “Confidencial” de la Dirección General de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático al Secretario de Gobernación” México, 13 de enero de 1943. AHSRE, Exp. III-545-14087 Gerardo Murillo, Dr. Atl, 1943.

<sup>898</sup> Carta del Oficial Mayor Adolfo Ruiz Cortines del Departamento de Investigaciones Políticas y Sociales - Oficina de Asuntos Extranjeros al Secretario de Relaciones Exteriores el Lic. Ezequiel Padilla, México 27 de abril de 1943, AHSRE, Exp. III-545-14087 Gerardo Murillo, Dr. Atl, 1943.

<sup>899</sup> Francisco Reyes Palma, “Vanguardia: Año cero” en *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano. 1920 – 1960* (México: Museo Nacional de Arte, 1991) 111.

donde radica la búsqueda plástica entre la síntesis figurativa y la explosión cromática. En ese sentido, pienso que además de los límites de la expresión y figuración de los cuerpos desnudos en las escuelas, no hubo gran defensa de los murales de Atl por los colores utilizados. El contraste estridente de rojos, naranjas, verdes y azules que narraron los críticos, no iba con la marea muralista que, si bien trataba de entablar diálogos con las teorías del color modernas, configuraron la propia.

San Ildefonso ganó la batalla: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros configuraron con sus tres propuestas el nuevo régimen escópico de la plástica mexicana. Los demás, se mantuvieron en la discusión pero poco a poco perdieron muros y apoyo estatal. ¿Qué sucedió? El Anexo de la Preparatoria fue un lugar importante para el régimen vasconcelista, un lugar que se reedificó para cumplir con sus funciones y al poco tiempo vuelve a reconfigurarse, siempre conservando su agencia educativa. Desafortunadamente albergó una propuesta artística que no terminó de fraguarse y manifestarse en la práctica artística y, por tanto, no generó una escuela. Aunque es claro que algunos creadores contemporáneos de murales los tuvieron presentes, por ejemplo, los murales de la escalera de la Secretaría de Educación, así como las grisallas del segundo piso son composiciones en las que Diego Rivera muestra un interés por conjuntar, la búsqueda científica, acuática con la reconstrucción posrevolucionaria y que posiblemente dialoguen con los muros del claustro pintado por Atl.

Lo anterior no significa que la propuesta haya desaparecido, sino que encontró otras vías para desarrollarse. El arte popular expresado en sus muros tuvo un gran auge en las exposiciones y en la formulación de un mercado de artes populares en el antiguo

convento de la Merced organizado por Atl y en la amplia colección de Roberto Montenegro que se exhibió en la apertura del Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes en 1934. Jorge Enciso dedicó su vida a la restauración y conservación del patrimonio antiguo y virreinal como inspector y luego director de Monumentos Coloniales y después en la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Atl propuso la creación de museos, fue nombrado por una época Jefe del Departamento de Monumentos y Objetos Artísticos, organizó exposiciones, escribió crítica y continuó reconfigurando de tanto en tanto, la pintura de paisaje. En fin, hubo continuidad del proyecto gracias a la posibilidad de pensar lo artístico desde la conservación, restauración y gestión cultural.

A mediados de siglo, es posible pensar que hubo una vuelta a la propuesta de un arte público explícitamente decorativo. La pregunta que se hacen vuelve sobre el estilo, sobre la integración de la pintura con las otras artes plásticas: ¿el muralismo va con la arquitectura de formas coloniales? Poco a poco se abandonará el rescate y restauración de espacios antiguos para después decorarlos y el muralismo dialogará más a fondo con la arquitectura moderna. Principalmente podríamos pensar en Siqueiros y sus propuestas sobre el uso de materiales plásticos modernos, que discute temas contemporáneos en espacios de creación contemporánea, es decir, con la arquitectura moderna y funcionalista. Así, la historia del anexo de la preparatoria, no es opuesta a la historia del arte de vanguardia, sino que se trata de una propuesta que involucra una yuxtaposición de significados por el montaje de tiempos en sus formas.

Después de estos años de adentrarme en el estudio de los modernismos me parece importante seguir ahondando en los archivos y hemerotecas, buscando aquellas

historias ocultas, obras perdidas y espacios inventados. Ya sea pintura, fresco, acuarela o una fotografía reproducida en un periódico es en aquel soporte donde se da la epifanía de la imagen, donde acontece. Si bien ésta ha sido la historia de un muralismo borrado, hoy en día, el inmueble donde se encontraban aquellos paneles, ha sido ocupado por el Cencropam, una institución dedicada a la restauración y conservación del patrimonio. Así pues, el Anexo de la Preparatoria, antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, pasó de una historia de destrucción a otra de conservación de la memoria.

## Lista de obra

### I. Construcción y destrucción: San Pedro y San Pablo

1. Planta del conjunto del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria.
2. A la derecha se observa el claustro poniente y a la izquierda el claustro oriente de San Pedro y San Pablo. Fotografía anónima aparecida en *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924*. (México: SEP, 1925)
3. “Entrada del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria”. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*
4. Sala de discusiones libres de la Universidad Nacional. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*
5. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La noche*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Archivo Gerardo Murillo, Dr. Atl, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional.
6. *Ciclo de Paisajes con escenas de la Odisea de vía Graziosa*, mediados del siglo I a.C. Fresco, despegado en ocho cuadrados, reunidos por parejas. 142 x 292 cm cada uno. Museos Vaticanos.
7. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La bella furia del mar (primer panneau)*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*
8. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La bella furia del mar (segundo panneau)*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*
9. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La bella furia del mar (tercer panneau)*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*
10. Fotografía del artista Roberto Montenegro en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Al fondo murales del Dr. Atl, hoy destruidos. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.

11. Fotografía del artista Roberto Montenegro en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Al fondo murales del Dr. Atl, hoy destruidos. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
12. Decoración del muro norte del claustro poniente de San Pedro y San Pablo. Izq. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México. Der. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *La bella furia del mar (segundo panneau)*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*
13. Dr. Atl, *El hombre que salió del mar*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción. Obra ilustrada con muchedumbre de reproducciones de la colosal obra pictórica de José Clemente Orozco, Diego Rivera y Dr. Atl, y fotografías de prominentes representantes de nuestra Revolución.* (México: Editorial Avante, 1926)
14. Dr. Atl, *El Sol*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*
15. Dr. Atl, *La Luna*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*
16. Dr. Atl, *El Titán*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*
17. Dr. Atl, *La lluvia*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*
18. Dr. Atl, *El viento*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*
19. Fotografía de los corredores de San Pedro y San Pablo después de la restauración. Álbum 2, Tomo VI, Fototeca Constantino Reyes Valerio, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, INAH.
20. Dr. Atl, *El murciélago*, ca. 1923. Mural destruido ubicado en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En Clementina Díaz de Ovando. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.* (México: UNAM, 1951)

21. Fotografía y detalle del artista Roberto Montenegro en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Al fondo murales del Dr. Atl, hoy destruidos. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
22. Fotografía de un mural realizado por el Dr. Atl, en San Pedro y San Pablo. Hoy destruido. Colección Tomás Zurián.
23. Montaje de los murales del Dr. Atl en el Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria en *El Universal*, 30 de junio de 1923.
24. Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, *La Prose du Transibérien et de la Pétite Jehanne de France*, 1913. 193.5 x 18.5 cm Centre Pompidou
25. Roberto Montenegro. *Alegoría del viento (El ángel de la paz)*, 1927. Fresco desprendido y montado en soporte de metal, 325 x 300 cm. Museo del Palacio de Bellas Artes.
26. Roberto Montenegro. *Maquinismo*, ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
27. Roberto Montenegro. *Un nuevo día*. ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
28. Roberto Montenegro. *Carnaval en el Istmo*, ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
29. Roberto Montenegro. *Carnaval en el Istmo*, ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En "Las últimas pinturas de Roberto Montenegro" en *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 888, 15 de mayo de 1927
30. Roberto Montenegro. *Justicia (Fuego)*, ca. 1927. Fresco (destruido). Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. Fondo Roberto Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
31. Sala de Discusiones Libres de la Universidad en 1926, entonces parte de la SEP. Antiguo templo de San Pedro y San Pablo. Al fondo mural El árbol de la vida de Roberto Montenegro, azulejos de Gabriel Fernández Ledesma y decoración de columnas y arcos de Jorge Enciso con la colaboración de Xavier Guerrero y Hermilo Ximénez. En *Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública...*

32. Roberto Montenegro proyectó, Enrique Villaseñor ejecutó, *El jarabe tapatío*, 1921. Sala de Discusiones Libres, Hoy Museo de las Constituciones, UNAM.
33. Roberto Montenegro proyectó, Enrique Villaseñor ejecutó, *La vendedora de pericos*, 1921. Sala de Discusiones Libres, Hoy Museo de las Constituciones, UNAM.
34. Mosaico realizado con los azulejos de las 7 escenas existentes hoy en día ejecutados por Gabriel Fernández Ledesma. Las alegorías en las esquinas superiores y el plátano en la línea inferior fueron proyectados por Roberto Montenegro, ca. 1922. Sala de discusiones libres, hoy Museo de las Constituciones, UNAM.
35. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, 1921-22. Sala de Discusiones Libres, Hoy Museo de las Constituciones, UNAM.
36. Decoración en proceso de la Sala de Discusiones Libres, ca. 1922. En Fondo Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
37. Xavier Guerrero, *Zodiaco*, 1922. Sala de Discusiones Libres, hoy Museo de las Constituciones UNAM.
38. Xavier Guerrero, *Algunas decoraciones en el techo de la Casa de José Guadalupe Zuno*, 1923. Hoy Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara.
39. Roberto Montenegro, *Proyecto de mural*, s.f. En Julieta Ortiz Gaitán. *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*. (México: UNAM-IIE, 2009).
40. Roberto Montenegro, *Biblioteca Iberoamericana*, 1923. Edificio de la Secretaría de Educación Pública.
41. Grupo de artesanos junto con Roberto Montenegro y Jorge Enciso, *Escritorio del Secretario*, 1923. Detalle tomado de *Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México* (México: SEP / Secretaría de Cultura / Banco de México / UNAM, 2018)
42. Portada de Roberto Montenegro. *La lámpara de Aladino. Cuento de las mil y una noches*. (Barcelona: Librería de las Galerías Layetanas, 1917)
43. Roberto Montenegro, "Aladino cogió la lámpara, derramó en tierra el contenido" en *La lámpara de Aladino. Cuento de las mil y una noches*. (Barcelona: Librería de las Galerías Layetanas, 1917)
44. Roberto Montenegro, *El cuento*, 1924. Biblioteca del Centro Escolar Benito Juárez.

45. Roberto Montenegro, “La Leyenda de Buda” en *Lecturas clásicas para niños*, (México: Departamento editorial de la Secretaría de Educación Pública, 1924) 35.
46. Eduardo Chicharro, *Las tentaciones de Buda*, 1921. Óleo sobre lienzo, 366 x 290 cm. Academia de San Fernando, Madrid.
47. Ferdinand Hodler, *El día*, 1900. Kunstmuseum, Bern.
48. Ferdinand Hodler, *William Tell*, 1896-97. Kunstmuseum, Solothurn.
49. Miguel Ángel, Esculturas de la capilla Medicea en la Iglesia de San Lorenzo en Florencia, 1519-1534.
50. Cézanne, *Mercury After Pigalle*, ca. 1890 Museum of Modern Art, NY.
51. Roberto Montenegro, “Al Espíritu de San Luis” en *Revista de Revistas*, 18 de diciembre de 1927.

## II. Guadalajara a la vanguardia.

1. Gerardo Murillo, *Las bañistas*, ca. 1903 Óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalajara, INAH.
2. Arriba: *Sin título*, s.f., óleo sobre madera Medio: *Marina y cerro*, s.f. óleo sobre cartón cubierto con lienzo. Último: *Atardecer*, s.f., óleo sobre madera, Todos pertenecientes a la Colección Corvera Bernardelli.
3. Fotografía del Círculo Bernardelli. Colección Corvera Bernardelli
4. Félix Bernardelli, *Sin título*, s.f. Óleo sobre tela. Colección Corvera Bernardelli.
5. Félix Bernardelli pintando la fachada de *Al Libro de Caja*. Colección Corvera Bernardelli
6. Félix Bernardelli, *Chapala*, ca. 1898. Óleo sobre tela. Colección Corvera Bernardelli.
7. Gerardo Murillo, *Dibujos de figura*, s.f. En *Dr. Atl. (1875-1964) Conciencia y paisaje*. (México, UNAM/INBA/MUNAL, 1985).
8. Salón de Bellas Artes en el Pabellón de México de la Exposición Universal de París, 1900. En Sebastian B. Mier. *México en la Exposición Universal Internacional de París 1900*. (París: Imprenta de J. Dumoulin, 1901) 117.
9. Gerardo Murillo, *Autorretrato* (dedicado a Jesús Contreras), 1899. Pastel sobre papel, 80 x 67 cm. Colección Particular.

10. Jorge Enciso, *Exposición de Sketchs*. Dibujo reproducido en *Revista Moderna de México*, marzo de 1906.
11. Jorge Enciso, *Invierno*, 1905. Aparecido en *Revista Moderna de México*, octubre 1906.
12. Jorge Enciso, "Humorada gráfica" en *Revista de Guadalajara*, año1, núm. 3, 1 de septiembre de 1907.
13. Jossot, "Siluetas excéntricas" en *Revista de Guadalajara*, año1, núm. 3, 1 de septiembre de 1907.
14. Diploma que acredita a Félix Bernardelli como socio del Ateneo Jalisciense, 1903. Colección Corvera Bernardelli.
15. Dr. Atl, *Catálogo de las pinturas y dibujos de la Colección Pani*, (México: Universidad Nacional, 1921) Portada de Roberto Montenegro.
16. Entrada del Museo Regional de Guadalajara con azulejos que marcan su inauguración y reglamento. Fototeca CRV-INAH.

### III. Paisajes cromáticos

1. Dr. Atl, *Ventanas de Manzanillo*, ca. 1909. Óleo y posiblemente atlcólor sobre tela, 61.2 x 69 cm. Museo Regional de Guadalajara
2. Izq. Portada de la *Revista Savia Moderna*. Núm.1, marzo de 1906. Der. Diego Rivera, Portada de la *Revista Savia Moderna*. Núm 3, mayo de 1906.
3. Izq. Alberto Garduño, *Pensativa* y Der. Gonzalo Argüelles Bringas, *Pozo*. Ambas en *Savia Moderna*, núm. 3, mayo de 1906.
4. Izq: Jorge Enciso, *Dos de Noviembre*, 1905. Dibujo aparecido en *Revista Moderna de México*, noviembre de 1905. Der: Jorge Enciso, *Los reyes magos*, 1905. Dibujo aparecido en *Revista Moderna de México*, enero de 1906.
5. Jorge Enciso, *La isla de Chapala*, en *Savia Moderna*, núm. 3, mayo 1906.
6. Izq. Joaquín Clausell, *Paisaje (marina)* y Der. *Marina, s.f.* Óleo sobre tela y óleo sobre cartón, Museo Nacional de Arte, INBA.
7. Joaquín Clausell, *Las bañistas. (Desnudos en escollera)* Óleo sobre tela, 43 x 71 cm Colección Particular. Frantisek Kupka, *La vague*, 1902. 902 x 145 cm. Galería de Bellas Artes de Ostrava, República Checa y su reproducción en *Savia Moderna*.

8. Alberto Fuster, *Venus (copia de la Venus de Urbino de Tiziano)*, 1906 Expuesta en la Academia 1908. Casa de la Cultura "Agustín Lara", en Tlacotalpan, Veracruz.
9. Alberto Fuster, *Ensueño (El juicio de Paris)*, s.f. y detalle de la esquina inferior derecha. Óleo sobre tela, 122 x 222 cm. Casa de la Cultura, "Agustín Lara", en Tlacotalpan, Veracruz. (Y detalle de las pinceladas)
10. Julio Ruelas, *El sueño de Athos*, 1906. Óleo sobre tela, 89 x 132 cm. Colección Particular
11. Julio Ruelas, Anuncio de la *Casa Pellandini*, 1900. En Fausto Ramírez, "El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México" en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*. (México: UNAM-IIE, 2012).
12. Julio Ruelas, *Rubén M. Campos*, 1900. Óleo sobre tela, 36 x 28 cm. Colección Blaisten. Der. Gerardo Murillo, *Retrato de Rubén M. Campos, 1909*. Óleo sobre tela, 95.8 x 58.3 cm Colección particular.
13. Fotografía de Gerardo Murillo en su taller aparecida en "La exposición Murillo" en *La Semana Ilustrada*, 19 de noviembre de 1909.
14. "La exposición Murillo" en *Arte y Letras*, 28 de noviembre de 1909.
15. Gerardo Murillo, *El pintor Clausell*, 1908. Atcolors sobre cartón. Colección particular.
16. Ricardo Gómez Robelo, "La pintura de paisaje y la Exposición de Jorge Enciso", en *Arte y Letras*, junio de 1907.
17. "Exposición Jorge Enciso", en *Arte y Letras*, 24 de enero de 1909.
18. Fotografía de "La Galería Olavarrieta" con un posible mural de Gerardo Murillo en "La Gran Colección de Pinturas de Olavarrieta" en *Revista Arte y Letras*, núm. 99, 14 de febrero de 1909.
19. "Fotografía de los murales de Gerardo Murillo en la Galería Olavarrieta, Fototeca Nacional, INAH.
20. Gustav Klimt, *Friso dedicado a Beethoven*, 1902. Pabellón de la Secesión Vienesa.
21. Dr. Atl, *Cartel de la exposición de la Sociedad de Pintores y Escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1910. Litografía sobre papel pegado en tela, 95 x 63.5 cm Museo Nacional de Arte.
22. Artistas participantes de la Exposición del Centenario en la ENBA, 1910. Museo Nacional de Arte.

23. Jorge Enciso, *Anáhuac*, 1910. En Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* (Austin: University of Texas Press, 1962)
24. José Juan Tablada, "El águila y el olivo" con dibujo de Jorge Enciso en *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1910.
25. Gerardo Murillo, *Retrato de Justo Sierra*, 1907. Pastel y atlcólor sobre papel, Patrimonio Universitario, UNAM.
26. Galería de Paisaje de la Exposición del Centenario en la ENBA. En *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, (México: Museo Nacional de Arte, 1991).
27. Joaquín Clausell, *La ola roja (Atardecer en el mar)*, 1910. Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte.
28. Detalle de Gerardo Murillo, *Ventanas de Manzanillo*, ca. 1909. Óleo y atlcólor sobre tela, 61.2 x 69 cm. Museo Regional de Guadalajara.
29. Alfredo Ramos Martínez, *La primavera*, 1905. Óleo sobre tela, 188 x 286 cm. Colección particular
30. Francisco Romano Guillemín, *Flora (La ninfa del manantial)*, 1910. Óleo sobre tela 127 x 64.3 cm, Colección particular
31. Adolfo Best Maugard, *Vista del Iztaccíhuatl*, 1910 y *Vista de Volcán (Popocatepetl)*, 1910. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA.
32. Armando García Nuñez, *Iztaccíhuatl*, 1910. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA.

#### IV. Corrientes decorativas

1. Dr. Atl, *El empuje de las rocas en la quebrada*, ca. 1921. Atlcólor sobre cartón. 130 x 90 cm. Museo de Arte Moderno.
2. Dr. Atl, "El empuje de las olas en la quebrada" en Fradique [Francisco Monterde], "La exposición del Dr. Atl en Bellas Artes. Una entrevista singular" en *Zig-zag. Semanario popular ilustrado*. Año 2 núm. 41. Enero 1921.
3. Dr. Atl, *El Tumbo*, aparecida en Fradique, "La exposición del Dr. Atl en Bellas Artes. Una entrevista singular" en *Zig-zag. Semanario popular ilustrado*. Año 2 núm. 41. Enero 1921

4. Piezas del Dr. Atl aparecidas en el artículo Antonio Zelaya, "La pintura sónica y el Dr. Atl" en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.
5. Piezas del Dr. Atl aparecidas en los artículos mencionados anteriormente de *Zig-Zag* y *Revista de Revistas*, 1921.
6. George Desvallières, *Projet de decoration pour une bibliothèque*, 1911.
7. Diego Rivera y Barrientos, *Ixtaccíhuatl 1 y 2* en Ulrico Brendel (pseud. Joan Pérez Jorba), "El Salón de Otoño", *Mundial Magazine*, año II, nº 7, noviembre de 1911.
8. Atl, "Los agotados titanes se reposan" en "A través de México. I Los grandes conos" en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 9, enero 1912, 362.
9. Dr. Atl, *Teopam* aparecida en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 10, febrero 1912.
10. Dr. Atl, "A través de Méjico"[sic] en *Mundial Magazine*, Vol. V, Núm. 30, octubre 1913, p. 587-589.
11. Dr. Atl, "y desaparecer tras los lejanos montes..."[sic] en *Mundial Magazine*, octubre 1913.
12. Roberto Montenegro, "Dibujo Inédito" en Alejandro Sux (pseud. Alejandro Maudet), "Un notable artista mejicano R. Montenegro" en *Mundial Magazine*, Vol. III, Núm. 16, agosto 1912.
13. Fotografía en Max "En el taller de Rodin. Un Homenaje de los Artistas mejicanos al Maestro" en *Mundial Magazine*, Vol. V, Núm. 29, (septiembre 1913)
14. Atl, *Les deux montagnes* y El Viejo Centinela, reproducidos en *Comoedia*, 19 marzo 1912.
15. Atl en José Juan Tablada, "'Atl' es Gerardo Murillo. Triunfo artístico en París" en *El Diario* 20 mayo 1912.
16. Portada de *L'action d'art. Journal*, núm.1, 15 de febrero 1913. Fondo Reservado, BNF.
17. Dr. Atl, *Iztaccíhuatl*, ca. 1916 Atlcolor sobre cartón. Museo Regional de Guadalajara
18. Izq. *Acción del arte*, núm.1, octubre 1922. Der. Catálogo *Crear la Fuerza*, 1ª exposición de los grupos de "acción de arte" en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Inaugurada el 19 de octubre 1922.
19. "Le Mexique est-il à la veille d'une nouvelle Révolution" en *l'Humanité. Journal Socialiste*, 2 junio 1913.
20. *La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste*, núm. 2, 4 de julio 1913.

21. "A travers le Mexique" en *La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste*, núm. 2, 4 de julio 1913.
22. G. Raieter, "Le Dictateur Huerta" en *Les 'Hommes du Jour. Annales Politiques, Sociales, Littéraires et Artistiques*, núm. 272, 5 de abril de 1913.
23. *Exposition Atl. Les Montaignes du Mexique*. Catálogo de la exposición en la Galería Joubert et Richebourg. París, 1914. Jean Charlot Collection.
24. Obras reproducidas en el catálogo de la *Exposition Atl. Les Montaignes du Mexique* en la Galería Joubert et Richebourg, París 1914. La primera es una pintura realizada con un "procedimiento especial" y la segunda es un dibujo.
25. *Exposition Atl. Les Montaignes du Mexique*. Contraportada del catálogo de la exposición en la Galería Joubert et Richebourg. París, 1914. Jean Charlot Collection.
26. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *Les Volcans du Mexique*, ca. 1912. Colección Carlos Monsiváis/ Museo del Estanquillo
27. Atl, "Popocatépetl" en *Les Volcans du Mexique*, ca. 1912. 22 x 48.5 cm Colección Carlos Monsiváis/Museo del Estanquillo.
28. Atl, "Popocatépetl" en *Les Volcans du Mexique*, ca. 1912. Colección Carlos Monsiváis/Museo del Estanquillo.
29. Monogramas con los que firmaron Gerardo Murillo, Rafael Ponce de León, Rosario Cabrera, Jorge Enciso y Roberto Montenegro.
30. José Torres Palomar, "Now the Kalograma" en *New York Herald*, 4 de abril de 1915 y *Kalograma*, 1921. Tinta sobre papel, Colección particular.
31. Atl, Monograma de *Acción Mundial*, 1916
32. Roberto Montenegro, "Símbolo" en *El Cuento*, Centro Escolar Benito Juárez.
33. Casasola, *José Juan Tablada en su casa en una habitación estilo japonés*, Fototeca Nacional, INAH.
34. Casasola, *Tablada en su biblioteca*. Fototeca Nacional, INAH.
35. Gerardo Murillo, *Retrato de José Juan Tablada*, 1909 (desaparecido) y Copia expuesta en el MPBA del retrato de Tablada que estaba en su biblioteca, s.f., 60 x 82.5cm Colección particular.
36. Diego Rivera, *Naturaleza muerta con estampa japonesa*, 1909. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm Colección particular.

37. José Juan Tablada, *Hiroshigé. El pintor de la nieve y de la lluvia. De la noche y de la luna*, 1914. Biblioteca Nacional.
38. Jorge Enciso, *Volcán de Colima*, 1910. Pastel sobre papel, 51.5 x 64.5 cm Museo Claudio Jiménez Vizcarra.
39. Hiroshigue, *Susaki at Jumantsubo, Fukagawa, ca. 1857*. Serie Edo.
40. Dr. Atl, *El paisaje. Un ensayo*, 1933. Colección particular.
41. Carlos Orozco Romero, *Los alfareros (tonaltecas)*, 1923. Museo Regional de Guadalajara.
42. Roberto Montenegro (marco) para la fotografía de *El Sr. Presidente en la Exposición de Arte Popular Mexicano*, 1921.
43. Gerardo Murillo, "Dr. Atl", *Las artes populares en México* (México: Cvltvra, 1922)

## V. El anarquismo entra por el ojo

1. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *Retrato futurista. (reverso), ca. 1921*. Atlcolor sobre lienzo 142 x 100 cm. Colección Manuel y María Reyeró.
2. Rosendo Salazar. *México en pensamiento y en acción*. (México: Editorial Avante, 1926)
3. Rosendo Salazar. Reproducciones de su obra aparecidas en *Nuestra ciudad*, núm. 3 y 4 (junio y julio 1930)
4. Rosendo Salazar. Publicaciones en la Editorial Avante 1917-1938.
5. Gerardo Murillo, "Dr. Atl", *Retrato de Carranza, ca. 1916*. Atlcolors y óleo sobre lienzo. Museo Casa Carranza, INAH.
6. Emiliano Zapata conversa con el Dr. Atl, 1914. Fototeca Nacional-INAH.
7. Folleto de la Confederación Revolucionaria, "Dr. Atl. La importancia mundial de la Revolución Mexicana" Conferencias Públicas en el Teatro Arbeu, Martes 2 de febrero de 1915. Biblioteca Justino Fernández.
8. Dr. Atl en la Escuela de Bellas Artes en una junta de la Confederación Artística Nacional. En *La Ilustración Semanal*, 9 de febrero de 1915.
9. Alumnos de pintura, AHUNAM, Colección Universidad Sección ENBA / CU-004464
10. José Clemente Orozco, *El sol poniente, ca. 1923*. Escuela Nacional Preparatoria (destruido) En Rosendo Salazar, *México en pensamiento...*

11. Fotografía impresa en Mariano Cuevas. *Historia de la iglesia en México* (El Paso: Editorial Revista Católica, 1928)
12. Caricaturas de José Clemente Orozco en las portadas de *La Vanguardia* 15 y 19 de mayo de 1915.
13. José Clemente Orozco, Portadas de *La Vanguardia*, “*Arenga*” núm. 26, 17 de mayo de 1915 / núm. 20, 11 de mayo de 1915 / “Sólo al precio de su sangre conquistan los pueblos su libertad” núm. 23, 14 de mayo de 1915 / “¡Ay qué comparación! Indiscreciones en la intimidad” núm. 17, 8 de mayo de 1915.
14. Francisco Romano Guillemin, “Feminismo Ultracapitolino ¡A la cocina jóvenes” en *La Vanguardia* 28 de abril de 1915.
15. “Grupo Sanitario Ácrata”, las mujeres de la Casa del Obrero Mundial a la Revolución, 1915 en Luis Araiza, *Historia del movimiento obrero mexicano*, Tomo 3, 2ª ed. (México, Ediciones Casa del Obrero Mundial, 1975)
16. Doctor Atl” en Rosendo Salazar, *Las Pugnas de la Gleba (1907-1922)*...
17. Dr. Atl Candidato por el sexto distrito de los Partidos Liberal Constitucionalista, Socialista Obrero y Revolucionario Coaligados. Fototeca Nacional, INAH.
18. Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *The Katunes ca. 1917-1919*. 22.9 x 61.9 cm. Philadelphia Museum of Art
19. Ejemplo de Telegrama encriptado enviado a Venustiano Carranza sobre las actividades de Atl en EL Paso, Texas. AHSRE- Exp. 17-16-212 Gerardo Murillo.
20. Izq. Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *Autorretrato*, 1922. 71.5 x 50 cm. Colección particular y Der. *Autorretrato con el Popocatépetl*, 1928. 67.9 x 67.9 cm Museo de Arte de Filadelfia
21. Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *Night y Red Volcano ca. 1917-1919*. 21.3 x 23.8 y 18 x 20.5 cm. Philadelphia Museum of Art.
22. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *Amanecer en la montaña, ca. 1916* Museo Regional de Guadalajara.
23. *América. Magazín mensual. Órgano de la Liga de Escritores de América*, núm.1, enero de 1926. Biblioteca Nacional de México.
24. *América*, núm.3, marzo de 1926. Biblioteca Nacional. De México.
25. *América*, núm 4-5, abril-mayo de 1926. Biblioteca Nacional de México.

## VI. Diagramas de fantasía científica.

1. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *El rayo sobre la ola*. ca. 1916. Atlcolor sobre tela, 111 x 78 cm. Museo Regional de Guadalajara.
2. Dr. Atl, *La lluvia*. 1921-1923. Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria (destruido) En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción...*
3. Dr. Atl, Fotografía de proyecto para mural, 1921-1923. Colección Tomás Zurián
4. Der.: Nahui Olin, *Alegoría del movimiento muralista*, ca. 1923. Grafito y atlcólor sobre papel, 97 x 65 cm. Colección particular. Izq.: Nahui Olin, *Caricatura del Dr. Atl*, 1923. Grafito y sanguina sobre papel, 21 x 33 cm. Colección particular.
5. Portadas de Nahui Olin, *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*. (México: Ediciones México Moderno, 1922)
6. Nahui Olin, "Electricidad Éter" en *Azulejos*, núm. 8, julio 1923.
7. Nahui Olin, *Cielos nocturnos (vista de la azotea del ex Convento de la Merced)*. ca. 1923. Atlcolor, gouache y purpurina sobre papel 48 x 37.5 cm. Colección Particular.
8. Frantisek Kupka, *Rhythme de l'histoire*. 1905. Grabado aparecido en Elisée Reclus. *L'Homme et la Terre*. vol. 1. París: Librairie Universelle, 1905.
9. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *Fatalitá*, ca. 1909. En "Los pintores mexicanos" en la sección *Revista Universal* de *El Mundo ilustrado*, 7 de marzo de 1909.
10. Jorge Enciso, *Viñetas* aparecidas en *Revista Moderna* de México. Enero de 1906.
11. Dr. Atl, *El hombre que salió del mar*. 1921-1923. (destruido) En Rosendo Salazar, *México en pensamiento y acción...*
12. Dr Atl, *Figura humana y volcán*, ca. 1923. Pochoir. Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo.
13. Ernst Haeckel, *The History of Creation: or the Development of the Earth and Its Inhabitants by the Action of Natural Causes. A Popular Exposition of the Doctrine of Evolution in General, and that of Darwin, Goethe, and Lamarck in Particular*. New York: Appleton and Company, 1876.
14. Fotografía de William Niven con su colección de piezas arqueológicas recuperadas durante una excavación en Azcapotzalco, 1918. Fototeca Nacional, INAH.
15. Dr. Atl, *¡Arriba, arriba! Un canto a la vida* (México: s.e. 1926)

16. Dr. Atl, Mural destruido del Anexo de San Pedro y San Pablo sobre el origen de la vida, 1923. Archivo General de la Nación.
17. Dr. Atl, *Rotación del Universo*. Fotografía del dibujo fechado en 1924 y aparecido en Antonio Luna Arroyo, *El Dr. Atl. Un paisajista puro*. (México: Editorial Cvltvra, 1952.)

## VI. Una propuesta pictórica y arquitectónica: el Ultrabarroco.

1. Anónimo, Dr. Atl sobre el andamio frente a su mural en el claustro del antiguo Convento de la Merced, ca. 1926. Fototeca Nacional, INAH.
2. Fotografía del mural en el antiguo Convento de la Merced, Colección particular.
3. Gerardo Murillo, Dr. Atl, *Vista panorámica de la Ciudad de Puebla*, ca. 1926. Fresco desprendido del Convento de la Merced, actualmente en el Museo Nacional de Historia, INAH.
4. *Iglesias de México*, 6 volúmenes, (México: Cvltvra, 1924-27)
5. Dr. Atl, *Puebla la cupular en Iglesias de México, Vol. 1 Cúpulas*, (México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda/ Cvltvra, 1924)
6. Der. Rafael Sanzio, *La disputa del sacramento*, 1509. Museos Vaticanos. Izq. Dr. Atl, *Diagrama de la disputa del sacramento* en Luis G. Serrano. *Una Nueva Perspectiva. La Perspectiva Curvilínea*, pról. y notas Dr. Atl (México: Editorial CVLTVRA, 1934)
7. Portada de *Revista de Revistas* con un óleo del Dr. Atl sobre Puebla.
8. Dr. Atl, *Retrato de Nahui Olin*, ca. 1922. Atlcolor sobre fresco, 100 x 100 cm. Colección Blaisten.
9. Diferentes grabados y dibujos del conjunto en varios momentos históricos. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH.
10. *Bosquejo de la Iglesia y el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y el Colegio e Iglesia de San Gregorio* en En Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767 Tomo I Fundaciones y obras* (México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941)
11. San Pedro y San Pablo como hospital. En Gerardo Decorme, *Historia de la Compañía de Jesús en la República Mexicana durante el siglo XIX*. Tomo I Restauración y vida de Secularización 1816-1848 (Guadalajara: El Regional, 1914)

- 12.** Fachadas y portadas. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH.
- 13.** "Frente del ex -colegio e iglesia de San Pedro y San Pablo. El edificio sirve hoy de detención para jóvenes delincuentes" en Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*. Tomo II (México: Imprenta de la Reforma, 1880)
- 14.** Fachada y bardas de la Sala de discusiones libres, anteriormente templo. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH.
- 15.** Corredores (y sus suelos) antes y después de las obras. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH
- 16.** Salones y espacios del colegio antes de las obras. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH
- 17.** Escaleras, claustro y espacios del colegio después de las obras. En "San Pedro y San Pablo" Album 2 - Tomo VI, Fototeca CRVINAH
- 18.** Agustín Víctor Casassola, *Álvaro Obregón y comitiva en la inauguración del Anexo a la Escuela Nacional Preparatoria*, 1923. Plata sobre gelatina, 12.7 x 17.8 cm. Fototeca Nacional, INAH.
- 19.** Alberca en el edificio del Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Edificios construídos...*
- 20.** Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, 1922. Mural sin intervenciones. Archivo Montenegro, Centro de Estudios de Historia de México.
- 21.** Agustín Víctor Casassola, Alvaro Obregón preside la inauguración de la ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria, 1923. San Sebastián ya cuenta con una armadura completa. Plata sobre gelatina, 12.7 x 17.8 cm, Fototeca Nacional, INAH.
- 22.** Roberto Montenegro, "Yo" en *Azulejos* Tomo 1 Núm. 4, noviembre de 1921.
- 23.** "Patio principal de San Pedro y San Pablo estado actual" (1940) En Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial...*
- 24.** Dr. Atl, "La decoración de San Pedro y San Pablo encargada por el Lic. José Vasconcelos,, Secretario de Educación al Dr. Atl (1921-1922)" en Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo...*
- 25.** Mural de José Clemente Orozco *El rico orpime el rostro del pobre* (1924) fotografiado en 1926 "mostrando las mutilaciones causadas por una revuelta estudiantil" en Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano...*

**26.** Víctor Casassola, Apertura de la Avenida Venezuela, destrucción del colegio de San Gregorio y conversión del terreno para la construcción del Mercado Abelardo Rodríguez, ca. 1933. Fototeca Nacional, INAH.

## Referencias

### Escritos de Gerardo Murillo, "Dr. Atl"

- Atl, "A propos du Monument Oscar Wilde au Père-Lachaise" en *L'Action d'Art. Journal*. 1 de marzo 1913.
- Atl, "A través de México. I Los grandes conos" en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 9, enero 1912.
- Atl, "A través de México. II Teopam" en *Mundial Magazine*, Vol. II, Núm. 10, febrero 1912.
- Atl, "A travers le Mexique" en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913.
- Atl, "Démasqués" en *La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste*, núm. 2, 4 de julio 1913.
- Atl, "El carácter actual de la prensa" en *La Vanguardia*, 8 de mayo de 1915.
- Atl, "H. Anglada Camarasa en *La Veü de Catalunya*, 10 de julio de 1913.
- Atl, "La Acción: He aquí el programa" en *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1915.
- Atl, "La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa" en *Mundial Magazine*, núm. 28, agosto de 1913.
- Atl, "Les Fourches Caudines" en *L'action d'art*, núm. 2, 1 marzo 1913.
- Atl, "Le Salón des Indépendants" en *L'action d'art*, núm 3, 15 marzo 1913.
- Atl "Le Salón des Indépendants" (continuación) en *L'action d'art*, núm 4, 1 abril 1913.
- Atl, "Une Orientation s'impose" en *L'Action d'art*. 15 Février 1913.
- Dr. Atl. (1875-1964) *Conciencia y paisaje*. México, UNAM/INBA/MUNAL, 1985.
- Dr. Atl. *¿Quiénes ganaran la Guerra?* México:Acción Mundial, 1940.
- Dr. Atl, "A la sombra de un árbol" en *México Moderno*. Año II, Núm 1, 1 agosto de 1922.
- Dr. Atl. *Ante la carroña de Ginebra*. México: Editorial polis, 1939.
- Dr. Atl. *Arriba, Arriba. Un canto a la vida*. México: s.e., 1926.
- Dr. Atl, "A través del mundo. El acuerdo franco italiano" en *Excélsior*, 9 de enero de 1935.
- Dr. Atl, "A través del mundo. Consecuencias del pacto de Roma" en *Excélsior*, 10 de enero de 1935.
- Dr. Atl, *Catálogo de pinturas y dibujos de la Colección Pani*. México: Universidad Nacional, 1921.

- Dr. Atl, "Cinemática mexicana" en *Amauta. Revista mensual de cultura*. Noviembre 1926.
- Dr. Atl, "Colaboración artística: ¿Renacimiento artístico?" en *El Universal*, 13 de julio de 1923.
- Dr. Atl. *Cuentos de todos colores*. México: Editorial Botas, 1933.
- Dr. Atl, "El carácter actual de la prensa", en *Acción Mundial. Contra todos los abusos*, núm. 14, 26 de abril de 1916.
- Dr. Atl, "El huehuenton" en *México Moderno*. Año II, Núm 1, 1 agosto de 1922.
- Dr. Atl. *El paisaje. Un ensayo*. México: s.e., 1933.
- Dr. Atl. *Gentes profanas en el convento*. México: Ediciones Botas, 1950.
- Dr. Atl. *Iglesias de México. Vol.I-VI* México: Publicaciones de la Secretaría de Hacienda/Cvltvra, 1924.
- Dr. Atl. *La defensa de Italia en México. Colección de artículos publicados en Excelsior*. México: Edición de la colonia Italiana, 1936.
- Dr. Atl, "La Escuela Nacional de Bellas Artes. La Acción: he aquí el programa" en el *Boletín de educación*, 1 de septiembre de 1914, 74-81.
- Dr. Atl, "La noche" en *México Moderno*. Núm 10, 1 mayo de 1921.
- Dr. Atl, "La Prensa llamada 'revolucionaria'" en *Acción Mundial*, 15 de mayo de 1916.
- Dr. Atl. *Las artes populares en México Vol. I y II* México: Editorial Cvltvra, 1922.
- Dr. Atl, "Las olas, el hombre y el perro (De Cuentos Bárbaros)" en *Azulejos*. Tomo I. Num. 7, mayo de 1922.
- Dr. Atl. *Las sinfonías del Popocatépetl*. México: Editorial Verdehalago/ El Colegio Nacional, 2009.
- Dr. Atl. *Los Judios sobre América. La Casa Blanca convertida en la Casa de Judá - ¿Y los americanos 100%...?* Vol. 1 México: Ediciones de la Reacción, 1942.
- Dr. Atl, "Los ritmos de la vida" en *México Moderno*, año II, num. 3, 1 octubre de 1922.
- Dr. Atl. *Obras 2. Creación literaria*. México: El Colegio Nacional, 2006.
- Dr. Atl. *Obras maestras. Masterpieces*. México: Museo Colección Blaisten, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Bellas Artes/Conaculta, 2012.
- Dr. Atl. *Rotación cósmica a cincuenta años de su muerte*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas/Conaculta, 2015.
- Dr. Atl. *Un hombre más allá del Universo*. México: Botas Editor, 1935.

Dr. Atl. *Un grito en la Atlántida*. México: Editorial Stylo, 1947.

Dr. Atl, "El Renacimiento artístico en México." *El Universal*, 17 de agosto de 1923.

Murillo, Gerardo, "Agua, más agua" en *La Vanguardia*, 28 de abril de 1915.

Murillo, Gerardo, "Debemos revolucionar y evolucionar a la vez" en *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1915.

Murillo, Gerardo, "El concurso anual de pintura en San Carlos" en *El Imparcial*, 4 de marzo de 1910.

Murillo, Gerardo, "La exposición en la Academia de Bellas Artes. Primeras impresiones" en *El Diario. Periódico independiente*, 20 de noviembre de 1906.

Murillo, Gerardo, "La Exposición de Sketches en el Colegio de San Juan" en *La Gaceta de Guadalajara*. Guadalajara, 11 de marzo de 1906.

Murillo, Gerardo, "La pinacoteca Olavarrieta" en *El Tiempo ilustrado*, 7 de febrero de 1909.

## Folletos

*Confederación revolucionaria. Conferencias públicas. Dr. Atl, "La importancia mundial de la Revolución Mexicana" Teatro Abreu, martes 2 de febrero de 1915 a las 7pm. Colección Biblioteca "Justino Fernández", IIE, UNAM.*

*Dr. Atl. Cómo nace y crece un volcán. El Parícutín. Colección de dibujos y pinturas donados por el Dr. Atl a la nación para el acervo del Museo Nacional de Artes Plásticas. México: SEP-INBA, 1948. Colección Museo Nacional de Arte, INBA.*

Dr. Atl, "The Mexican Revolution and the Nationalization of the Land. The Foreign Interests and Reaction" impreso en el Whitehall Building, Room 334, Nueva York en 1915. Bancroft Library.

## Hemerografía

Abreu Gómez, Ermilo, "El pintor Roberto Montenegro" en *Forma. Revista de Artes Plásticas*. Vol. II Núm. 7 México 1928.

"Acción directa de los estudiantes contra los muros de la Preparatoria" en *Excélsior*, 26 de junio de 1924.

"A chance for peace" en *Red Bluff Daily News*, California, 24 June 1916.

"A la Academia de Bellas Artes" en *El Demócrata diario constitucionalista*, 8 de octubre de 1914.

Amateur, "Una visita al taller de Bernardelli" en *El Correo de Jalisco*. Guadalajara, 28 de abril de 1895.

Anderson, Antony, "Art and Artists. Francisco Cornejo" en *Los Angeles Times*, 21 de diciembre de 1913. "

Anderson, Antony, "Exit the Painters' Club" en *Los Angeles Times*, 12 diciembre 1909.

Anderson, Antony E. "In the Realm of Art" en *Los Angeles Times*, 23 diciembre 1917.

"Aniversario fúnebre" en *El Continental*, Guadalajara, 7 de enero de 1894.

"Apertura de la Exposición Artística. Asiste el Sub-Secretario de Instrucción" en *El Imparcial*. Martes 8 de mayo de 1906

Apollinaire, Guillaume, "The Atl Exhibition: 'The Mountains of Switzerland' May 1-15, 1914, at the Joubert and Richebourg Gallery" en el *Paris-Journal*, 4 de Mayo de 1914

Arnyvelde, André, "Les Arts. Un grand peintre mexicain. Atl", En *Gil Blas. Politique et Littéraire*. 19 enero 1912

"Artista pensionado" en *El Correo de Jalisco*, abril de 1897.

Aurier, G. Albert, "Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin" en *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891, p. 155-165.

"Barren Soil Here for Sowing Mexican Revolt" en *Los Angeles Times*, 10 de septiembre de 1917.

Barrios, Roberto, "Diego Rivera pintor" en *El Universal Ilustrado*, 19 de julio de 1921.

Bernardelli, Félix, "Academia de pintura y dibujo, para señoras y señoritas" en *El Correo de Jalisco*, 21 de marzo de 1897.

*Boletín de Instrucción Pública*, tomo XV. México: Imprenta Litografía Müller, 1910.

*Boletín de la Secretaría de Educación Pública*. Tomo I, núm. 1, mayo 1922.

*Boletín de la Secretaría de Educación Pública*. Tomo I, núm. 3, enero 1923.

*Boletín de la Universidad*, IV Época, tomo II, Núm. 5, julio 1921.

Brendel, Ulrico, "El Salón de Otoño", *Mundial Magazine*, año II, núm. 7, noviembre de 1911.

Brenner, Anita, "A Mexican Renaissance" en *The Arts*, núm. 3, septiembre 1925.

Candelas, "Monólogos En la exposición de Bellas Artes" en *El Diario. Periódico independiente*, 1 de diciembre de 1906.

Carpentier, Alejo, "El arte de Clemente Orozco", en *Social*, La Habana, 11 de octubre de 1926.

Carranza, V. "Rigoureuse application de la loi" en *La Revolution au Mexique. Organe Hebdomadaire du comité constitutionnaliste*, núm. 2, 4 de julio 1913.

"Carta del Dr. Atl a don Federico Gamboa. París, 11 de diciembre de 1912" en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 7 de febrero de 1965.

Caso, Antonio, "La filosofía de la intuición" en *Nosotros. Revista mensual de literatura*, Núm. 8 enero 1914.

"Científico Movement said to be dreaming" en *Morning Press*, Santa Barbara, California, 9 September 1917.

Coignard, Jerónimo, "Una penosa confesión" en *El Universal Ilustrado*, 11 de septiembre de 1924.

Colomer, André, "Anarchiste d'Action d'Art" en *L'Action d'Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913.

"Cómo se formó la tierra" en *El maestro. Revista de cultura nacional*, tomo 1, núm. 1, abril de 1921.

"Conferencia de psicología experimental" en *El Pueblo*, 29 de octubre de 1916.

"Conferencia en el Centro Femenil Mexicano", *Artes y Letras*, 20 de noviembre de 1914.

"Convención revolucionaria y artística. Información" en *Revista de revistas*, 27 de septiembre de 1914.

Corral, José, "Roberto Montenegro el dibujante de los refinamientos" en *El Universal Ilustrado*, 9 de junio de 1921.

Corrignou, Herevard, "Las últimas investigaciones sobre la fuerza psíquica" en *El Universal ilustrado* de agosto de 1922.

Cosío Villegas, Daniel, "La pintura en México" en *Revista de Revistas*, 29 de marzo de 1925.

"Creación y funcionamiento del gabinete de psicología experimental en la Escuela de Altos Estudios", *El Universal*, 29 de octubre de 1916.

"Creación y funcionamiento del g. de psicología experimental" en *El Nacional*, 31 de Octubre de 1916.

Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Circunstancia y evolución de las Artes plásticas en México en el periodo de 1900-1950" en *México en el Arte*, núm. 10-11.

Crispín, "Letras y monos" en *El Universal*, 3 de agosto de 1923.

"Crónica de la exposición. Críticos y pintores" en *Revista Moderna de México*, diciembre de 1906.

"Crónica. Exposiciones de Barcelona" en *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1917.

Croze, François, "Las radiaciones" en *El maestro. Revista de cultura nacional*, tomo I, núm. 5-6. septiembre 1921.

"Déclaration" en *L'Action d'Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913.

Denis Maurice, "La peinture," *L'Ermitage*, 15 de mayo 1905.

Denis, Maurice [pseud. Pierre Louis], "Notes d'Art. Définition du Néo-Traditionnisme" en *Art et critique. Revue littéraire, dramatique, musicale et artistique*. Año 2 Núm. 65, 23 de agosto de 1890.

Dermée, Paul, "Dionysos parmi les hommes" en *L'Action d'Art. Journal*. Paris, 15 febrero 1913.

"Diego diserta sobre su extraño arte pictórico" en *El Demócrata*, 2 de marzo de 1924.

"Dos estrofas de Rubén Darío y un dibujo de Montenegro" en *Mundial Magazine*, Vol. 1, Núm. 1, (mayo 1911)

"El Antiguo manicomio de San Pedro y San Pablo ha quedado convertido en un edificio escolar" en *El Universal*, 30 de junio de 1923.

“El arte y la revolución francesa”, trad. Marcel Reymond en *La Vanguardia*, 27 de abril de 1915

“El artista Ponce de León” *Savia Moderna*, núm. 2, mayo de 1906.

“El aura humana puede verse” en *El Universal Ilustrado*, julio 1921.

“El Ministro de Instrucción Pública inaugurará la exposición mexicana” en *El Imparcial*, 4 de septiembre de. 1910.

“El ministro, señor Sierra, inaugurara hoy la exposicion de arte mexicano’, en *El Imparcial*, 19 de septiembre de 1910.

“El Teatro Degollado, Importante al público y al Ayuntamiento de Guadalajara” en *La Prensa*, 19 de abril de 1868.

“El verdadero avance de la ciencia espiritista” en *El Universal Ilustrado* de noviembre de 1921.

“Encore un attentat à la Liberté de l’Art” en *L’Action d’Art*, 25 de julio de 1913.

"En el Umbral", en *Savia Moderna*, Núm. 1, marzo 1906.

“En la Escuela de Bellas Artes”, en *El Imparcial. Diario de la mañana*, 23 de febrero de 1905.

“En la Escuela de Bellas Artes” en *El Pueblo*, 22 de octubre de 1914.

“Entrevista al Dr. Atl”, *El Liberal*, 29 de agosto de 1914.

“Exposición de Arte Nacional” en *Revista de Revistas*, 2 de octubre de 1910.

"Exposición en San Carlos" en *El Tiempo*, 21 de junio de 1908.

"Exposition ATL (Galerie Joubert et Richebourg)" en *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des beaux-arts*, núm. 21, 23 de mayo de 1914

“Exposición Jorge Enciso” en *Arte y Letras*, 24 de enero de 1909.

Flores Magón, Ricardo, "El despertar de un cerebro" en *Regeneración*, 4a. época, núm. 213, 20 de noviembre de 1915.

Flores Magón, Ricardo, "Trabaja, cerebro, trabaja", *Regeneración*, 4ta. época, núm. 23, 4 de febrero de 1911.

Fradique [Francisco Monterde], “La exposición del Dr. Atl en Bellas Artes. Una entrevista singular” en *Zig-zag. Semanario popular ilustrado*. Año 2 núm. 41. Enero 1921.

- Francés, José, "De Arte. Del *Nuevo Mundo* de Madrid del 21 de enero último" en *El tiempo ilustrado*, 14 de febrero de 1909.
- Gómez Robelo, Ricardo, "Artistas extranjeros. Eugenio Carrière" en *Savia Moderna*, núm. 5, julio de 1906.
- Gómez Robelo, Ricardo, "La exposición de Savia Moderna (Notas)" en *Savia Moderna. Revista mensual de arte*. Tomo I, núm. 3, mayo de 1906.
- Gómez Robelo, Ricardo, "La pintura de paisaje y la Exposición de Jorge Enciso", en *Arte y Letras*, 1907.
- "Gompers to be at Mex, Peace Meeting" *Los Angeles Herald*, 27 de junio de 1916.
- González y Mendoza, José María, "José Juan Tablada y el espiritualismo" en *El Universal*. 4 de agosto de 1952.
- Gorostiza, José, "Libros y revistas. México. Óptica cerebral" en *México Moderno*. Año II, núm. 2, 1 de septiembre de 1922.
- Gruening, Ernest H. "Mexican Renaissance", en *Century Magazine*, febrero de 1924.
- Gutiérrez, Felipe S., "Impresiones de viaje" en *Juan Panadero*. Guadalajara 21 de diciembre de 1876.
- Heliodoro Valle, Rafael, "Diálogo con Roberto Montenegro" en *Revista de la Universidad de México*, núm. 15, diciembre 1947.
- Henríquez Ureña, Max, "Whistler y Rodin" en *Savia Moderna*, núm. 4, junio de 1906
- Hernández Araujo, Ing. Juan (Charlot y Siqueiros), "El movimiento actual de la pintura en México" En *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.
- Hernández Araujo, Ing. Juan (Charlot y Siqueiros), "El movimiento actual de la pintura en México. La influencia benéfica de la Revolución sobre las Artes Plásticas. El 'Nacionalismo' como orientación pictórica intelectual" en *El Demócrata*. México, 2 de agosto 1923.
- Hijar y Haro, Alfredo, "La exposición de pintura y escultura en la Academia Nacional de Bellas Artes" en *Arte y Letras*, 20 de diciembre de 1906.
- Horta, Manuel, "Un fresco de Roberto Montenegro" en *El Universal Ilustrado*, 27 de diciembre de 1923.
- Huysmans, Joris-Karl, "Saint-Germain-l'Auxerrois" en *Le Tour de France*, núm.8, 15 de enero 1905.

"Inauguración de galerías de arte" en *La semana ilustrada*, 30 de junio de 1914.

"Incendio", *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 24 de marzo de 1905.

"Irá el Ingeniero Palaviccini" en *El Correo Español*, 28 de octubre de 1914.

Jahn, Octave, "Les 'Hommes du Jour' ont dit vrai" en *Les Hommes du Jour*, año VI, núm. 305, 22 de noviembre de 1913.

"José Juan Tablada condecorado" en *El Mundo Ilustrado*, 15 de marzo de 1914.

Jourdain, Frantz, "Modern French Pastellists: J. F. Raffaëlli" en *The Studio. An illustrated Magazine of Fine and Applied Art*. Num. 136, julio 1904.

Julio el Verde (seud. Manuel Becerra Acosta), "Feminismo ultracapitalino" en *La Vanguardia*, 28 de abril de 1915.

"Junta en Bellas Artes" en *Revista de Revistas*, 6 de septiembre de 1914.

"Junta en la Academia de Bellas Artes" en *Revista de Revistas*, 7 de febrero de 1915.

"La conferencia del pintor Diego Rivera" en *Excélsior*, 21 de octubre de 1921.

"La Credencial de Don Rafael Martínez" en *El Pueblo*, 25 de abril de 1917.

"La escuela pictórica en Jalisco" en *Diario de Jalisco*, 27 de octubre de 1892.

"La Exposición de Arte Nacional se Inauguró Ayer" en *El Heraldo de México*, 20 de septiembre de 1921.

"La exposición de artistas mexicanos ha sido un verdadero éxito" en *El Imparcial*, 20 de septiembre de 1910.

"La exposición de pinturas en la C. de Toluca" en *Acción Mundial*, num. 25, 11 mayo 1916.

"La exposición de pinturas" en *El Arte y la Ciencia*, Año XII, núm. 2, agosto de 1910.

"La Exposición de pinturas" en *El Continental*. Guadalajara, 10 de mayo de 1896.

"La exposición Murillo" en *Arte y Letras*, 28 de noviembre 1909.

"La exposición Murillo" en *La Semana Ilustrada*, 19 de noviembre de 1909.

Lago, Silvio, "Siluetas de dibujantes. Roberto Montenegro" en *La Esfera*, 31 de agosto de 1918.

"La Gran Colección de Pinturas de Olavarrieta" en *Revista Arte y Letras*, núm. 99, 14 de febrero de 1909.

"La Guerre au Mexique" en *Le Cri du Peuple. Journal Socialiste Quotidien*, 14 de mayo de 1914.

Lahor, "La exposición Jorge Enciso", en *El Mundo Ilustrado*, 31 de enero de 1909.

"La labor de traición de Gerardo Murillo (a) Doctor Atl" en *El Pueblo*, 31 de agosto de 1917.

"La Liga de Escritores de América", en *Repertorio Americano*, 8 de marzo de 1926.

"La Patria, regocijada, entra de nuevo en la senda constitucional" en *El Pueblo*, martes 3 de abril de 1917.

La Rédaction, "Appel aux Mexicains" en *La Revolution au Mexique...* núm. 2, 4 de julio 1913.

"La Révolution au Mexique" en *L'Homme libre : journal quotidien du matin*, 17 diciembre 1913.

"La Semaine Tragique à México. Tahison de Huerta. – Assassinat du président Madero et autres procédés sanglants de la pokitique post-porfirienne" en *La Revolution au Mexique*, núm. 4, 18 de julio de 1913.

"Las últimas pinturas de Roberto Montenegro" en *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 888, 15 de mayo de 1927

"Las teorías del físico Einstein" en *El Universal Ilustrado*, junio de 1921.

"La vieja Iglesia de San Pedro y San Pablo, convertida en anexo a la preparatoria, se inauguró" en *Excélsior*, 8 de julio de 1923.

"La visita del Primer Jefe a Piedras Negras" en *La Ilustración Mexicana. Revista de arte, ciencias e información gráfica*. 14 de noviembre de 1915.

Le Comité Constitutionnaliste, "La Presse du Mexique et le Comité Constitutionnaliste de Paris" en *La Revolution au Mexique*, núm. 4, 18 de julio de 1913.

"Le Jardin des Piqûres. Pétit Courrier des Lettres et des Arts)" en *Le Bonnet Rouge. Quotidien du soir*, 2 de mayo de 1914.

"Les Affaires Mexicaines" en *Le Radical. Organe du Parti Radical et Radical Socialiste*, 27 agosto 1913.

"Les Arts. Informations" en *Gil Blas*, 1 de mayo de 1914.

"Les correspondants de *L'Action d'Art*" en *L'Action d'Art Journal*. Paris, 15 de abril y 10 de mayo de 1913.

Linza, Juan de [pseud. de Manuel Carpio], "Exposición de *sketch*. Enciso-Ponce de León" en *El Jalisciense*. Guadalajara, 1 de marzo de 1906.

Linza, Juan de "De la exposición" en *El Jalisciense*. Guadalajara, 8 de marzo de 1906.

López, Rafael, "Para la clausura de la exposición de pinturas organizada por la redacción de 'Savia Moderna'", en *Savia Moderna*, núm. 3, 14 de mayo de 1906.

"Los Angeles Junta plans New Mexican Revolt" en *Sacramento Union*, 9 September 1917.

"Los artistas formaron una agrupación" en *El Diario*, 13 de julio de 1910.

"Los cuadros de Félix Bernardelli" en *El Herald*, 23 de enero de 1896.

"Los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria empezaron ayer la destrucción de algunas pinturas murales; se niegan a aceptar tales monstruosidades" en *El Universal*, 26 de junio de 1924.

"Los pintores mexicanos" en *El mundo ilustrado*. 7 de marzo de 1909.

"Los pintores mexicanos harán un brillante certamen" en *El Imparcial*, 7 de julio de 1910.

"Los Principios de la Organización Continental de la Liga de América", en *América. Órgano de la Liga de Escritores de América*, núm. 3, marzo de 1926.

Magdaleno, Mauricio, "Impresiones y opiniones del movimiento artístico" en *El Demócrata*, 23 de julio de 1923.

Marquina, Celso, "Comienzan los puntapiés" en *Regeneración*, núm. 228, 4 de marzo de 1916.

Mauclair, Camille, "La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme des lettres," *La revue mondiale*, 15 de enero de 1905.

Max "En el taller de Rodin. Un Homenaje de los Artistas mejicanos al Maestro" en *Mundial Magazine*, Vol. V, Núm. 29, septiembre 1913.

Maxwell, Everett C., "Exhibition California Art Club" en *Fine Arts Journal*, Vol. 28, No. 3, March 1913.

Mena, Ramón, "Nueva orientación arqueológica e histórica" en *El Maestro. Revista de Cultura Nacional*. México, Tomo III, Núm. 2, 1922.

"Mexican Renaissance", en *Century Magazine*, febrero de 1924

"Nahui Olin (Carmen Mondragón), *Optica cerebral (Poemas dinámicos)*, Ediciones México Moderno" en *Biblos. Boletín Semanal de Información Bibliográfica*. Núm. 184, 29 de julio de 1922.

- Nervo, Amado, "La América Moderna. México" en *Mundial Magazine*, Vol. 1, Núm. 1, (mayo 1911)
- "Nos compagnons en idéal", *L'action d'art. Journal*. 15 de abril 1913.
- "Notas de la Semana" en *El Tiempo* del 13 de mayo de 1906.
- "Notas de la semana" en *El Tiempo Ilustrado*, 7 de febrero de 1909.
- "Notre protestation en faveur du monument Oscar Wilde" en *L'Action d'Art Journal*. Paris, 10 de mayo de 1913.
- "Nouvelles artistiques" en *L'Homme libre. Journal quotidien du matin*, 9 de mayo de 1914.
- "Nuestra primera exposición de pintura" en *Savia Moderna*, núm. 2, mayo 1906.
- "Nuestras grandes publicaciones" en *América. Órgano de la Liga de Escritores de América*, marzo 1926.
- "Nuestros grabados. Bellas Artes" en *El Tiempo ilustrado*, 7 de febrero de 1909
- "Obras de arte que se pierden. Nueva voz de alarma" en *El Correo de Jalisco*, Guadalajara, 2 de mayo de 1896.
- Okusai, (pseud. Tablada), "Arte y artistas. Dos exposiciones: pintura y escultura. Los pensionados mexicanos en Europa. Acontecimientos musicales del año" en *El mundo ilustrado*, 1 de enero de 1907.
- Olin, Nahui "Electricidad éter" en *Azulejos, Revista mensual mexicana*. Tomo II, núm. 8, julio 1923.
- "One has but to live in the Mountains to Understand why an Artist can Spend a Life With Their Splendors" en *The Mexican Herald*, 2 de mayo de 1910.
- "Óptica cerebral (Poemas dinámicos)" en *Azulejos. Revista mensual mexicana*. Tomo I, núm. 6, febrero 1922.
- Ortega, "Zig Zag en el Mundo de las Letras. Entrevista con Vasconcelos" en *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923.
- Ortega, Febronio, "Notas artísticas: El fracaso de la Exposición de Independientes." en *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, 10 de noviembre 1922.
- Ortega, "Zig Zag en el Mundo de las Letras. Entrevista con Vasconcelos" en *El Universal Ilustrado*, 23 de noviembre de 1923.

Palaviccini, Félix F., "La Dirección General de las Bellas Artes" en *La Vanguardia* 26 de mayo de 1915.

Parra, Gonzalo de la, "Gerardo Murillo, alias Doctor Atl, no puede digerir sus fracasos" en *El Nacional*, 17 de mayo de 1916.

"Partida de un artista" en *Revista Moderna de México*, febrero de 1906.

Pérez Mendoza, Efraín, "La primera Exposición de los Grupos de 'acción de arte'" en *Revista de revistas*: 10 de noviembre 1922.

"Pétit Courrier Littéraire" en *Les Hommes du Jour*, 12 abril 1913.

Pillard Verneuil, Maurice, "Le Salon d'Automne de 1921" en *Art et décoration. Revue mensuelle d'Art moderne*. julio-diciembre 1911.

"Pintores y escultores" en *El Tiempo*, 19 de julio de 1910.

Poo, José (seud.)"A propósito de la Convención de artistas mexicanos. Una carta interesante en Diario del Hogar", en *El Diario del Hogar*, 26 de septiembre de 1914.

"¿Por qué no existe en Jalisco la Escuela de Pintura?", en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 8 de junio de 1898.

"Pour prendre date" en *L'Action d'Art Journal*. Paris, 15 de abril de 1913.

"Prehistoric Chinese in Mexico. Proofs that Mongolians once inhabited that country - Mexican archeologists solve an interesting problem" en *The Mexican Review*, August, 1921.

Prieto, Sotero, "La teoría de la relatividad" en *El Maestro. Revista de cultura nacional*, Tomo 1, núm. 4, julio 1921.

"Programa" en *La Vanguardia. El diario de la revolución*, 21 de abril de 1915.

"Programa oficial de las fiestas del Centenario de nuestra Independencia" en *Excélsior*, 1 de septiembre de 1921.

"Quelques peintres" en *Les Nouvelles*, 19 de mayo de 1914.

Raffaëlli, Jean François, "Solid Oil-Colors: An Innovation in Paints" en *Brush and Pencil*, Vol. 10, No. 5 (Aug., 1902)

"Recibieron los maestros al Secretario de Instrucción" en *Excélsior*, 28 de noviembre de 1921.

"Reunión" en *Diario de Jalisco*, Guadalajara, 18 de junio de 1903.

Revilla Manuel, "Joyas arquitectónicas. La Casa del Alfeñique en Puebla" en *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1915.

"Revista de Guadalajara" en Revista de Guadalajara, año 1, núm. 3, 1 de septiembre de 1907.

Rivera, Diego, "La increíble historia del Dr. Atl" en *Excélsior*, 18 de Marzo 1942.

Rivera, Diego, "La pintura y otras cosas que no lo son" en *La Falange*, núm. 1, 1 de agosto de 1923.

Rodríguez, Antonio, "Dr. Atl, Pintor, Escritor y Vulcanólogo. El relámpago estético. ¿Qué es el Dr. Atl? CXXXVII" en *El Nacional* del 17 de agosto de 1956

"Rosendo Salazar artista y poeta" en *Nuestra ciudad*, núm.4, julio 1930.

"Rosendo Salazar exhibe su obra socialista" en *Nuestra ciudad*, núm. 3, junio 1930.

Rosenthal, Léon "Les fresques de Mottez à Saint-Germain l'Auxerrois" en *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1913.

Salado Álvarez, Victoriano, "Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo", en *El Mundo*, el 16 de enero de 1898.

"Savia Moderna" en *La Gaceta de Guadalajara*, 25 de marzo de 1906.

"Se dará una subvención de tres mil pesos" en *El Imparcial*, 19 de julio de 1910

"Se inauguró la exposición Olavarrieta" en *La Iberia. Diario hispanoamericano de la mañana*, 5 de febrero de 1909.

"Selección de pinturas" en *El Tiempo* del 27 de febrero de 1908.

"Semana electoral" en *El Pueblo*, 3 de marzo de 1917.

Sena, Juan de la, [seud. José D. Frías], "El Doctor Atl conferencista" en *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1921.

"Se pidió la renuncia al director de la Preparatoria" en *El Universal*, 17 de agosto de 1923.

Sepúlveda, Ricardo "La paciencia de los artistas en Puebla de los Ángeles" en *El Universal Ilustrado*, 25 de mayo de 1922.

"Se va a instalar un salón de cartografía en el Museo del Estado" en *El Informador*, 23 de enero de 1923.

Severini, Gino, "Le futurisme pictural" en *L'Action d'Art. Journal*. Paris, 10 de junio 1913.

- Severini, Gino, "La Sculpture futuriste de Boccioni" en *L'Action d'Art. Journal*. Paris, 25 de julio 1913.
- Siqueiros, David Alfaro, "Tres 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, mayo 1921.
- S.M. [Savia Moderna], "Augusto Rodin. Su escultura: Balzac" en *Savia Moderna*, núm. 1, marzo 1906.
- "Sociedad de pintores y escultores" en *El Tiempo*, 15 de julio de 1910.
- Spada, Sixto, "Las 'profesias' del 'Dr. Atl' acerca de México" en *La Prensa*. Los Angeles, California, 13 de diciembre de 1917.
- Sux, Alejandro "Antecedentes de la Liga de Escritores de América. Una lucha literaria de París que renace en América", *América. Órgano de la Liga de Escritores de América*, núm. 2, febrero de 1926.
- Sux, Alejandro (pseud. Alejandro Maudet), "Un notable artista mejicano R. Montenegro" en *Mundial Magazine*, Vol. III, Núm. 16, agosto 1912.
- Tablada, José Juan "'Atl' es Gerardo Murillo. Triunfo artístico en París" en *El Diario*, 20 mayo 1912.
- Tablada, José Juan, "Aubrey Beardsley" en *Revista Moderna de México*, núm. 2, octubre de 1904.
- Tablada, José Juan, "Desde París. El Salón de Otoño. (Ángel Zárraga)" en *Revista de Revistas*, México, 10 diciembre 1911. (Fechado París, noviembre 4 de 1911)
- Tablada, José Juan, "El águila y el olivo" en *El Imparcial*, 16 de septiembre de 1910.
- Tablada, José Juan, "Gerardo Murillo" en *Revista de Guadalajara*, año 1, núm. 14, 28 de febrero de 1908.
- Tablada, José Juan, "Prerrafaelita " en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Año IV, Núm. 7, 1 de abril de 1901.
- Tablada, José Juan, "Los precursores del arte animalista: Egipto, Caldea y Asiria" en *Revista moderna: Arte y ciencia* año 5, núm. 3, febrero 1902.
- Tablada, José Juan "Una exposición de 'sketches' en Guadalajara" en *Revista Moderna de México*. Marzo de 1906.
- Torri, Julio, "San Pedro y San Pablo" en *Azulejos*, tomo I, núm. 7, mayo 1922, p. 20-26

“Una Convención Revolucionaria y Artística” en *El Liberal*, 20 de septiembre de 1914.

“Una serie de exposiciones en la E. de Bellas Artes” en *Excelsior*, 9 de enero de 1921.

“Un gran escándalo entre arqueólogos mexicanos” en *El Universal*, 2 de junio de 1922.

“Un nuevo pintor mexicano”, *El Universal Ilustrado*, 27 de enero de 1921.

Urbain, Georges “Las paradojas de la relatividad en el espacio y tiempo” en *El Universal Ilustrado* de enero de 1922.

Urbano, Rafael “Bibliografía”, *Sophia. Revista Teosófica*, Madrid, agosto, 1906.

Verneuil, Maurice Pillard, “Le Salon d’Automne de 1921” en *Art et décoration. Revue mensuelle d’Art moderne*. julio-diciembre 1911.

Warnod, André, “Arts décoratifs et Curiosités artistiques” En *Comoedia*, 19 marzo 1912.

Willette, “Willete et le Futurisme” en *L’Action d’Art. Journal*. Paris, 10 de mayo de 1913.

Zárraga, Ángel, “Desde Europa” en *Savia Moderna*, núm.1, marzo 1906

Zárraga, Ángel, “Algunas notas sobre pintura” en *Savia Moderna*, núm 4, junio de 1906.

Zelaya, Antonio, “La pintura sónica y el Dr. Atl” en *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

Zola, Émile, “Édouard Manet. Étude biographique et critique” en *La revue du XIXe siècle*, 1 de enero de 1867.

Zuno, José Guadalupe, “Inauguración del Museo del Estado. Consideraciones” en *El Informador*, 11 de noviembre de 1918.

## Hemerografía especializada

- Acevedo, Esther, "Jorge Enciso Alatorre: Una vanguardia acotada", en *Historias* 86, México, INAH, (2013) 101-117.
- Acevedo, Esther, "Jóvenes muralistas apuestan a un proyecto popular : El Mercado Abelardo R. Rodríguez" en *Curare*, núm 10, (primavera 2010) 85-135.
- Antliff, Mark, "Cubism, futurism, anarchism: The 'Aestheticism' of the 'Action d'art' Group, 1906-1920", en *Oxford Art Journal*, Vol. 21, No. 2, 1998
- Arroyo, Elsa y Sandra Zetina, "La reconstrucción de monumentos coloniales en las décadas de 1920 y 1930 en México" en *Conversaciones... Revista de Conservación*. Núm. 9 (junio 2020) 119-140.
- Arroyo Lemus, Elsa Minerva, "Biografía de una ruina prematura. *La Virgen del Perdón* de Simón Pereyñs" en *Revista de arte Goya*, núm 327, Madrid: abril-junio 2009.
- Báez, Eduardo, "Documentos. Dictamen rendido en 1908 por Gerardo Murillo sobre las pinturas depositadas en la bodega de la Escuela Nacional de Bellas Artes" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 16, núm. 64 (1993)
- Barquera, Rebeca Barquera y Andrea García, "Páginas de acción continental: la revista "América" del Dr. Atl" en *Reflexiones marginales. Dossier Hojear el siglo XX. Revistas culturales latinoamericanas II*, María Andrea Giovine (ed.), año 8, núm. 51, junio-julio 2019.
- Blanco Sosa, Juan Manuel y Thalía Montes Recinas, "Un mural al viento" en *Gaceta de Museos. Expuestos al viento* 65 (agosto-noviembre 2016) 20-26.
- Cairo, Ana "Alejo Carpentier, la Revolución Mexicana y la Revolución Cubana" en *Cuadernos Americanos*. núm. 134, (Octubre - diciembre 2010), 73-101.
- Cárdenas García, Nicolás, "La incómoda herencia de Gruening a México" en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 69, (septiembre-diciembre, 2007) 61-84.
- Cordero Reiman, Karen, "Fuentes para una historia social del 'Arte popular' mexicano: 1920-1950" en *Memoria*. Museo Nacional de Arte, núm.2, 1990, 31-55.

- Cumberland, Charles E., "Dr. Atl' and Venustiano Carranza" en *The Americas*, Vol. 13, Núm. 3 (Enero, 1957), p. 287-296.
- De la Maza, Francisco, "Las portadas estípites de la Antigua Universidad" en *Estudios de Historia Novohispana* Vol. 1. Núm. 1. (1966)  
<https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.1966.001.3202>.
- Figueroa Daza, Jaime Eduardo, "La Vanguardia. El diario que pretendió 'construir revolución'" en *Perspectivas de la comunicación*. Vol. 5 Núm 2 (2012) 37-53.
- Fuentes Rojas, Elizabeth, "El Abelardo Rodríguez, un mercado del pueblo y para el pueblo" en *Crónicas*, núm. 5-6, 2003.
- González Mello, Renato, "Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology" en *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 45 (Spring, 2004), pp. 161-185.
- Gotlieb, Marc, "The Painter's Secret: Invention and Rivalry from Vasari to Balzac" en *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 3 (Sep., 2002).
- Grijalva, Juan Carlos, "Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en 'La raza cósmica'" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 30, No. 60 (2004)
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* , Vol. 25, Núm. 82 (marzo- mayo 2003)
- Illades, Carlos, "El proceso de organización de los artesanos de Ciudad de México, 1853-1876." *Revista Europea De Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 59 (December 1995), 60-68.
- Kirby, Jo et al. "Seurat's Painting Practice: Theory, Development and Technology" en *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 24, (2003) 4-37.
- Ledesma Mateos, Ismael, "La introducción de los paradigmas de la Biología en México y la obra de Alfonso L. Herrera" en *Historia Mexicana*, Vol. LII, núm. 1 (Julio-septiembre 2002)
- "Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales 1914" en *Boletín de Monumentos Históricos*. Num. 21, (enero-abril 2011)

- Lüthy, Hans A., "Advertising Switzerland: Giovanni Segantini's Panorama for the 1900 Paris World's Fair" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, *Swiss Theme Issue* (1993)
- Manrique, Jorge Alberto, "Abelardo Carrillo y Gariel (1898-1976)" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13, núm. 47, (1977), 133-134.
- Mitchell, W. Timothy, "Bergson, Le Bon, and Hermetic Cubism" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2 (Winter, 1977)
- Muriel, Guadalupe. "Reformas educativas de Gabino Barreda". *Historia Mexicana*. México, El Colegio de México, vol. XIII, núm. 4 (52), abril-junio, 1964, p. 558.
- Moyssén, Xavier "El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea." en *Boletín de Monumentos Históricos México*, no.4 (1980): 80.
- Ortiz Gaitán, Julieta, "Auge de las artes aplicadas. Dos figuras en el escritorio de José Vasconcelos" en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 19 (71), 77-86.
- Ortiz Gaitán, Julieta, "Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16 (61) 1990.
- Palacio, Celia del, "Una mirada a la historia de la prensa en México desde las regiones. Un estudio comparativo (1792-1950)", en *Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 2. (2008)
- Palomera Ugarte, Luz, "La noción de *cultura* a través de los textos publicados en la revista *Bandera de Provincias* (1929-1930)" en *Estudios Sociales. Nueva Época (CUCSH)*, núm. 1, (julio 2007) 37-52.
- Papanikolas, Theresa, "Cerebral Revolt" en *The Journal of Modern Periodical Studies*, 2013, Vol. 4, Núm.. 2, Special Issue *Anarchist Modernism in Print* (2013), pp. 226-244.
- Pastoureau, Michel, "Vers un histoire des couleurs. Possibilités et limites", en *Communications*, marzo 2005.
- Pieri, Giuiliana, "D'Annunzio e Edward Burne-Jones: Il mito di Psique tra Preraffaellismo e Decadenza" en *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 38, núm. 3. (settembre-dicembre 2009) 21-29.

- Pulido Ritter, Luis, "José Enrique Rodó y William James, ¿Un contrapunto humanístico-filosófico americano?" en *Invest. pens. crit.* Vol. 3, No. 3, (septiembre-diciembre 2015) pp. 62-73
- Rashkin, Elissa, "Prensa y revolución en México: *La Vanguardia*, 1915" en *Folios*, Núm 26 (2011) 80
- Ribera, Anna, " Los periódicos de la Casa del Obrero Mundial. Prensa obrera durante la Revolución mexicana" en *Historias*, núm. 73 (mayo-agosto 2009)
- Roque, Georges, "Writing/Drawing/Color", en *Yale French Studies*, No. 84, *Boundaries: Writing & Drawing*, (1994)
- Roylance, Dale, "*Art Deco Paris 1900–1925: Catalogue of the Exhibition of Pochoir Color Prints from the Graphic Arts Collection*" en *The Princeton University Library Chronicle*, Vol. 61, No. 1 (Autumn 1999), 1-72
- Rutsch, Mechthild, "Ramón Mena y Manuel Gamio. Una mirada oblicua sobre la Antropología mexicana en los años veinte del siglo pasado" en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. Núm. 88, vol. XXII, (otoño 2001).
- Serrano, Luis G. "La gran exposición del centenario de la Independencia en 1910" en *APUM Órgano de la Asociación de Profesores Universitarios de México*, Tomo III, Núm. 41, (noviembre-diciembre 1966)
- Serrato Córdova, José Eduardo, "La resurrección de los ídolos, novela inédita de José Juan Tablada" en *La Revista de la Universidad de México*. Núm. 600-601, (enero-febrero 2001).
- Taboada, Hernán G. H., "Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920" en *Estudios de Asia y África*, XXXIII: 2 (1998).
- Vergo, Peter, "Gustav Klimt's Beethoven Frieze" en *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 839, (Feb., 1973), pp. 108-113.
- Zurián de la Fuente, Carla and David A. Auerbach, "Liquid Walls: Stained Glass in Mexican Art, 1900-1935" en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 26, Mexico (2010), pp. 12-43

## Bibliografía

- 1910: *El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. México: Museo Nacional de Arte, 1991.
- Acevedo, Esther. "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias" en IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano. México: IIE-UNAM, 1986, 171-216.
- Acevedo, Jesus T. *Disertaciones de un arquitecto*, Justino Fernández Prólogo, Notas Alfonso Reyes y Federico Mariscal. México: INBA, 1967.
- Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia 1907-1914*, José Luis Martínez (ed.) México: FCE, 1986.
- Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). *Una visión retrospectiva*. México: Museo Nacional de Arte, 1992.
- Álvarez, Ruth M., "La influencia de Best Maugard en el arte y la estética de Katherine Anne Porter" en Adolfo Best Maugard: La Espiral del Arte (Mexico City/Cuernavaca: Museo del Palacio de Bellas Artes/Centro Cultural Jardin Borda, 2016) 55- 78.
- Anarchy, Geography, Modernity. Selected writings of Elisée Reclus*, John Clark and Camille Martin ed. Oakland, CA: PM Press, 2013.
- Angeles Jiménez, Pedro "Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte", *Historia del arte y restauración. 7o Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*. México: IIE- UNAM, 2000, 125-137.
- Antliff, Mark. *Avant-Garde Fascism. The mobilization of Myth, Art, and Culture in france, 1909-1939*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Antliff, Mark. *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Apollinaire on Art: Essays and Reviews. 1902-1918*. New York: LeRoy C. Breunig, 1972.
- Araiza, Luis. *Historia del movimiento obrero mexicano*, Tomo 3, 2ª ed. México, Ediciones Casa del Obrero Mundial, 1975.

- Archivi del divisionismo*, Teresa Fiori ed. Vol. I. Rome: Officina Edizioni, 1968.
- Aristóteles. "Libro II. La naturaleza y lo natural" en *Física*. México: Gredos, 1997.
- Argan, Giulio. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Arroyo, Elsa, Anny Aviram, Renato González Mello, América Juárez, Chris McGlinchey, Miguel Angel Ramírez y Sandra Zetina, *Baja Viscosidad el nacimiento del fascismo y otras soluciones*. México: UNAM-IIE, 2013.
- Ashida, Carlos "La abstrusa sinfonía de la suposición" en *Dr. Atl. Rotación cósmica a cincuenta años de su muerte*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas/Conaculta, 2015.
- Ávila Hernández, Julieta, "Savia Moderna. Frontera entre siglos" en *La República de las letras. Asomos a la cultura del México decimonónico. Volumen II Publicaciones periódicas y otros impresos*. Belem Clark de Lara, Elisa Speckman Guerra (eds.) México: UNAM, 2005.
- Azuela, Alicia. *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945* México: El Colegio de Michoacán / Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* México: IIE-UNAM, 2003.
- Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907. Vol. 1* México: UNAM, 1993.
- Báez Rubí, Linda, "Un viaje a las fuentes" en Aby Warburg. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Vol. 2. México: UNAM-IIE, 2012.
- Baldasarre, María Isabel, Laura Malosetti, "Enclave hispanoamericano: el arte y los artistas en *Mundial magazine* de Rubén Darío" en *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- Balderas, Esperanza. *Los murales de Roberto Montenegro en el Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo. Análisis iconográfico*. México: INBA / Cenidiap, 2017.
- Bargellini, Clara, Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos*. México: UNAM-IIE-ENAP, 1989.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions du Chêne-Hachette Livre, 2007.

- Barquera, Rebeca. *Energía cósmica de la materia. La tecnología del atlcólor en La sombra del Popocatépetl del Dr. Atl*. Tesis para obtener el grado de maestra en Historia del arte. México: FFyL-IIE-UNAM, 2016.
- Barquera Rebeca y Mariana Rubio, "Los colores intangibles de la atmósfera. La plástica de Nahui Olin" en *Nahui Olin. La mirada infinita*. México: Museo Nacional de Arte-INBA/Secretaría de Cultura, 2018. p. 68-90.
- Barquera Rebeca y Sandra Zetina, "Atlcólor and Encaustic Tradition: Dr Atl's Renovation of an Ancient Medium" en *FUTURAHMA: Materials and Techniques, from Futurism to Classicism (1910-1922). Research, Analysis, New Perspectives*, Margherita D' Ayala Valva y Mattia Patti (eds.) Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa / Università di Pisa. (Entregado en enero de 2017, en prensa).
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Bergson, Henri, "La evolución creadora" en *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1980.
- Bergson, Henri. *Matter and memory*, trad. Nancy Margaret Paul, W. Scott Palmer. London: Geroges Allen & Unwin LTD, 1911.
- Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Madrid: Alianza editorial, 1977.
- Bernardelli, Concha. *De espinas y flores: diario íntimo (mayo 1895-abril 1928)*, Irene B. Corvera y Yudi Kravzov (eds.) México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.
- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bliss, Katherine Elaine. *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*, (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2002.
- Bomford, David, Jo Kirby. *Impressionism. Art in the making*. Londres: National Gallery, 1990.
- Brain, Robert. *The pulse of Modernism. Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*. Seattle, University of Washington Press, 2015.
- Brauer, Fae "Magnetic Modernism. František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia" en *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*,(Boston/Berlin: De Gruyter, 2015)

- Buchloh, Benjamin H. D. *Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- California Mexicana. Missions to Murals, 1820-1930*, Katherine Manthorne (ed.)  
California: Laguna Art Museum/University of California Press / Getty  
Foundation, 2017.
- Camacho, Arturo. *Álbum del tiempo perdido. Pintura jalisciense del siglo XIX*. Zapopan: El  
Colegio de Jalisco / FONCA, 1996.
- Camacho, Arturo. *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-  
1900)* Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2015.
- Camacho, Arturo. *Los papeles del artista*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2010.
- Cameiro Dazzi, Camila. *Relações Brasil-Italia no Arte do Segundo Ottocentos: estudo  
sobre Henrique Bernardelli (1880-1890)* Tesis de maestría en Historia del Arte.  
Universidad Estadual de Campinas, Sao Paulo, Brasil, 2006.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. México:  
Imprenta universitaria, 1944.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*. México: Imprenta  
Universitaria, 1946.
- Casado Navarro, Arturo. *Gerardo Murillo. El Dr. Atl*. México: UNAM, 1984
- Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*. Arturo Camacho  
(comp.) Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1998.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920 - 1925*. México: Editorial  
Domés, 1985.
- Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*. Kingsport,  
Tennessee: University of Texas Press, 1962.
- Chevreur, M. E.. *The Principles of Harmony and Contrast of Colours and their Application  
to the Arts*, (a newly revised edition by Faber Birren, based on the first English  
edition of 1854) West Chester, Penn., Schiffer Publishing Ltd., 1987.
- Clair, Jean. *Lost Paradise: Symbolist Europe*. Montreal: The Montreal Museum of Fine  
Arts, 1985.
- Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. New York: Harper & Row, 1976.
- Clark, T. J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven and  
London: Yale University Press, 2001

- Corral, Rose, "México y la cuestión americana en las revistas de los nuevos (México, Argentina y Uruguay)", en *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, 297-327.
- Covarrubias Dueñas, José Luis. *Juan Ixca Farías y la creación del Museo Regional de Guadalajara*. Guadalajara: Impre-Jal, 2004.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Crary Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- Cronan, Todd. *Against Affective Formalism: Matisse, Bergson, Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Crónica oficial de las fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*, Genaro García (ed.) México: Talleres Gráficos de la Nación, 1910.
- Crow, Thomas. *La inteligencia del arte*. México: FCE/UNAM-IIE, 2008.
- Cumberland, Charles. *La Revolución Mexicana. Los Años del Constitucionalismo*. México: FCE, 1992.
- Curiel, Fernando. *Hábitos*. México: UNAM, 2005.
- Debroise, Olivier. *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)* México: Cubo Blanco, 2018
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico 1920-1940*, 2a ed. Barcelona: Océano 1983.
- Denis, Maurice, *Théories, 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920.
- De Paula León, Francisco.. *Los esmaltes de Uruapan. Edición de su manuscrito fechado en Morelia el año de 1922*. México: Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), 1939
- Díaz Arciniegas, Víctor. *La querrela por una cultura revolucionaria*. México: FCE, 2009.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. México: UNAM-IIE, 1951.
- Díaz y de Ovando, Clementina. *Los Cafés en México en el siglo XIX*, 2a edición México: UNAM, 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las*

- imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Didi Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, 2ª ed. Madrid: Abada editores, 2013.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* Barcelona: Editorial Debate, Barcelona, 1986.
- Dr. Atl. *Rotación cósmica a cincuenta años de su muerte*. (Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas/Conaculta, 2015).
- Eder, Rita, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano" en *El arte en México: Autores, temas problemas*. México: Conaculta/ Lotería Nacional/ Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Edificios construidos por la Secretaría de Educación Pública en los años de 1921 a 1924, siendo Presidente de la República el C. General Álvaro Obregón y Secretarios de Educación los CC. Lic. José Vasconcelos y Dr. Bernardo J. Gastélum, sucesivamente*. México D.F. México: SEP, 1925.
- El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX) Intercambios artísticos y circulación de modelos*, ed. Luis Sazatornil y Frédéric Jiméno. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- El color en el arte mexicano*, Georges Roque (coord.) México: UNAM-IIE, 2003.
- El Impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Guillermo Solana (ed.) Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Encauzar la mirada. Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*, Renato González y Deborah Dorotinsky (coords.) México: IIE-UNAM, 2010.
- Farías, Ixca. *Biografía de pintores jaliscienses 1882-1940*. Guadalajara: R. Delgado, 1939.
- Farías, Ixca. *Casos y cosas de mis tiempos. Artículos costumbristas sobre Guadalajara*. Guadalajara: s.e., 1963.
- Favela, Ramón. *Diego Rivera: los años cubistas*. México: INBA-Munal, 1985.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos: Los años del águila*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1990.
- Félix Bernardelli y su taller*. México: Instituto Cultural Cabañas / Museo Nacional de San Carlos-INBA, 1996.

- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*, 4a edición, tomo I. México: UNAM-IIE, 1993.
- Fierro Gossman, Rafael. *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo: Museo de la Luz. 400 años de historia*. México: UNAM / DGDC, 2003.
- Flores Grajales, María Guadalupe, "1915: Representación de la subjetividad femenina en *La Vanguardia*, periódico activista veracruzano" en *Mujeres y Emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*. Milano: Ledizioni, 2013.
- Flores Tavera, Omar. *El árbol de la vida de Roberto Montenegro. Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética*. Tesis de Licenciatura en Historia,. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2017.
- Freedberg, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contras las imágenes*, trad. Mariana Gutiérrez De Angelis. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art and Literature*, Bruce Clarke and Linda Dalrymple Henderson, eds. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Fuente, Antonio de la. *Dr. Atl. Cómo nace y crece un volcán. El Paricutín. Colección de dibujos y pinturas donados por el Dr. Atl a la nación para el acervo del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México: SEP-INBA, 1948.
- Fuentes Rojas, Elizabeth. *Historia gráfica. Fotografías de la Academia de San Carlos 1897-1940*, Fausto Ramírez, pról. México: ENAP-UNAM, 2007.
- Gage, John. *Color and Meaning. Art, Science, and Symbolism*. Berkeley/LA: University of California Press, 2000.
- Gage, John. *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid, Siruela, 1993.
- Gamboni, Dario. *La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Gaunt, William. *El sueño prerrafaelista*, trad. Sara Bolaño. México: FCE, 2005.
- German Gedovius*. México: DGE/El Equilibrista, 2009.
- Ginzburg, Carlo. *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos sobre iconografía política*. México: Contrahistorias, 2014.

- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Goethe. *Theory of Colours*, Charles Lock Eastlake trans. London: John Murray Albemarle Street, 1849.
- Gómez Robelo, Ricardo. *En el camino*. México: La Europea, 1906.
- González Martínez, Enrique. *Obras completas. El Hombre del Búho. Misterio de una vocación* (México: El Colegio Nacional, 1971).
- González, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México: UNAM-IIE, 2008.
- Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Universidad Iberoamericana / Conafe, 1984.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.
- Gutiérrez Haces, Juana, “Algunas consideraciones sobre el término *estilo* en la historiografía del arte virreinal mexicano” en *El arte en México: autores, temas y problemas*, Rita Eder (coord.) México: Conaculta / Lotería Nacional / FCE, 2001.
- Henderson, Linda D. *The fourth dimension and non-euclidean geometry in Modern Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Henriquez Ureña, Pedro. *Memorias. Diario. Notas de viaje*, 2a ed. México: FCE, 2000.
- Henry, Charles. *Cercle chromatique : présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs : avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure*. Paris, Chez Charles Verdin, 1888.
- Hernández Suárez, Diana Marisol. *Flor de Lis: Direcciones del modernismo mexicano*. México: La palabra exacta 2014.
- Herrera, Alfonso L.. *Nociones de Biología*. México: Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1904.
- Homenaje a Bergson*. México: UNAM, 1941.
- Hunt, Bruce J. “Lines of Force. Swirls of Ether” en *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art and Literature*, Bruce Clarke and Linda Dalrymple Henderson, eds. Stanford: Stanford University Press, 2002.

- Hutton, John. *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siècle France*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.
- Imdahl, Max. *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.
- Jay, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Jay, Martin. *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2003.
- Jay, Martin, "Scopic Regimes of Modernity" en Hal Foster (ed.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*. México: Museo Nacional de Arte, 1995.
- Kalba, Laura Anne. *Color in the Age of Impressionism. Commerce, Technology and Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2017.
- Kemp, Martin. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000.
- Krieger, Peter, "Las geo-grafías del Dr. Atl. Transformaciones estéticas de la energía telúrica y atmosférica" en *Dr. Atl. Rotación cósmica a cincuenta años de su muerte*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas/Conaculta, 2015.
- Mladek, Meda "Central European Influences" en *Frantisek Kupka 1871-1957 A Retrospective*. New York: Salomon R. Guggenheim Museum, 1975.
- Montenegro, Roberto. *Planos en el tiempo*. México: Conaculta / Artes de México, 2001
- Lagunes, Ana Sofía. *Alberto Fuster. Una profunda mirada del simbolismo en México*. Xalapa: Secretaría de Educación de Veracruz-Comisión Estatal para los festejos del Centenario y Bicentenario, 2010.
- La lámpara de Aladino. Cuento de las mil y una noches. Nueva versión castellana cotejada con el texto árabe*. Barcelona: Librería de las Galerías Layetanas, 1917.
- La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos*. México: INBA-Munal, 2004.
- Lapoujade, María Noel. *Filosofía de la imaginación*. México, Siglo XXI editores, 2011.

- Latour, Bruno, *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Laviada, Laura D. B. (ed.), *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: UNAM/ CONACULTA, 2008.
- Le Bon, Gustav. *L'évolution de la matière*. París: Ernest Flammarion Editeur, 1905.
- Leighten, Patricia. *The Liberation of painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Liste des travaux de M. Charles Henry*. Rome: Imprimerie des Sciences mathématiques et physiques, October 1880.
- Litvak, Lily. *El Modernismo*. Madrid: Taurus, 1975.
- Litvak, Lily. *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- Litvak, Lily. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1981.
- López, Rick *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham / Londres: Duke University Press, 2010.
- Lozano C, Alba Fabiola "Le dilemme de la renaissance du vitrail au XIX<sup>e</sup> siècle en France: entre redécouverte des techniques ancestrales et développement de techniques nouvelles" en *Les Innovations verrières et leur devenir. Actes du deuxième Colloque International de l'Association Verre-Histoire*, Nancy, 26-28 mars 2009.
- Luna Arroyo, Antonio. *El Dr. Atl. Paisajista puro. Sinopsis de su vida y su pintura*. México: Editorial Cvltvra, 1952.
- Martínez Ruiz, Xicotécatl, "Echoes of Tagore in Mexico" en *Poética educativa. Artes, educación para la paz y atención consciente*. México: Quinta Agua Editores / IPN, 2016 55-61-
- Matute, Álvaro. *El Ateneo de México*. México: FCE, 1999.
- Medina, Cuauhtémoc, "El Dr. Atl y la aristocracia: monto de una deuda vanguardista." En: Mari Carmen Ramírez y Hector Olea (eds.) *Versiones del Sur. Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000.

- Medina, Cuauhtémoc. *Una ciudad ideal. El sueño del Dr. Atl*. Tesis de licenciatura en Historia. México: FFyL-UNAM, 1991.
- Medina, Cuauhtémoc. *Olinka. La ciudad ideal del Dr. Atl*. México: El Colegio Nacional, 2018.
- Mier, Sebastian B.. *México en la Exposición Universal Internacional de París 1900*. París: Imprenta de J. Dumoulin, 1901.
- Modernidad y modernización en el Arte Mexicano. 1920 – 1960*. México: Museo Nacional de Arte, 1991.
- Monnier, Geneviève. *El pastel*. Barcelona: Skira/Carroggio, 1998.
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta*. México: Era, 1980.
- Moreira, Paulo. *Literary and Cultural Relations Between Brazil and Mexico. Deep Undercurrents*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Moreno Manzano, Salvador. *El pintor Antonio Fabrés*. México: IIE, 1981.
- Muralismo mexicano 1920-1940. Catálogo razonado*, Ida Rodríguez Prampolini (coord.) México: FCE/ Universidad Veracruzana / INBA, 2012.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, trad. Carmen González Marín. Madrid: Tecnos, 1998.
- Nulman Magidin, Alberto, “Each of us will Revolt According to his own Temperament’ Mexican Art in California during the Revolution Years.”, en *California Mexicana. Missions to Murals, 1820-1930*, Katherine Manthorne (ed.) California: Laguna Art Museum/University of California Press / Getty Foundation, 2017.
- Olin, Nahui. *Óptica cerebral*. México: México Moderno, 1922.
- Orgaz Martínez, Andrés. *El caso Dreyfus en la prensa mexicana (1894-1908)*. México: UNAM, 2016.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Conaculta / Joaquín Mortiz/ Planeta, 2002.
- Orozco y Berra. *Memoria para el Plano de la Ciudad de México formada de orden del Ministerio de Fomento*. México: Imprenta de Santiago White, 1867.
- Ortega Ramírez, Angélica. *La colección de Alberto J. Pani en la Escuela Nacional de Bellas Artes: una microhistoria sobre las galerías de la antigua Academia de San Carlos (1918-1946)*. Tesis para obtener el grado en Maestra en Artes Visuales. Facultad de Artes y Diseño, 2020

- Ortiz Gaitan, Julieta. *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM-IIE, 2009.
- Ortiz Gaitán, Julieta, “José Juan Tablada: un poeta en el arte revolucionario” en *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, 1995.
- Pani, Alberto J. *Apuntes autobiográficos*. México: INEHRM, 2003.
- Pani, Alberto J. *La higiene en México*. México: Balleasca, 1916.
- Parmentier, Florian. *La Littérature & l’Epoque: Histoire de la Littérature Française de 1885 à nos jours*. París: Figuière, 1913.
- Pasajero 21 el Japón de Tablada*. México: INBA - Museo del Palacio de Bellas Artes, 2019.
- Pérez Walters, Patricia. *Patria, Rostro y Sueño. Jesús F. Contreras. Escultor del Porfiriato*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.
- Perloff, Marjorie. *The futurist moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Perry, Gill “El primitivismo y lo moderno” en Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*. Madrid: Akal, 1998.
- Petersen, Alejandra. *Félix Bernardelli y la pintura al aire libre. Los materiales del arte como evidencia del desarrollo de la modernidad en México (1895-1908)*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Ciudad de México, 2017.
- Petrucchi, Raphaël, *Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise*. Paris: Henri Laurens, 1918.
- Picturing the Americas: Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic*. Toronto: Art Gallery of Ontario; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Chicago: Terra Foundation for American Art; New Haven; London: In association with Yale University Press, 2015.
- Pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1864-1910)*. México: Banamex / Munal-INBA-Conaculta/ IIE-UNAM, 2003.
- Pinta la revolución. Arte moderno mexicano, 1910-1950*. México: Museo Palacio de Bellas Artes – INBA / Philadelphia Museum of Art, 2016.

- “Plan del Liceo para Varones de 1861” en *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial del estado de Jalisco*. Tomo I. Guadalajara: Tip. de Banda / Tip. de Pérez Lete, 2000.
- Pollock, Griselda, “Modernidad y espacios de la femineidad” en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.) México: Universidad Iberoamericana/ PUEG-UNAM/ Conaculta/ CURARE, 2007.
- Rafael Ponce de León. 1884-1909. *De lo real a lo legendario*, Angélica Velázquez, María José Esparza (coord.) México: Munal-INBA, 1988.
- Ramírez, Fausto *Crónica de las artes plásticas en tiempos de López Velarde, 1914-1921*. México: UNAM-IIE, 1990.
- Ramírez, Fausto, "El debate crítico en 1906 y la reorientación del simbolismo en México" en *El arte en tiempos de cambio. 1810/1910/2010*. (México: UNAM-IIE, 2012)
- Ramírez, Fausto, “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*. México: Museo Nacional de Arte / Banco Nacional de México, 2004.
- Ramírez, Fausto. “Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: El arte mexicano en el cambio de siglo”, en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*. México: Museo Nacional de Arte, 1991.
- Ramírez, Fausto “Historia mínima del Modernismo” en *Hacia otra historia del arte en México*. Tomo II *La amplitud del modernismo y la modernidad. (1861-1920)*, Stacie G. Widdifield (comp.) México: Conaculta, 2001.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM-IIE, 2008.
- Ramírez, Fausto, "La pintura de paisaje, en las concepciones y en las enseñanzas de Eugenio Landesio" en *Memoria*, núm. 4. México, Museo Nacional de Arte, 1992.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el Arte Mexicano*. México: UNAM-IIE, 2008.
- Ramírez, Fausto, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912” en *VII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Las academias de arte*. México: IIE-UNAM, 1985, 207-259.

- Ramírez Plancarte, Francisco. *La Ciudad de México durante la revolución constitucionalista*. México: Secretaría de Cultura / INEHRM, 2016.
- Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*. París: Flammarion, 2006.
- Reclus, Elisée. *L'Homme et la Terre*. París: Librairie Universelle, 1905.
- Redes de vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930*, Beverly Adams, Natalia Majluf (eds.) (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía / MALI / Blanton Museum of Art, 2019.
- Restauración del antiguo templo de San Pedro y San Pablo*. México: UNAM / Dirección General de Patrimonio, 1996.
- Reyes, Alfonso. *Pasado inmediato y otros ensayos*. México: El Colegio de México, 1941
- Reyes Palma, Francisco, "Vanguardia: Año cero" en *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano. 1920 – 1960*. México: Museo Nacional de Arte, 1991.
- Rius, Luis, "Hiroshigué. Una palanca del futuro del arte mexicano" en *Pasajero 21 el Japón de Tablada*. México: INBA - Museo del Palacio de Bellas Artes, 2019.
- Rivera, Diego. *Palabras ilustres I. 1886 - 1921*. México: Museo Estudio Diego Rivera/ Banco de México/Editorial RM, 2007.
- Rodó, José Enrique. *Motivos de Proteo*, 2a ed. Valencia: Editorial Cervantes, 1918.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La Atlántida de Platón en los cronistas del siglo XVI*. México: Junta Mexicana de Investigaciones Históricas, 1947
- Romero, José. *Guía de la Ciudad de México, D.F.* México: Porrúa, 1910.
- Roque, Georges. *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. París: Gallimard, 2009.
- Roque, Georges. *Michel-Eugène Chevreul : un savant, des couleurs*, Georges Roque, B. Bodo and F. Viénot (eds.) Paris, Muséum National d'Histoire Naturelle/EREC, 1997.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo. *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM-IIB, 2014.
- Rumbo de la universidad. Testimonio de la polémica Antonio Caso - Lombardo Toledano* México: Metropolitana, 1973.
- Saavedra, Alfredo. *México en la educación sexual de 1869 a 1959*. México: Costa Amic, 1967.

- Saborit, Antonio. *Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas de Edward Weston y otros papeles personales*, 2ª ed. México: Ediciones Era, 2001.
- Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción: vida y obra de Gerardo Murillo*. México: El Colegio Nacional, 2005.
- Said, Edward Said. *Orientalismo*. 2ª ed. México: Penguin Random House, 2016.
- Salazar, Rosendo. *La Casa del Obrero Mundial*. México: Costa-Amic, 1962.
- Salazar, Rosendo. *Las pugnas de la gleba. Los albores del movimiento obrero en México*, José G. Escobedo (pról.) México: Comisión Nacional Editorial / Partido Revolucionario Institucional, 1972.
- Salazar, Rosendo. *México en pensamiento y en acción*. Obra ilustrada con muchedumbre de reproducciones de la colosal obra pictórica de José Clemente Orozco, Diego Rivera y Dr. Atl, y fotografías de prominentes representantes de nuestra Revolución. México: Avante, 1926.
- Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*. México: IIE-UNAM, 1996.
- Serrano, Luis G.. *Una Nueva Perspectiva. La Perspectiva Curvilínea*, pról. y notas Dr. Atl. México: Editorial CVLTVRA, 1934.
- Severini, Gino. *La vita de un pittore*. Milano: Abscondita, 2008.
- Sierra, Justo, “Deberes y aspiraciones en la escuela” en *Obras completas*. Tomo V. *Discursos*, 3a ed. México: UNAM, 1985.
- Sierra, Justo, “Discurso en la inauguración de la Universidad Nacional”, 22 de septiembre de 1910 en Leopoldo Zea. *Ideas en torno de Latinoamérica*. México: UNAM, 1986.
- Signac, Paul. *D'Eugène Delacroix au néoimpressionisme*. Paris: Hermann Éditeurs, 2014.
- Siqueiros, D.A. *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*, Angélica Arenal (comp.). México: Grijalvo, 1977.
- Société des Artistes Indépendants. *Catalogue de la 26me Exposition 1910*. Paris, 1910.
- Société des artistes indépendants. *Catalogue de la 29e exposition*. Paris: Quai d'Orsay, Pont de l'Alma, du 19 mars au 18 mai 1913.
- Sorel, Georges. *El sindicalismo revolucionario*. México: Juan Pablos, 1975.
- Sorel, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade, 1978.

- Stanton, Anthony y Renato González Mello, "El relato y el arte experimental" en *Vanguardia en México 1915-1940*. México: Museo Nacional de Arte/Conaculta, 2013.
- Stern, Jean y Molly Simple. *California Light. A Century of Landscapes. Paintings of the California Art Club*. Nueva York: Skira Rizzoli / California Art Club, 2011.
- Suárez, Laura Luz. *Eugenesia y racismo en México*. México: UNAM, 2005.
- Tablada, José Juan. *Diario. (1900-1944)*, Guillermo Sheridan, ed. México: UNAM, 1992.
- Tablada, José Juan, *Hiroshigué. El pintor de la nieve y de la lluvia. De la noche y de la luna*. México: Monografías Japonesas, 1914.
- Tablada, José Juan. *Historia del arte en México*. México, Compañía Nacional Editora, 1927.
- Tablada, José Juan, *Obras completas III. Los días y las noches de París. Crónicas Parisienses* México: UNAM / IIFilológicas, 1988.
- Tablada, José Juan. *Obras completas. VI. Arte y artistas*. México: UNAM, 2000.
- Tablada, José Juan. *Obras completas VII. La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita. Publicaciones exclusivas de El Universal Ilustrado (1924)*. México: UNAM, 2003.
- Tarabukin, Nikolai, "El último cuadro" (1916) en Benjamin H. D. Buchloh, "De la factura a la factografía" en *Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- Tello Peón, Bertha "Intención decorativa en los objetos de uso cotidiano de los interiores domésticos del porfiriato", en *El arte y la vida cotidiana, XVI Coloquio Internacional de Historia del arte*. México: UNAM-IIE, 1995.
- Tostoi, Leon. *¿Qué es el arte?*, A. Riera trad. Buenos Aires: El Ateneo, 1949.
- Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. México, Imprenta universitaria, 1948
- Trabulse, Elías. *La ciencia en el siglo XIX*. México: FCE, 2006
- Un acercamiento a las artes plásticas en el marco de los centenarios de la Independencia (1910-1921)*. Coordinado por Alicia Azuela de la Cueva. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Valle, Juan N. del. *Division de la ciudad de México por manzanas, comprendiendo los ocho cuarteles mayores y treinta y dos menores que la componen :formada con vista de los datos más recientes y mejor arreglados, comprendiendo las calles abiertas en los últimos años*. México : Impr. de Andrade y Escalante, 1863.

- Vanguardia en México 1915-1940*. México: Museo Nacional de Arte/Conaculta, 2013.
- Vasconcelos, José. *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. México: SEP / INHERM, 2011.
- Vasconcelos, José, "Bergson en México" en *Homenaje a Bergson*. México: UNAM-Centro de Estudios Filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras, 1941.
- Vasconcelos, José. *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista*. México: Senado de la República, 2002.
- Vasconcelos, José. *El desastre*. México: Editorial Andrés Botos, 1938.
- Vasconcelos, José, "Las revulsiones de la energía" en *Obras completas*, Tomo III. México: Libreros Mexicanos Unidos, 1959.
- Vasconcelos, José. *La revulsión de la energía: los ciclos de la fuerza, el cambio y la existencia*. México: La Antorcha, 1924.
- Vasconcelos, José. *La tormenta. Segunda parte de Ulises Criollo*, 5ª ed. México: Ediciones Botos, 1937.
- Vasconcelos, José. *Memorias. II. El desastre. El proconsulado*. México: FCE, 2007.
- Vasconcelos, José. *Pitágoras*. México: Conaculta, 2011.
- Velázquez, Angélica, "El desnudo femenino en la Academia de San Carlos" en *Discursos de la piel. Felipe Santiago Gutiérrez (1824-1904)* México: INBA-Munal, 2017; 191-255.
- Velázquez Guadarrama, Angélica, "Juliana and Josefa Sanromán: La representación de la domesticidad burguesa The en Mexico, 1850-1860" en *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, México: CURARE-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Velázquez, Angélica, "Las primeras discípulas de la Escuela Nacional de Bellas Artes: El caso de Mercedes Zamora", in *Señorina Merced Zamora. El arte de pintar*, Colima, Gobierno del Estado de Colima-Universidad de Colima, 2000,
- Velázquez Chávez, Agustín. *Índice de la pintura mexicana contemporánea*. México: Ediciones Arte Mexicano, 1935.
- Velázquez, Mireida, "La presencia de la doctrina teosófica en la obra de Adolfo Best Maugard" en *XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. El proceso creativo*. México: UNAM-IIE, 2006.

- Villaseñor, Enrique. *El Vitral*. México: Talleres Linotipográficos Carlos Rivadeneyra, 1931.
- Warburg, Aby. *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza editorial, 2005.
- Wichmann, Siegfried. *Japonisme*. Milán: Chêne-Hachette, 1982.
- William Morris. *Centenary Essays*, edited by Peter Faulkner & Peter Preston. Exeter, University of Exeter Press 1999.
- Xavier Guerrero (1896-1974) *De piedra completa*. México: Conaculta / Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA, 2013.
- Zayas, Marius de. *Crónicas y ensayos. Nueva York y París, 1909-1911*. Recopilación, notas e introducción Antonio Saborit. México: UNAM/Conaculta/DGE/Equilibrista, 2008
- Zetina, Sandra. *Pintura mural y vanguardia. "La Creación" de Diego Rivera*. Tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2019.
- Zuno, José Guadalupe. *Anecdotario Del Centro Bohemio*. Guadalajara, Jalisco, s.e. 1964
- Zuno, José G.. *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1955.

## Archivos y acervos consultados

- Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AAASC)
- Archivo de la Galería de Arte Moderno.
- Archivo del California Art Club
- Archivo del Museo Nacional de Arte, INBA.
- Archivo General de la Nación (AGN)
- Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHUNAM)
- Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (AHSEP)
- Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE)
- Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara (UDGAH)

Archivo Histórico del Museo Regional de Guadalajara  
Archivo Histórico Jorge Enciso de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos  
Archivo José Guadalupe Zuno (AJGZ)  
Archivo Tomás Zurián  
Colección Corvera Bernardelli  
Colección del Museo Nacional de Arte, INBA.  
Colección del Museo de Arte Moderno, INBA.  
Colección del Museo Regional de Guadalajara, INBA.  
Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de Francia  
Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México