



Los murales de Roberto Montenegro en el Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo Análisis iconográfico

ESPERANZA BALDERAS SÁNCHEZ

2

CUADERNOS DEL PISO NUEVE
COLECCIÓN

Primera edición digital: 2017

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

Virginia García Pérez / Coordinación editorial
Amadís Ross González, Carlos Martínez Gordillo
y Marta Hernández Rocha / Cuidado de la edición
Yolanda Pérez Sandoval / Diseño de portada
Roberto Montenegro, *El zodiaco*, 1922. Foto: Fondo Roberto Montenegro,
Cenidiap/INBA / Imagen de portada
Yolanda Pérez Sandoval y Tlaoli Ramírez Téllez / Producción digital ePub

D.R. © 2017 de la presente edición
**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas
(Cenidiap)**

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n
colonia Chapultepec Polanco, delegación
Miguel Hidalgo, 11560, Ciudad de México

Las características gráficas de esta edición son propiedad del
Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial
o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y/o tratamiento informático, la fotocopia
o la grabación, sin la previa autorización por escrito de la
Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN colección Cuadernos del piso nueve: 978-607-605-482-6
ISBN:978-607-605-484-0

Hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Introducción	4
--------------	---

LIBRO I

Fundación del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo	12
--	----

El proyecto de Vasconcelos y los murales de Montenegro en el Ex Colegio Jesuita	18
--	----

<i>El árbol de la vida</i> . Primer mural, 1921-1922	21
--	----

LIBRO II

Murales del cubo de la escalera	33
---------------------------------	----

Murales bajo la bóveda del Zodíaco	45
------------------------------------	----

<i>La fiesta de la Santa Cruz</i>	46
-----------------------------------	----

<i>La vida popular o La cultura popular</i>	61
---	----

El tiempo vuela la obra queda	67
-------------------------------	----

<i>Reconstrucción</i>	71
-----------------------	----

Bibliografía	83
--------------	----

INTRODUCCIÓN

Este estudio tuvo como origen una investigación realizada como un homenaje póstumo a Roberto Montenegro Nervo (Guadalajara, Jalisco, 1887-Ciudad de México, 1968) en el que académicos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) reunieron documentos y fotografías entre los que se localizaron los murales motivo de este trabajo.

Al rescatar la prolífica obra del pintor se evidenció la carencia de estudios sobre las temáticas que abordó durante su larga trayectoria, y en consecuencia la nula divulgación del total de su producción. Revalorar y enriquecer los conceptos vertidos por el artista en la diversidad de géneros plásticos creados en varias etapas dan muestra de lo extenso, cambiante y, en algunos momentos, extraordinario de su obra.

Uno de estos géneros, el de la pintura mural, motivó mi interés por visitar los inmuebles que la han resguardado. Confrontar las imágenes fotografiadas con las obras originales fue uno de los objetivos de la investigación; después surgieron interrogantes frente al anonimato en el que se mantienen algunas de ellas, y ante los breves estudios que críticos e historiadores mexicanos han dedicado a los temas y formas que las integran.

Aunque los murales que nos ocupan y otros de la misma época se encuentran ubicados en recintos oficiales, desde su creación el acceso al público ha sido restringido. *El árbol de la*

vida en el Ex Templo y el conjunto de murales del cubo de la escalera en el claustro oriente del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo, así como los que pintó en las oficinas del secretario de Educación Pública, permanecen hasta el día de hoy bajo las mismas circunstancias.

La investigación bibliográfica y hemerográfica de la obra del jalisciense fue parcialmente concluida y mostrada, en una exposición itinerante en las ciudades de Oaxaca, Guadalajara y México. Se pudo apreciar que la que Montenegro utilizó iconos prehispánicos, de la cultura popular y de la influencia europea que más tarde incluyó en las composiciones de los murales del cubo de la escalera. El artista también dibujó símbolos y formas con significados procedentes de otras culturas que a propósito dejé pasar inadvertidos en mi afán por cubrir el objetivo de localizar la obra en colecciones particulares y darla a conocer o al menos documentarla.

¿Cómo llevar a cabo la investigación sin recursos bibliográficos? La opción de la memoria pública en las diversas sedes de resguardo oficial aportó información incompleta que con la visita a los archivos particulares se completó en alto porcentaje. Mientras tanto, en el Fondo Montenegro, conformado con documentos y fotografías de obra y de su vida personal, se muestran parcialmente algunas etapas de su trayectoria. Su creación gráfica en cerámica industrial, desconocida hasta el momento de la investigación, fue documentada en colecciones particulares y resguardada para divulgarla en futuras conferencias.

La propuesta de estudio apoyado en el análisis de las imágenes-iconos en los murales de Montenegro del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo responde a lo que considero una omisión por parte de la historia del arte en México ante el primer mural que dio inicio al movimiento nacionalista: *El árbol de la vida*, y a la errónea concepción de identidad nacionalista del conjunto del cubo reconocido como *La fiesta de la Santa Cruz*.

El análisis iconográfico pretende mostrar la coherencia del conjunto de los murales basada en los conceptos del orden universal, de la cultura prehispánica, de la religión católica, de la filosofía francmasona y de los símbolos del movimiento modernista al que Montenegro se mantuvo subordinado durante su larga trayectoria.

Por otro lado, intenta demostrar que la estructura en la que basó la composición de los cuatro murales y la bóveda corresponde a la cruz filosófica de los rosacruces: el ciclo humano de vida-muerte, tutelado por el movimiento de traslación del planeta, simbolizado por el Zodíaco, al que los masones ubican en los recintos de sus logias.

La formación erudita de Montenegro aportó la iconografía adecuada a los ideales de José Vasconcelos, quien tenía la misión de educar al pueblo analfabeto a través del arte y las influencias de la literatura occidental. El funcionario mecenaz dio inicio al movimiento muralista que más tarde trascendió las fronteras del país, Sin embargo la obra del jalisciense, cuyo estilo pictórico, formas y conceptos rebasaron la ideología de la élite cultural y social de la época, no fue incluida en la divulgación.



José Vasconcelos, ca. 1921. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.

La ausencia de estudios sobre sus murales obedece en gran parte al edificio colonial en la que se ubican. La política cultural del Estado mexicano determinó que el inmueble jesuita fuera sede de instituciones educativas y culturales que impidieron la divulgación cotidiana de las obras aun a los especialistas. Por otro lado, tenemos el desinterés de la crí-

tica e historia del arte, que durante décadas menospreció la importancia de los iconos ajenos a los temas del movimiento nacionalista.

Los motivos en el análisis iconográfico de *El árbol de la vida* en el Ex Templo y los murales del cubo de la escalera del Ex Colegio Jesuita fueron identificados por los historiadores como antagonicos. El *Árbol* permaneció en el anonimato por sus formas y contenido mientras que de *La fiesta de la Santa Cruz* únicamente fueron divulgadas algunas imágenes reconocidas como del nacionalismo mexicano posrevolucionario.

Aunque Montenegro incluyó individuos y objetos de las clases sociales campesina e indígena, el tratamiento en las composiciones de su obra mural mostraron su apego al modernismo simbolista y a su formación académica.

Durante la presidencia del general Álvaro Obregón (1920-1924) tuvo lugar una intensa y preferente dedicación a los problemas obreros, sin que dejara de lado la urgente labor de reconstrucción nacional que reclamaban los males inferidos por la guerra civil.¹

El programa de reforma educativa instaurado por el ministro José Vasconcelos, ex rector de la Universidad Nacional, tuvo como principio llegar al pueblo. Antes de la Revolución la instrucción auténticamente popular no existía, ni había interés en la afirmación de una cultura nacional; tanto era así que, mientras los ricos enviaban a sus hijos al extranjero para

¹ George Wise, *El México de Alemán*, México, Atlante, 1952, p. 34.

ser educados, los pobres carecían de escuelas.² El primer logro consistió en solicitar y obtener grandes sumas de dinero para construir la sede del ministerio denominado más tarde Secretaría de Educación Pública, su propósito: “la federalización de la enseñanza, que hasta la fecha había sido organizada por cada estado de la República de manera independiente y deficiente”.³

El aparato educativo propuesto por Vasconcelos incluyó publicaciones y programas culturales y también una Sala de Conferencias para los universitarios cuya sede sería el Ex Templo de San Pedro y San Pablo, decorado con la ecléctica propuesta de Montenegro. La restauración de todo el Ex Colegio Jesuita tuvo como objetivo instituirlo como anexo de la preparatoria “fundándose los departamentos siguientes: vidriería, aceites esenciales, curtiduría, industria farmacéutica, laboratorio experimental... en el año MCXXIII”.⁴

Por décadas, la historia del arte divulgó las supuestas restauraciones a los murales, en especial al de *El árbol de la vida*. El estudio del arquitecto Fierro Gossman en 2003 sobre el Museo de la Luz, ubicado temporalmente en el Ex Templo, mostró fotografías con los personajes del mural ya modificados; el sonriente autor, Montenegro, festejaba la censura moralista del Estado mexicano revolucionario al lado del

² *Idem*.

³ Rafael Fierro Gossman, *Museo de la Luz. 400 años de historia. Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Tiempos de Vasconcelos*, México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, p. 117.

⁴ *Ibidem*, p. 126.



Inauguración de la Sala de Discusiones, Ex Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Ciudad de México, *ca.* 1923.

Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

ministro de educación, José Vasconcelos, y Antonio Caso y Alfonso Reyes.

A lo largo de la investigación surgieron por su importancia no sólo los valores de la creación plástica y su interrelación simbólica, sino también la injerencia de las organizaciones que ya no tenían el poder educativo y económico cuando fueron pintados los murales. Además, los jesuitas recuperarían décadas más tarde parte de su influencia educativa ante la complaciente mirada del gobierno en turno.

Por otro lado, tenemos el punto de vista de la organización filosófica de los masones, en cuyas filas se encontraron no sólo jefes del Estado mexicano sino algunos intelectuales, pintores y maestros que propiciaron el enfrentamiento contra la Iglesia católica para anular su influencia en la educación y la moral del pueblo.

Los murales del cubo fueron concluidos por Montenegro a principios de la década de 1930; aunque el concepto del proyecto lo mantuvo en lo general, también incluyó imágenes que considero de relevancia en su vida. Por ello pintó en el muro sur, que corresponde a la etapa de juventud de la humanidad, o la de los placeres del pueblo, el retrato del cineasta ruso Sergéi Einsenstein, al que acompañó durante la filmación de su malograda película *!Que viva México!*

LIBRO I

Fundación del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo

Los aspectos educativos que la Compañía de Jesús desarrolló durante su presencia en México en el periodo colonial han sido estudiados por nacionales y extranjeros. En la década de 1970 se inició una más amplia divulgación de esos estudios. La confrontación y la influencia con los propósitos educativos del Estado revolucionario no se mencionan en la historia de México. La propuesta educativa jesuita se basó en reproducir la imagen religiosa que al Estado no le era benéfica desde la Reforma. “Se enseñó a cada cuál según su clase social y se les orientó de esa manera, se asignaron lugares coherentes a ello, lo religioso fue inevitable pues formaba parte de la educación de la etapa colonial de México”.⁵ “Cuando la orden llegó a la Nueva España en 1572, tenía la intención de convertir y educar a los indígenas. Para 1585, este deseo se

⁵ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La educación popular de la compañía de Jesús en la Nueva España*, edición conmemorativa 50 centenario del natalicio de san Ignacio de Loyola, 450 aniversario de la fundación de la Compañía de Jesús, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1989.

había traducido en la actividad misionera y trabajo educativo destinado primordialmente a proporcionar más sacerdotes tanto para la sociedad como para los obispos”.⁶

En una década las condiciones de la sociedad civil motivaron el cambio de los objetivos de la Compañía: continuar la ideología jesuita y atender las necesidades espirituales de la sociedad elitista. “Los jesuitas no deseaban sin embargo trabajar en los seminarios, sino que decidieron concentrarse en el adiestramiento previo a los seminarios, impartiendo instrucción en colegios y escuelas secundarias donde espiritual e intelectualmente podían formar a los jóvenes estudiantes a su propia imagen”.⁷

Con el apoyo de Alonso de Villaseca los jesuitas obtuvieron el terreno donde se construyó el Colegio de San Pedro y San Pablo. “Levantaron una simple sala que convirtieron en altar y así permaneció hasta que los indios de Tacuba se ocuparon de reconstruir la primera capilla de aquel sitio”.⁸

Los jesuitas nunca se interesaron por la educación de los pobres, de los indios, de los mestizos y en general de los desposeídos y marginados de la vida colonial: “Los cursos impartidos en los colegios fueron destinados a hijos de familias

⁶ James Denson Riley, *Hacendados jesuitas en México. La administración de los bienes inmuebles del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Divulgación, Secretaría de Educación Pública, 1976.

⁷ *Ibidem*, pp. 14 y 15.

⁸ “En julio se inaugura el gran Teatro de la Universidad Nacional”, *El Democrata*, México D. F., 10 de mayo de 1921, p. 13.

acomodadas”.⁹ Las haciendas, la educación y las misiones ubicaron a la compañía en un lugar de privilegio en la sociedad novohispana. Actividades agropecuarias como la producción de ganado y de plantas como el maíz, el trigo y la caña de azúcar cubrieron los gastos de los colegios y su construcción. Los ingresos de los jesuitas proporcionados por benefactores civiles fueron utilizados en la compra de tierra que trabajaron, aunque para ello se valieron de un sistema de contratación casi esclavista que no permitió la independencia individual e impuso una relación paternalista en cada uno de los pueblos. “La cría de ovejas y cabras también la de caballos y reses en cantidades considerables se ubicaron en los áridos pastizales del norte y oeste de la ciudad de México”.¹⁰

Los artículos de primera necesidad para los indígenas se proporcionaron en la tienda de los religiosos y se aseguró que los precios se mantuvieran igual que en el mercado cotidiano. “Los sirvientes deseaban más que nada caballos mulas y vacas”.¹¹ El incremento a la propiedad de la tierra y en consecuencia su valor se subordinó a los métodos de los jesuitas que no beneficiaron a la población mayoritaria pero sí a los hijos de la nobleza, de los ricos, comerciantes y españoles que asistieron a los colegios.

En 1583 se cuestionó la propiedad de la tierra, entre los miembros de la orden algunos consideraron inmoral la

⁹ Pilar Gonzalbo Aizpuro, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰ James Denson Riley, *op. cit.*, p. 22.

¹¹ *Ibidem*, p. 133.

actividad económica. La consecuencia inmediata provocó la venta de las haciendas que sostenían el Colegio de San Pedro y San Pablo, el alma máter donde se preparaban los jesuitas.

Como institución educativa, la Compañía llegó a ser la más influyente de la Colonia, convirtiéndose en el centro no sólo del adiestramiento y administración sino también de toda la educación pública de la Nueva España. Los hijos de las clases acomodadas después de su instrucción ocupaban las instituciones burocráticas y comerciales. Moderar sus privilegios fue el consejo a los ricos y se convenció a los pobres de la carencia de bienes para obtener el beneficio espiritual. Pilar Gonzalbo afirma que los jesuitas en sus discursos fueron conservadores y tradicionalistas, repitiendo los prototipos medievales. Su discurso no se diferenció de las otras congregaciones: “La sociedad novohispana requería una organización del sistema educativo que fortaleciese el orden establecido, era importante que los grupos privilegiados tuvieran acceso a conocimientos más elevados que los de la población media”.¹² “Las mujeres de cualquier condición podían considerarse ignorantes en abrumadora mayoría y era frecuente que se dejasen influir por el ejemplo de las religiosas o *beatas* que se ejercitaban en la vida de la perfección”.¹³ Montenegro representó a las beatas en el muro sur, dedicado a los “placeres” del pueblo.

¹² Pilar Gonzalbo Aizpuro, *op. cit.*, p. 1.

¹³ *Ibidem*, p. 4. Las cursivas son mías.

Las actividades jesuitas a lo largo de la historia son contradictorias. Mientras que fomentaron en las mayorías la sumisión y la ignorancia, a la elite la impulsaron en

el campo de las artes, de la arquitectura, de la construcción de iglesias y su decoración, en la composición musical, en la pintura, en el grabado, en las artes y técnicas, en el teatro y la danza durante las fiestas civiles. También participaron en el progreso del conocimiento: de las ciencias naturales, la observación astronómica, descripción de flora y fauna, compendio de farmacopea, estudios cartográficos, aparatos para la física y la química.¹⁴

A pesar de la división tan marcada, el pueblo participó en la construcción de conventos, colegios y templos, que conservaron la huella de la mano indígena o mestiza, como en los casos más reconocidos de Tonanzintla, Puebla e Ixmiquilpan, Hidalgo.

“Los conceptos de austeridad y sencillez de las casas de los jesuitas a la lícita riqueza ornamental de los templos”¹⁵ se evidenciaron en la edificación del Templo y del Colegio al mezclar los elementos pictóricos a los arquitectónicos sólo en los recintos de oración. Subordinar las formas a las funciones. “El recinto aspiraba a lograr una síntesis entre el

¹⁴ Luce Girard, “Colegios jesuitas. Orígenes de la enseñanza”, *Artes de México*, núm. 58, México, 2001.

¹⁵ S. J. Pfeiffer Heinrich, “Los jesuitas, arte y espiritualidad”, *Artes de México*, núm. 70, México, 2002.

legado de los espacios monacales y la realidad de los ámbitos privados de su época”.¹⁶

La actividad escolar era exclusiva del Colegio de San Pedro y San Pablo, mientras que las tareas pastorales incumbían a los residentes de todas las casas, incluida la Profesa. La vocación literaria de los jesuitas se orientó a las producciones poéticas de estilo barroco. Versiones de los clásicos se impusieron como libros de filosofía y teología que llegaron a los estudiantes. El sistema educativo de los jesuitas estableció “horarios de estudio y de recreo, calendario de actividades, cursos, exámenes y vacaciones”.¹⁷ Utilizaron la disciplina no como el recurso para mantener el orden sino como forjadora del carácter, los horarios, silencios, formación de filas, distribución del tiempo, recreos, ejercicios físicos y responsabilidades. Es posible imaginar que José Vasconcelos, joven brillante que había formado parte del Ateneo de la Juventud en 1909, tuvo conocimiento de este sistema del que tomó varias de sus propuestas, imponiéndolas como parte de su proyecto educativo.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “La educación jesuita en la Nueva España”, *Artes de México*, núm 58, México, Los colegios jesuitas en la Nueva España, 2001, p. 55.

El proyecto de Vasconcelos y los murales de Montenegro en el Ex Colegio Jesuita

TEMPLO Y CUBO DE LA ESCALERA

En su proyecto educativo, José Vasconcelos propuso formar nuevas familias decentes, nuevos ciudadanos. Su herramienta: el arte de los pintores mexicanos que coincidían con sus propuestas. El reencuentro con Roberto Montenegro a su regreso de Europa fue propicio para invitarle a decorar en el Ex Colegio Jesuita, primero en el templo y después en el claustro oriente en el cubo de la escalera.

Entre 1920 y 1924 Vasconcelos efectuó su proyecto de educación apoyado en la publicación de libros, la fundación de bibliotecas y escuelas y la creación de murales; maestros artistas, escritores e intelectuales fueron la guía. La pintura debería ser un texto por dirigirse a un pueblo analfabeto que tenía en la memoria colectiva la tradición de las imágenes. El funcionario logró que se otorgara a la naciente secretaría el presupuesto más alto de la historia. Se editaron publicaciones hermosas, pero criticadas por su contenido ajeno a la cultura colectiva del país, como *La Iliada*, sin conexión alguna con la idiosincrasia del pueblo mexicano. A contracorriente, el secretario editó revistas, libros, boletines, lec-



Ex Templo de San Pedro y San Pablo cuando era sede de la Hemeroteca Nacional, Ciudad de México, ca. 1970. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.

turas clásicas para niños con temas de la cultura occidental ilustradas por Montenegro y Fernández Ledesma, y revistas como *El Maestro*, *La Antorcha* y *El Sembrador*. En la primera apareció la leyenda “Revista gratuita para lectores de marcada pobreza y para el resto \$5.00 pesos oro”. “A sus hijos, a sus alumnos o a sus amigos dígales siempre que deben aspirar a dos cosas: la honradez y el trabajo. Lo demás les será dado por añadidura”.

Durante su gestión en la secretaría, Vasconcelos se dejó invadir por todas las influencias: budismo, zapatismo, socialismo, los griegos, Platón, Pitágoras, Lenin. Toda la metafísica y todas las mitologías tenían como fin político la unificación del país mediante la educación, la reforma agraria y la cultura nacional.



Roberto Montenegro, *Estudios indostánicos* (detalle), ca. 1923.
Mural en el despacho del titular de la Secretaría de Educación Pública.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

El árbol de la vida

PRIMER MURAL, 1921-1922

La inmediata participación de Montenegro en el ambiente cultural de la ciudad le obligó a conformar una obra híbrida que además contiene la ideología del mecenas funcionario, determinada por los fundadores del recinto: los jesuitas, enemigos naturales de los masones, sociedad secreta a la que pertenecieron intelectuales, poetas y jefes de Estado como Vasconcelos, quien quiso dejar un indicio de su identidad de masón en el recinto jesuita. El funcionario entregó al pintor el lema “Acción supera al destino, vence”, afirmando que la frase se debía al filósofo alemán Goethe, reconocido masón.¹⁸

El mural engloba símbolos de la francmasonería y manifiesta influencia innegable del inglés William Morris, pintor prerrafaelista, escritor y político socialista promotor de las artes manuales y la edición de libros destinados a la población mayoritaria. Sus propuestas coinciden con las de Vasconcelos y con el simbolismo al que Montenegro rindió culto desde sus primeros dibujos: evadir el mundo de la época evocando la imagen femenina occidental de trajes vaporosos y cabellera flotante, el ideal que el muralista integró en los bocetos para *El*

¹⁸ Sin embargo, durante el proceso de la investigación se publicó la historia del Museo de la Luz donde su autor aclara que el estudioso más importante de Goethe negó la autoría del lema.



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, ca. 1922. Mural en el Ex Templo de San Pedro y San Pablo, Ciudad de México. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

árbol de la vida, cuyas significaciones abarcan desde los aspectos cósmicos hasta los psicológicos; en los primeros se reúne lo subterráneo con lo celestial, en los segundos simboliza lo femenino y materno pero también un carácter bisexual.



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), ca. 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

El pintor no se limita, y toma algunos elementos de los árboles de la vida de otros lugares y tiempos como el universo chino: los pájaros revolotean alrededor del árbol mítico; también animales en un microcosmos. Puesto que el árbol es un símbolo del misterio de la vida, y por lo tanto sagrado, tiene, como en todas las civilizaciones, su lugar reservado a la entrada de los recintos de culto.

Aunque en el caso del Ex Templo Montenegro lo coloca en el ábside del altar mayor, el árbol ocupa todo el espacio con su gran fronda. Ahí se ubican los animales, algunos frutos y enormes hojas y flores, lo que representa en diversas culturas la constante victoria sobre la muerte. Los ejemplos

sobre el mito del árbol de la vida son infinitos, las coincidencias de los iconos utilizados por el pintor provienen de culturas ancestrales.

El árbol de la vida creado por Montenegro está conformado por dos planos sobre un fondo áurico, símbolo de sabiduría. El plano inferior presenta un conjunto de mujeres y un hombre-árbol, el superior la fronda que contiene los animales colocados simétricamente uno a cada lado. Ante la grandiosidad del árbol, la mirada ubica primero a los personajes transformados por la censura del régimen obregonista; la desnudez de todos ellos se cubrió con telas de colores propios de la fiesta popular, que nada tienen que ver con la composición simbolista.

Poco a poco surgen los habitantes del árbol, la composición de flores, frutos y hojas influye en su anónima presencia. La concepción del árbol es muy antigua en Oriente, equivale al hombre cargado con doce frutos simbolizando las horas pero también la muerte vencida por el renacimiento de la vida.

El hombre desnudo recargado en el árbol rojo, el símbolo del fuego, predomina tanto como el azul en los grados más altos de la masonería. La corteza formada por triángulos opuestos significan lo masculino con el vértice al norte y femenino con el vértice al sur. Entrelazados determinan la actividad creativa del cosmos. El conjunto de la mujeres en el original de 1921 se relacionaba con los 12 artículos de la fe, el Zodíaco, las horas, los meses del año, los grados del rito escocés masón. La arquera modernista representa la energía vital, la velocidad y la muerte.

Es posible que Montenegro haya representado las estaciones del año como diosas de origen griego formando coro con Aglae-Luz, Eufrosina-Alegría, Thalía-Placer, reunidas con Venus-Armonía y la única de tez morena representando la belleza o artesanía mexicana. En los bocetos se encuentran unidas por un velo que fue omitido en el muro al igual que la desnudez de las mujeres y el hombre.

La fronda diseñada de acuerdo con la forma del ábside del Ex Templo presenta diseños vegetales entre los que coloca animales, flores y formas semejantes a frutos. El árbol presenta,



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), ca. 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), ca. 1922. Después de la restauración de 1944. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

en forma piramidal desde lo más alto, diversos animales colocados de manera simétrica, como dos pequeñas ardillas que coinciden con sus similares al final de la fronda. El fuego es su esencia. Dos búhos de frente son el símbolo de prudencia y del valor con el que vence el caballero al traidor, concepto manejado por la literatura de la francmasonería.

Dos armadillos, el único animal americano representado, se localizan arriba del lema “Ningún diccionario contiene algún significado”. Dos monos, uno a cada lado del lema “Acción supera al destino, vence”, representan uno de los cuatro



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), ca. 1922.

Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

fundamentos del maestro masón: inteligencia, fuego; en Oriente, sabiduría dignidad y religiosidad. Dos salamandras, uno de los grados de mayor jerarquía en la masonería, es el dominador del fuego y la sabiduría. Cuatro pájaros simbolizan tal vez las cuatro virtudes cardinales, el misterio, también los cuatro elementos: aire, agua, tierra, fuego. El diseño de sus alas semeja a los halcones, animal con atributos solares y que representa al cielo: poder y nobleza. Las aves son mensajeras de los dioses y simbolizan la trascendencia del alma. El color azul en la masonería significa amistad, benevolencia, dulzura, fidelidad, perfección y la verdad; para el rito cristiano la representación de María y el alma de los nonatos y los muertos.



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalles), ca. 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.

Dos aves con su nido y cuatro polluelos representan el cuidado materno y la protección, el nido significa la placidez del paraíso, la protección y sosiego en el Medievo. Gallos de cresta roja simbolizan el heraldo matutino del sol, coraje y lucha; es asociado con la masculinidad y representa la victoria de la luz sobre la oscuridad.

Dos jaguares descienden significando el monstruo, el guardián que resguarda lo sagrado de lo profano; Montenegro los recrea de la pintura del siglo XIX que formó parte de su colección, o tal vez alude a los jaguares prehispánicos en la



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), ca. 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.

parte media. Dos pericos que simbolizan el alma del mensajero permanecen de perfil mirando al centro del árbol.

Al final de la fronda, en la parte más baja, dos ardillas representan el diablo o el fuego. La composición del árbol está limitada por ocho peonías, flores de origen europeo que en diversos tamaños aluden a la perfección de los hombres virtuosos y elegidos en el ritual de la masonería. Las peonías fueron asociadas con la decoración de las bateas michoacas. Los historiadores del momento y de épocas posteriores asumieron que toda la decoración diseñada por Montenegro se había basado en los elementos decorativos del arte popular como sinónimo del nacionalismo, cuyo origen se remonta a



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), ca. 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), ca. 1922.

Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

la segunda mitad del siglo XVIII y a la propuesta de que “los criollos recuperaron parte del pasado indígena, por cierto con una fuerte carga mestiza”.¹⁹

Montenegro había vislumbrado la importancia de lo popular a su primer regreso de Europa. Su formación de criollo le facilitó la cercanía con las artesanías de uso cotidiano en su natal Guadalajara, sus viajes al interior del país al lado de

¹⁹ Ricardo Pérez Monfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Nacionalismo y fiestas populares*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003, p. 15.

Vasconcelos, *El Chango* Cabral y Jorge Enciso ampliaron su conocimiento sobre el arte popular. Pero ello no influyó en la composición del árbol, que responde a su visión de simbolista erudito y a las propuestas del mecenas.

El secretario Vasconcelos se vio cuestionado ante la confrontación de los símbolos masones y su propuesta de identidad nacionalista. El contenido filosófico del árbol, su lenguaje elitista y el excesivo manejo de significados motivó el olvido y el desinterés de la historia del arte, que dedicó su atención al muralismo nacionalista que integró la vida cotidiana y escenas de la Revolución del pueblo en la mayor parte de las obras.

La posición erudita del funcionario mecenas y del pintor provocó la total indiferencia de la gente común y también de quienes documentaron el movimiento pictórico que trascendió tiempo y espacio. Sin embargo, a pesar de la complicada significación, el mural permaneció resguardado por el olvido de la política cultural de los gobiernos que por décadas modificaron la vocación del inmueble, utilizándolo como anexo de las oficinas de la Secretaría de Educación Pública. De nuevo fue visible a los ojos de los espectadores durante la permanencia en su espacio de la Hemeroteca Nacional, el Museo de la Luz y actualmente como el Museo de las Constituciones.

LIBRO II

Murales del cubo de la escalera

En 1922, al inaugurarse el edificio sede de la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos encargó a Montenegro la decoración de su despacho con murales y frisos que respondieran a su pensamiento helenista y del oriente, y que incorporara el diseño de los signos del Zodíaco, y la representación de Atenea en su escritorio.



Roberto Montenegro, *Estudios indostánicos*, ca. 1923.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

En junio de 1923, el periódico *El Universal* publicó: “El decorado del despacho del Sr. Lic. José Vasconcelos es una obra de arte de Roberto Montenegro, el distinguido pintor mexicano está siendo objeto de entusiastas felicitaciones por el éxito que alcanzó en su obra del despacho particular del Secretario de Educación”. En el mismo año, la decoración de *El árbol de la vida* fue inaugurada junto con las instalaciones del anexo de la preparatoria en el Ex Colegio Jesuita.

Vasconcelos propuso para la decoración del cubo de la escalera las ideas afines a *El árbol de la vida* en la sala de discusiones libres, integrando imágenes de las culturas que con-



Roberto Montenegro, friso en el despacho del titular de la Secretaría de Educación Pública, 1923. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Ceniadiap/INBA.

formaban en ese momento al país: la europea,²⁰ la popular y la prehispánica. Mostró un sincretismo al que nadie aludió a lo largo de la revisión del muralismo y que fue determinado por dos factores fundamentales: 1) el tiempo de realización entre el primer mural reconocido como la *Fiesta de la Santa Cruz* (1922) y los tres muros restantes (1931-1933); 2) la crítica tardía de los historiadores legitimados que influyeron de forma determinante en los criterios de los que les precedieron.

Tardíamente los historiadores revisaron la obra de Montenegro. Justino Fernández escribió a principios de la década de 1960: “Si Montenegro no había sucumbido a las corrientes del arte en Europa, en México se incorporó al movimiento de pintura mural y desarrolló un gran tema tradicional: *La Fiesta de la Santa Cruz*, con nuevas formas clasicistas en los muros del que fuera antaño Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo”.²¹ En párrafos anteriores afirmó: “Montenegro inició su obra en México con las pinturas murales de las salas del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos”.²² El libro de Fernández, publicado por la UNAM, dio pauta a otros historiadores

²⁰ La cultura occidental constituida en primer lugar por la influencia de la religión católica, su literatura y en especial las bellas artes, la cultura griega a través del simbolismo modernista adquirido por Montenegro en la Academia de San Carlos y la más importante en este caso, la de las sociedades secretas: la masona y los caballeros rosacruz.

²¹ Justino Fernández, *Roberto Montenegro*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, p. 13. Colección de Arte 10, A Fernández se le olvidó la trayectoria modernista del jalisciense subordinado a los simbolistas y sus formas decadentes, mismas que insertó en su obra cuando así lo decidió.

²² *Idem*.

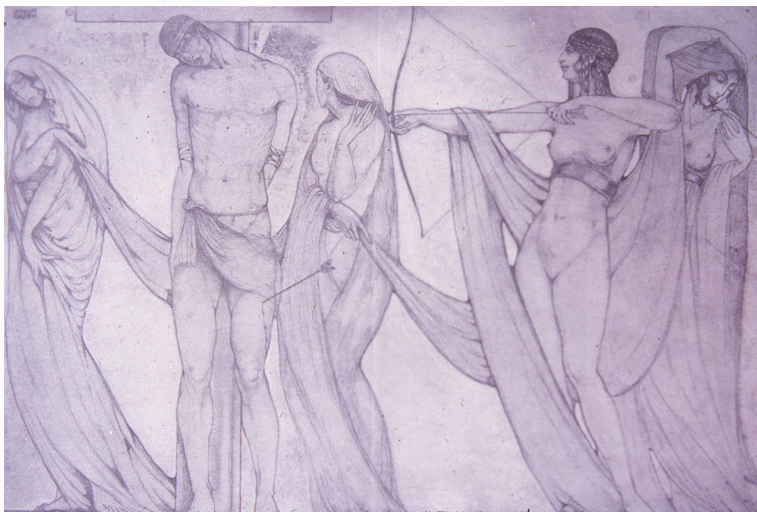
para afirmar lo mismo que su antecesor sobre la trayectoria de Montenegro como muralista. Un ejemplo claro es el homenaje póstumo al jalisciense publicado por la Academia de Artes en 1970. En el texto del catálogo, Jorge Juan Crespo de la Serna escribió: “Su primera obra en el muro será decorativa y simbólica, en el despacho del Secretario de Educación”.²³ La investidura de don Justino impuso a historiadores y críticos sus propuestas sin que éstos las corroboraran.

El primer mural diseñado por Montenegro lo pintó en Mallorca, España, en 1919. En México dio inicio a su labor muralista hasta 1921 con *El árbol de la vida*, dos años más tarde finalizó los murales y frisos en los despachos de la Secretaría de Educación.

El análisis iconográfico motivo de este estudio es consecuencia también de la consulta de las publicaciones de los autores que criticaron o reseñaron la obra de Montenegro en San Pedro y San Pablo. La mayoría coincidió con los aspectos mencionados por los historiadores Justino Fernández y Samuel Ramos, quienes interpretaron las composiciones como el árbol universal y la fiesta de los albañiles.

En el archivo personal del pintor no se encontró dato alguno sobre el proyecto del cubo, ni en las memorias del filósofo se menciona el tema. Los murales presentan básicamente a los personajes del pueblo: indígenas, campesinos y mestizos, cuyos antepasados cuatro siglos antes se encargaron

²³ Jorge Juan Crespo de la Serna, *Roberto Montenegro. Dibujos, grabados, óleos pinturas, murales*, Academia de Artes, exposición de homenaje, Galería de exposiciones temporales, Museo de Arte Moderno, México, INBA, 1970.



Boceto para *El árbol de la vida*. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

del trabajo en las haciendas para sostener la permanencia del colegio que educó a la élite de la época.

Vasconcelos provenía de la clase media y convivió en el Ateneo con Julián Carrillo, Antonio Caso, Federico Mariscal, Manuel M. Ponce y Roberto Montenegro, todos declarados helenistas, la única oposición en ese momento a la cultura monárquica cristiana.

La admiración de Vasconcelos por la India determinó el tema de la decoración que Montenegro pintó en su despacho. El secretario quería una pintura mural del estilo del Renacimiento, o mejor aún, como escenografía para óperas de

Wagner. Según Claude Fell, uno de los biógrafos del funcionario, él nunca intervino directamente en la ejecución de los frescos de la Preparatoria, pero no menciona las obras en el templo y cubo del Ex Colegio Jesuita.

En noviembre de 1923, durante la entrevista que dio al periódico *El Universal*, declaró:

Como ministro de Educación Pública no tengo derecho de tener preferencias entre los pintores y los escultores, me limito a procurar ofrecer a todos, los elementos para que trabajen sin preocuparme mucho del trabajo mismo. En lo individual me confieso responsable de juzgar a la pintura como un arte servil, cuando no caricaturesco... me seduce momentáneamente el color, pero no tengo ojos para ver el detalle, siento la impresión general y que un edificio se ennoblece con el ensueño de los pinceles.

Más adelante afirma: “el verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el estado socialista. Después les he dicho que mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie”.²⁴ La contradicción fue característica del filósofo oaxaqueño, y lo demostró en varias ocasiones.

Por su parte, Montenegro declaró en otra época que el ministro exigía prontitud en la creación de los murales, aunque

²⁴ Claude Fell, *El vuelo del águila*, México, UNAM, p. 418.

no cuestiona que aceptó viajar al interior del país acompañándole mientras pintaba en el Ex Templo *El árbol de la vida* con apoyo de Jorge Enciso y Xavier Guerrero. En septiembre de 1921, durante la celebración por la Independencia, Montenegro organizó al lado de Jorge Enciso y el Dr. Atl la primera *Exposición de Arte Popular* en el número 85 de la avenida Juárez de la Ciudad de México. Con ello reafirmó su pasión por las artesanías, y con la asistencia del Presidente de la República legitimó la participación del arte popular en el proyecto educativo del secretario.

Montenegro recorrió el país al lado del filósofo y ministro, quien en sus memorias recordó un viaje a Manzanillo: “Hasta la playa llegaban vendedoras populares que ofrecían tuba, frutas y dulces. De allí sacó Roberto Montenegro el motivo de la vendedora de pericos que decora el vitral de la ex iglesia de San Pedro y San Pablo”.²⁵

A mediados de 1922, Montenegro viajó a Brasil en compañía de Gabriel Fernández Ledesma y Carlos Obregón Santacilia, arquitecto responsable del proyecto arquitectónico, para participar en la decoración del pabellón mexicano durante la celebración del Centenario de la Independencia de Brasil en Río de Janeiro. Las salas del pabellón exhibieron arte popular mexicano con decoraciones de Montenegro: figuras femeninas de vestuarios contrastantes entre tehuanas y de estilo francés, como se muestran en las fotografías de la época.

²⁵ José Vasconcelos, *El desastre. Memorias II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 12.

Después visitó Argentina y Chile en calidad de agregado cultural y recibió homenaje de un grupo de artistas de esos países. A su regreso decoró el despacho de Vasconcelos y al concluirlo inició el proyecto del cubo de la escalera.

Los murales en el cubo muestran temas sin conexión aparente. Su relación es a través de los personajes y los objetos pertenecientes a las clases campesina e indígena, gente del pueblo. ¿Por qué Vasconcelos y Montenegro no dejaron huella de sus coincidencias intelectuales si ambos se ocuparon de escribir sus memorias? Montenegro evocó sus recuerdos tardíamente a los 82 años de edad. El filósofo lo hizo desde sus años en el Ateneo en el *Ulises criollo*. Sin embargo, ninguno mencionó el proyecto muralista en San Pedro y San Pablo. Hasta el momento no ha sido posible documentar la supuesta filiación de Vasconcelos a la sociedad “secreta”. Por su parte, y aunque aún no he localizado el indicio documental sobre la pertenencia de Roberto Montenegro a esa organización, el manejo de símbolos masones en su obra de caballete y gráfica demuestran que formaron parte de su acervo cultural como integrante de la sociedad secreta.

Su primo el poeta Amado Nervo, destacado masón, cuya biografía se publicó en la literatura de la masonería universal, posiblemente compartió con el pintor en su natal Guadalajara la inclinación al conocimiento de la ecléctica sociedad y le inició en ella. El pintor guardó desde entonces de manera oculta lo que su obra ha exhibido en diversas épocas.

Parte fundamental de la investigación se enfocó en revisar la trayectoria del autor a partir de su cultura elitista

y académica, a la que también pertenecían sus amigos y colaboradores en el Ex Colegio Jesuita, como Jorge Enciso, Julio Castellanos y Xavier Guerrero, para dar respuesta al proyecto de Vasconcelos. Dicha trayectoria generó una primera cronología publicada en *La sensualidad renovada*,²⁶ y años más tarde corregida y aumentada en *El universo de Montenegro*.²⁷

Al inicio de la investigación di por hecho que la obra mural de Montenegro en el cubo había sido creada en respuesta a la antigua rencilla entre ambas instituciones al colocar los símbolos y la filosofía de los masones en el recinto jesuita. Después de investigar en las publicaciones especializadas sobre los jesuitas esta propuesta quedó sin valor.

En el recinto casi destruido Vasconcelos imaginó su proyecto educativo invirtiendo su presupuesto en la restauración arquitectónica e imponiendo, a través del pintor, la figura de campesinos, mujeres y niños, el pueblo que no tuvo acceso al lugar para educarse durante la gestión de los jesuitas.

La educación propuesta por Vasconcelos tuvo como principal objetivo ser laica y subordinada en parte a las opiniones de la masonería, cuya intromisión provenía del siglo XIX. Sin embargo, contradictoriamente, el filósofo reconoció “la importancia de la religión católica como un elemento necesario

²⁶ Esperanza Balderas Sánchez, *La sensualidad renovada. Obra de caballete*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Cenidiap, 2001.

²⁷ Montserrat Sánchez Soler *et al.*, *El universo de Montenegro* (cronología: Esperanza Balderas), México, Museo Mural Diego Rivera, INBA, Conaculta, 2011.

para lograr la unidad de la nación mexicana”.²⁸ Ciertas imágenes que integran la composición de los murales corresponden a la vida cotidiana y a la ideología porfirista a la que perteneció el jalisciense.

Algunos críticos del arte mexicano consideraron al conjunto del cubo como tributo a la terminada lucha armada. Nada más lejano que la celebración a la guerra revolucionaria. El funcionario-mecenas y el pintor erudito reunieron todos sus saberes para disfrazar un tema de la filosofía francmasónica, relacionado con la humanidad y el ciclo de sobrevivencia o vida, en un aparente homenaje a la clase social con mayor participación en el movimiento armado: los campesinos. El proyecto del cubo responde a los intereses de la formación de los autores como élite social e intelectual de la época, y sus propósitos educativos idealizados para beneficio de las mayorías analfabetas. La situación del país exigía organización y proyectos que recuperaran el equilibrio social y económico. Vasconcelos se mantuvo al frente de la Secretaría de Educación Pública por dos años, periodo insuficiente para consolidar sus propuestas.

Los murales concebidos en el templo y en el cubo de la escalera han permanecido distanciados por el tiempo y por las políticas culturales de cada gestión presidencial, que asignaron diversas tareas al inmueble que, a pesar de ello, conservó la esencia de su propuesta de origen: la educación.

²⁸ Cecilia Adriana Bautista García, “Maestros y masones: la contienda por la reforma educativa en México, 1930-1940”, *Relaciones*, núm. 104, vol. XXVI, México, otoño 2005, p. 229.

Durante los últimos años del siglo XVIII y la primera parte del XIX, historiadores, teóricos y filósofos de diferentes convicciones y en distintos países plantearon con frecuencia la posibilidad de que la evolución de las artes visuales, al igual que la de la música y la literatura, estuviese ligada de manera mucho más estrecha de lo que en general se creía a las circunstancias políticas y sociales de la sociedad de su tiempo y de otras anteriores.²⁹

[...]

La tarea de la historia es describir a los hombres tal como son; de la poesía y la pintura, representarlos de la manera en que puedan proporcionar el máximo de placer e instrucción al espectador.³⁰

En esos términos, los iconos que conformaban la composición en el cubo de la escalera resultaron coherentes en gran parte con el ideal nacionalista, no así los que integraron la composición de *El árbol de la vida* en el Ex Templo, cuya única relación con el recinto educativo fue su procedencia universal. La contradicción de los murales tuvo como consecuencia el anonimato del primero y el casi anonimato del conjunto.

¿Cuál fue, en el caso del cubo, la relación de la fiesta de la Santa Cruz con el Zodíaco pintado en la bóveda? ¿Qué motivó a Montenegro a incluir iconos prehispánicos en el muro norte no reconocidos en ese momento por la élite cultural?

Creí conveniente resolver las interrogantes e investigué los elementos que conformaban las composiciones de los

²⁹ *Ibidem*, p. 206.

³⁰ *Ibid.*, p. 212.

murales a partir de una revisión iconográfica, apoyada en el sistema propuesto por Panofsky, “la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que les aporta un significado que sobrepasa lo visual”.³¹ En este caso, la identificación de formas puras a base de líneas y color que representan objetos reconocibles del entorno natural del ser humano y sus relaciones convertidas en acontecimientos con cualidades expresivas, como la familia rural del mural o los símbolos del rito cristiano que se dan por bien reconocidos.

³¹ Enrique Lafuente Ferrari, *Introducción a Panofsky*, Madrid, Iconología e Historia del Arte, 1972.

Murales bajo la bóveda del Zodíaco

Las imágenes de los murales responden a una estructura que les da coherencia. Su naturaleza promovió interpretaciones erróneas al desconocerse el elemento que las unía. Montenegro aportó, desde su formación de erudito, conceptos de la cultura universal, de la cultura popular, de la prehispánica y de la masonería, con los que conformó el conjunto. Esa característica permea también parte de su trabajo de caballete y gráfica.

Durante la década 1920, Montenegro continuó su obra mural en bibliotecas y escuelas. A principio de los años treinta concluyó los tres muros restantes del cubo de la escalera. Desde 1933 pintó sus murales en tela y tabla sobre bastidores utilizando la técnica del óleo. La totalidad de ellos por encargo de instituciones o coleccionistas.

El jalisciense dedicó una parte de su práctica artística al entorno cultural como el teatro, el ballet y la ópera, para los que diseñó escenografías. También involucró su creatividad ilustrando la obra literaria de sus amigos e impresos de prensa y revistas. Desde su inicio en las artes plásticas fue reconocido por su excelencia en el dibujo y por su obra de caballete. Su obra mural se dio a conocer de manera general en la década de 1990.

La fiesta de la Santa Cruz

MURO ORIENTE

Los planteamientos de los historiadores al considerar este conjunto se apoyaron en la descripción del tema de *La fiesta de la Santa Cruz*, reconocido como el Día de los Albañiles, celebración que se lleva a cabo en México durante la construcción de cualquier edificación el 3 de mayo. ¿Por qué tomar ese tema como eje principal del conjunto? La fiesta de la Santa Cruz se celebra en la actualidad en diversos lugares del país por la población indígena y mestiza con motivos que no se relacionan con el asunto de la construcción pero sí con el ciclo de vida humano y su supervivencia.

La fiesta entre los pueblos indígenas es un momento de transformación del tiempo y del espacio, donde la muerte es vida, la risa da paso al llanto, donde la memoria vence al olvido, la alteridad vive y convive, el pasado y el futuro son los invitados del presente.

[...]

Para los mayas macehuales la cruz tiene un papel de suma importancia no sólo por ser el máximo símbolo del cristianismo, sino porque representa los cuatro puntos cardinales que se veneraban desde antes de la llegada de los españoles.³²

³² *La Santa Cruz* (disco compacto), México, Instituto Nacional Indigenista, s/f (Serie XIII. Fiestas indígenas. INI-ETM-XIII-04).



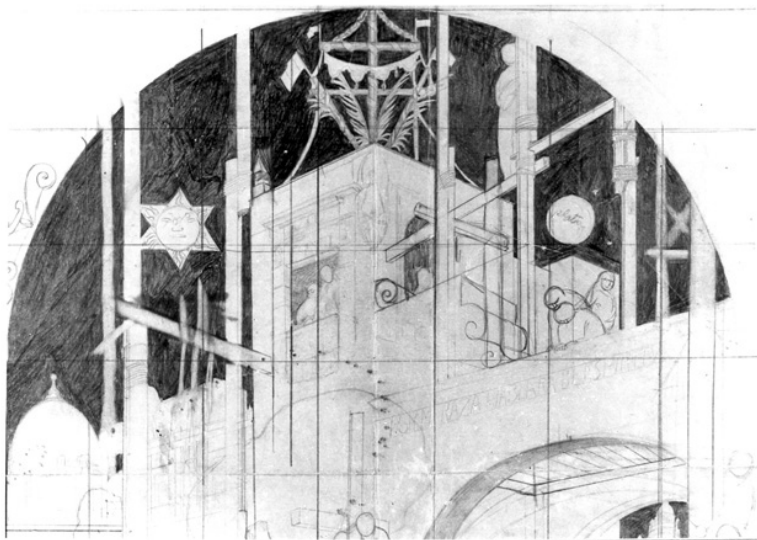
Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz* (detalle), 1922. Muro oriente del cubo de la escalera del claustro oriente del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San pablo, Ciudad de México. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.



Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz*, 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

La fiesta de la Santa Cruz se desprende de la fe cristiana pero también de la memoria colectiva del pasado prehispánico. Esta festividad tiene el propósito de venerar la cruz como máximo símbolo del cristianismo católico: el padre, el espíritu santo y el hijo dador de vida, agua y buenas cosechas.

La celebración, que se lleva a cabo del 27 de abril al 4 de mayo, coincide con el inicio de la temporada de lluvias y se vincula con las cosechas, la fertilidad de la tierra y la reproducción de



Boceto para *La fiesta de la Santa Cruz*, 1922
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

la vida en comunidad. Los festejos se relacionan con la naturaleza y principalmente con la agricultura, además de recordar la Conquista y la conversión del indígena a la fe católica. En la conmemoración, las comunidades indígenas, sobre todo del centro, sur y sureste del país, llevan a cabo danzas propias de cada etnia. Por citar sólo algunas: Las varitas (San Luis Potosí), Del palomo (Guerrero) y Zome (Chiapas).

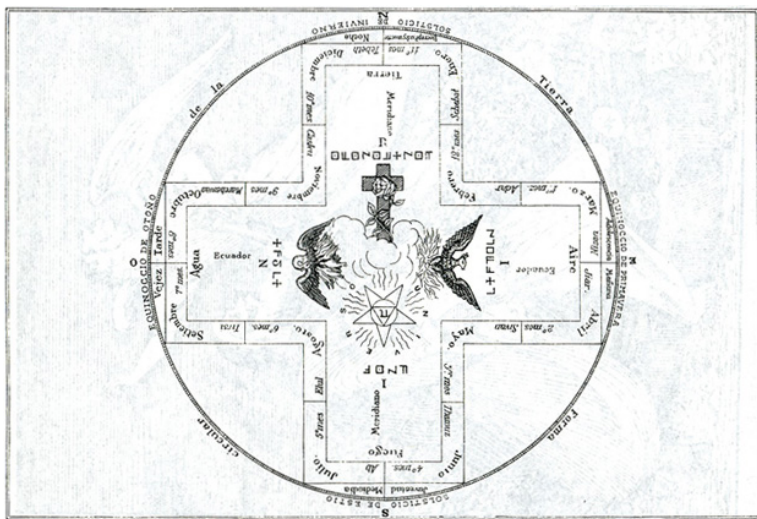
La naciente identidad nacional mexicana posrevolucionaria incluyó necesariamente a la religión católica y su interminable

lista de milagros, vírgenes y santos.³³ Al revisar las imágenes de *La fiesta de la Santa Cruz* que no coincidieron en su totalidad con la iconografía católica o jesuita, identifiqué algunos símbolos masones visibles en los cuatro muros y en la bóveda, lo que orientó la investigación hacia estudios de las sociedades denominadas de libre pensamiento: las logias masonas.

En la literatura especializada localicé la estructura de la “Cruz Filosófica de los Caballeros Rosacruz”. Los cinco murales coinciden con los conceptos y símbolos que la integran: el ciclo del ser humano y su paso por la tierra. Es también la representación del curso del sol y la marcha del tiempo traducido al ciclo de vida humana, lo que muestra el sincretismo religioso español-indígena, basado en la memoria colectiva prehispánica del ciclo agrícola, que provee la vida y resulta una metáfora del recién liberado país.

La Cruz Filosófica contiene los cuatro elementos de la sobrevivencia humana situados en los cuatro puntos cardinales; coinciden con las cuatro estaciones del año y sus meses. Los cuatro tiempos del día coinciden con las cuatro etapas de la vida: mañana, mediodía, tarde, noche. Niñez-juventud, vejez, decrepitud y muerte. Cada mural considera cuatro meses y tres signos zodiacales compartidos. Montenegro representó el espacio-tiempo en la bóveda con un sol integrado por formas minerales rodeadas por los signos del Zodíaco, sostenidos por cuatro cariátides.

³³ Justo Sierra *et al.*, *Antología del Centenario*, citado en Pérez Monfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003, p. 17.



Cruz Filosófica de los Caballeros Rosacruz.

Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

La fiesta subordinada a la Cruz Filosófica corresponde con el Zodíaco de la bóveda al equinoccio de primavera y a los tres signos que son compartidos entre los muros: Piscis, Aries y Tauro. Simboliza el inicio de la vida humana representado por la niñez y la adolescencia considerada también desde la definición del tiempo como el principio del día: la mañana, y está a su vez distinguida por uno de los cuatro elementos que conforman al planeta: el aire. La niñez la compara con la nación recién restaurada después de la Revolución, por ello coloca en el primer plano a los actores más importantes y



Roberto Montenegro, *El Zodíaco*, 1922. Bóveda del cubo de la escalera del claustro oriente del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo, Ciudad de México.

Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

olvida o anula a la población urbana que también formó parte de la guerra. Manuel Horta describió el mural en *El Universal Ilustrado* en diciembre de 1923:

Y para contrastar con el recogimiento de aquel lugar ha pensado el artista en algo lleno de color y de júbilo en una obra primaveral y llena de sol. Montenegro ha pintado la Fiesta de la Santa Cruz.

En el muro principal (el oriente) hay coronas de flores silvestres, ramas de pino y pirú... Ah, en unas ventanas vemos una



Roberto Montenegro, *El Zodíaco* (detalle), 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

cabeza socrática, a un hombre escapado de algún lienzo español del siglo de oro. (Francisco de Icaza)... La imaginación vuela sin rumbo. De acuerdo al 3 de mayo en Amatlán de los Reyes hay caravanas de indias llenas de oropeles. En las salas hogareñas el fruto del cafetal y los huipiles bordados... Arriba muy arriba, en lo más alto de las maderas está la santa Cruz coronada de retama, mientras revientan en el azul los cohetes rumbosos.

En 1951, Clementina Díaz y de Ovando escribió:

la obra más importante de Montenegro en esta época 1922-1924, es un hermoso mural que se encuentra en la escalera interior del patio oriente del Colegio Máximo, el artista lo llamó la Fiesta de la Cruz, fue pintado en 1924 (en el mural 1923) . Semeja una construcción arquitectónica, con los andamios y la Cruz que los albañiles festejan el 3 de mayo, muy adornada con banderitas y flores; en el cielo de azul intenso, el sol y la luna, recuerdos ancestrales que la Colonia simbolizó en sus portadas.³⁴

Los adornos a los que se refería Díaz y de Ovando no eran los festivos populares sino los símbolos masones denominados mandiles alrededor de la rosa sobre la cruz, estandarte de los caballeros rosacruz.

En cuanto a la fiesta popular de los albañiles, sólo se lleva a cabo cuando la construcción aún está sin terminar, y en

³⁴ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1951, p. 92.



Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz* (detalle), 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

ella únicamente participan los propios albañiles, no se invita a mujeres o a personajes como los que Montenegro pintó en el mural con esencia de escenografía.

La confrontación de los textos muestra el interés específico de los autores. Para Manuel Horta era necesario mencionar la celebración indígena vigente hasta nuestros días, en cambio para Díaz y de Ovando su interés se enfocó a la relación entre la cultura mexicana y la influencia hispana a la que dedicó sus estudios.

Como una metáfora del recién iniciado ciclo de vida del país, Montenegro colocó en los primeros planos del muro oriente a los personajes de mayor relevancia en ese momento: la gente del campo, las musas representantes de las bellas artes portando el estandarte de la Universidad y el mecenas Vasconcelos, imagen que fue sustituida tras su derrota electoral. El jalisciense pintó en su lugar una musa cuya mano derecha perteneció al retrato del filósofo. ¿Acaso Montenegro tuvo la intención de dejar la huella de Vasconcelos? Nadie de su época lo mencionó.

El muro frente a la puerta de entrada al cubo aparenta ser el más importante, pues para observar los motivos restantes el espectador se obliga a ubicarse en otros sitios del mismo. Tal vez por ello se designó a todo el conjunto como *La fiesta de la Santa Cruz*. La cruz de madera preside la parte más alta del mural, adornada con mandiles blancos y puntos azules y la identificación de las jerarquías masónicas: un listón azul símbolo del cielo y la amistad, y sobre ella una rosa roja y blanca. A los pies de la cruz la copia de una escultura en piedra dentro de una pe-



Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz* (detalle), 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

china de la Virgen de los Remedios, la primera imagen católica traída por Hernán Cortés a tierras americanas. Fue colocada en la casa del conquistador en la ciudad de México donde permanece hasta hoy. Durante décadas los historiadores no le dieron importancia a la imagen, sin embargo la virgen es venerada al norte de la ciudad en la zona de Azcapotzalco, cerca de la antigua refinera, donde se le rinde culto todo el año, en especial los primeros días de mayo y los últimos de septiembre. Los habitantes del barrio de San Miguel Amantla y San Juan Tlilhuaca llevan la imagen al Santuario de los Remedios, ubicado



Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz* (detalle), 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.



Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz* (detalle), 1922.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

en el municipio de San Bartolo Naucalpan de Juárez.

En el cielo, a la izquierda de la Virgen, la figura del sol, y la luna en el mismo nivel a la derecha; el día y la noche, símbolos de la religión católica, de la iconografía masona y de la cultura popular. En el edificio que ocupa la Virgen se localiza una ventana, allí miran hacia la escena del mural los historiadores colonialistas Artemio del Valle Arizpe y Francisco de Icaza.

Montenegro dibujó sobre la construcción colonial planos que aparentan lejanía, por ello la Virgen de Guadalupe de México se localiza en otro muro, una arcada de acceso a un recinto interior en cuyo tercer piso pintó a personajes de la

elite cultural y social de tiempos lejanos como Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, identificables a pesar de sus pequeñas dimensiones.

A la izquierda están las musas, representantes de las bellas artes. Son acompañadas por una joven que porta el estandarte de la universidad. Montenegro sustituyó el retrato de Vasconcelos, cuya mano permaneció en la figura de la mujer. A la izquierda y en otro plano un grupo de campesinos mira de frente al espectador el retrato de Abraham Cortés portando una plomada, herramienta propia para la construcción e identificada con los símbolos masones. Este maestro albañil colaboró con Montenegro durante todo el proyecto. Las mujeres pertenecen al pueblo campesino, no al entorno urbano, sin embargo, junto a las musas una niña campesina recibe de una criolla citadina un libro. Existen en el mural otros elementos como el Cristo de la fuente evocando el lema usado por Montenegro en sus dibujos de principios de siglo, *fons vitae*, la fuente de la vida recordando siempre a la muerte.

La vida popular o La cultura popular

CANDELABRO DE IZÚCAR DE MATAMOROS.
MURO SUR DEL CUBO

Después de casi una década, Montenegro logró continuar el proyecto del cubo bajo la tutela de Puig Cassaurac, funcionario de la Secretaría de Educación Pública, cuyo crédito quedó escrito al pie de la única ventana del cubo. Esto se debió también gracias al apoyo de Julio Castellanos e Higinio Vázquez Santana, titulares de los departamentos de Bellas Artes y de la Oficialía Mayor, ambos amigos de Montenegro.

La vida popular corresponde al solsticio de estío o verano, que representa la juventud, también el mediodía y el elemento del fuego. Corresponden a los meses de junio, julio y agosto, regidos por los signos Géminis, Cáncer y Leo.

El mural incluye personajes de la vida popular alrededor de una figura en lo más alto de la composición que aparenta ser el punto central. Tiene también un candelabro policromo identificado por arcángeles, conejos, hojas y flores que pertenece a Izúcar de Matamoros y asegura la buena cosecha. Es usado en distintas ceremonias religiosas, bodas y fiestas patronales. Los candelabros y árboles de la vida del arte popular son copia de incensarios y candeleros ceremoniales traídos por los frailes para el uso de la Iglesia durante la colonización española. El candelabro representado por Montenegro acompaña las tradiciones de la cofradía de los indígenas de Izúcar, quienes dedican sus fiestas a los arcángeles Gabriel, Rafael, Miguel y Uriel.

La cofradía, como congregación autorizada de devotos con fines piadosos, representa el conjunto de hermandades religiosas de españoles y criollos. La del Santísimo Sacramento es para los indígenas y sus descendientes. La fiesta de la cofradía de san Pedro y san Pablo se celebra en la víspera del 28 de junio; es la más importante en la vida religiosa de los barrios de Izúcar. Durante la fiesta se utilizan doce incensarios árboles de la vida que son guardados durante el mismo número de meses.

La composición que utiliza Montenegro en este mural comparte la técnica escénica de los otros dos, pero se apoya en estructuras geométricas que ya había usado como propuestas escenográficas para el teatro. El elemento más usado, el arco, tiene al igual que el círculo la significación de la vida dinámica y en movimiento, así como el crecimiento.³⁵ Es un símbolo tanto masculino como femenino. En las ceremonias de iniciación pasar por un arco significa volver a nacer, deshacerse de la naturaleza anterior.

Los personajes del mural corresponden al entorno de la cultura popular: la religión, la música, las fiestas, la artesanía, los proverbios, la prostitución y el cine. Responden a la edad de la juventud (como un estigma) que dedica su energía a los placeres materiales y a los religiosos. A la izquierda del candelabro y admirándolo, una mujer campesina carga a su hijo. Debajo de ella se encuentra el retrato de Hermilio Jiménez, ayudante del pintor. Un poco abajo un hombre aparenta decorar el muro donde se localiza a la Virgen Negra, la Guadalupana de

³⁵ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, 2004, p. 26.



Roberto Montenegro, *La vida popular*, ca. 1931. Muro sur del cubo de la escalera del claustro oriente del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo.

Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.

Rianxo, en Galicia, España, venerada por los gitanos: la Virgen de Guadalupe, quien ha nacido morenita, es un rayo de sol que entra por la ventanita (*A virxe de Guadalupe, quen a fixo moreniña, foi un raiño de sol, que entrou pola ventaniña*); su capilla se encuentra a unos kilómetros de Santiago de Compostela. Sin documento que fundamente su presencia en el mural, queda la posibilidad de un recuerdo de juventud de Montenegro durante sus viajes en España.

Debajo de la imagen, dentro de un arco mayor al de la figurita sacra, el pintor colocó a dos vendedoras de agua; una pequeña campesina alarga su brazo para pedir o comprar. Las tres ignoran al hombre que adorna con festones y cortinas el muro.

Al lado contrario izquierdo del candelabro, Montenegro pintó la imagen de una beata; la memoria colectiva identifica al personaje con una mujer que ya rebasó la adolescencia y dedica su vida sólo a la religión, obsesionada con la moral que ello le impone, negada a los placeres materiales incluidos los carnales y ejercitada en la vida de perfección espiritual. El pintor la situó en lo más alto de la composición, a la izquierda del motivo principal del mural, otorgándole reconocimiento al personaje que, en ciudades y pueblos del país, se ha encargado de adoctrinar a mujeres y niños para el beneficio de la institución religiosa, y ha trascendido hasta nuestros días como parte de su estructura.

Frente a ella, bajo un arco, vemos un bello cántaro enfriador de agua obra de la cerámica popular. Abajo un arco conserva un cuerpo geométrico de tipo escenográfico. A su lado, Montenegro ubicó la figura de un cantante que en los años treinta se convertirá en la figura del mariachi; el hombre aparenta celebrar a una mujer sentada que le ignora, con su vestimenta y apariencia física se le identifica con una dama de la noche, una prostituta.

A los pies de estos personajes dos cuerpos geométricos con arcos resguardan a una mujer desnuda viéndose al espejo, a su lado está escrita la palabra "*veritat*", en lenguaje coloquial, la "verdad desnuda". El cineasta ruso Sergéi Eisenstein ocupa

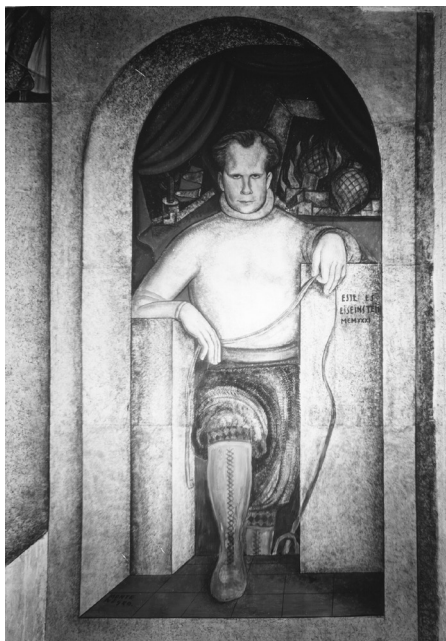


Roberto Montenegro, *La vida popular* (detalle, *La Virgen Guadalupe de Rianxo, España*), ca. 1931. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

el otro arco apoyado en dos cuerpos geométricos, a un lado de una cortina recorrida y en sus manos una cinta cinematográfica. En uno de los cubos Montenegro identificó al personaje escribiendo su nombre y el año de la obra en números romanos.

La composición del mural está adaptada a la arquitectura del cubo, para ello el artista repitió la figura del vano de la ventana, transformándola en varios arcos que responden al concepto de la juventud humana.

La ventana muestra en lo alto una concha acústica, símbolo de la eternidad. Bajo ella, de una cartelera descienden



Roberto Montenegro, *La vida popular* (detalle, *Sergéi Eisenstein*),
ca. 1931. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

cortinas en ambos lados; este elemento decorativo estará presente en gran parte de la obra del jalisciense, y recuerda el sentido de la separación: apartar cortinas significa avanzar hacia una interioridad. La estructura del marco la adornó con elementos florales del estilo barroco semejando la piedra. Dos pequeñas alacenas muestran en una los utensilios del pintor y en la otra los de la vida cotidiana.

El tiempo vuela la obra queda

MURO PONIENTE

Al tiempo le corresponde el equinoccio de otoño, representa la vejez y simboliza la tarde del día y al elemento agua. Corresponde a los meses de septiembre, octubre y noviembre, regidos por los signos Virgo, Libra y Escorpión.

Montenegro diseñó para los espacios a cada lado de la puerta y sobre ella los motivos del tiempo y las actividades que



Roberto Montenegro, *El tiempo vuela la obra queda*, ca. 1931. Muro poniente del cubo de la escalera del claustro oriente del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

en el momento de la creación del proyecto sostenían la economía del país. Colocó dos grisallas para representar la agricultura y la minería mediante personajes femeninos con rasgos propios de las campesinas. Los motivos en cada una exaltan su tarea, bellas mazorcas cubren el cuerpo semidesnudo de la agricultura, mientras grandes cristales acompañan a la minería. La objetividad de Montenegro le obligó a colocarle a cada una por escrito su identidad. El agua, elemento símbolo del poniente, es vital en las dos actividades: la producción del alimento y la obtención de los metales y minerales.

Sobre el vano de la puerta colocó la frase “El tiempo vuela la obra queda”. El diseño de las horas en números romanos



Roberto Montenegro, *El tiempo vuela la obra queda* (detalle), ca. 1931.
Foto: Fondo Montenegro, Cenidiap/INBA.

simbolizan el tiempo. Una larga orla festiva coronada de los aparentes frutos o adornos completan ese espacio.

Identificar la vejez con las actividades productivas no fue un acierto, o tal vez fue una metáfora ante la sabiduría de los viejos y su práctica cotidiana que pasado el tiempo es reconocida como obra, profesión u oficio; madurez y vejez simbolizada por la tarde en la puerta de salida o acceso al cubo de la escalera, un vacío representando el futuro de la patria

En la parte baja de la puerta en otro piso considerado como la planta baja se localizan dos grisallas, ambas con lemas que se relacionan entre sí. A la derecha un desnudo femenino aparenta dormir sobre la tierra y sus frutos, el sol domina la escena y un campesino se encarga de arar la tierra. Bajo la escena leemos la frase “Busca en la tierra tu alimento”. A la izquierda, en el mismo nivel, un joven trata de leer un libro sentado sobre la tierra, la frase completa la idea de la anterior: “Y en el libro tu libertad”.

El mural del poniente contiene el menor número de símbolos y se confronta con *La fiesta de la Santa Cruz*. La representación de tiempo, espacio y sobrevivencia son emparentados con las alegorías de tierra y libertad a través de la presencia social y racial de los personajes ahí pintados.



Roberto Montenegro, *Busca en la tierra tu alimento. Y en el libro tu libertad*, ca. 1931. Grisallas en el muro poniente del claustro oriente del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo. Foto: Fondo Montenegro, Cenidiap/INBA.

Reconstrucción

MURO NORTE DEL CUBO

Este mural corresponde a la última etapa de la vida humana: la decrepitud y muerte. Por ello se ubica en el norte, que corresponde en la estructura filosófica de los rosacruces a la tierra y la noche.

Montenegro creó la composición a partir de cubos y poliedros en los que colocó diversos personajes. En el primer plano tenemos una numerosa familia campesina bajo el símbolo nacionalista: el águila devorando la serpiente, que en el pensamiento griego primitivo se relaciona con las almas de los muertos,³⁶ pero significa también renovación, valor, poder, belleza, fuerza y prestigio. La imagen enmarcada es a su vez un símbolo usado por la cultura grecorromana; la representación en el mural coincide con la usada en recintos fúnebres de Constantinopla. Debajo del marco el pintor escribió “Reconstrucción”.

Sobre el marco o cubo un incensario permanece encendido. A la izquierda, en el mismo plano, la entrega de las armas de un campesino al obrero simboliza el fin de la guerra revolucionaria.

Montenegro no alude a la Guerra Cristera que enfrentó grupos religiosos y magisteriales. Wise refiere: “Durante el régimen de Calles se intensificó el conflicto con la Iglesia

³⁶ Rudolf Witikowen, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 43.



Roberto Montenegro, *Reconstrucción*, 1931. Muro norte del cubo de la escalera del claustro oriente del Ex Colegio Jesuita de San Pedro y San Pablo.

Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

católica, utilizar la violencia del anticlericalismo como pantalla para ocultar la creciente corrupción del gobierno”.³⁷ Al mismo tiempo, la influencia de la masonería es evidente. Cecilia Bautista en su investigación anota: “En 1931 la Gran Logia del Valle de México pidió al gobierno de la república que se prohibiera la construcción de nuevos templos para frenar el fanatismo religioso”.³⁸

En el entorno de los personajes de *Reconstrucción*, Montenegro colocó piezas de cerámica aludiendo a su labor por las artesanías. En los viajes al interior del país se apasionó por dos de las etnias más importantes de México que retrató en el mural. A finales de la década de 1920 mayas y tehuanas fueron motivo de su obra de caballete, en la que el tema de la muerte predominó. Las composiciones integraron también formas geométricas. El jalisciense las incluyó en algunos retratos como el de Alfonso Reyes.

La ofrenda o panteón como homenaje a los caídos incluye en el mismo plano y al lado derecho el retrato del pintor Julio Castellanos y a la izquierda una maestra con un grupo de niños. Bautista señala que “para varias de las logias su objetivo fue lograr su ideal educativo pretendidamente universal, cuyos objetivos eran implantar una moral secular, el avance de la instrucción científica y artística y la erradicación de la ignorancia,

³⁷ George Wise, *op. cit.*, p. 45.

³⁸ Cecilia Adriana Bautista García, “Maestros y masones en la contienda por la reforma educativa en México 1930-1940”, *Relaciones*, vol. XXVI, núm. 104, México, Colegio de Michoacán.



Roberto Montenegro, *Reconstrucción* (detalle), 1931.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.



Roberto Montenegro, *Reconstrucción* (detalle), 1931.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

acompañados de una sólida formación patriótica”.³⁹ Para el secretario de Educación de ese momento, Narciso Bassols, uno de los objetivos más importantes fue fundar escuelas en el nivel rural e impartir información sexual.

La figura de mayor importancia en el mural *Reconstrucción* corresponde a un trío familiar que aparenta estar vivo en un mausoleo al que Montenegro enmarcó con los símbolos de la caja de piedra o *tepetlacalli*, procedente de la Ciudad de México, receptora de instrumentos de culto de la cultura mexicana que estuvo dedicada a Quetzalcóatl bajo el tema del autosacrificio o sacrificio. La imagen de la tapa de la caja, una serpiente emplumada, fue recreada por el pintor para colocarla en ambos lados del marco, resguardando a la familia. Los numerales en la caja corresponden a 1 ácatl, que representa a Quetzalcóatl 7 ácatl, el día en que nació; Montenegro modificó el numeral dibujando el 10 tal vez para referirse al año del inicio de la Revolución.

En la parte central y arriba del marco el pintor colocó el monstruo del inframundo. La imagen forma parte de la misma caja de piedra y se localiza en su base. Corresponde al dios de la tierra, Tlaltecuhli, con su cuerpo de plumas, caracoles y pedernales mantiene la cabeza hacia atrás, presentando una postura de parto o de sapo. Así lo definen Seler, Krickeberg y Gutiérrez Solana. Los primeros estudios sobre las cajas de piedra se publicaron en 1904 por Edward Seler, en 1956 *Antiguas culturas mexicanas* de Walter Krickeberg, y en 1981 *Objetos*

³⁹ Cecilia Adriana Bautista García, *op. cit.*, p. 236.



Roberto Montenegro, *Reconstrucción* (detalle, *La maestra*), 1931.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.



Roberto Montenegro, *Reconstrucción* (detalle, *La familia*), 1931.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.



Roberto Montenegro, *Reconstrucción* (detalle, *La serpiente emplumada*), 1931.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.



Roberto Montenegro, *Reconstrucción* (detalle, *El monstruo del inframundo*), 1931.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenediap/INBA.

ceremoniales en piedra de Nelly Gutiérrez Solana. ¿Montenegro habrá revisado la publicación de Seler? ¿Viajó a Hamburgo y visitó el museo que custodia esa caja? Son preguntas aún sin respuesta.

Continuando con las imágenes de *Reconstrucción*, sobre el marco central pintó unos cubos, sobre ellos hay unas figuras alargadas que penden sobre los personajes que leen, cargan y construyen lo que semejan estelas mortuorias, definidas por la figura que preside la composición. En la parte más alta



Roberto Montenegro, *Reconstrucción* (detalle), 1931.
Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBA.

Montenegro dibujó, enmarcada como un bajo relieve, el perfil de una mujer vestida a la usanza de la antigua Roma; porta una antorcha y un martillo, la imagen ilumina las tinieblas de la muerte y alumbra el mundo venidero. El martillo es la fuerza masculina y formativa, y también el poder soberano que aleja las tinieblas.

La muerte es un tema recurrente en el modernismo simbolista, y permaneció en la obra del jalisciense durante diversas épocas, representada por el icono universal o por la misma muerte de los personajes acompañados de figuras geométricas como en *Reconstrucción*. Montenegro empleó en esta composición y en gran parte de su trabajo símbolos del sincretismo cultural, aprendidos durante su formación social elitista, a la que también perteneció el mecenas funcionario José Vasconcelos. Ambos legaron un patrimonio artístico difícil de entender desde la mirada nacionalista.

Las investigaciones y estudios de diversas disciplinas, en diferentes tiempos, así como el rescate de su obra traducen poco a poco el lenguaje erudito del prolífico jalisciense al lenguaje común del espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA DE ARTES, México, 1970.
- BAUTISTA GARCÍA, Cecilia, *Relaciones otoño*, vol. XXVI, núm. 104, México, Colegio de Michoacán, 2005.
- CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1963.
- COOPER, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- FERNÁNDEZ, Justino, México Moderno, México, Editorial Pormaca, 1964. Roberto Montenegro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1962. Colección Arte 10.
- Exposición *Homenaje Roberto Montenegro 1885-1968*,
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, México, Siglo XXI, 2009.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- KRICKENBERG, Walter, *Las antiguas culturas mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, “Introducción a Panofsky. Iconología e Historia del arte”, en Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza, 2001.
- MACKEY, R. W., *El simbolismo francmasónico su ciencia, filosofía, leyendas y mitos*, Barcelona, Biblioteca Oriental de la Editorial Maynade, 1929.
- MARTÍN LÓPEZ, David, “Historia de la Masonería Latinoamericana y Caribeña”, *Revista de Estudios*, vol. 1, núm. 2, diciembre 2009-abril 2010.
- MONTENEGRO, Roberto, *Planos en el tiempo*, México, Imprenta Arana, 1962.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1983.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Nacionalismo y fiestas populares*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003.
- RAMÍREZ, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- VASCONCELOS, José, *Obras completas*, México, Libreros Unidos, 1957.
- WISE, George, *El México de Alemán*, México, Editorial Atlante, 1952.

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Marina Núñez Bepalova
Directora general de Publicaciones

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Sergio Rommel Alfonso Guzmán
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Carlos Guevara Meza
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Al rescatar la prolífica obra del pintor mexicano Roberto Montenegro (1881-1968) se evidenció la carencia de estudios sobre su larga trayectoria, y en consecuencia la nula divulgación del total de su producción. Revalorar y enriquecer los conceptos vertidos por el artista en la diversidad de géneros plásticos explorados durante varias etapas dan muestra de su extenso, cambiante y, en algunos momentos, extraordinario trabajo.

Esperanza Balderas Sánchez. Licenciada en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy Facultad de Artes y Diseño (FAD), de la Universidad Nacional Autónoma de México. Cursó los diplomados en Museología en el Instituto Nacional de Antropología e Historia y Arte Contemporáneo en la FAD. Como investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas ha rescatado y divulgado la obra de Roberto Montenegro. Entre sus publicaciones están *Montenegro ilustrador, 1900-1930* y un texto para el catálogo de la exposición *El universo de Montenegro. Fragmentos, cronología*. Realizó los videos *Semblanza de Montenegro* y *Montenegro ilustrador*; asesoró y colaboró con la investigación para el video de Jorge Prior *Los murales perdidos de Roberto Montenegro*. Fue curadora de la exposición *Montenegro ilustrador* y cocuradora de *La obra de Montenegro*. Asesoró las publicaciones “Colores del alma” de M. Román (estudio sobre los vitrales de Montenegro en la ciudad de Monterrey) y “Crafting México” de Rick López (tesis doctoral). Ha presentado conferencias como “El icono de la muerte en la obra de Roberto Montenegro, simbolismo y sátira”, “Pierrots y arlequines en la obra de Roberto Montenegro” y “Montenegro y el cine”, entre otras.