

LOS DIBUJOS DE OROZCO PARA EL MURAL “OMNISCENCIA”

Xavier Moysén

Un estudio que es indispensable realizar es el de los proyectos que para sus pinturas murales hicieron los principales representantes de esta expresión del arte contemporáneo de México. Los proyectos hechos a lápiz, a tinta o con diversas técnicas, presentan modificaciones sorprendentes con lo que vino a ser la obra final. Los artistas a medida que van aplicando los colores, corrigen todo aquello que resulta superfluo en ese momento o que no obedece a la idea de lo que se propusieron realizar, tanto en el mensaje como en la forma. Para un mural es posible que se elaboren distintos proyectos, esbozos o apuntes, tanto de conjunto como de detalles; el resultado final siempre depara significativas sorpresas al investigador.

Por desgracia tales proyectos no siempre se localizan reunidos en un solo sitio; sus autores no tuvieron la atinencia o el interés para conservarlos; por ejemplo, durante la ejecución de la obra es común el que se desprendan de los dibujos, bien por obsequio, bien por venta; lo cierto es que tales proyectos quedan dispersos, incluyendo aquellos que su autor guardó en su propio taller. Las dificultades que se presentan para estudiarlos suelen ser insuperables, máxime si fueron a parar al extranjero, o si quien los posee es un coleccionista en quien el egoísmo es su tarjeta de presentación. No quiero ni pensar en lo que sucede, cuando los dibujos son destruidos por la ignorancia de quienes los heredaron por vía familiar. En México hace falta un gabinete estatal responsable que se encargue de conservar este acervo, pese a todo lo que se pueda argumentar en contra, creo que aún es tiempo de conseguir los dibujos que para sus composiciones murales hicieron, tanto Orozco como Tamayo, Rivera y Siqueiros, entre otros.

José Clemente Orozco no fue la excepción en cuanto a elaborar varios proyectos para sus murales; una vez que tenía la idea de lo que debía hacer, delineaba los trazos generales de la composición y disponía en ellas las figuras adecuadas al tema. Independientemente dibujaba diversos detalles sobre aquello que él consideraba era lo esencial en el mural. En algunos casos hizo diferentes croquis, bien sobre el conjunto, bien sobre aspectos parciales del mismo. Por fortuna se conserva buena parte de los dibujos preparatorios de las pinturas murales que Orozco realizó tanto en el extranjero como en el país, a lo largo de su trayectoria creativa. En poder de sus descendientes obran los correspondientes al mural *La katarsis* (1934), del Palacio de Bellas Artes. ¡Qué interés para el estudio del artista y la obra, hay en cada dibujo! Desde los primeros esbozos o sea la génesis de la idea a plasmar en el muro, hasta la realización final de la misma; nada se dió al azar o por improvisación, fueron muchas las horas de meditación y trabajo, las que Orozco invirtió en esta serie magnífica de dibujos.

El Instituto Nacional de Bellas Artes, conserva en sus colecciones, los dibujos de los proyectos que José Clemente Orozco hiciera para su mural *Omnisciencia*; obra que ejecutó en 1925 por encargo de Francisco Sergio Iturbe, propietario de la residencia virreinal conocida como “Casa de los Azulejos” (figura 10). De los nueve dibujos que se estudian aquí, cuatro nos permiten formarnos una idea de las diversas concepciones que Orozco tuvo sobre el tema antes de realizarlo en el muro frontal de la escalera del edificio. El tema de esta pintura ha suscitado serios problemas para su interpretación, tanto en vista de los proyectos elaborados como asimismo por el hermetismo que encierra, el cual es singular en buena parte del pensamiento de Orozco. El tema es filosófico y tal vez no resulte ocioso anotar el significado de la palabra *Omnisciencia*, pues parece ser que no se le ha prestado la debida atención. *El Diccionario de Filosofía*, publicado en 1978 por la Editorial Grijalvo, ofrece esta definición que concuerda en esencia, con la que contienen otros: “*Omnisciencia*. En Filosofía y Teología significa el perfecto y completo conocimiento que Dios tiene de sí mismo y de todos los demás seres pasados, presentes y futuros, o meramente posibles, incluidas las acciones libres futuras de los seres humanos”. Así pues, *Omnisciencia* es la facultad de saberlo todo, facultad por cierto solo propia de Dios.

Quizá convenga antes de estudiar los dibujos, el revisar lo que se ha escrito sobre el mural, en los diversos intentos que se han hecho para explicar o leer su contenido. El primero en llamar la atención sobre la pintura fue Carlos Mérida, más por desgracia él no pudo ocuparse explícitamente del tema puesto que escribió cuando la obra estaba en su proceso de ejecución; no obstante fue capaz de apreciar lo que significaba, en ese momento, para el muralismo. Suyas son las siguientes líneas; al referirse a José Clemente Orozco asentó que era “un pintor de los menos comprendidos y de los de más fuerte personalidad de nuestro grupo” Y más adelante, “... su concepto de la monumentalidad es otra de sus características: una monumentalidad un tanto grandilocuente y quizá desproporcionada...” Sin embargo, al ocuparse concretamente del mural, anotó que “Ese concepto de la monumentalidad está expresado muchísimo más armónicamente en el lienzo pintado en el cubo de la escalera del Palacio de los Azulejos... Las majestuosas figuras están aquí luciendo en todo su esplendor” Y en cuanto al tema: “... Es una obra que podría vivir por sí sola y es realmente estimable, porque está desprovista de toda literatura: El artista no quiso decir nada anecdótico en ella, habla por sí y no lleva más emoción que la que ésta produce en el espíritu del espectador, naturalmente mayor mientras más fina sea la capacidad receptora de aquél”. El artista usó elementos “para comunicar su vida interior y los ha hecho bellos por medio de una conjunción especial en la que intervienen la capacidad creadora, el medio en que se vive y el procedimiento material que se sigue y, sobre todo, ‘Aquél principio vital que anima la intuición’ del que nos habla Croce.”¹

¹ Este trabajo de Carlos Mérida fue publicado en *Revista de Revistas*, el 27 de diciembre de

En 1926, el doctor Atl, quién tanta influencia ejerciera sobre Orozco, influencia no estudiada por cierto, escribió a propósito del mural un breve comentario que corrió con buena fortuna, pues aunque modificado fue reproducido en dos ocasiones distintas. La primera versión está incluida en el libro de Rosendo Salazar *México en pensamiento y acción*.² Al año siguiente el texto ampliado por el propio Atl, apareció con un fotograbado del mural en la revista *América*, de donde lo reprodujo Jean Charlot para incluirlo al final del estudio que escribió sobre Orozco, para la revista *Forma*. La transcripción siguiente de allí proviene; adviértase el cambio del título de la pintura: “*Fecundidad*. Gran fresco pintado en la vieja Casa de los Azulejos, hoy Sanborn’s es la pintura más vigorosa que se ha ejecutado en América... Es la parte central de una gran decoración. El Principio masculino creador y agresivo y el Principio femenino, suave y siempre en espera, plasmados por el destino, fuerza ignota, van a unirse por la Gracia”.³

En el citado estudio de Jean Charlot, escrito en 1928, al referirse a los murales realizados por Orozco hasta ese año, sin mayores comentarios solo da el título, según él, del correspondiente a la Casa de los Azulejos: *La Introspección, la Fuerza, la Belleza*;⁴ si bien años más tarde y al ocuparse de nueva cuenta del mural, relacionó este tema con las pinturas proyectadas en 1923, para la Escuela Nacional Preparatoria.⁵

La pintura contemporánea de México encontró en Lawrence E. Schemeckeber, a uno de sus primeros críticos en los Estados Unidos. Si mis notas no son equívocas creo que a él se debe la denominación de “Escuela Mexicana”. En su libro *Modern Mexican Art*, al estudiar la obra de José Clemente Orozco le dedica un apartado al mural de la Casa de los Azulejos. Para exponer el sentido de esta pintura recurre a compararla con el mural *La Creación*, ejecutado por Diego Rivera en el Anfiteatro Bolívar, pues para él se trata del mismo tema: Orozco lo tomó deliberadamente de Rivera, si bien le dió el título de *Omniscencia*; y como aquél partió del principio masculino-femenino. Las observaciones de Schemeckeber, valen la pena de ser transcritas.

1925, bajo el siguiente título: “La decoración mural de Clemente Orozco en el Palacio de los Azulejos” Durante la década de los años veinte, Mérida desarrolló una importante labor como crítico de arte, sus trabajos están publicados en revistas y periódicos de México; sus juicios críticos son valiosos para comprender el desarrollo del arte de la época. Ojalá algún día se reúnan para su estudio y publicación

² Editorial Avante. México, 1926. Ver página 181. En el mismo libro el doctor Atl al referirse a José Clemente Orozco, escribió estas elogiosas y entusiastas líneas: “Orozco es un decorador a la manera de los renacentistas del 1400 —se parece a Masaccio— pero es más fuerte en su dibujo y más grandioso en sus concepciones. Sus frescos de la Preparatoria constituyen una serie de ensayos que en cualquier otra época de la historia hubiesen sido tomados como obras definitivas” (página 7)

³ Véase, Jean Charlot, “José Clemente Orozco. Su obra monumental” *Forma* Número 5, páginas 32-51. México, 1928

⁴ *Forma*, página 38.

⁵ Vide: *The Mexican Mural Renaissance. 1920-25* página 240. Yale University Press, 1963.

Orozco ... centers his interest on Creation itself ... through the triumphant swing of a gigantic nude whose proud head and exultant smile suggest something of the confidence of achievement. It is just such a smile that is the keynote to the inexhaustible beauty of Leonardo's Mona Lisa. Straight figures on either side —aggressive and ruthless man and passive woman, flanked by the restrainign arms of unnamed powers— carry out the same principle of division as Rivera had used.⁶

Entre los muchos estudios dedicados a José Clemente Orozco y su obra, sobresale como una interpretación no superada aun, el libro de Justino Fernández *Orozco, forma e idea*, cuya primera edición corresponde al año 1942. En el apartado que dedica al mural *Omnisciencia*, asienta que Orozco lo concibió

con tres enormes figuras: lo masculino, dotado de valor, de fuerza, de inteligencia, del sentido de justicia; lo femenino resignado, subrayado el vientre fecundo; entre ambas figuras la gracia simbolizada por una gozosa mujer... Los atributos están simbolizados por unos brazos y torsos incompletos, que expresan la idea y refuerzan la composición.

Justino Fernández fue el primero en prestar atención a la pintura de la parte superior del mural, de la cual no se puede prescindir al estudiarse esta obra; al respecto escribió lo siguiente:

En la parte alta, manos derramando dones completan la alegoría: unas entregan la gracia del ser mismo en su materialidad y otras comunican el fuego, ese elemento tan importante en la obra de Orozco que aparece aquí por primera vez y que está indicando la gracia de la conciencia dada a los mortales... Así nos da Orozco una vez más, en esta soberbia pintura, su concepto del ser...⁷

José de Jesús Ibarra, un viejo camarada de Orozco, desde los días de la Academia y testigo de la ejecución del mural, se refirió al mismo, hacia 1945, como “El inquietante de la escalera de la ‘Casa de los Azulejos’, delicado y grandioso al mismo tiempo”⁸

Con intereses diversos el arte contemporáneo de México ha llamado la atención de críticos e historiadores norteamericanos, hoy en día no se puede pasar por alto la bibliografía de lo que han publicado, cuando de estudiar se trate, las varias manifestaciones artísticas de los mexicanos. Una valiosa aportación sobre la pintura de José Clemente Orozco, es la que hizo Bernard S. Myers en 1956; al referirse a la obra que nos ocupa, anotó que

⁶ El libro fue publicado por “The University of Minnesota Press”, en 1939 (véase la página 61).

⁷ El texto transcrito se encuentra en las páginas 50-51, de la edición de 1956

⁸ Vide: *México. Historia de su historia evolutiva*. Tomo III, página 304 México, 1945

...su tema es la representación de una tesis filosófica sobre la naturaleza del arte. Debajo de dos pares de recias manos simbólicas... Orozco dispuso una composición vertical que llamó *Omnisciencia*... en el centro un magnífico desnudo sonriente mira hacia arriba para recibir la luz de la Inspiración; al mismo tiempo, con un ademán conminatorio somete a la Fuerza y a la Inteligencia, representadas por dos figuras, masculina y femenina respectivamente, que aparecen, a ambos lados de ella, mantenidas en jaque por unos poderosos brazos dispuestos horizontalmente. Orozco, que ha afirmado que 'arte es antes que nada Gracia', que 'donde no hay gracia no hay arte', y que 'La Gracia no puede ser conjurada por las llamadas fórmulas artísticas', ha querido, al parecer, indicar en este mural que la Gracia —o la inspiración— es una experiencia espiritual entre la Fuerza y la Inteligencia.⁹

Como se ha visto la interpretación de Myers, aunque discutible, no deja de ser novedosa en la lectura que ofrece.

La interpretación más reciente que se ha hecho al mural de la Casa de los Azulejos, se debe a Fausto Ramírez, quien a través de un acucioso y revelador ensayo relaciona a Orozco con las corrientes simbolistas y del ocultismo, imperantes en México hacia principios del siglo actual.¹⁰ Fausto Ramírez tras aceptar en buena medida la interpretación hecha por Justino Fernández, asienta que ésta

se torna más comprensible si la expresamos en los términos de la tradición ocultista: se trata de representar los dos principios creativos de la divinidad en su involución o corporeización de la naturaleza. Aparece a la izquierda, la personificación humana del Eterno-masculino, espíritu creador, esencia intelectual del universo, verbo-luz, fuego (véase la parte izquierda del luneto), fuerza e inteligencia a la vez: las manos del titánico torso que rodean a esta figura se apoyan, una sobre el cráneo y otra sobre la mano del hombre que ciñe la espada. A la derecha el Eterno-Femenino, alma formadora, fuerza plástica, el principio pasivo que es sustancia moldeable simbolizada en el cuerpo entregado por las grandes manos de Dios (parte derecha del luneto) y que, en el plano humano, se concede como atributo a la mujer en un gesto fecundo. La figura central podría representar el espíritu encarnado resultante de la interacción creativa de los dos principios... para el teósofo y en general para el adepto al esoterismo, el doble misterio de la involución en la materia y la evolución ascensional constituye la base de todo conocimien-

⁹ Bernard S. Myers *Mexican Painting in our time*. New York, 1956. Aquí se ha utilizado la traducción al español publicada por la revista *Artes de México*. Ver el número 25, página 6, México 1958.

¹⁰ El ensayo fue presentado con el título "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", como ponencia en el V coloquio de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, en Guadalajara, Jalisco, durante el mes de diciembre de 1979. El tema general del coloquio fue: "Orozco, una relectura".

to verdadero, el fundamento de la ciencia total. Tal vez de esta convicción deriva el sibilino título del mural: *Omni-ciencia* (sic). Esta ciencia no se alcanza con los ojos físicos sino con la mirada interior...

Como una síntesis de todo lo que se ha escrito sobre el mural *Omnisciencia* y conforme a las interpretaciones que desde sus propias posturas han ofrecido los autores de esos textos, tenemos por principio que el Dr. Atl le cambió el título por el de *Fecundidad*, y sugiere que ésta se alcanza mediante lo masculino y lo femenino, allí representado. Jean Charlot únicamente apuntó que se trataba de la Introspección, la Fuerza y la Belleza. Para Lawrence B. Schemeckebier, el tema es semejante al de la *Creación* que pintó Diego Rivera. Justino Fernández afirmó que se trataba del concepto que del ser tenía Orozco. En cuanto a José Ibarra, el tema le resultaba sin más, inquietante, no llegó a explicar el por qué. Bernard Myers respaldado en cierta forma por Orozco, asentó que se trataba de una tesis filosófica sobre la naturaleza del arte. Y finalmente para Fausto Ramírez el contenido obedece a una concepción teosófica.

De lo que escribieron se infiere, además, que las figuras contenidas en la composición del mural, representan simbólicamente lo siguiente: las que están situadas en los extremos, los principios masculinos-femeninos, esto es para Atl, Schemeckebier, Fernández y Ramírez; en cambio para Myers, se trata de la Fuerza y la Inteligencia y para Charlot, en el orden que da, serían la Introspección y la Belleza. En cuanto a la figura central representa a la Gracia, pues como tal la aceptan Atl, Fernández y Myers, aunque este último identifica a la gracia con el Arte, es la Inspiración. Por su parte Ramírez cree que se trata del espíritu encarnado, sin olvidar a Charlot, la figura central presente a la Fuerza.

Es hora de ocuparse de los dibujos y estudiar el proceso que tuvo el mural, gracias a una serie de proyectos que Orozco debió discutir con Francisco Sergio Iturbide, su amigo y mecenas.¹¹ Todos los dibujos están hechos a lápiz, las medidas difieren considerablemente de unos a otros.

El primer dibujo (ver figura 1), tiene una estructura simétrica bien equilibrada en sus partes, a pesar de la dinámica existente en las figuras laterales. Una joven mujer hincada y con los ojos cerrados está colocada al centro, le rodean seis inquietos infantes. Su figura es sencilla, las formas de su cuerpo las cubre una túnica, en una actitud púdica; con una mano sostiene la amplia onda de su pelo, mientras que la otra lleva un objeto no identificado. Es evidente que el

¹¹ Nada es posible afirmar si no se cuenta con una fuente fidedigna que permita la partida de cualquier aseveración, no obstante es probable que en la concepción temática del mural haya intervenido el propio Iturbide, quien debió estar ligado con los ocultistas a nivel internacional. Sobre la interesante vida de este curioso personaje casi nada se conoce. De él existe una extensa obra literario-filosófica, publicada en francés; once volúmenes se ocupan de sus *Critiques* (París, 1950-55), uno de *Mon Architecture* (París, 1950) y dos de *Mon Bréviaire* (París, 1950). La edición de su obra fue costeadada por él mismo.

tema de este primer proyecto está en relación con el origen de la vida, tiene a la mujer como centro de la misma, de la maternidad concretamente. Por otra parte es necesario advertir la dependencia que guarda el rostro joven de esta mujer, con aquellos de *Las muchachas*, serie dibujada entre 1914 y 1917.

La composición del siguiente dibujo (figura 2) es más ambiciosa, tanto en lo formal como en lo temático. Se trata ahora de una composición barroca, llena de acelerado movimiento en la parte superior. En este proyecto la figura central ha desaparecido, mas en esencia sigue allí en cuanto mujer creativa, mediante las dos figuras de la parte alta. Como innovación aparecen los desnudos de una mujer y un hombre cuyos cuerpos se prolongan hacia abajo del arco de la puerta. La mujer aparece colocada a la izquierda en tanto que el hombre en el lado opuesto. La bella imagen masculina sugiere el acto de requerir la aquiescencia amorosa de su pasiva compañera. Dos mujeres que parecen flotar sobre la pareja, cobijan entre sus brazos a los pequeños seres que han parido, como resultado del eterno encuentro de los principios masculino-femenino; sus cuerpos a medio cubrir, describen grandes curvas en el espacio. Como nota significativa hay que señalar que las tres mujeres aparecen con los ojos cerrados. El asunto de este proyecto se relaciona nuevamente con la Creación, materializada ésta mediante la maternidad.

El dibujo que muestra la figura 3, es de gran importancia, pues tiende ya hacia lo que habrá de ser la composición definitiva del mural. Es significativo el hecho de que la figura femenina vuelva a ocupar el centro, como en el primer proyecto; aparece hincada con el cuerpo semidesnudo. Pero quizá lo más importante en ella es la postura del brazo derecho que levanta a la altura de la cabeza, que no está dispuesta de perfil. Gracias a otro dibujo de detalle, (ver figura 4), se advierte que los ojos los tenía abiertos, mirando hacia lo alto. Como en el caso anterior las figuras desnudas de una mujer y un hombre, aparecen dispuestas simétricamente, si bien ahora ambos están de pie; respecto a la cabeza del hombre hay un interesante estudio (ver figura 5). Complementan la idea del encuentro de los sexos opuestos, dos pequeñas figuras, que debe entenderse son el resultado de ese encuentro. Como se ve en este proyecto persiste el principio de la maternidad, alcanzada en este caso mediante la Gracia, si se acepta que eso es lo que representa la figura del centro.

La figura 6 reproduce el dibujo para la pintura del luneto. Ignoro si Orozco hizo otro proyecto para este lugar, más me inclino a creer que no, pues este fue el que sirvió de modelo a la pintura: existe una estrecha correspondencia formal entre las dos secciones de la obra. El dibujo de estas manos es realmente magnífico, en sus líneas y fuerza expresiva. Estudiando con detenimiento la producción de este maestro, resulta significativa en él la esmerada importancia que concedía tanto a los brazos como a las manos; no hay que olvidar la pérdida que sufrió accidentalmente, de su brazo izquierdo. Como ejemplos recuérdense aquí, su litografía *Manos* y las que pintó al arzobispo Luis María Martínez, asimismo las que corresponden al hombre que aparece hincado en el mural *La trinchera*.

Una distancia considerable separa al primer proyecto de la pintura mural, respecto al definitivo que reproduce la figura 7, en relación con el proyecto anterior hay cambios considerables, desde luego en el enigmático contenido, cargado de simbolismos. Las tres figuras aparecen ahora enteramente desnudas; pero también se ha modificado la colocación de dos: el hombre ocupa el lado izquierdo, en tanto que la mujer el derecho. A sus cuerpos se anteponen los robustos brazos de unos titanes, según Fausto Ramírez, más no se sabe a ciencia cierta de dónde provienen. El hombre porta una agresiva espada cargada de símbolos, no deja de llamar la atención el que propositivamente le cubra o sustituya el sexo. Las figuras 8 y 9 nos muestran los estudios en detalle de las cabezas del hombre y la mujer; sus semblantes difieren con el de la mujer colocada al centro, dueña de una sonrisa iluminada por la Gracia, por la Inspiración. Es la sonrisa de la Mona Lisa de Leonardo, según quiere Schemeckebier. El rostro del hombre, de fuentes y asentadas líneas, demuestra fiereza, agresividad, está muy lejos de la calma y lo persuasivo que existe en la cabeza del joven del proyecto anterior (figura 5). El rostro de la mujer acusa una dolorosa situación interna. En esa cara de ceño fruncido, aparte de dolor hay resignación ante el principio que se le ha conferido. Por otra parte, me inquietan mas no alcanzo a comprender el significado de las serpientes trenzas de las figuras femeninas, me pregunto si guardan relación alguna con esa especie de enigmático cendal que porta la del centro.

Como conclusión del estudio de los proyectos, retorno al significado de la palabra *Omniscencia*: es la facultad de Dios de saberlo todo. Creo que lo que Orozco quiso expresar en el mural fue precisamente el misterio del origen de la vida, misterio que solo le es dado conocer a Dios. Estoy de acuerdo con las interpretaciones que desde sus particulares concepciones han dado los diferentes autores que se han ocupado de esta pintura, con lo cual han contribuido a explicar y desentrañar el sentido de su mensaje. Más en una forma quizá en extremo simplista, me parece que Orozco con *Omniscencia*, participó de esa preocupación que fue común en algunos artistas, situados entre dos siglos, por interpretar el origen de la existencia del hombre. Cito a continuación los siguientes ejemplos: *El Friso de la Vida* (1891) de Eduard Munch; *¿De donde venimos, qué somos, a donde vamos?* (1897) de Paul Gauguin, y de Pablo Picasso su tela simbolista *La Vida* (1903). Con el tema de la Creación de la vida, andaban también Diego Rivera y José Clemente Orozco; el primero en el Anfiteatro Bolívar y el segundo con su *Maternidad*, de la Escuela Nacional Preparatoria.

Un último comentario sobre los dibujos. Gracias al conjunto que forman se puede seguir el proceso existente en una gran obra como lo es este mural. Los cambios de proyectos motivados por una riqueza de ideas, las alternativas y la conclusión final, todo está patente en esta serie. Para un maestro como José Clemente Orozco, las estructuras que dan solidez y carácter de conjunto a las pinturas, los trazos estructurales no pueden tomarse a la ligera, de ellos depende la composición total; estos dibujos tienen la virtud de contener los



Figura 2. J. C. Orozco. Proyecto de mural, 1925.

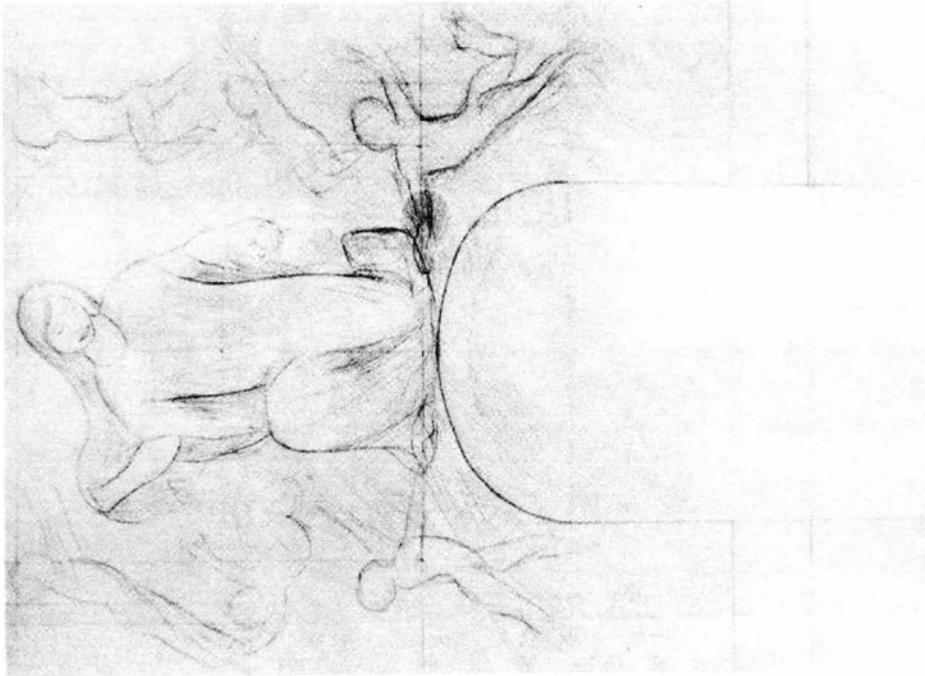


Figura 1. J. C. Orozco. Proyecto de mural, 1925.

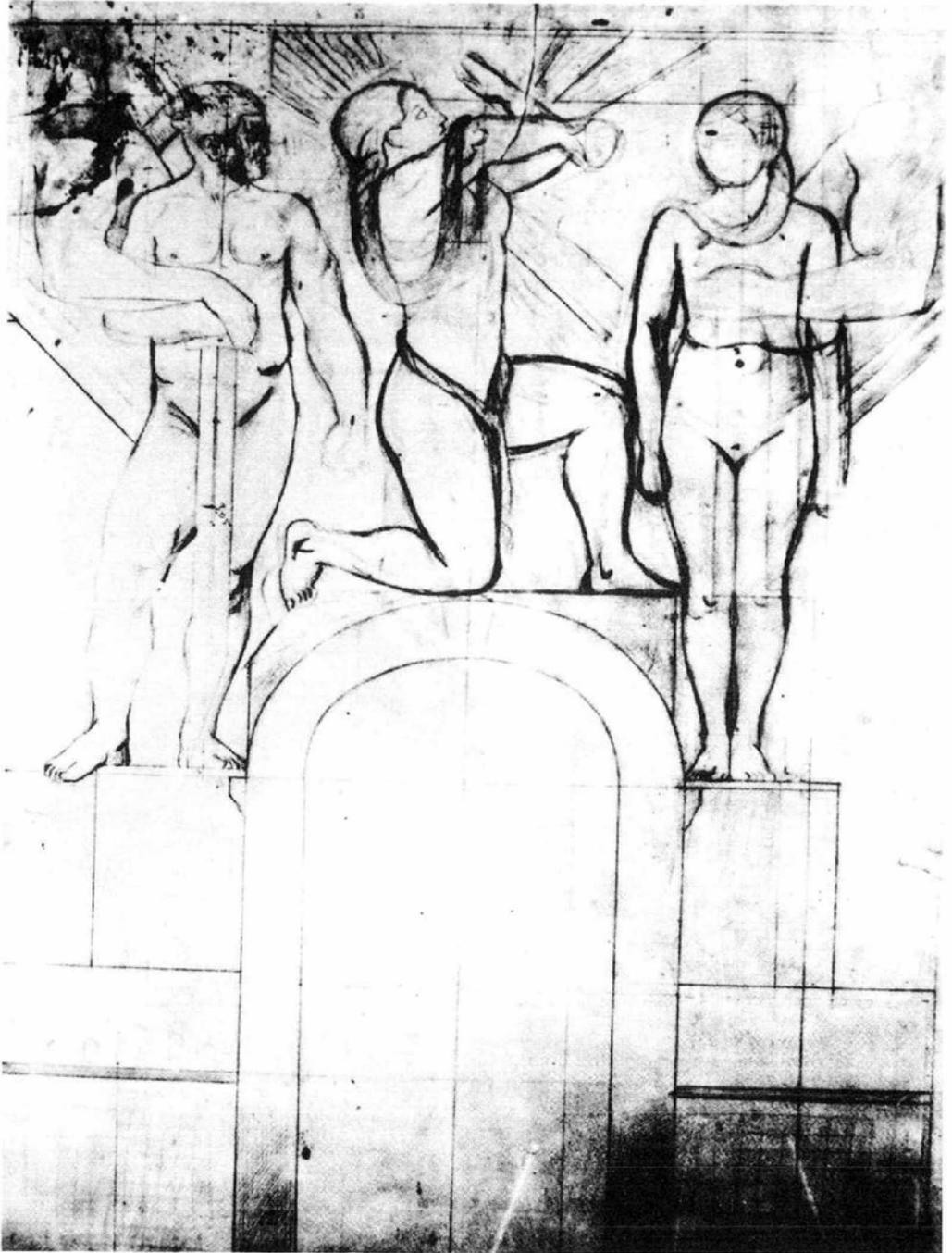


Figura 3. J. C. Orozco. Proyecto de mural, 1925.



Figura 4. J. C. Orozco. Proyecto de mural.



Figura 5. J. C. Orozco. Proyecto de mural.

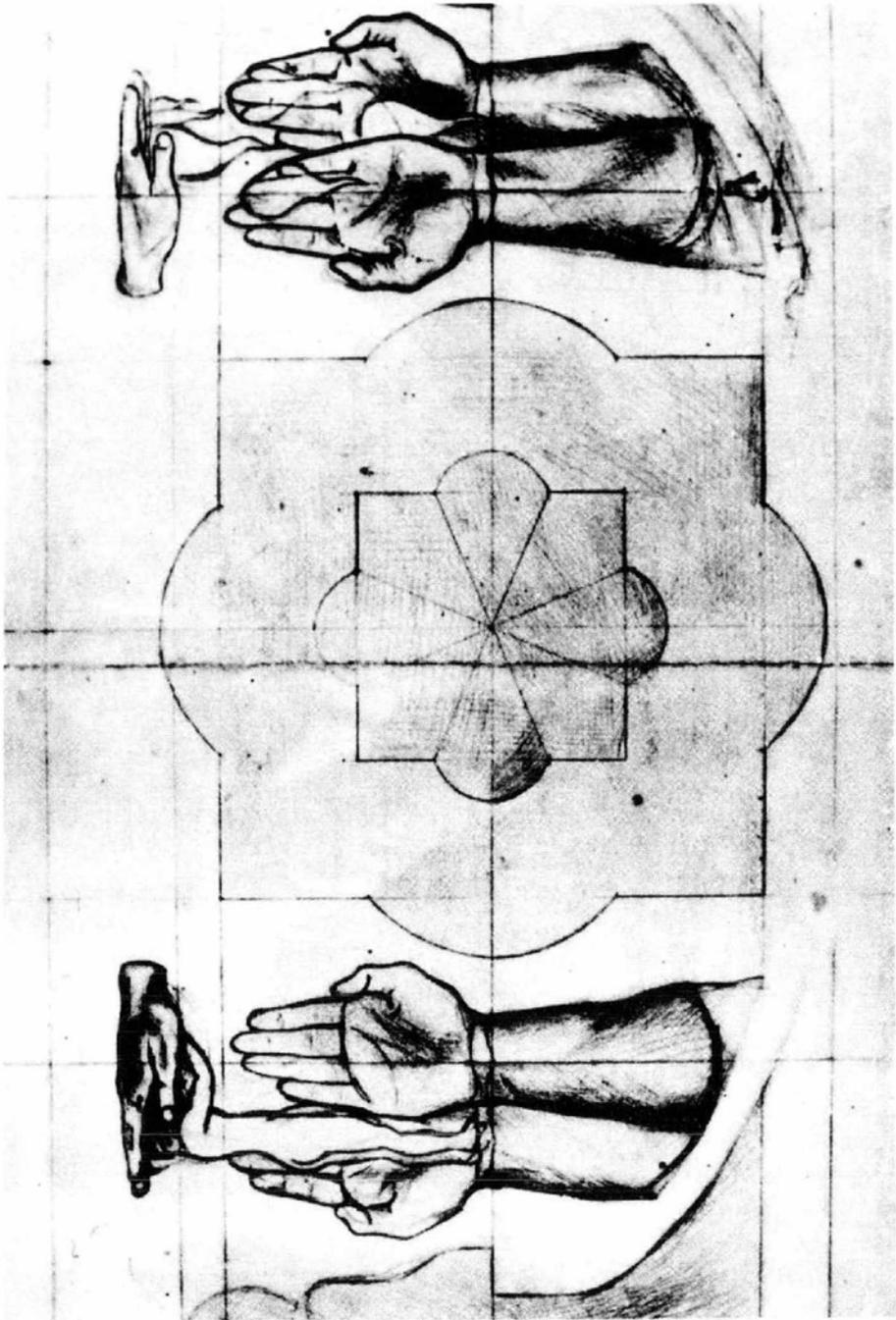


Figura 6. J. C. Orozco. Dibujo para el mural *Omnisciencia*, 1925.

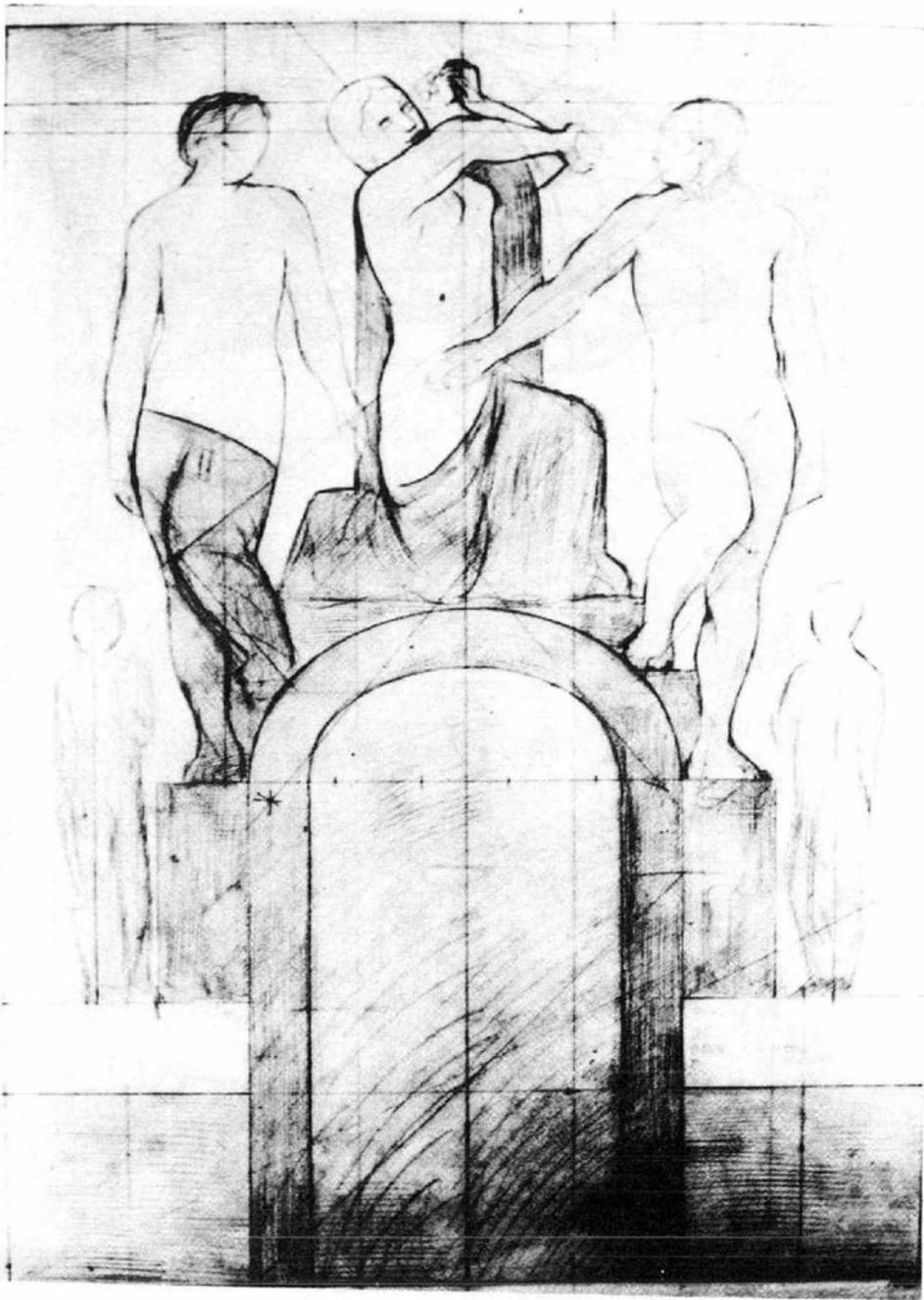


Figura 7. J. C. Orozco. Dibujo para el mural *Omnisciencia*, 1925.

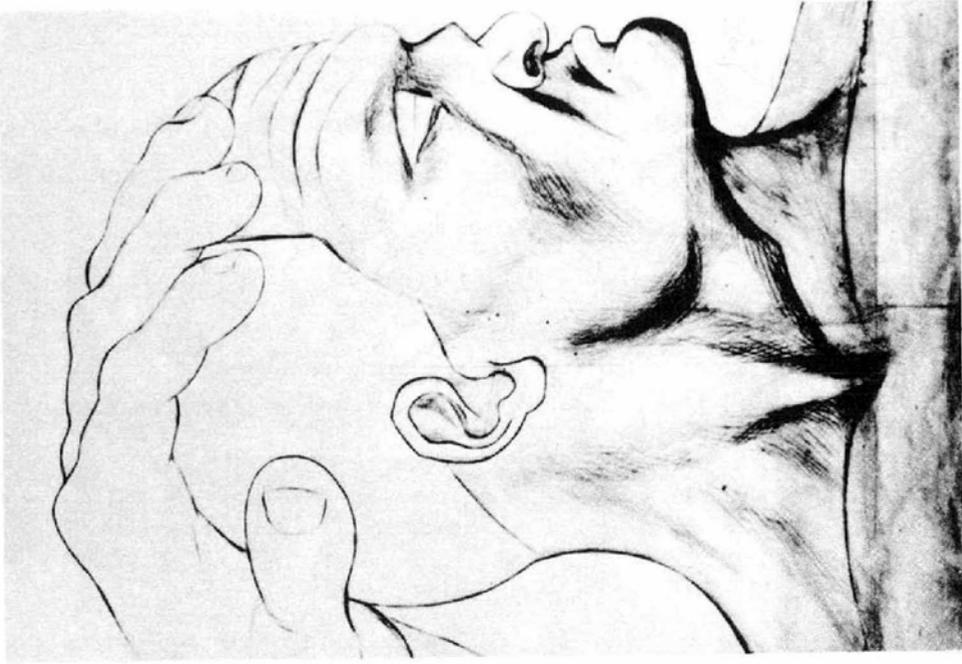


Figura 9. J. C. Orozco. Dibujo para el mural *Omnisciencia*.



Figura 8. J. C. Orozco. Dibujo para el mural *Omnisciencia*.



Figura 10. J. C. Orozco. *Omnisciencia*. Pintura mural, 1925.

trazos fundamentales de los ejes, de las diagonales en las que quedaron situadas las figuras. De la sencilla composición del primer proyecto a la del último, hay una riqueza de formas que se van adecuando al tema, según éste se fue complicando. Tales formas, por lo demás, ofrecen el testimonio del conocimiento que Orozco tenía sobre el cuerpo humano.