

La pintura mural del ex-convento de Tlahuelilpan, la relación con el espacio arquitectónico y su significado

20
FORO
ACADÉMICO

Amaranta González Hurtado
Sergio Sandoval Arias

Egresados de la Licenciatura de Restauración
ENCRyM

Introducción

La comprensión integral de un bien cultural nos permite plantear los objetivos para su conservación y ofrece una serie de pautas para su intervención; en el caso de la pintura mural resulta imprescindible el estudio global del significado del bien patrimonial mueble e inmueble entendidos como una unidad. El análisis de los distintos elementos que lo conforman, forma parte de un rubro más dentro de la investigación previa, que se realiza con el fin de lograr el máximo entendimiento de una obra. Se trata de una herramienta que nos permite tomar decisiones teóricas y prácticas en algunos de los procesos más delicados de la restauración con el objetivo de realizar intervenciones que se apeguen al respeto de los valores originales inherentes a su materialidad.

La conservación de la pintura mural que se encuentra en la nave del templo en el ex-convento de San Francisco de Asís en Tlahuelilpan, Hidalgo;

requiere de un proceso de investigación complejo. Parte de esta investigación deberá hacer énfasis en el valor cultural y de significado que puede percibirse en la obra, desde el punto de vista compositivo y formal, en su interacción con el inmueble que lo contiene y al formar parte fundamental del discurso que deseaban transmitir los religiosos de San Francisco a los pobladores de Tlahuelilpan, y a su propia grey, utilizando como instrumento principal la gráfica mural en su integración espacial con el espectador.

El objetivo principal de este documento es compartir el resultado de la investigación en torno a la forma y significado de la obra de pintura mural, que realizamos como parte del trabajo académico del octavo semestre en el Seminario Taller de Restauración de Obra Mural de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, elaborado de febrero a julio del 2008 en el marco de la segunda temporada de los trabajos de restauración de la pintura mural de Tlahuelilpan.

La dimensión de la investigación realizada excede las necesidades de esta ponencia, por lo que aquí se presenta una breve síntesis del trabajo, para acercar al lector al panorama histórico - compositivo de estas pinturas así como las reflexiones en torno a la relación, entre la materialidad, la forma y el discurso de los frisos de pintura mural, en su papel como parte del gran ámbito arquitectónico que lo contiene.¹

En primer lugar se presenta una descripción de la pintura mural del templo de Tlahuelilpan y

sus características formales, en seguida se exponen las consideraciones que sirvieron de guía en la investigación, en tercer lugar se ofrece una breve lectura de los antecedentes que nos permiten entender su función y el papel tanto de las pinturas murales en el proceso de evangelización llevado a cabo durante los primeros tiempos de la conquista espiritual; como del elemento coral y su vinculación en este proceso instructivo. Seguido de una relación de la espacialidad del templo y el papel de estos frisos mediante los recorridos, la percepción y el análisis de las formas.

La pintura mural en Tlahuelilpan

En la nave del templo de San Francisco se encuentran los restos de pintura mural correspondientes a dos frisos policromados, pintados sobre el enlucido; estos se encuentran ubicados en el lienzo de los muros laterales en su parte superior. Estos frisos comprenden una forma rectangular predominante en sentido horizontal donde se encuentran plasmadas una serie de escenas circuncritas en óvalos. Por su contenido temático se ve que se encuentran relacionadas y ofrecen una lectura de izquierda a derecha viendo hacia el presbiterio, iniciando en el friso norte y concluyendo en el friso sur. Cada friso comprende un total de cuatro escenas, por lo que la lectura completa corresponde a los ocho medallones que conforman la obra.



Imagen 1. Panorámica de los frisos, vista desde el punto medio en el nivel del coro.

El diseño de los frisos es simple y geométrico. La composición general se realizó en base a formas geométricas: óvalos, que enmarcan las escenas, colocados entre dos líneas horizontales que forman una cenefa en la parte superior e inferior, en forma de rectángulos horizontales muy alargados que sirven de enmarcamiento y el conjunto de cada friso acotado como unidad indisoluble al interior de una especie de rectángulo.

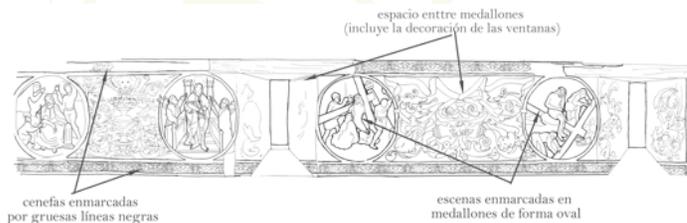


Imagen 2. Esquema compositivo del friso.

El contenido se subdivide en: el tema central narrativo y el simbólico decorativo; ambos con un distinto tratamiento formal según su función. La temática central es alusiva al discurso religioso de un Ciclo Pasionario y se encuentra contenida en los ocho medallones de forma oval. En estos se representan distintas escenas que corresponden a momentos narrados en los evangelios del Nuevo Testamento relativos a la Pasión y que abarcan, en

esta obra, desde la oración en el huerto hasta la preparación para la crucifixión. Como se mencionó anteriormente, las escenas se desarrollan con una lectura de izquierda a derecha, siguiendo en orden los sucesos históricos que conforman el ciclo.

Los elementos decorativos que unen estos medallones cumplen un papel secundario, y están compuestos principalmente de dos elementos diferenciados: las cenefas que enmarcan los frisos en la parte superior e inferior respectivamente y los motivos que se ubican en los espacios que se encuentran entre los medallones. Ambos elementos contienen una decoración formada por grutescos que se entrelazan y que generan patrones armónicos con el resto de la composición, comprendiendo animales imaginarios, querubines y plantas que se encuentran entre formas vegetales sinuosas y listones ondulantes que enlazan y “sostienen” a los medallones. Las formas son complejas en composición, pero se han podido observar algunos elementos que tienen un papel simbólico religioso, relativo a la Pasión y a la orden franciscana, pero en su mayoría corresponden a diseños puramente decorativos característicos del arte medieval y renacentista que trajeron los europeos.

La presencia de diversos elementos con un significado simbólico en cada una de las escenas de los medallones, nos permite esclarecer la temática presente; sin embargo el desarrollo de cada escena presenta variantes respecto a las características preestablecidas en la historia del arte, lo cual nos impide definir una única nomenclatura para cada escena. Pero el estudio de la iconografía existente en relación de las características relativas al discurso gráfico y al repertorio iconográfico² presente en las pinturas, plantea la posibilidad de que las ocho imágenes representadas correspondan a las siguientes:

1. La Oración del huerto; 2. El Prendimiento de Jesús/ La traición de Judas/ Jesús es delatado por Judas; 3. Juicio de Cristo ante el procurador

romano [Caifás / Pilato / Herodes]; 4. La Flagelación / Cristo escarnecido / Cristo de la columna; 5. Cristo de la meditación / Coronación de espinas / Señor de los Dolores; 6. Ecce Homo / Rey de burlas; 7. Camino al Calvario / El Cirineo ayuda a Jesús / Una de las tres caídas; 8. Preparación para la Crucifixión.

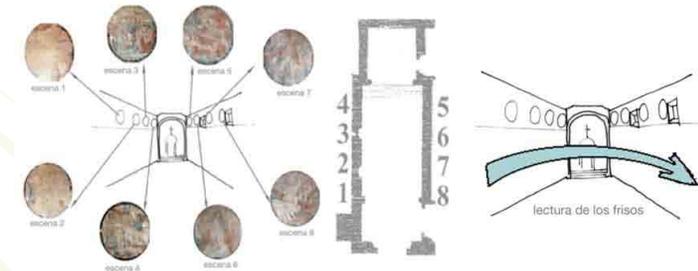


Imagen 3. Esquema de ubicación de las escenas representadas.

Consideraciones del estudio

El proceso de investigación previa y la asesoría de los numerosos especialistas involucrados en el proyecto, principalmente de arquitectura e historia aplicadas, permitió que al iniciar la investigación nos planteáramos como meta el ofrecer un apartado en el cual se vieran realmente integradas las características y particularidades de estas pinturas, en su relación con el espacio arquitectónico, sus fundamentos compositivos, sus cualidades iconográficas y formales, en busca de un entendimiento claro de la obra a intervenir,³ esto en respuesta a las carencias e incógnitas que se hallaban en torno a la función de estas pinturas en el templo y que impedían entender el panorama completo de este bien cultural.

En el pasado se había considerado como accidental que el detalle de las pinturas no mantuvie-

ra una relación con las posibilidades del espectador desde la parte inferior de la nave, las pinturas son difíciles de contemplar pues están demasiado altas como para poder distinguir con claridad sus formas; así también algunas faltas a la iconografía tradicional se tuvieron como características representativas de esta pintura.

Lo anterior nos hizo reflexionar acerca de la intención de la obra, por lo que usando los primeros bocetos de la investigación, en confrontación con los resultados que se iban obteniendo del análisis formal del espacio arquitectónico y de los frisos, se plantearon una serie de hipótesis basadas en la observación detallada del caso y la inclinación teórica de nuestra instrucción académica, considerando que la pintura debía siempre responder a una relación indisoluble con su espacio arquitectónico. En primera instancia se maneja la hipótesis de que las pinturas de los frisos de la nave tenían como fin ser vistas desde el coro y su función primaria el acercamiento del pasaje narrado y la orientación de la vista al presbiterio; la otra hipótesis es relativa a la totalidad de la obra pictórica en los frisos, planteando que la longitud de estos podría haber abarcado todo el muro, cubriendo un total de seis escenas en cada friso en relación a las ocho que se perciben actualmente.

Sin embargo la propuesta de la función de los frisos y su lectura desde el coro, no había sido considerada ni mencionada por ninguna de las fuentes clásicas o modernas que habían estudiado la pintura mural y la arquitectura del siglo XVI;⁴ por lo cual la novedad de éstas hipótesis fue decisiva en el camino y forma en que hubo de realizarse la investigación, para encontrar fundamentos teóricos e históricos que nos permitieran identificar si las teorías propuestas respondían a una verdadera intención original en la obra y buscar los medios gráficos y virtuales para poder sustentar la teoría.

El papel de las pinturas

El estudio del significado ideológico que fue plasmado en las pinturas murales de la iglesia de San Francisco de Asís en Tlahuelilpan, requiere de un entendimiento global de los modelos decorativos y las necesidades de los religiosos que fundaron el convento. La pintura mural conventual que ha llegado hasta nuestros días, es un vestigio que nos permite conocer la historia de la evangelización en la Nueva España, y que mediante su estudio puede proveernos de un enorme acervo de información del momento de su creación y el contexto intangible que lo produjo.

La orden franciscana se caracterizó siempre por seguir los preceptos de su fundador San Francisco, estos principios influirían en su modo de vida y por ende en la sobriedad de sus construcciones. Se manejaba un programa iconográfico unitario diseñado para todo el conjunto conventual y que abarcaría todos los vestigios de lo que hoy se conoce como obra mural: pintura, relieves y escultura adosada. “En la arquitectura virreinal mexicana era común recubrir las estructuras con acabados de mucho colorido (...) las más de las veces, con pintura polícroma sobre paredes lisas o sobre el realce de los exteriores”.⁵

Estos programas pictóricos y escultóricos eran diseñados con una perspectiva global, que variaba en relación al espacio al que estuviera destinada la decoración “el sentido simbólico-litúrgico de las dependencias del recinto conventual habría de determinar muchas veces la temática de los murales.”⁶

La pintura mural de la nave y del baptisterio del templo de San Francisco, responde a las características de la pintura de romano o grotesco,⁷ ya que se trata de un conjunto conventual que fue fundado en la segunda mitad del s. XVI⁸; bajo los mismos preceptos formales e ideológi-

cos que sus análogos. Estas edificaciones seguían ciertos patrones compositivos y formales, todos ellos con notables ejemplos de pinturas murales que mantenían una congruencia estilística entre sí.

La orden franciscana dejó razón de sus posturas, respecto a la labor que debían desempeñar en la Nueva España, en diversos documentos que nos han permitido formarnos una idea del valor que para ellos tenía la evangelización de los indios en su custodia; así como las estrategias que siguieron para llevar su empresa a un buen resultado. Uno de los medios más utilizados era el oral, sin embargo las dificultades que presentaba la diferencia y el limitado entendimiento verbal, hacía necesario utilizar simultáneamente otros métodos que tuvieran una presencia constante para los pobladores, como podían ser las pinturas murales en los lugares de culto y la transmisión de los conocimientos de la doctrina por medio de la música y los cantos.

En el Códice Franciscano⁹ han quedado plasmadas las ideas que a éste respecto tenían los miembros de la orden: “Algunos Religiosos han tenido la costumbre de enseñar la doctrina a los indios y predicársela por pinturas, conforme al uso que ellos antiguamente tenían y tienen, que por la falta de las letras, de que carecían, comunicaban y trataban y daban á entender todas las cosas que querían, por pinturas, las cuales les servían de libros, y lo mismo hacen el día de hoy, aunque no con la curiosidad con que solían. Téngolo por cosa muy acertada y provechosa para con esta gente, porque hemos visto por experiencia, que adonde así se les ha predicado la doctrina cristiana por pinturas tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fé católica y están más arraigados en ella.”¹⁰ Así mismo se debe mencionar que esta era una idea prevalecte en el cristianismo pues en el comienzo, esta religión “descubrió muy pronto la inmensa capacidad instructiva y peda-

gógica que poseía el arte para plasmar visualmente los contenidos fundamentales de la fé”,¹¹ lo cuál permitió que el arte fuera “mucho más que en épocas anteriores o posteriores, de carácter primordialmente utilitario”.¹²

Se conoce que los frailes organizaron verdaderos centros de estudio para tales fines, como por ejemplo la escuela de artes y oficios fundada por Fray Pedro de Gante,¹³ quién “fue el primero que enseñó á los indios á cantar y la música que ahora tañen, y les ha hecho aprender el pintar y otros oficios en que se igualan y exceden a los españoles, y ha perseverado en instruirlos.”¹⁴ Así mismo se utilizaron otros métodos de enseñanza, la doctrina era transmitida a los niños en los patios de las iglesias, los atrios, que fungían de escuelas donde los frailes enseñaban en mantas, lienzos o carteles pintados las cosas que debían saber, como un complemento visual. “Los temas utilizados en las sargas didácticas intercambiables fueron perpetuados en los muros de las capillas abiertas y las porterías conventuales donde solía impartirse la doctrina.”¹⁵ Es posible entonces que la función de adoctrinamiento al estar en relación con la pintura mural de los conventos, indicara a su vez la importancia de estos espacios como lugares de enseñanza.



Imagen 4. Los franciscanos asumen su papel evangelizador y se ve a Fray Pedro de Gante quien enseña a los indios a través de sargas.

Es también importante mencionar que con los mismos fines del adoctrinamiento, se llevaban a

cabo otras actividades en las escuelas de artes y oficios donde se juntaban también cada día los indios cantores y menestresiles de la iglesia a ejercitarse en el canto y música. “Con el cuidado que con ellos ponen los Religiosos, se cantan las misas y Oficios divinos por la mayor parte en todas las iglesias que tienen monasterios, (...) toda esta armonía es de grandísimo provecho entre ellos para su cristiandad, y muy necesario el ornato y aparato de las iglesias para levantárles el espíritu y moverlos a las cosas de Dios.”¹⁶

Esta misma razón generó la necesidad de dejar encargados a un par de hombres para mantener el orden y cuidar de que se siguiera la instrucción de los pobladores en las escuelas y que vigilaran que se continuara con los cantos, pues este era un medio de entendimiento y transmisión que se cumplía cotidianamente; “en ninguna iglesia, por pequeño que sea el lugar, faltan á lo menos media docena de indios que sepan cantar (...) aún ordinariamente cantan en todas las iglesias Vísperas de Nuestra Señora á las tardes, y Prima, con las demás horas, por la mañana.”¹⁷

De todo lo anterior se puede inferir la importancia que tenían los miembros del coro en las comunidades y proponer la importancia que podría suponer para los frailes, el acercar a estos personajes a la liturgia por medio de la música y complementarlo por medio de las pinturas. Esto nos lleva a pensar que la ubicación de frisos en lo alto de la nave, de tan grande detalle y minucioso discurso iconográfico, era deliberada. Las pinturas, al parecer fueron focalizadas para ser vistas desde el coro.

Debemos entonces explicar las posibles razones que llevaron, a los fundadores del convento, a elegir la temática de la Pasión de Cristo para plasmarla en los frisos del templo. Una posibilidad refiere a la importancia y simbolismo que tenía este episodio para la orden, ya que San Francisco de Asís, su fundador, era devoto a este pasaje,

lo que generó una estrecha vinculación entre la orden y la narrativa del mismo, por lo que su representación fue característica del gusto franciscano.

Se consideraba que “una de las cosas que más ha movido y suele mover a los corazones humanos desde la puericia á conocer y despreciar la vanidad y miseria del mundo, y á seguir el verdadero camino de su salvación, ha sido y es haber leído y entendido la vida de Jesucristo.”¹⁸ Además se consideraba que la verdadera vida cristiana debía ser imitación de la pasión y cruz de Cristo, ya que en la narración evangélica “desde el principio se reconoce como modelo y se propone para la imitación al Cristo de la pasión”,¹⁹ se entiende entonces que la Pasión fuera considerada como una historia que permitía una verdadera conversión espiritual para la nueva feligresía.

Las escenas de la pasión ofrecen una excelente materia narrativa, con gran abundancia de detalles ambientales y personajes fuertemente caracterizados ubicados en lugares conocidos, ya que representan momentos clave en el desarrollo de los sucesos históricos y tienen un simbolismo particular.

El discurso elegido para estos murales fue definido en función del cumplimiento de las necesidades y uso del inmueble, en relación a su aspecto simbólico-icónico, ofreciendo materia para establecer comunicación mediante imágenes con los usuarios del templo y transmitir ideologías relativas al aspecto de reflexión y acercamiento al plano divino.

Los ciclos de la pasión se han representado en el arte de dos maneras: una secuencia de escenas aisladas y yuxtapuestas, como es habitual en los ciclos de las pinturas murales y las llamadas escenas sintéticas unitarias; este caso corresponde a la primera, lo cual nos permite comprender la importancia de que estas escenas tuvieran una lectura que respetara la secuencia de la narra-

ción histórica, por lo cual el hecho de que el único punto del templo donde sea posible tener esta correcta lectura sea desde el coro, sirve también para corroborar la idea de que estas pinturas estaban destinadas principalmente para los asistentes a este espacio del templo.

Las pinturas y su relación espacial arquitectónica

La pintura mural del templo de San Francisco, al mismo tiempo que decora el paramento, forma parte de la protección o la piel del muro.²⁰ Los elementos decorativos y los de protección, a menudo son los mismos, tienen una relación sumamente estrecha con su contenedor arquitectónico. Sus formas, colores y disposición, son producto de las condiciones del espacio y es la propia espacialidad quien provee de la atmósfera que une armónicamente al conjunto.

El estudio que se realizó de la pintura mural y su estructura compositiva ha permitido integrar la información de manera que se describan los frisos en su relación espacial dentro del templo y respecto a su acomodo y relaciones de forma.

Los distintos recorridos que pueden hacerse en torno al espacio interior del templo de San Francisco permiten entender como es que se generan las relaciones entre la composición arquitectónica de los ámbitos espaciales y la percepción de sus usuarios, mediante la interacción y su uso. Este fenómeno es parte de la concepción original de la obra y fue estudiado al momento de erigir el edificio junto a la manera en que sería ornamentado, con fines de que el proyecto tuviera una integración espacial y llevará al feligrés en su acercamiento espiritual; se busca a continuación que mediante una descripción de los posibles recorridos en relación con el usuario y su desplazamiento en el espacio contenido, podamos también

esclarecer al lector la relación de los frisos con sus destinatarios.

Aunque el edificio es usado solamente para eventos religiosos especiales, muchos feligreses lo siguen visitando. La manera de entrar en el edificio les exige un protocolo: entran debajo del coro, como un primer lugar para presentarse a sí mismos ante lo sagrado; algunas veces solo se quedan ahí parados; algunas otras, toman su lugar en las bancas, y la mayor parte del tiempo solo tienen la vista hacia el frente; solo cuando van de salida pueden contemplar el coro y los murales con mayor claridad. Si uno camina desde el altar hacia la puerta principal, podrá apreciar una mayor parte de dichos murales, e incluso, quien oficia la misa puede casi contemplarlos en su totalidad, entendiendo como totalidad a siluetas y colores sin mucho detalle.

El espacio resulta contrastante, está lleno de claro-oscuros por todas partes; la luz entra difuminada desde la parte alta, por las ventanas angostas y con mucha fuerza por la puerta principal. La verticalidad en el interior del edificio invita a recorrer con la mirada los muros, con la libertad de moverte y cambiar de ángulo; los muros y las líneas formadas en la relación entre el guardapolvo, el lienzo del muro y la techumbre, cobran aún mayor sentido cuando te guían hacia el altar, con la vista de frente al Santo, a través de un pasillo delimitado por bancos ordenados.

Desde el coro la vista es otra. Las pinturas en las paredes parecen adquirir su verdadera importancia. La luz las ilumina. La penumbra del coro se va difuminando hacia el altar y las formas se vuelven más notorias y monumentales. Es entonces cuando uno puede contemplar las imágenes, se puede leer lo que queda de ellas. Habitualmente comenzará de izquierda a derecha, guiado por las líneas horizontales que lo conducen al arco triunfal. Estando allí es posible encontrarles significado y reflexionar sobre las imágenes. Posi-

blemente esto tenga que ver con la vida privada de los religiosos y los grupos de cantores indígenas, puesto que como se mencionó anteriormente el coro revestía una importancia especial, por ser un lugar de convivencia y reflexión.



Imagen 5. Vistas de los frisos en esquema y fotografía.

El lienzo del muro y la vigería enmarcan la composición del mural haciendo que se fije la atención en la imagen. Las cenefas otorgan dirección y continuidad a las pinturas, mientras que la relación que se percibe entre los medallones se da no sólo por la narrativa visual de las escenas representadas dentro de éstos, sino por el movimiento ondulante de los motivos fitomorfos representados entre cada uno de ellos.

Los frisos junto con los guardapolvos funcionan como elementos formales, además de su finalidad decorativa, ya que cumplen una función de orientación para el usuario, dirigiendo su visión hacia el altar, lo cual es claro al entrar en el templo de San Francisco; la direccionalidad de los frisos, basada en la abstracción de sus formas geométricas más simples que funcionan como líneas direccionales, condiciona “la percepción espacial creando acentos de profundidad, de compartimentación, de continuidad o de reposo”.²¹ Los frisos sirven también como acotación del espacio en sentido

vertical y acentúan la presencia de la techumbre. Los contrastes tonales de las distintas superficies y las aristas que delimitan los volúmenes en el interior del templo se ven enfatizados por estos elementos gracias a su color, forma y ubicación.

El estudio formal de la pintura mural nos propone la necesidad que se tiene, a cierta altura, de realizar las imágenes en escorzo, para evitar la deformación de la imagen y permitir la corrección natural de las formas desde un punto de vista inferior al de la imagen. En este caso no se presenta el escorzo, lo cual puede deberse a dos factores, el primero al desconocimiento por parte de los pintores de esta técnica, lo cual no resulta extraño en la pintura colonial conventual, sin embargo podría responder a una diferente necesidad, relativa al ángulo de visión de sus espectadores, en la cual no fuera necesaria esta deformación de la imagen. Lo cual concuerda con la altura que necesitaría el miembro del coro para no perder detalle, estando situado sobre el nivel del barandal y a lo largo de los muros.

Uno de los métodos empleados para poder definir las particularidades a las que responde la composición de esta obra se basó en el análisis formal del ámbito arquitectónico y las relaciones presentes con los restos de pintura mural.

Basándonos en el principio de que si tuviéramos que decir que la pintura mural tiene un lienzo, sería la pared la que haría esta función; en este caso, la totalidad de los muros laterales de la nave del templo, constituyen los lienzos sobre los que se encuentran plasmados los frisos, por lo que debe guardar una relación de algún tipo entre sí. Para encontrar estas relaciones, nos basamos en el trazo de los rectángulos armónicos y una red áurea como herramientas de análisis geométrico para encontrar alguna relación compositiva entre la pintura y la distribución de los elementos arquitectónicos. Principalmente basándonos en los cortes del templo en sentido oriente - poniente.

De los diversos resultados obtenidos resulta llamativo el hecho de que el friso parece estar incompleto a lo largo, ya que sus relaciones internas no coinciden en su totalidad con la composición clásica y presentan un aspecto de asimetría, en la cual los medallones se ubican de manera heterogénea a lo largo del friso en grupos de tres y uno respectivamente; pero que sin embargo la mitad del espacio que se ubica entre estas agrupaciones de medallones corresponde exactamente a la línea media del paramento total.

Si se analizan los cortes en sentido norte - sur puede verse que al igual que la distribución de elementos en el muro, los demás componentes arquitectónicos y decorativos parecen responder a una simetría axial, como ejemplo, la distribución de las ventanas del muro sur. Lo cual hace pensar en las razones por las cuales se haría una composición plástica distinta para los frisos. Además cabe señalar que gracias al estudio rea-

lizado de la iconografía, se había puesto en evidencia la particularidad de que el ciclo pasionario pareciera estar incompleto, empezando unas escenas después de lo común en el arte y terminando antes del momento cumbre de la Pasión, relativo a la crucifixión y la resurrección de Cristo. Aquí también debemos mencionar que existía un porcentaje del muro a la altura del coro que no parece tener pinturas en la actualidad a pesar de haber sido desescalado, este fragmento del muro se ubicaría antes de iniciar el relato y posterior a la última escena, lo que inducía a pensar en la probabilidad de que los frisos hubieran tenido una longitud original mayor.

Tomando estas consideraciones se planeó el uso de herramientas gráficas, así como de medios digitales y virtuales de modelado de imágenes y renderizado, para buscar alternativas que permitieran aclarar la composición de las pinturas u ofrecer posibilidades hipotéticas de su composición primaria.

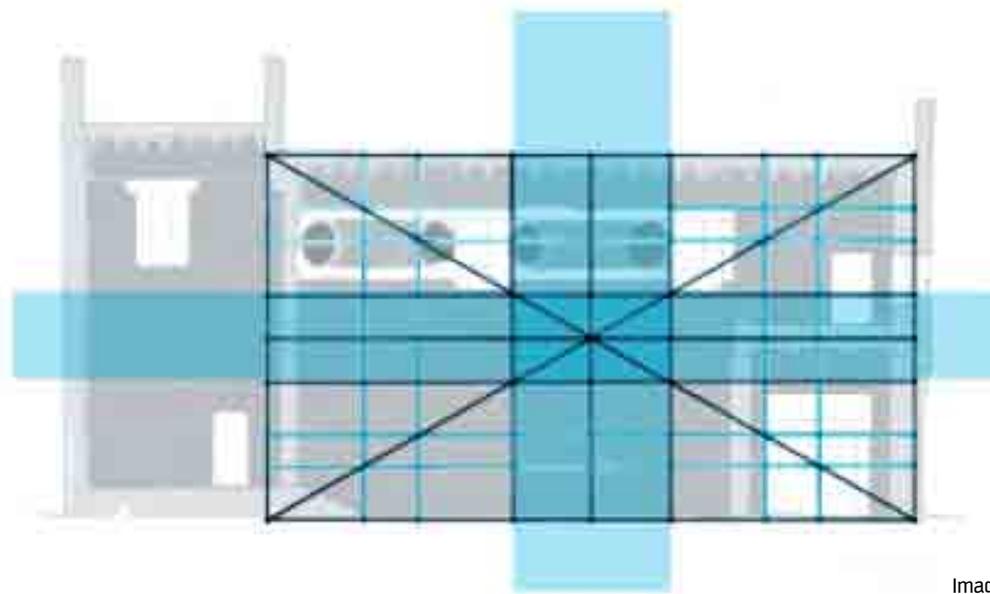


Imagen 6.

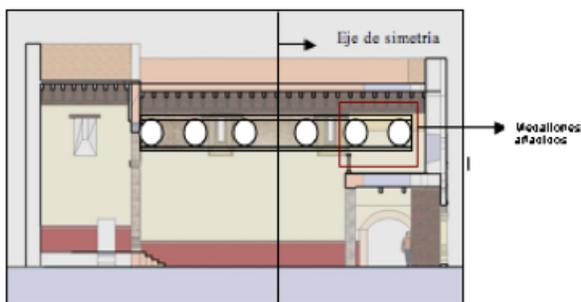


Imagen 6 (continuación). Simetría del friso en relación al muro y esquema de la hipótesis planteada

La idea se basó en que si se pudiera doblar el muro a la mitad en su eje de simetría vertical, tanto el tercer y cuarto medallón, como las ventanas en el friso sur, se empalmarían. Basado en esto, si se añaden otros dos medallones a la composición de cada friso al lado del medallón sin agrupación, en el espacio que resta sin pintura mural y respetando el principio de simetría del muro que hemos analizado anteriormente, la pintura abarca la longitud total del paramento y la simetría de las pinturas y del muro adquiere mayor sentido, ya que se forman dos conjuntos de tres a ambos lados del eje de simetría vertical del muro como se representa a continuación:

Al realizar este añadido hipotético, las relaciones compositivas en la distribución de los elementos al interior de cada friso, también adquieren un mayor número de relaciones al interior de la red geométrica áurea, en favor de aclarar el sentido y coherencia compositiva de la imagen. Del análisis anterior, se concluye que las pinturas del templo de San Francisco pudieron haber estado formadas por lo menos por doce medallones en vez de ocho. Vinculando esto con el capítulo de iconografía, el tema de la Pasión de Cristo alcanza bastante bien para las imágenes faltantes.

Debemos mencionar que pudieron existir otras funciones que no pueden ser definidas por la imagen aparente que presentan las paredes en la actualidad, siendo los frisos el único elemento pictórico figurativo. Se podría pensar que en la zona ácroma del lienzo del muro hubiesen existido otros vestigios, pero se desconoce si existieron. Basándonos en que la función de la pintura mural en el templo, ha sido estudiada por especialistas que mencionan siempre la aplicación de este modelo decorativo de manera general en las superficies de interiores y exteriores, ya sea en los claustros o en los templos, o en distintas posiciones; aunado a los vestigios que se asoman bajo los aplanados del coro y las pinturas en el baptisterio, podríamos reflexionar acerca de la posibilidad de que la pintura de estos frisos pudiera haber estado coexistiendo con otras muestras de pintura en los lienzos del muro, lo cual supondría una mayor diversidad de funciones aplicables a estos elementos.

Reflexiones en torno al estudio de la forma y el significado de la obra a modo de conclusión

En el caso de los frisos de pintura mural que encontramos en la nave del templo de San Francisco, resulta muy clara la presencia de una relación espacial entre la pintura mural y el espacio arquitectónico que la contiene, lo cual sustenta fundamentalmente su concepción y función primaria. De lo anterior puede exponerse que además de mantener una relación formal con los muros sobre los que fue pintada, la posición y la altura en la que se encuentra nos ha permitido realizar hipótesis relativas a la lectura de los mismos y al

tipo de espectador al que probablemente estaba dirigido.

La hipótesis planteada permite considerar, como posible espectador activo, al miembro del coro y no como se pensaba en un inicio, al feligrés ni al sacerdote oficiante, esto basado en una serie de observaciones relativas al espacio, sus medidas y la relación arquitectura-usuario; al factor histórico de cómo era la participación de los asistentes al oficio de la misa en el rito católico y la interacción personal de estos usuarios en el ambiente generado, frente a los ángulos de visión y orientaciones de observación que pudieron considerarse en el diseño decorativo del interior, y la información relativa al programa iconográfico representado y la lectura de la pintura enfocada al simbolismo religioso de estas imágenes.

Estas observaciones se basan en el orden de lectura que podía realizarse desde los distintos puntos, siendo el del coro, un recorrido visual coherente con una lectura de izquierda a derecha, común en el orden occidental que se seguía en España y que se plantea necesaria para la correcta secuencia del programa iconográfico. Además de ser el único ángulo en ofrecer desde el comienzo una visión total de los frisos y la percepción más clara de los detalles pintados.

En este caso no se presenta el fenómeno del escorzo en la composición pictórica de las escenas, posiblemente sea relativo al ángulo de visión original de los espectadores, lo cual concuerda con la altura que se necesitaría para que un individuo desde el coro tuviera una visión adecuada en detalle y forma de las pinturas. Otro factor que puede indicarnos esta posibilidad, deriva de la propia función del friso como elemento lineal de orientación horizontal que además de enmarcar los lienzos de muro, sirve para orientar la mirada y dirigirla hacia el presbiterio.

La experiencia de realizar los posibles recorridos que tenían los usuarios del templo en todos

los espacios y reproducirlos nuevamente mediante la recreación tridimensional en el ordenador, fue de gran ayuda para corroborar las ideas que habían sido planteadas de manera hipotética, respecto a las incógnitas relativas a su altura y a la dificultad del espectador asistente para ver con claridad el nivel de detalle con que fue concebida la obra.

De lo anterior pudiéramos deducir que esta obra es inherente a este espacio particular y a un acomodo definido e intencionado, por lo que su función indica la necesidad que se tenía de orientar la mirada del asistente y ofrecer mediante la decoración un medio de reflexión espiritual.

Sin embargo es claro que hoy en día la función reflexiva ha visto una considerable merma en sus posibilidades, y ha evolucionado hacia una función patrimonial reconocida, al ser ahora el único vestigio pictórico expuesto al público y ser junto con el resto del conjunto arquitectónico conventual, el más apreciado bien patrimonial por la comunidad de Tlahuelilpan.

Concluimos finalmente que al igual que los demás ejemplos de pintura mural en los conventos del s.XVI, la lectura de estas pinturas fue planeada por los franciscanos para instruir a los pobladores de Tlahuelilpan en la vida de Cristo y acercar por medio de dibujos la enseñanza de la doctrina. Sin embargo esta es la primera vez que se plantea que el papel de la pintura en los frisos al interior de la nave del templo, fuera diseñada ex-profeso para que se “leyeran” desde el coro, con la finalidad de que todos los asistentes contaran con este espacio visual para el adoctrinamiento, considerando que los frailes e indígenas que cantaban en el oficio de la misa tuvieran siempre un recordatorio de los pasajes de la Pasión. Revistiendo una especial importancia al entendimiento por parte del restaurador acerca del cuidado compositivo de los espacios en relación a la obra mural y sus

usuarios, analizadas de manera interdisciplinaria junto con otras áreas como la arquitectura y la historia, y aprovechando el uso de herramientas del análisis formal tradicional, así como los contemporáneos medios virtuales de reproducción tridimensional.

Agradecimientos

Deseamos agradecer muy especialmente a todos los miembros docentes del Seminario Taller de Restauración de Obra Mural de la ENCRyM, por permitirnos trabajar este proyecto y haberlo documentado; por su constante apoyo y asesorías a nuestro trabajo: Lic. Margarita López, Dra. Guadalupe de la Torre, Mtra. Martha Lameda, Mtra. Lilia Felix, Mtro. Arturo León, y a nuestros compañeros de grupo por su apoyo a la investigación y aportes al análisis formal.

Bibliografía

Arrollo Estrada, Patricia. “Análisis Iconográfico de los símbolos Pasionarios en la pintura y la escultura de los conventos franciscanos del siglo XVI en Cuautitlán, Huejotzingo y Tepeapulco. Su proyección como comunicación visual durante la Evangelización”. Tesis de Maestría en Artes visuales, Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Artes Plásticas, México 2004, 200 p.

Artigas Hernández, Juan Benito. “La piel de la arquitectura. los murales de Santa María Xoxoteco”, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.

Artigas, Juan B. y Ricardo Arancón. “La Arquitectura de México, Época Virreinal” en los Cuadernos de arquitectura virreinal, vol. 13, Juan B. Artigas (ed.), Facultad de Arquitectura / Divi-

sión de estudios de posgrado, UNAM, México, 1993.

Chávez Hayhoe, Salvador (comp.) Códice Franciscano, Siglo XVI, 1ª parte “Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando” y el “Informe de los franciscanos a pedimento del visitador del consejo de Indias, Lic. Juan de Ovando” [1567-1570 fecha aproximada de quien suscribe], Ed. S. Chavez Hayhoe, México D.F. 1941.

De la Maza, Francisco, et. al. “40 siglos de arte Mexicano”, vol. Arte Colonial, Ed. Herrero S.A. 2ª edición, México 1981, 197 p.

de Gerlero, Elena I. E. “La pintura mural durante el Virreinato” en: El Arte Mexicano, colección Arte Colonial III, tomo 7, Secretaria de Educación Pública- Salvat, 2ª edición, México 1986, pp.1011 a 1027.

González, Amaranta y Sergio Sandoval, cap.V.- “Forma y significado” en: López Fernández Margarita (coord.) “Informe de la segunda temporada de trabajo en la restauración de la pintura mural de los frisos. Templo de San Francisco de Asís, Tlahuelilpan Hidalgo”. STROM/ ENCRyM-INAH, México, julio 2008.

Kubler, George. “Arquitectura Mexicana del Siglo XVI”, cap. VIII, “Pintura y Escultura” pp. 431-486, 1ª edición en español, México 1983.

Toussaint, Manuel. “Arte Colonial en México”, Universidad Nacional Autónoma de México – I. I. Estéticas, 4ª edición, México 1983 (1ª ed. 1948) 303 p.

Toussaint, Manuel. “Pintura Colonial en México”, Universidad Nacional Autónoma de México – I. I. Estéticas, 1ª edición, México 1965, 307 p.

Notas

1 La investigación completa puede consultarse en: Amaranta González y Sergio Sandoval, cap. V.- “Forma y significado” del Informe de la segunda temporada de trabajo en la restauración de la pintura mural de los frisos. Templo de San Francisco de Asís, Tlahuelilpan Hidalgo.

2 Amaranta González y Sergio Sandoval op. cit.

3 En un comienzo la labor consistía en ampliar las investigaciones realizadas en la anterior temporada de trabajo (STROM 2007), pero esto fue derivándose en una nueva investigación que nos permitiera entender la complejidad histórico-compositiva del bien cultural y sustentar las hipótesis propuestas acerca del papel de estas pinturas en el templo.

4 Entre otros autores podemos mencionar a: Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*; George Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*; Francisco de la Maza, et. al. *40 siglos de arte Mexicano*; Juan B. Artigas y Ricardo Arancón “La Arquitectura de México, Época Virreinal”.

5 Juan B. Artigas y Ricardo Arancón op. cit. p.88

6 Elena I. E. de Gerlero “La pintura mural durante el Virreinato”, p. 1012.

7 Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, p. 42.

8 Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, op. cit. p. 18-198. Convento de visita; éste fue el modelo de San Francisco de Tlahuililpan en la ruta de

cercanía del convento de Tula, en la relación hecha por los franciscanos en Chavez Hayhoe op.cit. “en los pueblos de visita adonde los ministros no están de asiento sino que van y vienen” por lo cual se veía impedido de tener la presencia continua de los frailes, hacía necesario que les enseñaran la doctrina y se los fomentaran por los medios más afines a “su naturaleza”.

9 Documento escrito en el año de 1567 aprox, por un miembro de la orden de San Francisco. Salvador Chavez Hayhoe (comp.) *Códice Franciscano. Siglo XVI.*

10 Salvador Chávez Hayhoe op. cit. p.59.

11 Salvador Chávez Hayhoe op. cit. p.59.

12 Patricia Arrollo Estrada, *Análisis Iconográfico de los símbolos Pasionarios en la pintura y la escultura de los conventos franciscanos del siglo XVI en Cuautitlán, Huejotzingo y Tepeapulco. Su proyección como comunicación visual durante la Evangelización*, p.68.

13 Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México* op. cit. p. 17-18.

14 Salvador Chávez Hayhoe op. cit. p. 6.

15 Elena I. E. de Gerlero op. cit. p.1020-1021.

16 Salvador Chávez Hayhoe op. cit. p. 57-58.

17 Salvador Chávez Hayhoe op. cit. p. 72-74.

18 Salvador Chávez Hayhoe op. cit. p. 60.

19 Mc 14:38; Lc 23:26; Act 7:59s.

20 Juan B. Artigas, *La piel de la Arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco.*

21 Juan B. Artigas y Ricardo Arancón op. cit. p.32.