



No.1

Conservación y restauración del patrimonio religioso

EL CORREO DEL RESTAURADOR
Número 1

Conservación y Restauración del Patrimonio Religioso

Índice

1. Religiosidad y Conservación, algunos antecedentes del período prehipánico en México.

José Antonio López Palacios.

2. Religiosidad y depósitos mortuorios: un caso de estudio para el período preclásico en Morelos.

Sandra Cruz y Blanca Noval

3. Rescate y Conservación de materiales orgánicos relacionados con rituales religiosos prehispánicos. El caso de una ofrenda de espinas localizada en las excavaciones de Templo Mayor.

Bertha Peña

4. Una comunidad del Sur de la ciudad de México, afirma sus lazos de identidad a través de la restauración de una escultura religiosa.

Alicia Islas

5. Un aspecto que debe tenerse en cuenta para la conservación del retablo mayor de Xochimilco.

Araceli Peralta Flores

6. El Santo Desierto de Tenancingo y la Escuela Nacional de Restauración.

Francisco Javier Salazar

7. La iconografía cristiana en la conservación y restauración del arte sacro virreinal.

Juan Manuel Rocha y Alfredo Vega

8. El rito funerario en la conservación de objetos religiosos: El caso de las coronas de monjas del exconvento de La Encarnación.

Katia Perdigón

9. La conservación como apoyo para el estudio de bienes culturales de índole ritual-religioso. Un caso concreto: Las Pilastras Polícromas de Chichén-Itzá.

Ma. del Pilar Dorantes

10. La protección del patrimonio religioso de la época prehispánica.

Sandra Cruz Flores

11. El caso de una Mitra de finales del S. XIX.

Francoise Hatchondo

12. Sagrado Corazón.

Rosana Calderón

13. La fábrica y conservación de la casa de Dios, de acuerdo con algunos escritores cristianos.

Yolanda Santaella

14. La conservación de los retablos coloniales.

Pablo Torres

15. Trazo urbano mesoamericano: Materialización ideológica y objeto de restauración.

Alejandro Villalobos

RELIGIOSIDAD Y CONSERVACIÓN, ALGUNOS ANTECEDENTES DEL PERIODO PREHISPÁNICO DE MÉXICO.

José Antonio López Palacios.



El estudio del pasado prehispánico de México ha buscado reconstruir una cultura, que terminó por desaparecer con la conquista española.

A través de diversos estudios ha sido posible conocer algunas partes de ese mundo perdido, pero en ese sentido poco se ha investigado acerca de cómo en esas sociedades, la nobleza, los sacerdotes, guerreros, mercaderes, y el pueblo común abordaban el problema de la conservación en sus templos, objetos sacros, la vida de las armas y su vida cotidiana, sus cerámicas utilitarias o domésticas, así como sus casas y herramientas de trabajo.

Es claro que los conceptos de cultura y conservación preventiva modernos no tenían el mismo sentido para este periodo histórico.

Pero aun así, en la reconstrucción de la vida cotidiana y la religiosidad del hombre indiano se pueden observar algunos principios relacionados con una práctica común interesada en preservar lo que forma parte de su hábitat, como sus áreas de habitación y producción, o con sus objetos de uso diario y herramientas de trabajo.

La afirmación de la identidad y conciencia histórica que enlazaba al hombre precolombino con su presente y pasado, León Portilla (1992:10) lo explica cuando habla de la "ITOLOCA", que es el concepto náhuatl de la historia, y que traduce como "Lo que se dice de alguien o de algo", aludiendo con esto a la memoria o preservación de la más antigua tradición oral.

De esta manera en las ordenes sacerdotales existía uno al que se le denominaba "Tlapixcatzin" (León Portilla; 1992:93): que se traduce como el "Conservador", y que tenía a su:

"...cuidado los cantos de los dioses, de todos los cantares de los dioses, de todos los cantares divinos", se encargaba de que la gente los aprendiera, de esta manera este sacerdote se convertía en el guardián de un legado y del sistema que los pondría en comunicación con sus deidades".

Por lo que podemos establecer que el hombre prehispánico tenía una conciencia clara de vigilancia y responsabilidad colectiva en relación con su religión, y abordaba por ello con gran respeto sus monumentos sagrados, es decir, partía de la idea de un patrimonio común con obligaciones compartidas por toda la sociedad.

Este sentimiento de protección para los bienes culturales inmuebles también se aplicó a las obras artísticas, como esculturas, etc., ya que los cronistas de la conquista describen el trato dado por los españoles a los ídolos que son "lanzados a tierra, y la impresión que esto causa a los indianos, al ver sus objetos sagrados tratados de esa manera".

Torquemada (1956; TII:184) nos señala las disposiciones y el orden establecido en Tenochtitlán para su limpieza y mantenimiento, de la práctica que se seguía para evitar el deterioro en las calles, edificios, y templos por un grupo escogido que se formaba en el calmécac:

"Estos mancebos tenían a su cargo la fábrica y repartición (reparación, restauración) de los templos y de otras cosas exteriores, que pertenecían al servicio y ministerios de los dichos templos."

El trabajo organizado y permanente exigió de la existencia de individuos preparados para ejercer la protección de sus monumentos, lo que refleja la existencia de un concepto tradicional asociado a prácticas de conservación preventiva que se llevaba a cabo en los templos. Además de una gran planeación y logística para el empleo adecuado de los recursos humanos y materiales destinados para tal fin.

Una parte de este personal se preparaba en el Calmécac, en donde se les enseñaban diferentes actividades "como el vigilar que la gente que acudía a las ceremonias asistiera con gran reverencia, y no permitían suciedades como el orinarse, ya que los prendían y castigaban; barrían, proporcionaban la madera que se emplearía en los fogones, además del trabajo comunal en las "obras de barro en paredes de los templos". (Sahagún; 1975: 554).

Sahagún, recopila en su obra los aspectos religioso, social y político transmitidos por sus informantes que, de jóvenes estudiantes en los colegios indígenas, se convirtieron en sobrevivientes de la conquista: en tlapixcatzin.

Así mismo, nos explica que la vida de los indianos giraba siempre en torno a su religión. Aun los aspectos más cotidianos, como el encendido del fogón, se

realizaban con una fórmula que abría con el agradecimiento a sus dioses por los dones recibidos.

El doctor Carlos Chanfón (1990:213), observa este proceso en el Templo mayor de México que, al cumplir el ciclo de 52 años, es substituido por otro de mayores proporciones, que se sobrepone, sin dañar el precedente.

Los Mexicas reconstruyeron su ciudad después que Cortes la abandono durante la noche de la victoria, o noche triste, celebraron las fiestas del Huey Tecuítli, para lo cuál restauraron los Templos profanados y dañados por los españoles durante los combates como los acontecidos en el Templo Mayor.

Cuando los cronistas describen los capacidades de los indianos en relación con su aprendizaje de oficios que ya conocían y que practicaban desde épocas ancestrales, hacen énfasis en sus conocimientos y experiencia con diferentes especialidades de trabajo. Seguramente esta experiencia está relacionada con la conservación y tiene que ver con costumbres enraizadas en la práctica misma de la vida cotidiana, por lo que Motolinía relata que era práctica común y de grupos bien organizados que nos remiten a las tareas de mantenimiento y conservación:

"Estaban tan limpias y tan barridas todas las calles y calzadas de esta gran ciudad, que no había cosa en que tropezar, y por doquiera que salía Moctezuma así en esta como do había de pasar, era tan barrido, y el suelo tan asentado y liso, que aunque la planta del pie fuera tan delicada como la de la mano, no recibiera detrimento el pie ninguno en andar descalzo. ¿Pues qué diré de la limpieza de los templos del demonio e sus grandes salas e patios? Las casas de Moctezuma y de los otros señores no solo estaban muy encaladas y blancas, mas muy bruñidas y lucidas, y cada fiesta las renovaban". (Motolinía; 1971: 207.208).

De esta manera se hace referencia a los disposiciones y al orden establecido en la cultura indiana que se observaba en Tenochtitlan que requería de un constante mantenimiento en templos, plazas, calles y casas, lo que hace suponer que existió una sistematización de procesos de trabajo y una organización muy compleja dedicada al trabajo expresamente a partir de su origen noble, sacerdotal o macehual a una obra determinada; siendo los encargados de supervisarla el Huey Tlapixcatzin sacerdote, cuya labor como conservador no se limitaba a ser el guardián de la tradición oral.

Esta identidad cultural y religiosa de respeto a sus templos, así como así como las áreas de servicio común como plazas y calles que se basaron en trabajos colectivos que respondían a un sistema establecido de operaciones de conservación preventiva.

Pero aún falta investigar más para establecer con mayor certeza la forma de intervención de los indianos a los problemas generados en su medio para la protección y restauración de sus monumentos.

BIBLIOGRAFÍA.

BERNAL, Ignacio. 1979, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa 208 pp.

CLAVIJERO, Francisco Javier. 1945, *Historia antigua de México*, México, Porrúa, 621 pp.

CHANFÓN, Carlos. 1988, *Fundamentos teorías de la Restauración*. Facultad de arquitectura, UNAM. México.

DIAZ DEL CASTILLO, Bernal. 1976, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, México.

GAMIO, Manuel. 1914, *Metodología sobre la investigación, exploración y Conservación de monumentos arqueológicos*, México, Imprenta del Museo de Arqueología, 58 pp.

LEÓN PORTILLA, Miguel. 1992, *Ritos Sacerdotes y activos de los dioses*. IIH y UNAM, México.

LOPEZ PALACIOS, José Antonio. 1994, *Proyecto las cubiertas de protección en las zonas arqueológicas de México*, México. Inédito.

MOLINA MONTES, Augusto. 1975, *La restauración arquitectónica de edificios arqueológicos, México, INAH, Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural*, 84 pp., 27 ilustr.

MOTOLINIA, Fray Toribio de Benavente, 1971, *Memoriales o libros de las casas de la Nueva España y de los materiales de ella*, UNAM, México.

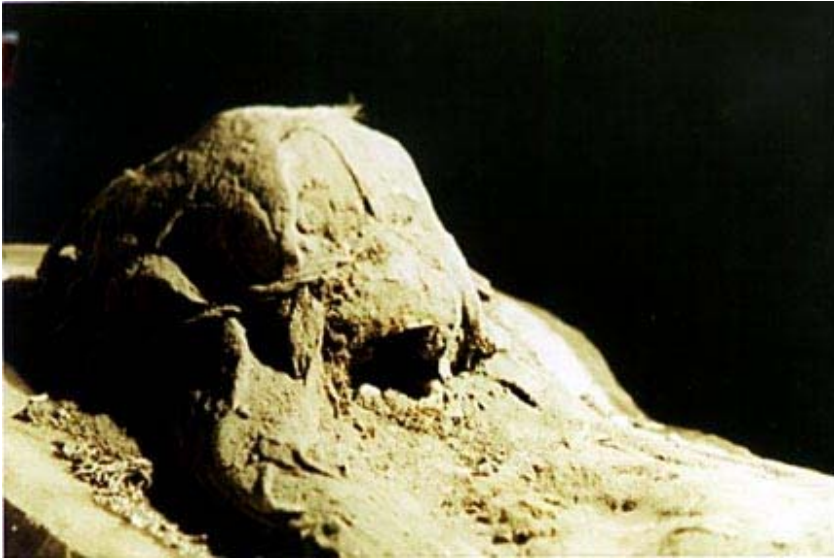
SAHAGÚN, Fray Bernardino. 1975, *Historia general de los casas de la Nueva España* Ed. Porrúa, México.

TORQUEMADA, Fray Juan de. 1956, *Monarquía Indiana*. Edit. Chávez Hayloe. México.

[REGRESAR AL INDICE](#)

RELIGIOSIDAD Y DEPÓSITOS MORTUORIOS: UN CASO DE ESTUDIO PARA EL PERIODO PRECLÁSICO EN MORELOS

Sandra Cruz Flores
Blanca Noval Vilar



RESUMEN

A partir del estudio de los restos mortuorios prehispanicos hallados en el interior de la Cueva "El Gallo", ubicada en el Municipio de Tlaltizapán, Estado de Morelos, se resalta la importancia de la conservación de los vestigios materiales

como fuente innegable de información valiosa para el estudio de la evolución de las religiones.

Esta relación se aborda a partir del registro obtenido durante el proceso de conservación, a través del cual, se aportan datos que pueden ser base para que los estudiosos de la religión complementen sus investigaciones en torno a las implicaciones rituales y el sentido de unidad en la depositación de fardos mortuorios, tanto humanos como de animales, y en especial de la relación perro-religión como una constante dentro de las diversas religiones mesoamericanas, que trascendió desde el Periodo Formativo o Preclásico hasta el Periodo Postclásico.

1. Creencia mesoamericana en la existencia de otra vida

Desde la antigüedad, la creencia en alguna forma de existencia después de la vida ha sido una necesidad omnipresente en el pensamiento religioso de todas las sociedades humanas. Dicha creencia ha significado generalmente un culto a las fuerzas de la naturaleza, de carácter mágico y relacionado con la tierra, el agua, la agricultura y la vegetación, lo mismo que con la muerte y los antepasados, esto se puede observar básicamente en las prácticas mortuorias.

La muerte, hecho biológico que afecta a todo ser viviente, ha sido desde siempre motivo de una gran preocupación para el hombre, esto lo llevó a crear cultos relacionados con el concepto de la existencia de otra vida en el más allá.

La respuesta a esta preocupación se manifestó en el pensamiento mesoamericano bajo la forma de un sinnúmero de rituales y concepciones que reunían características naturales revestidas de potencialidades mágicas, de las que hoy conocemos tan sólo algunos aspectos a través de las referencias historiográficas y de los pocos restos materiales que han llegado hasta nosotros.

Desde el punto de vista arqueológico, en la región de Morelos es a través de los entierros en donde se han recogido objetos que pueden aportar datos para formarse un criterio sobre la evolución religiosa de los diversos asentamientos prehispánicos. Las similitudes entre todos los sitios que se han estudiado demuestran que este foco regional se formó con poblaciones aldeanas locales, enriqueciéndose con la llegada de los olmecas sureños que se extendieron poco a poco por Puebla y Morelos. Se llegó así a constituir una tradición cultural híbrida que bien pudo influir sobre otros grupos y regiones. En los depósitos mortuorios es donde encontramos características notables de la vida y cultura de estos grupos humanos, y que hacen las veces de cajas de caudales para los vestigios culturales dejados a la posteridad en entierros más o menos elaborados que resaltan el carácter divino de los muertos que iban a morar con los dioses.

Así pues, es a partir de sus manifestaciones materiales de orden funerario que ha sido posible estudiarlos.

Por otro lado, la mayoría de los restos materiales con que se cuenta para apoyar el estudio de las religiones mesoamericanas, en lo que respecta a la creencia en el paso a otras formas de vida después de la vida terrenal, se presenta de manera fragmentaria e inconexa, por lo que sólo se pueden obtener datos parciales e inferencias vagas sobre las relaciones religiosas implícitas. Por ello, el hallazgo del material arqueológico en la Cueva "El Gallo", constituye un documento de valor incalculable en virtud de haberse encontrado intacta una unidad mortuoria, en la que aparecen en íntima relación la deposición de un infante y la de un perro sacrificado con la finalidad de recrear la leyenda mítica del paso al inframundo.

2. El estudio de los restos mortuorios conservados en el interior de la Cueva "El Gallo".

La Cueva "El Gallo" se localiza en el Municipio de Tlaltizapán, en el actual Estado de Morelos, en una región que presenta numerosas cuevas con vestigios de ocupación humana desde tiempos muy remotos, y en donde los antiguos pobladores del cuarto o tercer siglo antes de nuestra era, dejaron constancia de su paso a través de artefactos y de sus propios restos; así como de la forma en que lograron desenvolverse en esa zona caracterizada por un clima cálido-subhúmedo con lluvias en verano, con poca oscilación térmica y con un ecosistema característico de la vegetación de Selva Baja Caducifolia dominada por especies arborescentes. Este tipo de vegetación tiene preferencia por suelos someros y se localiza a menudo sobre las laderas de los cerros. Las especies dominantes con mayor frecuencia son los cuajotes, las leguminosas, las ceibas, los ciruelos, los cazahuates además de otras plantas con bajos requerimientos de humedad; entre

otras, destacan algunas cactáceas columnares y candelabrifformes que inconfundiblemente hacen acto de presencia y tipifican la fisonomía de la localidad. La característica más sobresaliente del primer tipo de vegetación lo constituye la pérdida de sus hojas durante un periodo de 5 a 8 meses. Se da así un marcado contraste entre el reseco y desolado aspecto de la época seca, con el verde predominante del periodo lluvioso. Y contra lo que pudiera pensarse, este tipo de vegetación proporciona gran cantidad de plantas aportadoras de frutos y semillas, de ahí que la cantidad y diversidad de material arqueobotánico sea grande, y que se hayan podido identificar hasta 30 tipos diferentes de vegetales, representados por más de 3 500 elementos constituidos por semillas, frutos, y bienes culturales elaborados con ellas entre los que se incluyen: fibras, textiles, cordelería, petates y recipientes.

Muchos de estos restos encontrados en las cuevas demuestran cómo éstas constituyeron una forma de refugio que les permitió a sus pobladores, además de subsistir, desarrollar sus creencias en torno a la trascendencia de la vida, así como de los correspondientes rituales mortuorios.

El núcleo familiar que habitó la Cueva El Gallo, se ha identificado como parte de un grupo con influencias olmecoides del Preclásico Formativo. Como se sabe, hay un proceso básico de interpelación entre los diversos grupos mesoamericanos que forma una unidad inteligible y una historia paralela a partir de un tronco común. En esencia, las tramas fundamentales de la historia civilizada de estos grupos consisten en la interinfluencia de unos sobre otros; proceso que a la larga fue generando un conjunto de rasgos comunes. De ahí que Mesoamérica, desde sus comienzos, presenta en todo su ámbito territorial manifestaciones culturales originadas en el Horizonte Preclásico, habiendo quedado en la Cuenca de México notables evidencias del desarrollo, así como de la densidad de la población, la existencia de ritos elaborados, y la presencia de objetos artesanales de excelente manufactura y refinamiento.

El material albergado en el interior de la Cueva El Gallo fue descubierto, lamentablemente, a partir del saqueo de una de sus cámaras. A raíz de ello, se dio aviso al INAH y, con la colaboración de varias Dependencias de este Instituto, se organizó un grupo de rescate en el que fue indispensable la participación de un equipo interdisciplinario integrado por arqueólogos, biólogos y restauradores para lograr liberar y extraer el material con el respectivo registro contextual y así trasladarlo a las instalaciones de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, para recibir tratamientos de conservación y ser debidamente estudiado. Es en proyectos como éste, donde la colaboración de diversos especialistas permite la obtención y conservación de valiosísima información cultural que amplía nuestro conocimiento y nos conduce a una mayor comprensión de los bienes culturales y de nuestro pasado. Estos materiales, ya sea en forma natural o trabajados y transformados en objetos ornamentales, rituales o de uso diario, pueden proporcionarnos información del avance tecnológico, social, cultural y religioso de una población determinada, pero también son una oportunidad para

conocer el medio ambiente del pasado y la interacción que el hombre sostenía con los recursos naturales a su alcance.

En la preservación natural del depósito arqueológico fueron determinantes las condiciones estables en el interior de la cueva, y que permitieron que los materiales orgánicos se conservaran. Así, el suelo con bajo contenido de humedad y pH ligeramente básico, junto con el acceso limitado de oxígeno y la ausencia de luz, además de una temperatura y humedad relativa estables, contribuyeron a la permanencia de estos bienes culturales. Estas condiciones impidieron la verificación de los principales mecanismos de deterioro como son reacciones ácidas por solubilización, lixiviación de elementos contextuales, arrastre de material y la proliferación de microorganismos nocivos. Esta afortunada amalgama hizo posible hallar los restos de un infante envuelto en un textil y atado con cordeles, el envoltorio de un perro dentro de un petate y un gran número de objetos de cestería, cordelería y fragmentos textiles, todos en asociación.

El rescate fue efectuado por varias dependencias del INAH que conformaron un equipo interdisciplinario integrado por personal del Centro Regional de Morelos, de la Subdirección de Servicios Académicos, de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía y de la actual Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural.

Con base en la prioridad de conservar íntegra tanto la evidencia material como la información contextual, se llevaron a cabo actividades coordinadas de rescate entre los diversos especialistas participantes, realizándose a la vez el trabajo propiamente arqueológico así como el de registro de las condiciones microclimáticas (temperatura y humedad), el muestreo de materiales y la atención a los bienes culturales. De tal manera que a través de su análisis y determinación físico/química se pudieran conocer las características que explican tanto las modificaciones, como la preservación de los materiales culturales encontrados.

En la CNRPC se efectuaron los procesos necesarios para lograr preservarlos, con la posibilidad de ser expuestos y servir como fuentes de estudio para diversas disciplinas.

3. Interpretación del hallazgo.

Asimismo, durante el tratamiento y estudio de los materiales por parte de los restauradores, se recurrió a diversos especialistas y técnicas que permitieron obtener valiosa información sobre el hallazgo en su conjunto y dentro del enfoque de unidad cultural indisociable. De acuerdo con las características de los materiales, para darles atención y asegurar su conservación como fuentes de estudio que deben ser transmitidas al futuro, se fundamentaron los lineamientos de conservación en los principios de mínima intervención y reversibilidad, con la finalidad de mantener intacta la información que contienen, para no obstaculizar estudios posteriores. Por ello mismo, los procesos que se han venido realizando responden principalmente a la necesidad de estabilizarlos. Por otro lado,

conscientes de que los diferentes materiales forman parte de un conjunto, los tratamientos recibidos se han adecuado de tal forma que mantengan la unidad entre ellos, y siempre bajo la premisa de la conservación de los objetos, no sólo por lo que implica su materialidad, sino valorándolos como fuente de información única y excepcional. De ahí que se emprendiera un registro exhaustivo en el que se dejó constancia del sentido de unidad en la deposición de fardos mortuorios, tanto humanos como de caninos, lográndose además la obtención de datos que sirven de refuerzo a las teorías desarrolladas en torno a las implicaciones rituales de la deposición de fardos mortuorios y, sobre todo, de la relación perro-religión como constante dentro del pensamiento mesoamericano. Ya que a través de las evidencias arqueológicas, antropológicas y de fuentes etnográficas se ha visto que el perro tuvo una gran importancia en la vida cotidiana de los pueblos prehispánicos, alcanzando un significado simbólico en su mitología y religión y, en este caso, es un testimonio irrefutable de su aparición desde el Periodo Formativo en el actual Estado de Morelos.

Todos los datos sobre ritos y sacrificios de perros se basan en las crónicas españolas de la conquista y se refieren al periodo Postclásico terminal de Mesoamérica. Para obtener datos sobre épocas anteriores debemos recurrir a la información arqueológica en cuanto a los aspectos funerarios, por los que sabemos que en numerosos sitios arqueológicos de México hay presencia de restos óseos de perros, a menudo asociados con entierros humanos y, algunas veces, en sepultura propia y con ofrendas. Sin embargo, colocar junto al muerto un perro verdadero, sacrificado expreso, es una costumbre que no está bien documentada. En el caso de los restos encontrados en la Cueva "El Gallo", queda claro que el perro fue sacrificado y depositado envuelto en un petate como complemento del entierro del infante. A través del estudio de paleozoología se constató que los restos del canino corresponden a los de una hembra joven sacrificada de manera no violenta, como lo denota la integridad de sus restos y la posición recostada y pasiva. Gracias a la conservación de restos de los tejidos, así como de los pelos del animal y a su permanencia físico-química, estable actualmente, es posible a través de estudios especializados corroborar los datos que se tienen respecto a las características de los perros que eran escogidos para acompañar al muerto. Estos datos están documentados desde el siglo XVI por Sahagún, quien afirma: "*Hacían al difunto llevar consigo un perrito de color bermejo, y al pescuezo le ponían hilo flojo de algodón*"¹. Se creía que cuatro años después, luego de haber pasado muchos peligros, al fin llegaba el alma del muerto a las orillas de un gran río, el Chichinahuapan ("nueve ríos"), que circundaba al inframundo. Las almas sólo podían atravesar el río auxiliadas por su perro que al reconocer a su antiguo amo lo pasaban nadando a cuestas.

El sentido de esta deposición puede estudiarse siguiendo dos líneas de pensamiento: la que va en el sentido de que sirviera de compañía al infante en su paso a la otra vida, y la de que pudiera considerarse simbólicamente como

¹Sahagún, Fray Bernardino de. Historia general de las cosas de Nueva España, A. M. Garibay K.

alimento para emprender el largo viaje. A este respecto, Norman Wright considera que los perros encontrados en las tumbas pudieron representar un doble papel: el de guías en regiones ignotas, y como símbolos de alimentación necesaria durante esa oscura jornada. "La dualidad de papeles, "guías de almas" y símbolos de manjares, no resulta incompatible con los conceptos religiosos de los pueblos prehispánicos del Altiplano"². Diversas investigaciones con respecto a los atributos y manifestaciones de sus dioses, han encontrado que una deidad o la personificación de creencias, leyendas e historia de estos pueblos con frecuencia se presenta con facetas duales y múltiples advocaciones. Ejemplo de esto lo tenemos en el dios Xolotl, entre cuyos atributos se le suponía como el guía de las almas de los muertos hasta su destino final, el Mictlán. Este dios Xolotl aparece a veces disfrazado de perro, y otras veces con cuerpo humano y cabeza canina, y es una figura muy importante en la religión mesoamericana. Además de ser dios de los gemelos, seres deformes o monstruos, y patrón del juego de pelota, guarda íntima relación con el mundo de los muertos. Conduce al sol, desde el ocaso hasta el amanecer, a través de dicho mundo subterráneo, o sea la noche. Por este aspecto Xolotl se relaciona con el perro que guía el alma del difunto al inframundo. Este dios Xolotl es muy antiguo en el panteón mesoamericano y aparece en los mitos cosmogónicos y de la creación del hombre.

Se puede resumir diciendo que en la mitología, al igual que en la religión y la iconografía, el perro fue entre las culturas de Mesoamérica un importante símbolo que recoge las creencias sobre muchos aspectos del hombre y su sociedad, del mundo que lo rodea y del universo en general, así como del panteón de los dioses y del más allá.

La relevancia del conjunto mortuario de la Cueva "El Gallo" estriba en que no sólo proporciona los restos óseos asociados, sino que representa un caso excepcional en donde tanto los restos del infante como los del perro se han momificado y mineralizado parcialmente, conservándose datos sumamente valiosos como son los restos de piel, uñas, lengua, textiles y amarres usados, además de los esqueletos completos y en su posición anatómica y tal como fueron depositados; aunado esto a la gran diversidad de materiales asociados como restos de redes, alimentos, guajes decorados, sandalias, agujas de coser, cordelería varia, textiles y figurillas cerámicas, entre otros.

4. Conclusión: Importancia de la conservación de los restos materiales bajo un enfoque interdisciplinario, como fuente innegable de información relevante para el estudio de la evolución de las religiones.

Como se ha visto, la disciplina de la conservación, a través de los datos que va recabando durante el tratamiento y estudio de los restos materiales, rescata y preserva valiosos datos culturales y, en este caso especial desde el punto de vista religioso, aporta importantes bases que permiten corroborar, ampliar y precisar las

² Wright, Norman O. El enigma del xoloitcuintli. INAH, México.

teorías desarrolladas en torno a la religión practicada por las antiguas sociedades mesoamericanas.

Con ello, la conservación complementa la información que se puede obtener de otras fuentes indirectas y permite contar, a través del quehacer profesional y responsable de la preservación de los vestigios materiales, con la evidencia tangible cuya información es casi inagotable ya que abre la posibilidad de emprender estudios desde muy diversas perspectivas del conocimiento.

Este potencial inagotable de los restos materiales sólo puede ser comprendido en el marco propio del estudio interdisciplinario, para poder obtener una interpretación global de las implicaciones religiosas y la significación cultural de hallazgos excepcionales como el que aquí se ha referido.

Bibliografía.

1988 Baus de Czitrom, Carolyn. Los perros de la antigua provincia de Colima. Colección Catálogos de Museos. INAH.

1979 Sahagún, Fray Bernardino de, Historia general de las cosas de Nueva España, A.M. Garibay K., Col. Sepan Cuantos 300, Editorial Porrúa, México.

1994 Sánchez Martínez, Fernando. Ponencia "Rescate, identificación y conservación del material orgánico arqueológico: La cueva "El Gallo", Ticumán, Morelos. XXIII Mesa Redonda de la Sociedad mexicana de Antropología.

1960 Wright, Norman P., El enigma del xoloitzcuintli. INAH, México.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

RESCATE Y CONSERVACION DE MATERIALES ORGANICOS RELACIONADOS CON RITUALES RELIGIOSOS PREHISPANICOS. EL CASO DE UNA OFRENDA DE ESPINAS LOCALIZADA EN LAS EXCAVACIONES DE TEMPLO MAYOR

Ma. Bertha Peña Tenorio



Cuando pensamos en los objetos relacionados con rituales religiosos, es frecuente imaginar que estos presentan una elaboración complicada o modificaciones importantes en su estructura que las hagan dignas de ser ofrendadas a las deidades.

Sin embargo, en ofrendas mexicas del Templo Mayor es frecuente encontrar materiales orgánicos sin trabajar, como el copal, semillas, espinas y conchas, sin que esto les reste relevancia dentro del ritual.

Aquí se abordará la importancia de conservar los materiales orgánicos encontrados en un contexto arqueológico, mediante el ejemplo del rescate de una ofrenda de espinas localizada en las excavaciones del Proyecto Templo Mayor.

El trabajo que realiza el conservador de bienes culturales está estrechamente vinculado con la reconstitución de los materiales que componen una obra determinada, y por ello se cree generalmente que un tratamiento de conservación afecta únicamente a la parte material de los artefactos.

Sin embargo, desde el momento en que nuestro trabajo está ligado a productos culturales, la acción del conservador se ubica también en el campo de las humanidades.

Las modificaciones que imprime el trabajo humano a los materiales encontrados en la naturaleza, sean estos de origen orgánico o inorgánico, responden a una idea preconcebida del sujeto, apegándose a ella se le da a la materia una función y un sentido que reflejan los diversos aspectos culturales de la sociedad que los creó.

Al hablar de las sociedades y sus complejas relaciones internas, estamos abordando el problema de la cultura. Este complejo término ha tenido varias definiciones, una de las primeras es la de E. B. Taylor, quien dijo que la cultura "es el conjunto complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, ley, costumbres y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad"³ 1.

Uno de los aspectos más importantes de la cultura es el religioso, que cada grupo social plasma en los bienes que recrea y produce. Es decir, estos bienes además de ser producto de las relaciones materiales (transformación de la naturaleza), manifiestan rasgos culturales, entendiéndolos por ellos la interpretación simbólica religiosa en el sentido más amplio.

Así, un ejemplo en el que un producto de la naturaleza que sin sufrir alteraciones materiales en sí mismo, al ser utilizado en un ritual religioso, adquiere características específicas que lo hacen diferente a su naturaleza original, se presenta el caso de una ofrenda de espinas de maguey encontrada durante las excavaciones del Templo Mayor.

Durante las Excavaciones del Templo Mayor de México Tenochtitlán, se encontraron 118 ofrendas, y en muchas de ellas figuraban diversos materiales orgánicos como resinas, semillas y maderas que en su mayoría aparecen asociados a otros elementos ofrendados .

En la zona sureste de las excavaciones del Templo Mayor se localizó la ofrenda 72, constituida por un conglomerado de espinas de maguey quemadas. En la parte inferior se encontraron restos vegetales de hojas de maguey, y todo ello sobre una cama de arcilla húmeda. Esta ofrenda ocupaba un área de 90 centímetros de largo (norte-sur), por 64 centímetros de ancho (este-oeste).

Una ofrenda tan particular y constituida por material orgánico, a pesar de su aparente sencillez, es evidencia en la cultura mexicana de un ritual de autosacrificio masivo.

Haciendo una breve revisión bibliográfica, se encontró que uno de los principales usos de las espinas de maguey era su uso como instrumento para el autosacrificio y, según parece, ésta era una práctica común desde tiempos muy tempranos. Ya que como señala Sahagún, en el mito de la creación del Sol y de la Luna⁴,

Nanahuatzin, antes de la ceremonia en que se convertiría en el sol, ofreció ramos de caña verde, bolas de heno (pachtli), y espinas de maguey teñidas con su propia sangre.

³ E. B. Taylor, 1874, p.1. Nota 1 en Herskovits, Melville J. El Hombre y sus obras , Fondo de Cultura Económica, 1952, México, p.29.

⁴ Sahagún, Fr. Bernardino de., Historia General de las cosas de la Nueva España , Editorial Porrúa, S.A., México, 1979, p.432.

Asimismo, los mexicas las usaban de forma similar en algunas ceremonias, como la fiesta del sexto mes, Etzalqualiztli, dedicada a los dioses del agua o Tlaloques. En la que con navajitas de piedra se cortaban las orejas, y con la sangre que manaba ensangrentaban las puntas de maguey, cada uno de ellos podía ensangrentar entre 3 y 5, y antes de usar las espinas las colocaban en pencas de maguey⁵.

Otra festividad donde se hacía un uso semejante era la fiesta del mes decimoquinto o Panquetzaliztli, en la que quienes se bañaban llevaban 4 puntas de maguey que eran ungidas con la sangre de las orejas, una la echaban al agua, otra la hincaban en la orilla del agua, y las otras dos las ofrecían al ídolo⁶.

Es sabido también que en la fiesta anual consagrada al sol, en el signo que llamaban Nahui ollin, ofrecían incienso y sangre de las orejas que agujeraban con puntas de maguey⁷.

A pesar de estos datos, en relación con el caso que nos ocupa, no tenemos la certeza que nos permita afirmar cuál fue la ceremonia en que se realizó este autosacrificio masivo.

Con respecto al autosacrificio con puntas de maguey, la historiadora Doris Heyden, señala que "los sacerdotes y los jóvenes que estudiaban en el calmecac hacían penitencia en el acto del autosacrificio: se punzaban las pantorrillas y la parte carnosa de las orejas con púas de maguey; después colocaban éstas en un rodete de zacate llamado zacatapalloli"⁸.

Las características de esta ofrenda determinaron que los trabajos de conservación se encaminaran a rescatarla como una unidad estructural, por lo que se hizo lo necesario para retirarla en bloque, y en el taller se le dotó de un soporte que permitiera manejarla como un todo.

Para finalizar, podemos afirmar que la conservación debe ser una disciplina global que contemple otros enfoques de disciplinas como la química, física y biología, en las que nos apoyemos para mantener la estructura del objeto. Pero también debe considerarse que la conservación se inscribe dentro de las ciencias sociales, porque aborda aspectos históricos, estéticos e iconográficos inherentes a los bienes culturales.

Los bienes culturales son vehículos transmisores de una energía espiritual intangible que depositó en ellos su hacedor, el grupo o la sociedad del que surgió, y que le confieren una función de portadores de mensajes y significados

⁵ Ibidem, p. 114

⁶ Ibidem, p. 143

⁷ Ibidem, p. 431

⁸ Heyden, Doris, "Autosacrificio Prehispánico con púas y punzones" en Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1972, p. 27

específicos. Es ese algo, por ejemplo, que hace que las flores simbólicamente sean portadoras de amor, las semillas impliquen fertilidad, el agua sea milagrosa, las espinas representen al sacrificio, el sol sea dador de vida y muchos más. Sabemos, pues, que toda esta "energía" del objeto esta determinada por el contexto y por la cultura que lo creó.

Para finalizar, cabe dejar planteadas algunas interrogantes. ¿Hasta que punto el conservador puede entender, respetar y mantener este significado? ¿Hasta dónde realmente se conserva sólo el material?, ¿Llegamos a cambiar el significado?, ¿Estamos realmente preparados para abordar el problema de la conservación de los objetos como datos histórico religiosos?

[VOLVER AL INDICE](#)

UNA COMUNIDAD DEL SUR DE LA CIUDAD DE MÉXICO, AFIRMA SUS LAZOS DE IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA RESTAURACION DE UNA ESCULTURA RELIGIOSA

Alicia Islas Jiménez



Quiero expresar, de inicio, mi admiración y respeto para el Comité pro-restauración de la Parroquia de Santiago Tepalcatlalplan, Xochimilco, D.F.

Esta población aledaña a la Ciudad de México, es una comunidad rural-urbana donde se ha formado una asociación civil, cuyas características organizativas tienen mucha similitud con las antiguas mayordomías que existen en nuestro país desde la época colonial⁹.

Es alentador que en tiempos de tantas carencias económicas y espirituales existan agrupaciones como ésta que propugnan por el logro de objetivos poco frecuentes: la salvaguarda, la recuperación y la restauración de bienes culturales que son legado de su pasado.

La iglesia de Santiago Tepalcatlalpan esta situada al centro de una población que todavía conserva algunas callejuelas empedradas, puentes de piedra y vados de su antigua traza urbana. Pese a las sucesivas remodelaciones, la actual Parroquia mantiene la recia arquitectura del siglo XVII. En su interior se resguardan objetos históricos y de culto religioso, ya que la comunidad está consciente del valor espiritual y material que representan, y mantiene sobre ellos continua atención y vigilancia. El Comité pro-restauración está integrado por vecinos más prestigiados, quienes asumen sus cargos bianuales con seriedad y eficacia ya que su aceptación les implica no sólo el cumplimiento de obligaciones sino también el mantenimiento de valores espirituales inherentes a su religión.

En el mes de mayo de 1994, el Comité se dirigió a las altas autoridades del INAH para solicitar ayuda y asesoría en la restauración de sus imágenes religiosas más

⁹ Guillermo Bonfil Batalla, México profundo. Una civilización negada. México, SEP / CIESAS, Grijalbo. 1979. pp.66 a 69.

deterioradas. La Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, al recibir la solicitud programó una visita de inspección al sitio, la que se efectuó conforme a la metodología establecida: la entrevista con los integrantes del Comité, con el cura párroco y los vecinos asistentes, la inspección de los bienes muebles, así como el diagnóstico y selección de la obra de acuerdo a su estado de conservación.

En la Iglesia que conserva sus interiores en buen estado, se advierten las sucesivas remodelaciones que se han sucedido a través del largo periodo de tiempo transcurrido desde su construcción. Tiene una decoración mural de principios de siglo y en el altar principal, de estilo neoclásico, está colocado el Santo Patrono -el Apóstol Santiago-, escultura policroma, rodeado de flores y adornos.

Al hacer el diagnóstico de los objetos concentrados en una capilla anexa al edificio, se determinó como prioridad de la restauración una pequeña escultura de Cristo, tallada en madera policroma. Sus condiciones de deterioro extremo le calificaban para su traslado y tratamiento a las instalaciones de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, con sede en el Ex-convento de Churubusco.

El problema técnico de tratamiento no representaba grandes dificultades y sí daría paso al desarrollo de procesos aleccionadores para la comunidad. Precisamente en esos momentos se repudiaba la intervención de los habituales "santeros", debido al trabajo efectuado recientemente en dos esculturas ecuestres que ellos reconocían como inadecuado y mal hecho (sic).

La propuesta de intervención para el pequeño Cristo, una vez que se efectuó su traslado al Taller de Escultura de la Coordinación, se planteó en 5 procesos básicos:

1. Reestructuración formal. Unión de brazos y cabeza al tórax
2. Limpieza superficial. Eliminación de machas y deyecciones de insectos.
3. Resane de lagunas y faltantes. Base de preparación.
4. Integración de color. Lagunas, faltantes.
5. Capa de protección final.

Sin embargo, conforme el tratamiento avanzó y durante la limpieza superficial, se detectó una capa de policromía subyacente a la capa expuesta. Esto se confirmó por medio de las sondas o calas técnicas efectuadas en diversas zonas de la escultura. Ello condujo a la necesidad de efectuar estudios más especializados

que los de rutina: radiografías, análisis de laboratorio, etc., con el fin de obtener la identificación de los materiales constitutivos de las diversas capas y su ubicación histórica. La investigación química reportó que la capa superior (la expuesta) estaba constituida por pintura vinílica. En contraposición, la capa oculta, presentaba características técnicas propias del siglo XVIII. A la luz de la teoría de la Restauración, la capa de repinte expuesta debería conservarse por respeto a la historicidad total del objeto¹⁰.

Así, el tratamiento continuó con apego a este concepto, a pesar de la controversia suscitada sobre la conservación o eliminación del repinte blanquecino en aras del rescate de la capa oculta de mayor antigüedad, de manufactura pulida y diseño esmerado.

Se dio paso entonces a la necesidad de programar dos mesas redondas entre restauradores, para analizar los aspectos histórico-estéticos inherentes a la escultura y en relación directa con su conservación-restauración. Por encima de los conceptos vertidos en favor y en contra de la permanencia o la eliminación del repinte, siempre prevaleció la consideración de evaluar la opinión de los usufructuarios del bien cultural.

La comunidad consensó las opciones entre sus integrantes y, finalmente, su inclinación en el sentido de remover el repinte equilibró la balanza que permitió adoptar la decisión de sacar a la luz la policromía oculta.

Los miembros del Comité pro-restauración del Templo de Santiago Tepalcatlalpan, a resultas de sus periódicas visitas al Taller de Escultura de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, tuvieron desde luego el conocimiento de la existencia de la policromía bajo el repinte. Así fue como vislumbraron la posibilidad de su remoción, y se identificaron de inmediato con la idea de recuperar la antigua policromía pulida, oscura, y como de piel mestiza.

Los fundamentos teóricos de la Conservación, en su sentido más estricto, hubieron de adecuarse ante la firme determinación del Comité. No obstante, el concepto que señala que "la eliminación para la recuperación constituye 'per se' una operación extrema de tratamiento"¹¹, conlleva siempre el peligro de resultados aleatorios, como sería el que una capa aparentemente deleznable pudiera ocultar una capa muy destruida e irrecuperable. La determinación y la cohesión grupal del Comité de Tepalcatlalpan incidió de manera directa en la decisión de modificar el programa de trabajo y el desarrollo total del tratamiento.

Sobre todo, se evaluaron las características sociales y religiosas del lugar adonde habría de retornar la obra y su significado como objeto de culto.

¹⁰ Cesare Brandi, Principios de teoría de la Restauración, traducción de Salvador Diaz Berrio. México, UNAM, 1971. PP. 3, 5, 8, 15, 17 Y 18.

¹¹ Myriam Serck-Dewaide, Conservación de Escultura Policromadas. Copyright, J.Paul Getty Trust, 1989. pp. 48 a 50.

Desde el punto de vista técnico, la escultura hubo de someterse a un nuevo tratamiento. Esta vez, sobre la policromía oculta por más de 200 años. Así, al retirarse la capa blanquecina, la subyacente apareció casi completa, en un 93% al menos, lo que constituyó una circunstancia favorable para el resultado final de su restauración.

El regreso del Cristo a su comunidad revistió un carácter ceremonial, pleno de devoción y respeto; en la Iglesia se le colocó en una mesa central, rodeado de flores. Finalmente, al ser sacralizado ceremonialmente, retornó a sus funciones habituales de culto.

La cohesión social de los habitantes de Tepalcatlalpan se demuestra en el apego a sus valores tradicionales. El lazo que los une a su verdadera identidad perdura, a pesar de los falsos valores y las costumbres ajenas que exaltan los medios masivos de comunicación. Sus creencias profundas y su religiosidad les impulsa a luchar por el logro de objetivos trascendentes, como es el caso de la recuperación de una policromía que había estado oculta por un repinte blanquecino.

De manera sencilla, la Comisión maneja hoy en día la terminología de la conservación-restauración: saben que no se deben repintar las imágenes religiosas para que queden "bonitas", que existen tratamientos idóneos para cada obra, y que las plagas y agentes de deterioro son controlables. Pero, sobre todo, saben que los bienes culturales son el legado que sirve de enlace a su pasado con las futuras generaciones.

El *Cristo de Tepalcatlalpan* nos indica de manera elocuente cómo a través una intervención de Restauración se desarrolló paralelamente un fenómeno social con múltiples actores: la toma de conciencia y la identificación de una comunidad por medio del atractivo plástico de una policromía. Estas características motivaron a la comunidad a la recuperación, dicho en su propia voz, de "lo que solamente nuestros abuelos más antiguos habían contemplado".

[VOLVER AL INDICE](#)

UN ASPECTO QUE DEBE TOMARSE EN CUENTA PARA LA CONSERVACION DEL RETABLO MAYOR DE XOCHIMILCO

Araceli Peralta Flores



En esta exposición sólo nos abocaremos a uno de los aspectos centrales de la conservación: el estético. Específicamente, el relieve en madera sobre el patrocinio de San Bernardino que se encuentra en el retablo mayor del templo de San Bernardino de Siena en Xochimilco y que, por sus características, es un elemento importante que justifica su conservación.

Sí bien, reconocemos que en la conservación de un bien mueble deben considerarse diversos factores de tipo social, estético, histórico, cultural, etc.

CONVENTO DE XOCHIMILCO

Fray Martín de Valencia, perteneciente a la orden franciscana, comenzó su labor evangelizadora en la población

de Xochimilco en el año de 1535, iniciándose con él la construcción de la parroquia de San Bernardino de Siena sobre el "cue" o templo indígena conocido como Tllan.

La advocación del templo es la San Bernardino de Siena, quien nació en ese lugar en 1380 y fue iniciador junto con San Juan Capistrano de la devoción al Dulce Nombre de Jesús. Murió en 1444.

Sobre el origen de la designación de San Bernardino como santo titular de la iglesia, se dice que en 1576 la población de Xochimilco fue afectada seriamente por la peste conocida como el cocolixtle, por lo que fray Jerónimo de Mendieta, guardián del templo, dejó a la suerte el saber a que santo debían encomendarse, siendo agraciado el apóstol Santiago Matamoros. Pasado un año y en vista de que la peste no disminuía, decidió entonces encomendarse a San Sebastián Mártir, sin lograr que su petición fuera resulta. Ante esto, Mendieta pidió a San Bernardino de

Siena que los protegiera de esta enfermedad, y cuenta la leyenda que, para asombro de todos, la peste desapareció; de ahí que San Bernardino quedara como titular del templo¹².

Sobre este punto creemos conveniente hacer algunos comentarios. La leyenda concerniente a la designación del santo patrono de la iglesia de Xochimilco, probablemente fue creada por la orden franciscana para justificar la titularidad e importancia de este santo, ya que aspectos importantes en la vida de San Bernardino forman parte de ella. Esta consideración la fundamentamos en el hecho de que en una etapa de la vida de este santo, hacia 1400, la peste invadió la ciudad de Siena, y el joven San Bernardino, acompañado de diez compañeros, tomó a su cargo la dirección del hospital¹³. Situación equiparable con la peste que azotó a la población de Xochimilco.

Por otra parte, el hecho de que fray Jerónimo de Mendieta haya "echado suerte para saber a que santo debían encomendarse" no es fortuito, ya que San Bernardino es considerado patrono de los naiperos.

RETABLO MAYOR

El retablo mayor es de finales del siglo XVI, y está dedicado a San Bernardino de Siena. Es de talla en madera y se compone de cuatro cuerpos, siete calles y un remate. Entre las calles, divididas por columnas tritóstilas alternan nichos con imágenes de santos y lienzos pictóricos.

Tanto en este retablo como en el de Huejotzingo, queda de manifiesto que la pintura tiene una "posición subordinada con respecto al rico y elaborado trabajo de esculpido y dorado de las columnas, entablamentos y esculturas"¹⁴

El programa iconográfico del retablo corresponde sin duda a un maestro de primer orden. Por lo que toca a los oficiales encargados de la magnífica talla de la madera, sabemos por un documento fechado en 1605¹⁵, que fray Juan de Torquemada dirigió a un grupo de indígenas tlatelolcas para pintar y dorar el retablo de Xochimilco, quienes se quejaron por los malos tratos que este padre franciscano les daba. Sin embargo, no debemos descartar la posibilidad de que los artesanos de Xochimilco hayan participado en la construcción del retablo. Esta idea está basada en la crónica de fray Agustín de Vetancurt, en donde se menciona que en este lugar había indios especializado en diversos oficios, entre ellos, carpinteros escultores: "por esto son las hechuras de los Santos, que allí se hazen, celebradas"¹⁶, y se agrega que "el adorno de Altares es obra de primor que como hay tan grandes oficiales son las hechuras de talla primorosa".

¹² Mendieta, Fray Gerónimo de. Historia eclesiástica indiana. México, Porrúa, 1971. Cap.7, 4o libro.

¹³ Enciclopedia de la religión católica. Barcelona, Dalmau y Jover, 1953. V.1, p. 1475.

¹⁴ Kubler, George. Arquitectura mexicana del siglo XVI. México, Fondo de Cultura Económica, 1982; p. 453.

¹⁵ Archivo General de la Nación. Ramo Bienes Nacionales. leg. 732, exp.1 .

¹⁶ Vetancurt, Fray Agustín de. Teatro mexicano. México, Porrúa, 1971. p.56.

RELIEVE DE SAN BERNARDINO

El relieve en madera de San Bernardino se encuentra en la calle central, en el tercer cuerpo del retablo mayor. La escena se divide en dos partes, la celestial y la terrena. La primera está compuesta por caritas de ángeles que rodean al santo, dos de ellos, de cuerpo entero, levantan su manto. En la escena terrena aparecen del lado izquierdo y derecho, personajes masculinos y femeninos respectivamente, los que son cubiertos por el manto del patrono de la iglesia. Belgodere considera que San Bernardino puede estar predicando a los personajes, que lo rodean y escuchan de rodillas.¹⁷ En realidad, lo que se está representando es el patrocinio de San Bernardino, que está protegiendo a los personajes que se encuentran a sus costados.

El término patrocinio significa amparo, auxilio, ayuda o protección. Bajo este término es designado cierto tipo de esquema artístico, preferentemente pictórico, en el que puede aparecer María o algún santo o ángel en señal de proteger a un grupo de fieles bajo su manto extendido. El esquema del patrocinio es el de engrandecer al protegido, le confiere importancia al ser especialmente amparado por la divinidad. Generalmente se trata de hombres poderosos¹⁸.

La imagen de San Bernardino, y no tanto el santo, está sobre una peana que le da carácter de estatua y aparece cobijando a una serie de personajes que vendrían a ser los benefactores del convento. Sobresalen las figuras de tres hombres y tres mujeres cuyos cuerpos y rostros están representados en un primer plano.

Sobre la identidad de tales benefactores tenemos dos propuestas. La primera de ellas es la de que puede tratarse de los indios principales de las tres parcialidades en que estaba dividido el gobierno de Xochimilco a la llegada de los españoles. Es decir, Tepetenchi, Tecpan y Olac, cuyos señores al ser bautizados con nombres cristianos vendrían a ser Martín Cerón de Alvarado, Joaquín de Santa María y Francisco de Guzmán. Las mujeres que aparecen en el lado opuesto pueden ser sus respectivas esposas, como es el caso de doña Francisca Cerón de Alvarado, cónyuge del principal benefactor de la iglesia de Xochimilco, según consta en el testamento de este cacique¹⁹.

Si bien las características físicas de estos personajes no corresponden a la fisonomía nativa, el hecho de que porten prendas indígenas, es decir, los hombres tilmas y las mujeres huipiles, son el mejor indicador de que se trata de importantes señores vinculados a la región de Xochimilco.

¹⁷ Belgodere Brito, Francisco José. El retablo de San Bernardino de Siena en Xochimilco. México, tesis de licenciatura en Historia-facultad de Filosofía y letras, 1970. p. 47

¹⁸ Corvera Poire, Marcela. El patrocinio, interpretaciones sobre una manifestación novohispana. México, Tesis de Licenciatura en Historia- Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1991 ; p.8.

¹⁹ Archivo General e la Nación. Ramo Vínculos. v.279, exp.1, 1588.testamento de don Martín Cerón de Alvarado.

La segunda propuesta, basada en las apreciaciones del maestro Jorge A. Manrique, es la de que podría tratarse de la familia del indio cacique Martín Cerón de Alvarado. Aunque la presencia de un individuo joven, en el primer plano, sugiere que más bien se trataría del hijo de este importante señor²⁰.

En donde se encuentra el grupo de varones hay un personaje que, de acuerdo con la opinión del maestro Manrique, correspondería al autorretrato del escultor de la obra, pues a diferencia de los demás individuos ahí representados, éste mira de frente y es el único barbado.

Es de notarse que la escultura de San Bernardino de Siena porta un medallón en el pecho, pero no presenta sus demás atributos tales como serían el rosario colgado al cinto, el libro abierto, el disco que sostiene con un palito al que señala con el índice o las tres mitras en el suelo²¹.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

²⁰ Los hijos del cacique Martín Cerón de Alvarado y su mujer Francisca de Guzmán fueron María, Francisca, Juana y Martín Cerón. vid. Reyes García, Luis. "Genealogía de doña Francisca de Guzmán, Xochimilco, 1610", en Tlalocan. México, septiembre 1970, no. 41. pp. 45-47 y p.34.

²¹ Ferrando Roig, Juan. Iconografía de los santos. Barcelona, omega, 1950. p.60. Cfr. Réau, Iconographie de l'art chrétien, v. 3, p. 219.

EL SANTO DESIERTO DE TENANCINGO Y LA ESCUELA NACIONAL DE RESTAURACION

Francisco Javier Salazar Herrera



El Proyecto

Como parte del séptimo semestre de la licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, en el seminario taller de escultura policromada, se realizó la práctica de campo en el Santo Desierto del Carmen, Tenancingo, Estado de México. Gracias a la preocupación del presbítero Carlos Martínez, Superior de la Orden de los Carmelitas Descalzos en el sitio, se realizó una práctica de campo como inicio de un trabajo que se espera proyectar a largo plazo. Como objetivos principales se encuentran la formación profesional de los alumnos y la conservación integral de la obra del sitio.

La concepción común de un desierto es la de un sitio sin vida, con grandes planicies envueltas en aire caliente y

seco. Para los carmelitas descalzos, un desierto es un lugar aislado del bullicio humano. Los desiertos, en este sentido, son edificaciones en lugares apartados, frecuentemente en bosques en los que en estrecho contacto con la naturaleza los padres pueden dedicarse a la vida eremítica y a las actividades propias de la orden.

Los profesores de la Escuela Nacional de Restauración, paralelamente al trabajo de la obra de caballete, realizaron el proyecto para la intervención de diez esculturas, basándose en las piezas que presentaban un mayor estado de deterioro y buscando también enriquecer el curso académico. Sin embargo, se atendieron también algunas esculturas por ser de gran importancia para la comunidad.

Uno de los aspectos más importantes en los que se apoya este proyecto es el contacto directo de los alumnos con obra que puede considerarse “Viva”, por pertenecer de forma activa a un proceso social de culto. La obra de este sitio presenta un claro ejemplo de las diferentes cargas culturales y valores universales contenidos en el patrimonio cultural que, además de ser obras de arte, fuente de

información tecnológica, histórica e iconográfica, es principalmente objeto de culto, con diferentes significados y depositario de grandes valores.

En el Santo Desierto, podemos encontrar diversos grupos que se encuentran íntimamente ligados a la obra. En primer lugar, se encuentran los novicios, aspirantes a ingresar a la orden, y habitantes del lugar durante un año, con el objetivo de forjar su espíritu por medio del retiro, la meditación, el silencio, la oración y el conocimiento de sí mismos, base fundamental en el carácter del Carmelo. Es imposible negar dentro de esta formación, la carga ideológica de la imagen de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, quienes dieron las bases del Carmelo descalzo; de San José, de los Santos, Vírgenes y Cristos que recuerdan y animan a cada momento el camino de elevación que han elegido.

Otro grupo humano que vive en el sitio y es parte de este proceso, son las comunidades de los alrededores que reciben la doctrina y formación religiosa del Santo Desierto, asisten regularmente a la iglesia del lugar y reciben como imagen de madre protectora a la Virgen del Carmen. Ellas, por generaciones han recibido sus valores por medio de estas imágenes, reciben sus oraciones y les dan apoyo espiritual.

En forma indirecta, aunque no menos importante, se encuentran los miles de visitantes que cada año asisten a retiros y celebraciones o son atraídos por la mística que envuelve al sitio. Dentro de este rubro de población flotante se ubica el grupo de restauración.

El sitio es uno de los más valiosos ejemplos de la vida monástica que existen actualmente, por haber conservado intactos en su mayor parte los bienes tangibles como son los muebles, las escultura, pinturas, etc., así como las costumbres y formas de vida. El factor más importante para la conservación de estas obras ha sido el amor de la orden hacia su patrimonio.

La escuela de Restauración, con el fin de formar a los alumnos en la conjunción de diferentes disciplinas como la biología, la química y materias técnicas de apoyo en el trabajo de la madera, involucra a profesores como la Bióloga Gabriela Cruz, quien realizó la fumigación de la obra, o el profesor Salvador soto, quien permaneció en el sitio mientras duró la practica y brindó la asesoría técnica para llevar a buen fin los trabajos.

Ubicación e historicidad.

El santo desierto del Carmen se encuentra en la parte sur del estado de México, a veinte minutos de Tenancingo, en los montes de Niscongo. Recientemente se realizaron las obras de pavimentación del camino que conduce al poblado del Carmen, nombre que la población tomó del convento, desde donde se llega a éste, por un camino pedregoso, flanqueado por altos encinos, pinos, madroños y otras especies vegetales. En medio de un bosque con el característico viento suave y fresco, al abrirse un claro se encuentra uno de frente al austero convento

de cantera, con techos de teja y cúpulas que sobresalen de la maciza construcción.

El primer contacto, es la vista con un letrado que enuncia "BIENVENIDOS AL SANTO DESIERTO DEL CARMEN. Lugar de Oración y Silencio. Gracias por guardar y respetar este silencio. Religiosos Carmelitas".

Es una experiencia inolvidable entrar al lugar y sentir cómo aparentemente se ha detenido el tiempo en este Desierto, manteniéndose en el mismo estado en que se encontraba a principios de siglo; cómo ha mantenido su esplendor, las costumbres de vida de la orden; ver a los novicios con sus túnicas ceñidas por un cinturón de cuero y sus huaraches que sin hacer el menor ruido avanzan pausadamente y sin la menor prisa; los pasillos de cerámica limpios, los muros blancos y de guardapolvos rojos, los jardines cuidados con detalle y sin hojas, el ambiente fresco y un poco húmedo por estar en el bosque, si bien las celdas, los pasillos, el comedor y la cocina guardan un ambiente cálido por ser los lugares más frecuentados.

La orden de los carmelitas debe su nombre al monte Carmelo en Palestina, su aparición se remonta al siglo XIII. Jacobo Vitry, Obispo de San Juan de Acre hacia 1223, al contarnos del entusiasmo religioso que invadió al Occidente cristiano después de la primera cruzada, nos dice que muchos peregrinos y valientes paladines trocaban las armas o el cayado por la cogulla de monjes, a fin de hacer vida eremítica en aquellos santos lugares.

Un siglo después, cuando los cruzados pierden Palestina, los carmelitas tuvieron que abandonar sus monasterios. Los eremitas del Carmelo comenzaron a emigrar a Chipre y a diversos países de Europa.

Pero en vista de las dificultades para observar su regla de ermitaños en Occidente, acudieron al Papa Inocencio IV para que hiciera las modificaciones apropiadas a fin de adaptarla, al tenor de las ordenes mendicantes de Franciscanos y Dominicos. Así, el Papa concedió la mitigación de la regla en algunos puntos.

Para el siglo XVI, los protestantes hacían "gran cantidad de sacrilegios y desmanes" en Alemania y Francia, lo que causo gran aflicción a Santa Teresa de Jesús, quien para evitar la pérdida de Almas decidió realizar una profunda reforma en su orden y volver a la antigua regla. Poco después, con ayuda de San Juan de la Cruz y del Padre Antonio de Heredia, reformaron de igual forma a los frailes de la orden. Después de grandes vicisitudes lograron su aceptación y se creó una división en la orden. El 28 de noviembre de 1568, nació la orden reformada de los carmelitas que, para distinguirse de aquellos que mantuvieron la regla mitigada, se nombraron carmelitas descalzos.

En 1585, el primer provincial, el Padre Jerónimo Gracián, dio autorización oficial para que se hicieran las negociaciones en el consejo de las indias con el fin de realizar una fundación de carmelitas descalzos en la Nueva España.

La venida de los carmelitas descalzos a México fue la cristalización de uno de los deseos más fervientes de Santa Teresa, quien actualmente es una de las Santas con mayor devoción y ejemplo cardinal de la orden.

Los carmelitas descalzos llegan a México en 1585. El primer sitio en donde se asientan es la ermita de San Sebastián, que les fue cedida por la orden de los franciscanos. El cuarto desierto de existencia efectiva y el primero en América, fue el de Santa Fe en la Nueva España.

El Santo desierto de Santa fe, se fundo en 1606, este primer convento duró en funciones poco más de un siglo. La construcción estaba en tan mal estado que los frailes tenían que abandonarla a menudo por los problemas de salud causados por el frío y la humedad. Por otra parte, como el sitio se encontraba relativamente cercano del centro, muchas personas lo visitaban interrumpiendo la vida eremítica de los frailes. Para ese tiempo ya se había pensado en la mudanza a los montes de Niscongo, (Tenancingo), pero las dificultades para el traslado y la necesidad de un nuevo sitio apuraron la construcción del segundo desierto de Santa Fe. Este se edificó dentro de la misma cerca, un poco más al sudoeste, en donde por casi más de un siglo funcionó este convento, sí bien con los mismos inconvenientes del primero. En el año de 1801, trasladaron su santo desierto de santa fe a los montes de Niscongo, cerca de Tenancingo al recién edificado desierto de Tenancingo. Durante varios periodos estuvo en desocupación y tuvo que soportar grandes penas para seguir existiendo, gracias a la fe y esfuerzo de santos como Fray Pedro Tomás de Santa María, que vivió en cuidado del sitio por treinta años y gracias a quien actualmente se conserva aún gran parte de la obra. La vida eremítica fue celosamente guardada hasta el año de 1827, aunque "posteriormente fueron esporádicos los cuidados, perdiéndose poco apoco". (cita).

La orden recupera el edificio en 1946. En 1951 se instala en el desierto el colegio filosófico de la provincia, después el teológico. Y en 1956, se dispuso que el noviciado de la Orden pasara al Santo Desierto.

La vida en el Santo Desierto.

Las constituciones de los carmelitas prescriben, respecto a la finalidad de la vida en los desiertos: *"Primeramente, como fieles hijos de la iglesia, declaramos que el principal fin del instituto sagrado de los yermos es que los religiosos que en ellos estuvieren, ayuden a la santa iglesia con oraciones continuas y ruegos, con infatigables vigiliias, penitencia continuada y otros ejercicios y obras buenas".* (cita).

Valorando la vida contemplativa, el Concilio Vaticano II nos dice: *"Los que se ordenan íntegramente a la contemplación, de suerte que sus miembros vacan sólo*

a Dios en soledad y silencio, en asidua oración y generosa penitencia, mantienen siempre un puesto eminente en el cuerpo místico de Cristo", en que "no todos los miembros desempeñan la misma función por mucho que urja la necesidad del apostolado activo. Ofrecen en efecto, a Dios un eximio sacrificio de alabanzas, que ilustran al pueblo de dios con ubérrimos frutos de santidad, lo mueven con su ejemplo y lo dilatan con misteriosa fecundidad apostólica. Así son honor de la iglesia y hontanar de gracias celestes". ("Rom. 12, 4 ")

Importancia de la información del sitio, el discurso del santo desierto.

Gran parte de la importancia histórica del sitio ha sido el mantenerse al margen de toda influencia exterior, en gran parte por ser un sitio de difícil acceso y por haber estado habitado la mayor parte de su historia.

La obra no ha perdido el significado para el que fue creada, y forma parte de un conjunto que encierra un verdadero discurso integral de la historia del sitio. El restaurador tiene el privilegio de tener acceso directo a la obra y, por lo mismo, la gran responsabilidad de conservar y rescatar el cúmulo de información que encierra. El sitio y cada una de las obras que contiene son parte de una historia para la que se hace necesaria la recopilación metódica de la información con la ayuda de diferentes disciplinas y de los grupos que conviven en el sitio.

El discurso histórico del sitio se encuentra presente en todo momento. Al ingresar a la iglesia, lo primero que llama la atención es la maravillosa escultura de la Virgen del Carmen que se encuentra en el altar principal.

En 1952, existió un periodo en que se hicieron obras de restauración: se mando a reparación y dorado la imagen de la Santísima Virgen del Carmen, por que los estragos del tiempo tenían partes muy dañadas se repuso capa y vestido en su dosal. Quedo estofada estilo guatemalteco. Esta preciosa escultura de talla completa es quizá la más antigua de la virgen del Carmen que se venera en México, estuvo desde principios del siglo XVII en el desierto de santa fe. Fue retocado el rostro de la virgen del Carmen en tiempo de Fray Pedro de Santa María, entre 1959 y 1963.

A su lado derecho, en el frontón de la puerta de la capilla lateral, se encuentra una de las pocas esculturas de donante que existen en México. Es la figura de don Melchor de Cuellar, un rico gaditano que donó la mayor parte del capital con que se construyó el primer desierto, y a su muerte dejó al monasterio, como principal recurso económico, el oficio de ensayador mayor y fundidor de la casa de moneda.

Al lado izquierdo de la virgen se encuentra la urna funeraria de Fray Pedro Tomás de Santa María, tal vez el último fraile que hizo vida de ermitaño, estuvo al cuidado del santo desierto por treinta años, en los que para subsistir únicamente salía por misión religiosa a los pueblos de los alrededores o por su ministerio.

La nave de la iglesia tiene forma de cruz latina, al lado derecho del altar se encuentra la imagen de San José, y al lado izquierdo Santa Teresa de Jesús *"Estando ya concluido el nuevo santo yermo, el 12 de febrero de 1801.... Llevando en andas sus más preciadas imágenes, la de la Virgen del Carmen, la del Santo Cristo de las Siete Suertes, tan querido de los religiosos y la de San José. Y por las noches era de ver aquel inmenso gusano, formado por cientos de teas, faroles y cirios, como aparecían y desaparecían por los recodos de los vericuetos y tras los macizos de arboledas, bajo el cielo estrellado de febrero"*. El Cristo de las Siete Suertes se encuentra en la capilla que se ubica en el lado derecho del crucero, en la capilla que se encuentra en el lado opuesto se encuentra la Virgen de los Dolores, que servía de coro a los ermitaños.

En el cuerpo de la nave se encuentran cuatro pinturas de caballete de grandes dimensiones, traídas del Antiguo Desierto de Santa Fe, que representan escenas de la pasión, así como dos esculturas: el Niño de Praga y San Juan de la Cruz.

En la clausura, como en el noviciado, existe una gran cantidad de piezas de diferentes épocas, estilos y técnicas. Cada una forma parte y es testimonio de un periodo histórico del Santo Desierto.

El trabajo, resultados y conclusiones.

El trabajo interdisciplinario es esencial para un resultado óptimo en cualquier trabajo. En este sentido, la conservación del patrimonio es una fuente relevante para la recuperación de la historia de las religiones; recíprocamente, puede afirmarse que la historia de las religiones constituye un apoyo invaluable en la conservación del patrimonio.

Expondré, a grandes rasgos, el intercambio de información que se ha logrado en el ámbito del trabajo con relación al tema que nos ocupa.

En la formación académica, y como requisito para cualquier intervención, la importancia del registro es esencial. Me refiero al registro de la técnica de manufactura, causas, efectos y estado de deterioro, el desarrollo de la propuesta de intervención, así como las bases teóricas, técnicas y su justificación, los resultados del estudio de materiales, las áreas intervenidas, etc.

Cada una de estas partes se obtienen de la pieza, y es información que puede contribuir al análisis del contexto en que se encuentra.

El ejemplo más representativo, es el caso de la escultura de San Anastasio, aparentemente, de igual manufactura que la de San Eliseo, Santa Teresa de Jesús, San Elías, y varias más de dimensiones y policromía similar.

Por mención del Padre Carlos, se sabía de la posibilidad de que existieran esculturas repintadas, que originalmente quizás fueron estofadas.

San Anastasio mártir, actualmente presenta un hábito color café, manto color crema (beige) y huaraches ocre, con encarnaciones en cabeza, pies y manos. Durante el estudio de la técnica de manufactura se descubrió que los colores actuales de la vestimenta son posteriores, ya que originalmente el manto se encontraba dorado y presentaba diseños obtenidos por repujado. Actualmente, sólo se tiene el registro de la obra que se trabajó; aún no se cuenta con el estudio de cuantas esculturas puedan presentar capas pictóricas anteriores, los colores y el tipo de diseño.

En el caso de San Juan de la Cruz, únicamente se le restituyó la mano que había perdido, pero en el registro de la historia clínica se describe la presencia de repintes evidentes en el rostro. San Elías no presentó capas anteriores.

Como un ejemplo de la importancia de la obra para la comunidad, el busto de Santa Teresa fue restaurado y enviado con las hermanas del Carmen para la hechura de sus hábitos. Actualmente se está adecuando un espacio en la biblioteca del Noviciado para servir de nicho a la imagen.

Por la similitud en la policromía que presenta un grupo considerable de piezas, se puede asegurar la presencia de una etapa de intervenciones en la cual se les repintó. Es necesario hacer un estudio de las diferentes capas de pintura que presenta el conjunto de la obra del sitio. Partiendo de los datos históricos que se tienen es posible situar algunas esculturas temporalmente; y en base al registro de las capas pictóricas, los diseños, las técnicas que presentan es posible igualmente definir su temporalidad, además de la relación que guardan con la demás obra del sitio, como es la pintura de caballete, muebles etc.

Así, por la policromía que presenta San Elías, es posible afirmar que la intervención de San Anastasio corresponda al momento de su manufactura. Por lo que podemos situarlo en una etapa posterior en la historia del sitio; San Juan de la Cruz, seguramente debe presentar diferentes capas de policromía.

Dentro del sitio, cada uno de sus elementos aporta información acerca de su historia, de la orden, de tecnología o incluso de otros objetos. Expertos en mosaico aseguran que allí se encuentra una verdadera historia del azulejo.

Gran parte de la información que se ha generado hasta este momento está constituida por datos aislados y particulares, pero con el trabajo sistemático, la cantidad de datos podrá conformar un discurso legible sobre la historia de cada pieza, del sitio y, porqué no, de la historia de los carmelitas descalzos.

Como una actividad extra y a petición de los novicios del sitio, interesados en obtener un mayor conocimiento sobre la importancia de su patrimonio y preocupados por saberse responsables de las comunidades y templos, se les proporciono asesoría con el fin de aplicar algunos principios de conservación preventiva.

Tanto como la historia pasada, el presente se inscribe a cada momento en la historia del sitio. Los novicios, el autor de la Escultura en piedra situada en el mirador de la cruz, la comunidad y actualmente los Alumnos de la ENCRyM, se han incorporado también a esa misma historia.

Como parte del trabajo para obtener la mayor información posible, y lograr de la mejor forma un registro en el que se pueda basar el proyecto a largo plazo, se realizó el catalogo de la obra del sitio.

Bibliografía

Artigas, J.B. et al. Glosario de términos arquitectónicos. Instructivo de cédula para el catalogo de Monumentos. Secretaria del Patrimonio Nacional, 1976.

García Pelayo, Ramón- Pelayo y Gross. Pequeño Larousse Ilustrado. Ediciones Larousse. 1995.

"Informe de practica de trabajo", generación 1991, Seminario Taller de Escultura Policromada, ENCRM.

Zamora E., Felix El Santo Desierto de Tenancingo, sus antecedentes, su Historia, sus leyendas. México, ed. 1985.

Participantes

A continuación se enlista a todas las personas que de alguna forma han participado en este proyecto

Mtra. Mercedes Gómez Urquiza de la Macorra - Directora de la ENCRyM.

Lic. Rocío Jiménez Díaz - Coordinadora de la Licenciatura en la ENCRyM.

Lic. Gabriela García Lascuráin - Profesora titular del Seminario - Taller de Escultura Policromada.

Cons. Isabel Domínguez - Profesora adjunta del Seminario - Taller de Escultura Policromada.

Lic. Liliana Giorgulli - Profesora titular del Seminario -Taller de Pintura de Caballete.

Cons. Javier Lozano Mora - Profesor Adjunto del Seminario - Taller de Pintura de Caballete.

Lic. Gabriela Cruz Chagoyán- Bióloga y profesora de la ENCRyM.

Salvador Soto - Técnico en Restauración de instrumentos musicales de cuerda pulsada. Profesor de Carpintería de la ENCRyM.

Generación 1991, ENCRyM.

Presbítero Carlos Martínez, Superior de la Orden de los Carmelitas Descalzos en el Santo Desierto de Tenancingo.

Fray Emilio, Fray Tomas, y

Generación 1994-95 del Noviciado.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ARTE SACRO VIRREINAL

Juan Manuel Rocha Reyes
Alfredo Vega Cárdenas



INTRODUCCIÓN

Al estudiar la religión como proceso socio-cultural es necesario considerar, por una parte, los cuestionamientos de índole teológica y filosófica y, por la otra, las tradiciones, los mitos y las leyendas. Ambas vertientes constituyen el sentido intangible o ideológico de la fenomenología religiosa (el qué, el porqué y el cómo de la religión). Pero además, existen también aspectos materiales o tangibles que son la expresión de estos cuestionamientos.

Una de las más importantes manifestaciones es el arte sacro; pero: ¿Qué es el arte sacro?, ¿Por qué surge?, ¿Por qué conservarlo?, ¿es lo mismo que el arte religioso? Y además de esto, ¿qué es la iconografía?, ¿Es

fundamental para la realización de obras de arte sacro, y para su conservación y restauración?.

Para responder de manera clara y objetiva a estas preguntas, nos hemos circunscrito a un periodo específico de la producción de objetos de arte sacro: la época virreinal mexicana, por ser esta -dadas sus características sociales e ideológicas- la que mejor puede servir como modelo para el desarrollo y profundización del estudio del arte sacro.

Como se sabe, el arte en la Nueva España fue mayoritariamente religioso. Pero el arte cristiano, traído como parte del bagaje cultural europeo se impregnó de matices y características pertenecientes a las creencias y conceptos religiosos mesoamericanos, produciéndose entonces un arte ecléctico. Por este motivo esta conferencia girará en torno a la concepción cristiana del arte sacro virreinal mexicano. A simple vista el título podría parecer muy limitado, sin embargo no es así, ya que sólo se ha elegido al arte sacro virreinal como un ejemplo de referencia para contribuir al estudio del papel de la iconografía religiosa en el ámbito de la conservación y la restauración. Dejando así intacta la instancia que confiere carácter y sentido a la producción de los bienes culturales pertenecientes al arte sacro, de toda época y lugar: la fenomenología religiosa.

DEFINICIÓN DE ARTE SACRO

Hoy, gracias a los estudios e investigaciones realizadas al respecto, se ha logrado delimitar claramente la diferencia entre arte religioso y arte sacro. El primero, es decir, el arte religioso, tiene como característica primordial el ser evocación de una realidad sobrenatural de carácter divino o la expresión de los dogmas y leyes morales e ideológicas. Esto lo define como un arte al servicio de la evangelización y, por lo tanto, de la educación en la fe y de la promoción e implantación de una doctrina específica. El segundo, el arte sacro, que es del que nos ocuparemos, es más complejo en cuanto a sus implicaciones ideológicas, desde el momento de su concepción y realización, hasta el de su integración al culto religioso para el que fue creado. Se puede afirmar que no sólo es evocativo, como el anterior, sino que es ante todo la presenciarización de la divinidad dentro de una determinada comunidad cultural.

Durante el virreinato novohispano fue notoria la diferencia en la producción de arte religioso y arte sacro. Ejemplos del primero lo constituyen las pinturas murales de algunos conventos del siglo XVI, que fueron realizadas para la educación de los indígenas, y son instrumento de catequesis y de promoción de valores espirituales y culturales; del segundo, son ejemplo los Cristos de caña que se realizaron para "personalizar" a la divinidad, en este caso a Jesucristo. Los objetos de arte sacro son imágenes que, destinadas al culto religioso, hacen sagrado un contexto, es decir, lo sacralizan.

La diferencia entre lo sacro y lo religioso está dada, además, por la emoción que produce uno y otro: lo sacro produce un sentimiento de presencia, "de acercamiento físico y ontológico al ser misterioso, cuyo efecto de pavor y de fascinación es inconfundible...", como menciona el Padre Juan Plazaola (Juan Plazaola: El arte sacro actual, Madrid, 1965). En cambio, una imagen religiosa sólo alcanza la categoría de lo sacro cuando, al trascender la descripción gráfica, irradia una atmósfera de seducción y de temor al mismo tiempo; cuando hace sentir su vinculación con realidades extramundanas que han irrumpido en nuestra existencia.

Así, la imagen plasmada en el arte sacro es siempre una imagen cultural que se inserta en una comunidad de personas que comparten el mismo credo. Por esto, el arte sacro constituye un tipo de arte singularísimo dentro de la producción general de bienes muebles. De ahí que se le exija un alto nivel de calidad artística, por estar llamado a ser un arte perfecto en tanto que expresión de los ideales religiosos que, en todas las religiones, se pueden muy bien resumir en la perfección misma.

FENOMENOLOGÍA DEL ARTE SACRO

Para entender la fenomenología del arte sacro es conveniente señalar el porqué y el cómo del surgimiento de esta expresión plástica de la religión. Podemos observar que el principio causal de las primeras manifestaciones artísticas está

impregnado de características mágico-religiosas. Un ejemplo claro son las pinturas rupestres, en donde el cazador primitivo dibujaba y pintaba animales en las paredes de las cuevas para aludirlos mágicamente, pues pensaba que el animal estaba transfigurado en la imagen misma. Así, la imagen era la presencia objetiva de lo representado. Otro ejemplo lo constituyen las representaciones del pez dentro del arte paleocristiano, en donde el contenido de la representación significaba la totalidad, ya que el lenguaje de las formas tenía para los primeros cristianos una importancia secundaria, el contenido lo era todo.

Para ellos el pez en realidad significaba la presencia de Cristo. Por esa razón, el arte cristiano primitivo posee un carácter netamente simbólico. Paul Tillich nos dice al respecto: "El símbolo coloca a la realidad invisible, imperceptible y sobrenatural en la existencia real, visible y palpable de este mundo; es la presencialización de lo divino en el mundo natural y terreno." (Paul Tillich, *Das religiöse Symbol*, Berlín, 1928).

En un mundo caracterizado por manifestaciones culturales de toda índole, el arte sacro irrumpe como una necesidad comunitaria dirigida a trascender el espacio-tiempo y a retener, de alguna manera, la presencia divina dentro del mundo material del hombre.

El arte sacro se convierte, entonces, en un rito permanente con una dinámica propia y con un lenguaje específico que dicta una realidad que está por encima de la materialidad del hombre, pero que se revela a través del culto religioso y gracias a esa misma materialidad.

De esta forma la humanidad ha requerido a lo largo de la historia, de objetos (producidos o no por el hombre mismo) que, por una parte, impacten por cualidades que los hagan aparecer insólitos, singulares o perfectos ante un espectador. Y que, por otra parte, estén investidos per se de un sentido religioso y trascendental, que permita establecer una relación vívida y estrecha entre el espectador-adorador y su divinidad. Se constituye así un arte que, como cita nuevamente Plazaola: *"posee una plenitud, una exclusiva dignidad cualitativa que, como todo lo divino, sólo es comprensible por imágenes analógicas...es inviolable, inaccesible; tiene una solemnidad sublime, una pureza absoluta y un resplandor radiante, ante cuyo fuego todo lo demás se apaga, todos los otros valores parecen profanos, oscuros, manchados y deficientes..."*. (Op. Cit.).

Con esto queda claro que el arte sacro es un producto indisociable del culto religioso.

LA IMPORTANCIA DE LA CONSERVACIÓN DEL ARTE SACRO

Lo expuesto hasta ahora, creemos que revela el sentido de la gran necesidad que existe en conservar nuestro gran patrimonio de arte sacro. Pues si, por un lado, la religión ha sido y es parte esencial de la sociedad en tanto que dinamizadora de sus procesos culturales; y, por otra parte, si el arte sacro es la expresión y

materialización de la religión, resulta obvio que es importante para el desarrollo posterior de la cultura que se tenga presente y se valoren, cuantitativa y cualitativamente, las expresiones plásticas de las religiones. Tan distintas en estilos y formas de representación, pero tan idénticas en su esencia simbólica e ideológica.

Si pensamos particularmente en el arte sacro de la época virreinal, se pone de manifiesto la enorme importancia que representa su subsistencia tanto para la comprensión de los aspectos propiamente religiosos o doctrinales-ritualistas, como de la sociedad a la que influyeron en la época en que fueron creados y a la cual sirvieron, así como en el momento presente en el que una gran mayoría continúan ejerciendo su función primaria u original. En efecto, un gran porcentaje del patrimonio cultural de arte sacro sigue teniendo vigencia en el devenir religioso del pueblo de México.

LA ICONOGRAFÍA: FUNDAMENTO PARA LA CONSERVACIÓN DEL ARTE SACRO

Un factor fundamental para la conservación del arte sacro lo constituye la disciplina iconográfica, cuyo objetivo principal es interpretar las imágenes representadas en las manifestaciones plásticas del arte sacro, para entender el sentido con el, y para el que fueron creadas originalmente. A través de esta disciplina, la sociedad tiene la obligación de hacer permanecer el legado religioso que nos ofrece este tipo de obras artísticas del periodo virreinal. Pues, como vimos, son de carácter estrictamente cultural, con lo que se insertan en el movimiento cultural de la época a la que pertenecen.

Ahora bien, dentro de los procesos de restauración y conservación de un bien cultural, es la imagen la que se encuentra más involucrada en el proceso de conservación y restauración y, por lo mismo, expuesta a caer en falseamientos y omisiones que pueden cambiar, parcial o totalmente, el discurso y significado de la obra. En tal caso, se producen alteraciones de la imagen que llevarían consigo alteraciones de la obra misma, de su función actual, de la interpretación de su contexto cultural -tanto en el pasado como en el presente- así como de su proyección al futuro. Resulta entonces necesario un análisis iconográfico que tenga como fin la comprensión del arte sacro en su fenomenología, que sea realizado por los conservadores - restauradores del patrimonio cultural en colaboración interdisciplinaria con historiadores del arte, iconógrafos y teólogos, apegados a las exigencias que la comunidad en donde se encuentre dicho bien cultural, dicte con sus ritos y formas de celebración religiosa.

Una adecuada lectura iconográfica que estudie la composición de una obra de arte sacro de manera integral, y contemple el sistema de símbolos que se conjuga a partir de los colores, formas, personajes, trazos, ubicación y atributos de una obra determinada, ofrecerá una mejor comprensión del significado cultural de todo un periodo histórico de nuestro país.

EL ARTE SACRO COMO FUENTE PARA EL CONOCIMIENTO DEL HOMBRE Y LA SOCIEDAD

Estudiar la iconografía del arte sacro, nos hará comprender los mecanismos ideológicos que rigieron a la sociedad que lo produjo, con todas sus implicaciones sociales, políticas, económicas y, por supuesto, religiosas. Además de proporcionar un conocimiento exacto de la trascendencia de estos mecanismos, su permanencia en el tiempo y en el sistema ideológico que impera actualmente. Por lo tanto, el estudio de la iconografía no debe abordarse sólo en sentido retrospectivo, en el que las obras de arte sacro son vistas como testigos mudos de un pasado histórico, sino desde la fuente misma de la creación de los conceptos religiosos que el hombre ha venido produciendo a lo largo de la historia.

Sólo si nos acercamos como conservadores-restauradores, mediante el análisis iconográfico serio y profundo, a las obras de arte sacro que conforman una parte importantísima de nuestro patrimonio cultural, y que aún se encuentra vigente en su dignidad, funcionalidad y pedagogía, sólo entonces seremos capaces de comprender y valorar la significación cultural que contiene tal patrimonio, y podremos dirigirlo y proyectarlo responsablemente hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

1. Baynes, Ken. Arte y sociedad. Ed. Blume, Barcelona, 1976.
2. Camprubí Alemany, Francisco. El mensaje del arte sagrado. Ed. Juan Flors, Barcelona, 1957.
3. Donadeo, María. El Icono, imagen de lo invisible. Ed. Narcea, Madrid, 1989.
4. Eliade, Mircea. Tratado de historia de las religiones. Ed. Era, México, 1984.
5. Grabar, André. Las vías de la creación en la iconografía cristiana. Ed. Alianza, Madrid, 1991.
6. Guardini, Romano. Imagen de culto e imagen de devoción. Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
7. Herwegen, Ildelfonso. Iglesia, arte, misterio. Ed. Guadarrama, Madrid, 1957.
8. Laurent, Marie-Céline. Valor cristiano del arte. Ed. Casal I Vall, Andorra, 1960.
9. Plazaola, Juan. El arte sacro actual. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1965.
10. Read, Herbert. Arte y sociedad. Ed. Península, Barcelona, 1974.
11. Sebastián, Santiago. Contrarreforma y barroco. Ed. Alianza, Madrid, 1989.
12. Sebastián, Santiago. Iconografía e iconología del arte novohispano. Ed. Azabache, Italia, 1992.
13. Varios autores. Arte y celebración. Ed. Renovación litúrgica. Madrid 1980.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

EL RITO FUNERARIO EN LA CONSERVACIÓN DE OBJETOS RELIGIOSOS: EL CASO DE LAS CORONAS DE MONJAS DEL EX CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN

Judith Katia Perdigón Castañeda



INTRODUCCIÓN

El edificio donde actualmente se encuentra la sede de la Secretaría de Educación Pública (SEP) -antes Convento de la Encarnación-, sufrió graves alteraciones estructurales, por lo que se llevaron a cabo labores de restauración y adecuación en el inmueble; entre ellas la recimentación de la Biblioteca -área donde originalmente se encontraba la iglesia del convento-, por lo que en junio de 1989 la Dirección de Salvamento Arqueológico interviene con un proyecto de investigación.

De las exploraciones, específicamente en el coro bajo, a una profundidad de hasta cuatro metros del nivel del piso original, -bajo el banco de nivel general-, se encontraron restos óseos humanos agrupados de manera irregular, en lo que podrían llamarse entierros

secundarios, sin ser precisamente un osario.

Bajo este estrato se detectaron entierros primarios directos, cuyos individuos presentan posición decúbito dorsal extendido -boca arriba- con los brazos cruzados, colocados de oriente a poniente, es decir orientados ritualmente de pies hacia el altar; se encontraban cubiertos con cal, rodeados por restos de madera, y asociados con diversos objetos, tales como: coronas, ramos, anillos, fragmentos de rosarios, restos de escudos, etc.; todos ellos hechos en metal, básicamente plata y cobre. (Salas: comunicación personal. 1992). Estos elementos fueron recuperados, limpiados y almacenados por el equipo de arqueología, mientras que otros, por su estado de deterioro o importancia tecnológica, requirieron trabajos de conservación especializada. Es decir, que no bastaba con la intervención de los restauradores empíricos que se emplean comúnmente para trabajos arqueológicos, quienes generalmente desconocen los tratamientos específicos implicados en el hallazgo de metales, entre otros materiales.

Para estos objetos es evidente la necesidad de realizar las investigaciones históricas, estéticas, sociales, etc., previas a las labores de conservación-restauración. Éstas dan cauce y abren el panorama no sólo al conocimiento del tipo de materiales de manufactura, la tecnología y el grado de deterioro, sino que permiten adentrarnos en las tradiciones de la Congregación Concepcionista, así como de la toma de votos y su rito funerario que han prevalecido de alguna forma hasta la actualidad.

Los objetos asociados a los restos óseos como coronas, ramos, anillos, restos de escudos y de rosarios, son conocidos gracias a la costumbre de plasmar en pinturas de caballete la imagen de las profesas con estos elementos durante la toma de hábitos o bien a su muerte. A este tipo de retratos se les conoce como “Monjas Coronadas”, y pueden ser de diferentes épocas y Ordenes conventuales; algunos de estos objetos, específicamente los escudos y rosarios a que nos referimos, también se encuentran exhibidos actualmente en diversos museos de México. Todos estos elementos son descritos en los textos que aluden a los actos de profesión monacal, y nos permiten una interpretación más compleja de los hallazgos arqueológicos dentro del marco religioso católico en la época del Virreinato, así como de su iconología.

La presencia de la Congregación Concepcionista en este Continente se debe a Fray Juan de Zumárraga, quien pide en 1529 al Rey Carlos V y al Consejo de Indias a dichas religiosas provenientes de Toledo, España -convento fundado por la Santa Beatriz de Silva quien fuera de la ilustre y noble casa de los reyes de Castilla y Portugal- con el fin de educar a las niñas indias, mujeres de los conquistadores y sus hijas. El Convento de la Concepción se erigió en 1541, donde las primeras jóvenes que ingresaron eran criollas, hijas legítimas, debían tener conocimientos en cocina, música, matemáticas, saber leer y escribir, y contar con más de doce años entre otros requisitos. Estas religiosas se multiplicaron notablemente teniendo que construir doce monasterios además de fundar nuevas órdenes como la de San Jerónimo en la época del Virreinato. Dejando tras de sí un enorme legado histórico-cultural.

Específicamente, el Convento de la Encarnación es el cuarto monasterio fundado por esta orden en 1594, en la capital del Virreinato, llegando a ocupar un predio extenso. Los historiadores Muriel, Marroquí y Piña entre otros, se han referido a él como uno de los conventos más ricos, donde profesaban jóvenes españolas y criollas bajo el hábito de la congregación que recuerda el lema “pureza, oración, amor y sacrificio”. La ceremonia de la toma de hábitos solemnes se efectuaba como en los demás conventos de la orden Concepcionista. Concluido el año de noviciado, una vez cumplidos los 16 años de edad, la abadesa y un prelado enviado por el arzobispo examinaban lo aprendido en el periodo de enseñanza para decidir si la novicia tenía vocación y era digna de profesar en la orden. García Cubas en “El libro de mis recuerdos” (1945), hace referencia a estas prácticas de profesión que recuerdan las costumbres hebraicas de desposorios, así como las antífonas a ellas referentes, en el Cantar de los Cantares -poema de

amor mutuo entre Salomón y la Sulamita-, pero interpretado como la relación de Cristo con la Iglesia, es decir, que se hace alusión a la unión de Dios con las almas por medio del amor. En esta parte del rito de profesión se nombran algunos elementos litúrgicos de la unión mística, y de hecho una parte del poema del Cantar de los Cantares se repite hasta la actualidad en este acto.

El día en que profesaban las religiosas, según García Cubas (idem: 1945), acabada la misa y el sermón alusivo a la ceremonia, el sacerdote oficiante y sus ministros se dirigían a la reja del coro, las demás monjas encendían sus velas en la de la postulante, acompañándola para llevar a cabo la ceremonia de imposición del velo, donde prometía guardar los cuatro votos reglamentarios: obediencia, pobreza, castidad y clausura.

Acto continuo, se entonaba la letanía, para posteriormente retirarse a un aposento interior donde era llamada por el sacerdote a ser coronada por toda la eternidad como esposa de Cristo. Inmediatamente el coro de religiosas entonaba el himno Veni Creator; el celebrante procedía entre tanto a sustituir en la profesa el velo blanco de novicia por el negro, simbolizando así la perpetuidad. Para luego colocarle el anillo conyugal, en nombre del Espíritu Santo, para ser la esposa fiel y pura de Cristo. Se le colocaba entonces una corona de flores, insignia y señal de Cristo. Por último se le daba la palma, sinónimo de la virginidad, y por la que permanecería constante hasta la eternidad. La ceremonia terminaba con los últimos cantos del himno Veni Creator o "Ven espíritu Santo", que alude al amor del Padre, el Hijo y el Espíritu santo que siendo uno solo infunden el amor y la fe, ahuyentando la flaqueza corporal, evitando el pecado y afianzando la eterna virtud en la nueva esposa de Jesucristo.

Terminada la profesión, se cantaba el "Te Deum" y el sacerdote hacía solemne entrega de la nueva monja, en manos de la abadesa, quien juraba llevar con decoro las reglas concepcionistas. Acto seguido, firmaba la documentación pertinente sobre el libro del monasterio, y era recibida por sus hermanas bajo un nuevo nombre, anteponiéndose el tratamiento de "Sor". Muriel en su publicación de 1952: p 41 de "Monjas coronadas", dice:

... los ramos, como las coronas y demás atavíos eran exprofeso para cada monja, porque existe además, el hecho curioso de que todas, aún las del mismo convento y de una misma época, son distintos. La extraordinaria riqueza de algunos hace suponer que su costo quedase a cargo de las familias de las profesas...

La vida de las religiosas enclaustradas transcurría después de haber estado sujeta a las severas reglas de la Orden, dedicada a la oración, los oficios divinos, y a una vida disciplinada.

Cuando alguna monja agonizaba, se le administraban los santos óleos, la abadesa entonaba con todas las religiosas del monasterio el Salmo "Miserere" o Salmo 50, en el que se le pide a Dios misericordia para la difunta a fin de limpiar sus

pecados, rogando por la salvación de su alma. Acto seguido, una religiosa recorría todo el convento tocando una campanilla consagrada, dando el toque de “credo”, y todas las monjas en la cabecera de la moribunda acudían a esta su última profesión de fe. Al mismo tiempo las aspirantes, criadas y niñas que vivían en el convento entonaban el canto mortuario, elevando sus oraciones en sus respectivas celdas.

Cuando la agonizante exhalaba su último aliento, el sacerdote o la superiora rezaba el “responso primero” con toda la comunidad. El cuerpo sin ser tocado era velado por las madres enfermeras. Después se le vestía con su hábito de religiosa -del que haremos referencia más adelante-, se le coronaba y decoraba con flores, para luego ser conducida por la comunidad en procesión a la sala de profundis. Donde el cuerpo permanecía un día y una noche, o bien tres días si había sido Prelada -Abadesa-, para ser velada por todas sus hermanas que no cesaban de orar hasta el día del funeral, entonando el Salmo 129 en el que se llama a Dios para que se lleve el alma de su esposa; obteniendo de esa forma el eterno descanso.

El día del funeral -que era celebrado con solemnidad- se permitía la entrada de músicos, capellanes, sacerdotes, acólitos, invitados y a la familia de la difunta, quienes llevaban consigo flores.

Terminadas las vigiliass se celebraba una misa y los responsos, para luego conducir al cadáver al coro en hombros de los sacerdotes, donde se terminaba el oficio de difunto. Se depositaba el cuerpo en el piso del coro bajo, custodiado por rejas, en donde recibió en vida el hábito de novicia; y que era el lugar en que profesó, ahí donde sus hermanas seguirían elevando oraciones diarias a su esposo divino y a sus esposas imperiales que ofrendaron por “Él” su cuerpo y espíritu sin mancha alguna, en espera del juicio Final.

Con la información obtenida de la excavación arqueológica, pudimos establecer el empleo de los objetos litúrgicos, de acuerdo con la descripción del rito de enterramiento anteriormente mencionado.

Se observó que las inhumaciones, entre los siglos XVIII y principios del XIX -según fechamientos del equipo de arqueología-, se hacían con cal viva vertida directamente sobre los cuerpos, a fin de evitar que se produjera alguna infección por la descomposición o bien algún contagio derivado de la epidemia. Al haber enterrado a las religiosas de esta manera, sin quererlo se favorecía una conservación óptima e inesperada hasta el presente siglo, de los metales, y osamentas, así como de los restos de textiles y fibras de origen orgánico asociado.

Generalmente los objetos metálicos enterrados sufren una transformación debida a la reacción química con el medio que los rodea; esta alteración puede ser ligera, superficial, intermedia o tan profunda que no queden restos del metal original; esto varía de acuerdo con el tipo de metal de que se trate, la naturaleza del objeto y las

sales presentes en la tierra. De acuerdo al estudio efectuado a siete coronas y un ramo procedentes de esta iglesia; realizados en técnica de filigrana, en diferentes metales o mezclas, o bien, con revestimientos de cobre, plata y latón -aleación de cobre y cinc-. El problema esencial que presentaban era la pérdida de forma, causada por el peso del contexto, ya que se encontraban en un estado de conservación duradero, debido a los productos formados a partir de la cal viva y cobre, que se transformaron en carbonatos básicos de cobre, es decir malaquita y azurita, los cuales son químicamente estables frente al medio ambiente, y son productos que no modifican la forma de los objetos.

Las altas temperaturas alcanzadas por la cal viva con la humedad del cuerpo humano, desencadenaron cambios físico-químicos contribuyendo a una degradación biológica que dio como resultado la pérdida de materiales orgánicos como los textiles y el cuerpo mismo; pero se encontraron pequeños restos de fibras adheridas a la corona que suponen, según la bibliografía consultada, adornos de flores. Además de pequeños fragmentos de encajes y escudos manufacturados en hilos de origen orgánico con hilos metálicos -entorchados- que provocaron un recubrimiento estable de los materiales de cobre antes mencionados, y que actuaron como bactericida.

Los elementos empleados en la toma de hábitos, mismos que son usados en el ritual funerario, tienen conjuntamente un significado místico e iconológico, es decir, simbólico-cristiano; la corona no es un elemento aislado, pues unida a la palma, anillo, vela e imagen del niño Jesús son signos eficaces de salvación de Cristo y homenaje a Dios, y son igualmente la representación de las virtudes de la inmaculada Virgen María que son retomadas por las profesas al ser elegidas para estar a la diestra del creador en el juicio final.

Pero estos elementos, a su vez, se asocian con el significado del hábito de la comunidad, que aún persiste, y en él se reafirman sus reglas, por ejemplo: ciñendo su cintura con un cordón, representan la pobreza -aunque no fuera practicada por esta congregación en la época del virreinato, por pertenecer a un status eclesiástico elevado, pues sólo profesaban personas adineradas; el azul del manto, además de representar la bondad, es símbolo del bautizo; el velo negro es símbolo de clausura, ya que una vez tomados los votos perpetuos jamás abandonaban el convento; la palma, el hábito blanco y las flores que llevan en la corona confirman la virginidad hasta su deceso. El amor se ratifica con el uso del escudo con la imagen de la Purísima Concepción, concepto que se fortalece con el empleo de la corona, que a su vez es signo de realeza. El hecho de portar la corona significa que, además de ser reinas y esposas de Cristo, comparten el dolor que sufrió su esposo al ser crucificado, imitándole en su penitencia.

Los materiales encontrados en el contexto, así como una pequeña parte del lote analizado y restaurado, se encuentran expuestos en el museo de sitio, lamentablemente descontextualizados por no encontrarse en el lugar donde se hallaron y por estar separados de los elementos cercanos a cada entierro. Algunas

osamentas y otros objetos están siendo estudiados actualmente por el equipo de arqueología.

Respecto a las monjas que habitaban el convento de la Encarnación, diremos que fueron desalojadas en 1859, a raíz de las leyes de reforma, por lo que tuvieron que repartirse en otras casas, junto con otras hermanas de la Orden dentro de la ciudad de México. Esto originó la disolución del convento, de tal forma que sólo sobrevivieron como tales los monasterios de Regina Coeli, San José de la Gracia y San Bernardo, siendo de este último de donde surgió la restauración del convento de la Encarnación, en Tepotzotlan, Estado de México, desde 1982 a la fecha.

En general, toda la Congregación Concepcionista sigue usando el mismo hábito, pero en algunos conventos existen variaciones que se apegan a los cambios acontecidos en la Casa Madre de Toledo en España, y otras por ordenes Papales. Por ejemplo, ya no se usan pliegues en el hábito, y pocos monasterios usan el rosario largo y el escudo pintado al óleo sobre lamina o bordado en hilos de algodón y oro con la imagen de la Purísima Concepción que abarca la mitad del pecho; en su lugar se emplean cromos o un pequeño escudo de plata.

En lo referente al acto de profesión, en el caso de los conventos de la ciudad de México, por no encontrarse en los templos originales, carecen de un coro, teniendo que efectuar los sermones en las capillas de las casas que habitan hoy en día. De los conventos de esta ciudad, sólo el de San José de la Gracia sigue siendo ortodoxo en su vestimenta, y efectúa la toma de votos con una corona, palma, porta velas metálico, cirio blanco, imagen del Niño Dios, capa y toca, bordados con hilos de oro. Mientras que en los demás conventos se han suplido por corona de flores blancas o espinas, y cirio sin portavelas; igualmente se sustituyó al Niño por un Crucifijo, en tanto que la capa y la toca se encuentran menos galardonados con el empleo de bordados en chaquiras y lentejuelas.

En lo referente al rito de enterramiento, actualmente los responsos se hacen en la capilla y se sepulta en cementerios comunes, pues carecen de un espacio sacro delimitado como lo era el coro, aparte de que la Ley no permite el enterramiento dentro de los domicilios.

El objetivo de haber enterrado así a las religiosas era darles una “santa sepultura”, la paz del eterno descanso y esperar a ser elegidas para estar a la diestra del trono del creador en el juicio final por ser esposas fieles de Cristo. No obstante, por el hecho de encontrarse en un contexto arqueológico, se tiende generalmente a exhumar los restos óseos a fin de investigar y resolver incógnitas del pasado, por lo que son sujetos a análisis diversos para luego quedar en un lugar ajeno, olvidado y, por que no decirlo, prácticamente en un estado denigrante de abandono. Se dejan de lado los aspectos intangibles de la ideología religiosa que los originaron como tales. Pues se encontraban en un espacio delimitado dentro de la propia iglesia que formaba parte del claustro, separadas incluso del culto exterior, y por lo tanto se trataba de una área sacralizada de oración y descanso inamovible.

Cabría la pena citar a H. Carter and A.C. Mace, (The tomb of Tutankhamun, Vol. 1. 1924, p.124) quien expresó lo siguiente *"...los objetos que encuentra (el excavador) no son de su exclusiva propiedad para tratarlos como le plazca o descartarlos como quiera. Si no un legado directo del pasado a nuestra época; él es un intermediario privilegiado, a través de cuyas manos llegan estos objetos, y si por descuido, negligencia o ignorancia, disminuye la suma de conocimientos que de ellos se podría haber obtenido sabe que es culpable de un crimen arqueológico de primera magnitud. La destrucción de evidencias es tan dolorosamente fácil como inevitablemente irreparable"*.

El arqueólogo olvida que su objeto de estudio, además de los restos materiales, es el hombre mismo que está detrás de ellos, y cuando esto se olvida se pierde también de vista a la sociedad que los produjo.

En el momento de visitar los conventos de religiosas Concepcionistas actuales, éstas expresaron ante mí algunas inquietudes sobre sus hermanas de Orden perdidas en el tiempo. Principalmente se encontraban preocupadas por la remoción de los restos óseos, acto que les resultaba hasta cierto punto profano por infringir su descanso; es difícil consentir este acto si se supone que nuestra nación tiene profundas raíces religiosas, sería deseable entonces que, luego de realizar los análisis pertinentes se les reintegrara a su lugar de origen, o bien se les entregaran sus restos para darles una honorable sepultura en los cementerios destinados para ellas en la actualidad.

Debemos puntualizar que el acto de profesión podría seguirse dando con estas coronas, para así continuar una tradición casi extinta: sería el uso de un Patrimonio vivo; sin embargo, expuestas generalmente en un museo son valoradas desde otra perspectiva, además de relacionarse con los espectadores sólo durante los horarios del museo.

En el museo, en cambio, pasan a ser consideradas como un material inaccesible, al mismo tiempo que muerto por que pierden su esencia, al pasar a ser objetos estéticamente disfrutables, extravagantes, raros o extraños.

Finalmente, es importante asentar que el conservador-restaurador que se encuentra frecuentemente ante este tipo de cuestionamientos; contribuye continuamente con estudios arqueológicos, religiosos, históricos y tecnológicos; provee de estabilidad material a los objetos que van a ser expuestos en los museos, devolviéndoles el máximo posible de su aspecto original. Pero ¿qué pasa con la idea inicial generadora de cada objeto de culto?, ¿realmente se le reintegra su dignidad? o ¿simplemente se da una reinterpretación contemporánea que pretende ser la verdad para los intelectuales e investigadores actuales? Es importante reiterar que la conservación está para salvaguardar el Patrimonio Cultural no sólo tangible, sino que a la par existe también la responsabilidad de conservar en buena parte lo intangible, es decir, todo aquello relacionado con la tradición e idiosincrasia de sus productores y usuarios.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BENITEZ. Fernando. Los demonios en el Convento. Ed. Era. 1989.

FERRANDO. R. Juan. PBRO. Iconografía de Santos. Ed. Omega S.A. Casanova 220, Barcelona 1950.

GARCÍA C. Antonio. El libro de mis recuerdos. Ed. Patria. México 1945.

MAZA de la Francisco. Arquitectura de los coros de monjas en México. Ed. UNAM. México, 1973.

MONTERROSA. P. Mariano. Manual de Símbolos Cristianos. Ed SEP. 1979.

MORALES. J.P. Luis M. Diccionario de Iconología y Simbología. Ed. Taurus. Madrid, España. 1986.

MURIEL. J, RUIZ.G.R. Monjas Coronadas. Ed Artes de México, 1960. Monjas Coronadas. Ed. Secretaría Particular de la Presidencia. México. 1978.

MURIEL Josefina. Conventos de Monjas en la Nueva España. Ed. Santiago. México 1946. Retratos de Monjas. Ed. Jus, México. 1952.

PIÑA y Alfaro. Iglesias y Conventos de México. Ed. Tip. Villanueva. México. 1863.

RAMÍREZ. A. Manuel. Los Conventos Suprimidos en México. Ed. Cosmos. México. 1975.

RAMOS Manuel. Imagen de Santidad en un Mundo Profano. Ed. U.I.A México, 1990.

RIVERA C. Cambas. México Pintoresco Artístico y monumental. tomo II Ed. del Valle de México, S.A. de C.V.

ROSELL. Lauro. E. Iglesias y Conventos de México. Ed. Patria, 1961.

PERDIGÓN. C. J. Katia. Identificación y Evaluación de Metales Arqueológicos.(Coronas de Monjas del siglo XIX del Ex-Convento de la Encarnación). Tesis profesional. 1994. ENCRM.

Libro primero de profesiones de religiosas de este convento de la Purisima Concepción de la Ciudad de México. Lo mando a renovar la reverenda madre abadesa del convento, Josefa de San Francisco. 1763.

El sembrador. Semanario Popular. Tomo VII. Año XVIII. México D.F. Agosto 18 de 1989. No. 5,018.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

LA CONSERVACION COMO APOYO PARA EL ESTUDIO DE BIENES CULTURALES DE INDOLE RITUAL-RELIGIOSO. UN CASO CONCRETO: LAS PILASTRAS POLICROMAS DE CHICHÉN ITZÁ

Ma. del Pilar Dorantes Díaz



INTRODUCCIÓN

Si bien, se piensa que nuestra disciplina (la conservación) está dirigida tan sólo a la preservación de los bienes culturales, existen otro tipo de actividades que desarrolla un conservador, como son la investigación de laboratorio de los materiales que conforman los bienes a tratar, así como otras de índole documental,

históricas y estéticas. Mediante los procesos propios de la conservación y las actividades ya mencionadas se obtienen datos que en un determinado momento pueden servir de sustento para la investigación misma. Este es el caso de las pilastras polícromas de la subestructura del Templo de las Grandes Mesas, ya que a lo largo de los labores de conservación se han puesto al descubierto detalles que pueden aportar datos valiosísimos para la investigación e interpretación de los personajes y demás elementos plasmados en ellas.

Asimismo, es importante considerar que los especialistas pueden llegar a determinar con bastante aproximación que algún bien cultural tuvo en su momento una función ritual-religiosa. Esto dependerá tanto de la información que sea posible recabar en el sitio de excavación (contexto histórico-social, y contexto físico-geográfico), como del conocimiento de otros factores que aparentemente no inciden de forma directa en una posible interpretación de carácter iconográfico, pero que arrojarían nuevas luces en torno a temas hasta entonces pertenecientes sólo al terreno de las suposiciones.

Estamos hablando del esclarecimiento que un especialista en restauración puede aportar a una cierta hipótesis, por medio del manejo de la obra en sí y del conocimiento que se alcance de la obra en el transcurso de los procesos de restauración. Así como de los resultados que permiten obtener las diversas técnicas de investigación que se empleen para el conocimiento de la técnica de manufactura, y de la relación que existe entre ésta última y los elementos representados.

ANTECEDENTES

Las pilastras policromas que nos ocupan se localizan en la zona arqueológica de Chichén Itzá, al interior de la subestructura del Templo de las Grandes Mesas, descubierto durante las excavaciones efectuadas en 1993-1994. Proyecto coordinado por el Dr. Peter Schmidt S., con la supervisión en el área de excavación del Arq'lgo. Víctor Castillo. Este templo se localiza al norte del Templo de los Guerreros y consta de una estructura piramidal conformada por un basamento de cuatro cuerpos, con una construcción en su parte superior (templete), en tanto que la fachada principal se orienta hacia el oeste, y es el único acceso que presenta la estructura. La característica de las pilastras es el hecho extraordinario de que aún presentan casi íntegramente el acabado pictórico. En abierto contraste con el hecho de que la gran mayoría de las pilastras que se localizan en el sitio (patio de las Mil Columnas, el Mercado, etc.), prácticamente han perdido su policromía.

Si bien este descubrimiento no es un caso único, puesto que en Chichén Itzá la presencia de pilastras policromas es un rasgo característico de la arquitectura y estética mayas fuertemente influenciadas por la invasión de los itzaés. Se puede observar también en el Templo de los Guerreros y en otras estructuras que estas pilastras presentan ciertas características que, aunado al hecho de que se encuentran en excelente estado de conservación, las convierten en una fuente importantísima de información para el estudio de su iconografía.

En estas pilastras policromas se puede apreciar el propósito ritual-religioso para el que fueron realizadas. Esta función se puede afirmar si se considera el sistema empleado para cubrirlas, el hecho de que no fueron derribadas al momento de erigir construcciones superpuestas, el estudio de los demás elementos pictóricos con los que estuvieron relacionadas en su momento, y el esfuerzo y la intención evidente por dotar a las representaciones de un intenso realismo. Todo ello nos inclina a pensar en el posible uso ritual y religioso.

Si bien las observaciones antes mencionadas no son garantía de veracidad, puesto que en materia de culturas prehispánicas muchos de los datos hasta hoy conocidos se reservan en calidad de hipótesis. No obstante, sólo a partir de la presencia material de los bienes heredados podemos concluir no sólo sobre el uso a que fueron destinados originalmente, sino también, al cabo del análisis de lo que han dejado plasmado sus artífices, conocer más sobre la ideología y la intencionalidad con la que fueron realizados.

Como se ha mencionado, las pilastras se localizan al interior de una subestructura y, al parecer, formaban parte de la fachada. Hasta el momento se han liberado tan sólo dos de los lados de las pilastras encontradas, aún cuando se puede presumir que los lados restantes también presentan relieves policromados.

TÉCNICA DE MANUFACTURA

Las pilastras están conformadas por bloques de piedra caliza, -los que funcionan como soporte- unidos entre sí por medio de un cementante a base de cal y sascab (arena caliza). Al parecer el relieve fue realizado directamente sobre la piedra y posteriormente recubierto con el mismo cementante empleado para el rejunteo de los bloques de piedra caliza (cal apagada en pasta y sascab, este último en pequeñas proporciones), manteniendo siempre el relieve realizado sobre la piedra caliza. Una vez aplicada esta pasta, se procedía a la aplicación del pigmento por medio de un aglutinante. La aplicación se realizó, al parecer, tanto por medio de pinceles como directamente con la mano.

Si bien, mediante el análisis ocular se puede determinar parcialmente la técnica pictórica empleada, es importante recurrir a estudios químicos y físicos con objeto de contar con una base científica irrefutable que haga constar el carácter de los materiales empleados.

Cabe mencionar que hasta el momento se han realizado análisis químicos cualitativos, por los que se ha podido saber que la técnica empleada incorporaba proteínas, por lo que puede asimilarse al temple clásico.

DESCRIPCIÓN

En el área de la subestructura que ha quedado completamente liberada, se localizan las pilastras, una en el costado norte y otra hacia el sur. Ambas pilastras sólo fueron liberadas en dos de sus lados, debido a razones de orden técnico-arqueológico, como por razones de tiempo.

En el caso de las pilastras policromas de la subestructura del Templo de las Grandes Mesas, se revelaron diversos elementos que sin duda contribuirán al análisis y estudio del significado cultural del sitio. Estos elementos revisten un gran interés iconográfico en torno a la representación de los personajes plasmados.

En la parte superior del Templo de las Grandes Mesas, podemos apreciar dos serpientes que se ubican en la culminación de las alfardas. Hacia la parte central se pueden observar relieves con la representación de Guerreros. En tanto que en el ángulo noreste, se localiza una "mesa" soportada por atlantes. Es importante mencionar que tanto las pilastras como los atlantes aún conservan restos de policromía.

Al interior se puede apreciar, en el espacio que existe entre las dos pilastras, una huella en el piso que, de acuerdo con las deducciones del arqueólogo encargado, probablemente correspondan a un trono. Asimismo, en el lado este de la subestructura quedó la huella del arranque que probablemente conformaban la fachada correspondiente a la subestructura.

Por los datos que se obtuvieron, se pudo apreciar que en la primera bóveda que conformaba esta subestructura, y que es a la que corresponden las pilastras, existía pintura mural con motivos zoomórficos (una serpiente).

A continuación se ofrece una descripción general de las pilastras.

PILASTRA SUR

Lado Oeste

En este lado de la pilastra se puede apreciar un personaje que, como principal característica, presenta el cuerpo en color negro y un tocado en forma de turbante que al parecer representa cuentas, con penacho de plumas. En la parte superior del tocado, los detalles que conforman el tocado fueron perceptibles una vez realizada la limpieza. No obstante, importa mencionar que este personaje al contrario de los otros, no presentó sobre posición de capa pictórica. Como vestimenta presenta un faldellín sencillo, en color rojo, con el torso desnudo. En tanto que, como atributos, porta dos lanzas y un lanza dardos en su mano izquierda. En la parte superior e inferior presenta dos bakaobs en color ocre, emergiendo del monstruo de la tierra. Esta representación (al igual que el personaje), se observa en color negro, tanto el que está en la parte superior del personaje, como en la inferior.

Lado Norte

Al igual que en la pilastra anterior, se puede observar la presencia de bakaobs emergiendo del monstruo de la tierra, tanto en la parte superior como inferior del personaje central, con la diferencia de que en este caso los bakaobs están en color ocre, en tanto que los monstruos de la tierra aparecen en color blanco y delineados con color azul cerúleo y rojo.

Con respecto al personaje central, es probable que se trate de la representación de un guerrero -al igual que el anterior-, que porta un tocado tipo yelmo con penacho de plumas en la parte superior del cráneo, y con la representación del glifo mariposa en la parte frontal de la diadema. Igualmente, un pectoral de cuentas en color azul maya. Al momento de realizar el diagnóstico y el proceso de limpieza, se pudo observar la sobre posición de capas pictóricas en los puntos que presentaban faltantes por la pérdida de la capa pictórica superficial.

Tanto en las muñecas como en los tobillos presenta brazaletes; en la mano derecha porta un atado de lanzas, en tanto que el antebrazo lo tiene cubierto con un protector de algodón y en la mano izquierda sostiene un lanza dardos.

Como rasgo distintivo presenta la aplicación de hueso, simulando las uñas de pies y manos en el personaje central. Desafortunadamente se han perdido varias de ellas, quedando tan sólo la huella, y algunas en la mano izquierda (4). Asimismo,

se pueden observar a lo largo de las piernas dos incisiones esgrafiadas en forma de cruz, una a la altura de los muslos y otra en una de las pantorrillas.

En este caso específico tal vez no nos parezca tan "novedoso" o extraño el hecho de que exista la sobre posición de capa pictórica, pero sí lo es cuando pensamos que el color en algunos casos varía de una capa pictórica a otra y con ello la interpretación iconográfica. Resulta de suma importancia que estos detalles se registren minuciosamente con objeto de redondear, no sólo la interpretación y simbología de estas deidades, sino el cuerpo de datos que eventualmente nos ayudarán a determinar la advocación de este "templo".

PILASTRA NORTE

Lado Sur

Al igual que las demás pilastras, se observa tanto en la parte superior e inferior la representación de un bakaab que emerge de un monstruo de la tierra. En general, las pilastras presentan colores similares: el bakaab en color ocre, con un tocado y un collar de cuentas con un pendiente al centro en color verde, brazaletes en ambas muñecas, e igualmente presentan color azul cerúleo al fondo del relieve.

Con respecto al personaje central se puede observar la representación de un "guerrero" que porta un tocado tipo yelmo con orejeras y un colibrí en la parte frontal de la diadema, y un penacho de plumas color verde y el yelmo de color azul maya. En el brazo derecho porta un protector de algodón que le cubre todo el brazo. Sostiene dos lanzas, en el pulso izquierdo porta un brazaletes de algodón y en la mano un lanza dardos.

Como vestimenta lleva una media túnica en color azul cerúleo y ornamentos, que podrían ser pendientes, en color amarillo. En la cintura lleva un cinto que sostiene un disco del que penden plumas en la parte posterior. En la parte baja del cuerpo lleva un faldellín de serpientes en color ocre y una especie de brazaletes en las rodillas, al parecer de algodón al igual que los que porta en los tobillos, y sandalias en los pies. Gran parte de las cabezas de las serpientes del faldellín estaban recubiertas por una capa muy delgada de cal. Desconocemos la intención por la que fueron parcialmente cubiertas, pero por la suntuosidad de la indumentaria de este personaje se puede suponer que se trata de una motivación ligada a una función ritual.

Es importante mencionar que en uno de los dedos del pie izquierdo presenta una uña elaborada en hueso y que se ha insertado en el estuco.

Lado Oeste

Continuando con la descripción de las pilastras, se observa que al igual que las ya mencionadas, tanto en la parte inferior como en la superior, en este lado se hace la representación de bakaabs emergiendo de monstruos de la tierra que portan un

tocado tipo yelmo con penacho de plumas y orejeras, así como un collar de cuentas con un pendiente central en color azul maya. En este caso, desafortunadamente, se ha perdido considerablemente el pigmento. Como personaje central se encuentra nuevamente la representación de un "guerrero" que, al igual que el otro personaje que se localiza en esta misma pilastra (lado sur), lleva un tocado tipo yelmo con penacho de plumas y orejeras, y un pectoral de cuentas (probablemente de jadeíta), en color azul maya. Como vestimenta, lo cubre una túnica roja que lleva atada a la cintura con un cinto en el mismo color, y que sostiene un disco en sus caderas. De igual forma lleva brazaletes tanto en las rodillas como en los tobillos. Con la mano derecha sostiene un lanza dardos, en tanto que en la mano izquierda sostiene dos lanzas, y el brazo lo tiene cubierto con un protector de algodón.

Los pies los tiene cubiertos con sandalias, y en este caso igualmente se observan que incrustaciones de hueso en los dos pies, simulando dos uñas.

CONCLUSIONES

De acuerdo a la descripción de los personajes plasmados en las pilastras, y considerando tanto los elementos glíficos como los colores empleados, se puede afirmar que probablemente se trate de la representación de deidades, lo que en el futuro podrá ser confirmado por especialistas en iconografía maya. Asimismo, al considerar la sobre posición de capas pictóricas y las variaciones de los colores empleados en los motivos, podemos pensar en un cambio de advocación. Estos factores, aunados al hecho de que en la pilastra norte, tanto el área de las cabezas de serpiente como el protector de algodón fueron parcialmente cubiertos con un aplanado de cal que oculta detalles de gran importancia para la interpretación iconográfica, puede guardar relación con la deidad a la que originalmente estaba dedicado este edificio, a diferencia de su última etapa.

Tal es el caso del personaje representado en la pilastra sur, lado norte, en el cual se identificó la sobre posición de capas pictóricas en el pectoral, y en donde también se detectó que la primera capa pictórica no coincidía enteramente en diseño y color con la que la cubre. Sin embargo, determinar si esto influirá en la interpretación final tocará a los especialistas.

Respecto al hecho de que las "uñas" de este mismo personaje hayan sido cubiertas por un aplanado con pigmento rojo, no se puede decir con seguridad que exista una segunda intención. No obstante, son datos que el conservador proporciona a los estudiosos en la materia.

Ciertamente esto podría parecer una interpretación subjetiva, sin embargo, la mayoría de los estudiosos mayistas se han basado no sólo en la interpretación de los glifos, sino también en la interpretación de los colores de uso ritual prehispánico. Lo que podría aplicarse a nuestro caso, debido a la gran cantidad de pigmento existente, y por lo que esta información resulta de capital importancia.

Indudablemente, se trata de una subestructura y un espacio con función ritual-religiosa. Ya que desde el momento mismo en que se "enterraron" las pilastras, así como los motivos decorativos ya mencionados, todo hace referencia a la religiosidad y significación que para la cultura maya representaba el guerrero. Además, es posible que los personajes "guerreros", sean en realidad deidades, como podría ser el caso del personaje localizado en la pilastra sur, lado oeste, que tiene cubierto el cuerpo por color negro, y de acuerdo a algunas opiniones se podría tratar de una representación de Tezcatlipoca. No obstante, como se ha mencionado reiteradamente, ello sólo se podrá asegurar hasta que se realice un análisis detallado de los elementos iconográficos que lo rodean.

En dichos estudios la conservación puede aportar datos valiosísimos, ya que mediante el estudio de los materiales empleados, no sólo se puede conocer el adelanto tecnológico de estas culturas, sino que pensando en el uso y función que han tenido estos bienes, se podrá retomar la posible variación que pueden tener algunos pigmentos debido a diferentes reacciones químicas. Por ello, en este caso específico, es importante que se realicen análisis químicos con objeto de determinar si dichas reacciones han influido en lo que actualmente se observa.

Por todo lo antes mencionado, es importante que en estos proyectos se realice un trabajo multidisciplinario, con el fin de recabar información lo más fidedigna posible.

BIBLIOGRAFÍA

Coe, Michael D. The Maya Scribe and his World. New York, The Grolier Club, 1973.

De La Garza, Mercedes. Sueño y alucinación del Mundo Maya. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990

Piña Chan, Róman. Chichén Itzá, la Ciudad de las Brujas del Agua. México, F.C.E. 1990.

Soustelle, Jacques. Los Mayas. México, F.C.E. 1988.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO RELIGIOSO DE LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

Sandra Cruz Flores

1. Los bienes culturales con implicaciones religiosas como satisfactores producidos dentro de la relación naturaleza-sociedad.



Desde los tiempos más antiguos el hombre, como ser social que es, ha producido una gran diversidad de bienes tangibles e intangibles que satisfacen sus necesidades tanto materiales como espirituales generadas en el seno de la cultura en la que se haya inmerso.

Una parte de suma importancia del patrimonio cultural de todo grupo social, se encuentra constituida por los bienes relacionados con su religión. A través de estas manifestaciones se busca difundir las explicaciones sobre su propia naturaleza y su relación con el entorno, esto es, sustentar su cosmovisión.

En el caso de las sociedades mesoamericanas, estos bienes culturales nos hablan de cómo surgen y van evolucionando las religiones, cómo se van tornando cada vez más complejos los aparatos religiosos y las manifestaciones rituales, y cómo la religión forma una parte sustantiva de la vida de esos pueblos, así como un factor central de su producción material.

Las sociedades mesoamericanas desarrollaron la conciencia histórica y valoraron los bienes que poseían, no sólo como bienes utilitarios necesarios para su supervivencia sino como expresiones de cultura que debían conservar. Igualmente, es través de su religiosidad como se determinó el sentido y la forma de perpetuarlos y protegerlos.

2. El papel fundamental desempeñado por las religiones prehispanicas en los diferentes aspectos de la vida y la generación de un sinnúmero de bienes religiosos que eran protegidos

La religión de los diversos grupos mesoamericanos era eminentemente de inspiración agraria, si bien abarcaba el sentido total de su existencia. Todas las actividades y manifestaciones del quehacer humano, tanto público como privado, estaban dominadas por la religión. Esta se hacía presente en las fiestas, los juegos, la medicina, la arquitectura, la pintura, la escultura, la cerámica, la guerra, e incluso en las etapas de cada vida particular desde el nacimiento hasta la muerte y en el ritmo y medida del tiempo.

Así, en estas sociedades eminentemente religiosas las necesidades espirituales eran de primer orden para los distintos sectores que las conformaban, reclamando para su satisfacción la producción de innumerables bienes que cumplían una función social de extrema importancia. Al mismo tiempo, estos bienes eran elementos de cohesión que contribuían a reafirmar el concepto de identidad de los diversos grupos prehispánicos, y les otorgaban un lugar propio en el cosmos.

Sabemos que la razón para la perpetuación de los bienes culturales de esos pueblos correspondía en gran medida a la religión, y que conservaban y mantenían su cultura y tradiciones a través de instituciones en las que se enseñaba todo lo referente a su cuidado y protección.

Conocemos referencias de sus legislaciones, generadas por exigencias religiosas o económico-administrativas, que atañen en forma directa e indirecta a la salvaguarda del patrimonio. Asimismo, no sólo se asientan los principios de mantenimiento de los bienes, sino que se establecen las respectivas sanciones ante su incumplimiento.

En la protección del patrimonio también jugaba un papel importante la posición ocupada por los individuos dentro de la jerarquía social. Así, desde el momento del nacimiento, por la pertenencia a cada clase o al asumir algún cargo oficial quedaban asignadas las obligaciones respectivas. En relación con lo anterior, existían distintos niveles de conciencia sobre el patrimonio cultural, que estaban basados en las diferentes formas de captación de los conceptos religiosos expresados a través de los bienes materiales.

Los grupos dirigentes consideraban al patrimonio cultural como bagaje heredado de sus antepasados que se conformaba como un elemento de legitimidad, prestigio e identidad y medio de manifestar su poderío ante otros grupos. Por ello, los bienes eran protegidos o destruidos en función de su utilidad dentro de la organización existente, y se les valoraba, no como objetos en sí mismos, sino en razón de su simbolismo implícito.

El grupo sacerdotal apreciaba los bienes culturales heredados y los creados en su momento como medios para explicar su realidad colectiva e identificar en ellos la epifanía del pasado, así como los elementos fundamentales de identidad, potencialidades y poderío de su sociedad. Por ello, su protección se convertía en una tarea primordial, al mismo tiempo que su comprensión y perpetuación se lograba a través de la labor educativa.

Para los sectores populares, los bienes culturales eran los medios que les daban identidad y determinaban su posición dentro de la lógica social existente.

3. Cómo han llegado hasta nuestros días los bienes religiosos de las culturales prehispánicas

A través del tiempo, y paralelamente a la conservación del patrimonio cultural, se han dado modos propios de alterar y destruir las expresiones culturales. Ésta es una constante a lo largo de la historia de la humanidad que apela a razones de orden religioso, político y social para justificar los actos que lesionan los bienes culturales. Este es un fenómeno cultural de dimensiones universales, por lo que quienes forjaron el patrimonio cultural de mesoamericana tampoco fueron ajenos a él.

Así como un sinnúmero de bienes religiosos producidos por las sociedades prehispánicas fueron protegidos y conservados de generación en generación, también el desarrollo de esas sociedades implicó cambios religiosos ante cuyas nuevas necesidades se recurrió a la modificación o destrucción de otras muchas manifestaciones culturales que ya no respondían a una función vigente, y fueron transformados a tal grado que muchas veces es prácticamente imposible reconocer su forma original. Sin embargo, el mismo hecho que retiraba a los objetos religiosos de la vida activa, al ser "matados" (vasijas perforadas, esculturas decapitadas, etc.) o al enterrárseles ritualmente, permitió que sobrevivieran a la gran destrucción de la conquista española y que llegaran hasta días. Lo mismo ocurrió con otros muchos objetos que se salvaron de ser aniquilados durante la destrucción masiva de las manifestaciones culturales prehispánicas por parte de los españoles, así como de la demolición sistemática de sus ciudades.

En el choque cultural del siglo XVI que significó el contacto con el mundo europeo, nuevamente fue por razones religiosas que se inició la destrucción de bienes religiosos, entre ellos de los ídolos considerados "demonios de mala figura". Esto con el fin de vencer la resistencia y unidad espiritual de los indígenas, sepultando así todo símbolo que pudiese alentar una posterior resistencia.

Entre el saqueo y la destrucción, varios bienes religiosos fueron enviados a Europa. Traslado que se dio en mayor o menor grado durante toda la época Virreinal.

Posteriormente, y con la transformación del México independiente, en la búsqueda de una identidad nacional y con el coleccionismo que caracterizó al siglo XIX, nuevamente se despertó el interés por el rescate de objetos prehispánicos, entre ellos los religiosos, aunque en un primer momento se vieron sólo como "curiosidades y rarezas". Más tarde serán revalorados como parte integrante de nuestra herencia cultural, al desarrollarse las disciplinas antropológicas en el país, y se convertirán en dignos objetos de estudio.

De esta forma, tanto los bienes conservados en otras tierras, como aquellos que los grupos autóctonos lograron ocultar y los otros muchos que permanecieron enterrados y que en fechas recientes han salido a la luz a través de las exploraciones arqueológicas, nos permiten contar con un patrimonio cultural de muy alta estima para el estudio de las religiones.

4. El reto actual de conservar el patrimonio religioso de la época prehispánica y su estudio en el marco propio del trabajo interdisciplinario, en tanto que fuente directa de información para el conocimiento de la historia de las religiones mesoamericanas

Actualmente, dentro del campo de la conservación del patrimonio cultural existe el reto de conservar ese legado, tanto material como intangible, que es producto de las culturas prehispánica y en el que destacan los objetos relacionados con la religión. Esto sea dicho en la comprensión de dicho legado como fuente de incalculable valor para recuperar la información científica de que es portador y que nos permitirá obtener un mayor conocimiento sobre nuestro pasado e identidad.

Bajo esta conceptualización, en la actualidad los especialistas involucrados en la salvaguarda del patrimonio cultural estamos conscientes de que la conservación de los bienes de naturaleza religiosa, tanto muebles como inmuebles, constituye una labor de importancia capital que sólo puede realizarse en el marco propio del trabajo interdisciplinario.

Si bien es cierto que a partir del estudio de fuentes documentales o indirectas se pueden obtener datos sumamente valiosos sobre las características y desarrollo de las religiones, también es cierto que ninguna información es tan viva, veraz y objetiva como la que se puede extraer durante el estudio directo de los bienes religiosos. En una gran proporción esto se efectúa durante el diagnóstico y caracterización que llevan a cabo los especialistas del área de conservación y que sirven de base para determinar los tratamientos idóneos de preservación.

Así, por citar sólo algunos ejemplos, podemos decir que el hecho de encontrar reconstrucciones, ampliaciones o superposiciones en edificios prehispánicos, nos habla vivamente de cambios que ocurrían al acceder al poder un gobernante, al conmemorarse algún hecho mítico o histórico, o como recordatorio del transcurso del tiempo cíclico y todo ello se encuentra íntimamente ligado a las concepciones religiosas.

En cuanto al estudio de la pintura mural, el encontrar series sucesivas de capas pictóricas que cubren a otras más antiguas con nuevas escenas e imágenes, y que incluso ocasionalmente muestran cambios en la iconografía, nos coloca frente a importantes cambios figurativos generados muchas veces por la evolución de las concepciones religiosas y en relación con la naturaleza.

Por otra parte, el hecho de que lleguen hasta nosotros piezas alteradas o mutiladas implica descubrir en ellas modificaciones de imagen que debieron obedecer a graves razones culturales y religiosas, que desembocaron en alteraciones materiales y cambios en los objetos, cuando su forma y funciones primarias se tornaban obsoletas dentro de la cosmovisión vigente.

En algunos casos la mutilación o destrucción total o parcial de cabezas y rostros en diversas representaciones plásticas implicaban el aniquilamiento, entre otros elementos, del poder religioso y sobrenatural que la figura simbolizaba.

Así, los habitantes de mesoamérica a través de la alteración parcial o total de las obras que construían, sujetando sus imágenes a radicales mutaciones, nos aportan información sobre la forma en que cambiaban sus concepciones religiosas así como de las pugnas de poder en cada momento histórico de su desarrollo.

El encontrar objetos religiosos característicos de un grupo social, en una región apartada o en depósitos rituales de épocas posteriores, nos habla de los nexos de interculturalidad o de cómo las religiones se fueron extendiendo, ya fuera a través de imposiciones por conquista o por intercambios comerciales. Al mismo tiempo, es posible conocer algunas supervivencias religiosas que fueron revalorizadas por grupos posteriores que las actualizan y retoman como propias.

Otro ejemplo de la influencia de unas religiones sobre otras, e incluso de un sincretismo religioso ya en forma y detectable en varias partes de Mesoamérica puede establecerse a través del estudio de los rasgos formales de varias representaciones de deidades en manifestaciones como la cerámica, la lítica y la pintura mural entre otras.

Con estos ejemplos lo que hemos pretendido mostrar es la amplitud de los aspectos que pueden ser observados y estudiados en los bienes religiosos prehispánicos y que, igualmente, nos brindan valiosas aportaciones para lograr una mayor comprensión de las religiones antiguas. En todo ello, la labor de los conservadores constituye un momento metodológico del reconocimiento del bien cultural, que permite recuperar y conservar datos de gran importancia para los estudiosos de disciplinas antropológicas y, dentro de ellas, un aspecto de alta relevancia lo constituye el estudio de las religiones.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente de la ; Beatriz. "La destrucción del arte prehispánico a través del tiempo" en: Universidad de México. Revista de la UNAM. Vol. XLIV, México, julio 1989. No 462.

Gertz Manero, Alejandro. La defensa jurídica y social del patrimonio cultural. F.C.F., México, 1976.

Molina Montes, Augusto. "La pérdida del patrimonio arqueológico" en: Universidad de México. Revista de la UNAM. Vol. XLIV, México, julio 1989. No. 462.

Olive Negrete, Julio Cesar. Reseña histórica del pensamiento legal sobre arqueología. Ensayo para el Simposio del IIA de la UNAM. México, 1978.

Soustelle, Jacques. La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista. V.E. Carlos Villegas. F.C.F., México, 1956.

Suárez Aguirre, Felipe. La educación de los aztecas. SEP, México, 1969.

Valdés Rodríguez, José de Jesús. La protección jurídica de los monumentos arqueológicos e históricos en México. INAH, México, 1982.

[VOLVER AL INDICE](#)

EL CASO DE UNA MITRA DE FINALES DEL S. XIX

Françoise Hatchondo R.



Esta intervención pretende ilustrar la importancia del papel de la restauración por cuanto aporta información relevante al campo del conocimiento histórico y científico.

En calidad de restauradora presento el caso de una vestimenta litúrgica, con el deseo mostrar, dentro del marco de este congreso de Historia de las Religiones, privilegiado que puede ser el contacto que se tiene en mi profesión con las piezas a tratar. Pues los procesos aplicados en ocasiones generan datos, en particular referentes a técnicas y materiales constitutivos, culturalmente enriquecedores y que desde otros ámbitos académicos no llegan a ser considerados.

Antecedentes

A solicitud del Museo Regional de Chiapas, un lote de piezas ingresó en abril de 1994 a los talleres de la Coordinación Nacional de Restauración para su tratamiento. Dichas piezas datan en general del siglo XIX, y en algunos casos posiblemente de principios del siglo XX. Entre éstas se encontraba una mitra de obispo.

La mitra. Generalidades²²:

Es bien conocida la forma que tiene la mitra en la actualidad. Es un bonete redondo por su base y, prolongándose, remata en dos ápices que forman dos hojas, una detrás y otra delante. Está abierta y hendida por los lados, y de la parte posterior penden dos cintas anchas, llamadas ínfulas, que caen sobre los hombros

²² Enciclopedia Universal Ilustrada europeo americana Ed. ESPASA-CALPE S.A., Madrid, 1908, c.1966.

del portador. Según Santo Tomás, la mitra representa la ciencia de los dos Testamentos, Nuevo y Viejo, que debe tener el obispo, por esto tiene dos puntas o extremidades. Se le impone al obispo la mitra como escudo de fortaleza y salud, para que esté armado con las fuerzas de uno y otro, y aparezca terrible a los adversarios de la verdad. Las ínfulas simbolizan la prontitud y diligencia que deben tener los obispos en defender la fe hasta con su propia sangre, y se dice que caen sobre las espaldas por el peso de la predicación del Evangelio que debe hacer el prelado, y la obligación que tiene de armonizar en sus obras con lo que enseñan sus palabras.

Origen y antigüedad de esta vestidura sagrada

Atendiendo a su nombre, se ha usado en todos los tiempos y países para indicar un adorno en la cabeza que han llevado tanto los hombres como las mujeres, aunque no de la misma forma. Se cita la mitra en textos antiguos tanto sagrados como profanos. En el Antiguo Testamento se dice que Judith se puso una mitra en la cabeza para presentarse a Holofernes.

En Africa parece que se usaron como distintivo de las vírgenes consagradas a Dios; y que en España la tuvieron las monjas en el siglo VIII. Los brahmanes, sacerdotes de la India, usaron una mitra adornada de piedras preciosas.

La mitra es un tocado religioso ceremonial y se conoce con diversos nombres a lo largo de la historia: cuphia, tiara, corona sacerdotalis, apex, cidaris, calypta, galea, infula phrygium, pyleum, etc., por lo que es difícil reconocer la forma que tenía entre los antiguos, así como el carácter simbólico y la clase y categoría de las personas que la usaban.

La mitra de San Silvestre I en Roma (s. IV) es redonda, aguzada por su parte superior y de cerca de un palmo de alta, en ella se ve la imagen de la Virgen, Nuestra Señora, sentada con el Niño Jesús y sostiene en la derecha un ramo de olivo, debajo se lee la inscripción Ave, Regina Coeli.

Uso religioso de la Mitra

Para que las diferentes eminencias eclesiásticas la portaran, cardenales, obispos, algunos abades regulares y dignidades de iglesias y catedrales, se necesitaba el permiso especial del Sumo Pontífice. Los cardenales diáconos con mitra en la cabeza solían promulgar al pueblo los monitorios y excomuniones. Parece que desde el s. XIII empezaron a tenerla todos los obispos, ya fueran patriarcas y arzobispos o solamente obispos.

Materiales de elaboración

En el siglo XV se usaban mitras simples de algodón blanco. Paulo II fue el primero que concedió a los cardenales en 1464, el uso de la mitra de seda confeccionada en damasco blanco, de la que pendían las cintas de seda roja.

Existen tres clases de mitra: la pretiosa suele estar adornada con diamantes y piedras preciosas, o con láminas de oro y plata; la auriphrygiata, compuesta de algunas pequeñas margaritas, o de seda blanca tejida con oro, o de tela de oro simple sin láminas ni margaritas; la simplex, hecha sencillamente de seda de Damasco o de otra clase, o también de tela blanca de lino con franjas rojas en las cintas que caen sobre las espaldas.

Descripción de la pieza considerada

La mitra que nos ocupa, de 40.5 cm de alto por 33 cm de ancho, es de raso de seda en color blanco; sólo el lado anterior está decorado con motivos florales bordados con hilos metálicos. Ambos lados de forma triangular están rigidizados con un alma de cartón. La parte posterior está forrada de raso de seda sintético amarillo que se prolonga en dos tiras, las ínfulas, con fleco también de material sintético. Este forro amarillo corresponde probablemente a una intervención posterior que sustituyó al original.

Problemática de conservación

La pieza mostraba suciedad por la acumulación de polvo, manchas de oxidación y otros, que hacían necesario el desmontaje de la pieza para un lavado acuoso y sustituir el alma de cartón por otra protegida con papel desacidificado. Considerando el daño que provocan elementos ambientales extremos como es en particular una humedad alta, que acelera el deterioro de materiales orgánicos como la seda cuando entra en contacto con un medio ácido generado por el cartón.

Al desmontar la pieza nos encontramos con una variedad de materiales, dispuestos en capas, que son más numerosos en la parte interior de las dos hojas triangulares, siendo esta parte la que embona en la cabeza. Considerando el lado anterior, tenemos a partir del cartón adherido a él, un papel gofrado con pequeños motivos florales, un forro de lino y una pieza de raso de seda blanco.

Mientras que al exterior, el raso de seda bordado con hilos metálicos entorchados está en contacto directo con el cartón. La parte correspondiente al interior de la parte posterior tiene un papel, probablemente de recuperación, que trae impresa una palabra: "CHÂLE...", en grandes letras de molde doradas, interrumpida por el corte del cartón que da forma al lino delgado y al raso de seda. Dicho vocablo pudiera ser de origen francés, dada la acentuación circunfleja. En la parte exterior tenemos el cartón cubierto con un papel blanco.

La hoja posterior de la mitra se desliza dentro del forro amarillo arriba señalado.

En la hoja frontal de la mitra apareció una litografía, en la cara interior y entre el papel gofrado y el lino, de 14 cm x 19 cm, la cual ha de haber sido colocada ahí

originalmente, como lo indica la huella del adorno, menudo galón de papel pintado con polvo de cobre, alrededor del grabado. Además no se ha encontrado ninguna evidencia de alguna intervención que indicara una colocación posterior.

Descripción del grabado

Se trata de una litografía iluminada con acuarela, del siglo XIX, en la que aparece escrito en francés “Coquetterie” (coquetería) en calidad de leyenda de lo representado: una niña se ajusta una corona de flores en la cabeza, mirándose en el reflejo de la superficie del agua que corre a través de un viejo muro, y luego cae en una pequeña cascada convirtiéndose en arroyo. Elementos de vegetación silvestre y a lo lejos una cerca, nos indican un paisaje campirano y bucólico. No obstante el ademán delicado y coqueto del personaje, se advierten también signos de inocencia: la joven aldeana está vestida con pulcritud, el escote de la blusa modestamente abierto, sin olvidar la cruz que pende de su cuello, lo que confiere a la imagen una connotación un tanto púdica y casta.

Análisis del objeto de estudio

Nuestra mitra corresponde a la aurifrigiada que es de seda blanca tejida con oro, aunque se trata mas bien de una seda bordada de hilos metálicos dorados, con motivos fitomorfos. Las margaritas arriba mencionadas que corresponden a la aurifrigiada, simbolizan a la inocencia, al niño Jesús²³. Este tipo de mitra se usa desde Adviento hasta Navidad, exceptuando la tercera Dominica Gaudete, en la cual se usa la preciosa como señal de alegría²⁴.

Las letras de molde en el papel de fabricación y el título del grabado, ambos en idioma francés, evidencian sin lugar a dudas, que la pieza se confeccionó en Francia. Recordemos que durante el siglo XIX y hasta principios del XX, era frecuente importar o mandar a hacer indumentaria tanto, civil como religiosa, en determinadas casas francesas de confección.

Nos asalta de inmediato la pregunta de ¿porqué aparece esta imagen, a primera vista profana, dentro de una mitra? Intentaremos avanzar algunas hipótesis

¿Se trata de una imagen-talismán?

Mi primera idea fue considerar la imagen como una suerte de protección para el religioso que portaba la mitra, ante posibles tentaciones; la pulcritud de algunas feligresas pudiera ser percibida por el prelado como instigadora al mal, y la imagen pudiera representar el recordatorio a su deber de no apartarse del camino dictado y señalado por los teólogos.

²³ Monterrosa P. Mariano. Manual de símbolos cristianos, Dirección de Estudios Históricos, INAH, México, 1979.

²⁴ Enciclopedia Universal Ilustrada europeo americana Ed. ESPASA-CALPE S.A., Madrid, 1908, c.1966

Si bien se arma al obispo de fortaleza y salud cuando se le impone la mitra, la imagen -inocencia contra coquetería- pudiera reforzar dichas virtudes ante "los adversarios de la verdad", o bien, señalar al prelado una de las incitaciones -coquetería- contra las cuales debe precaverse y luchar con denuedo espiritual.

Esto nos conduce a la necesidad de considerar las alegorías que se originaron en las antiguas doctrinas dualistas del Oriente (maniqueísmo), y del pagano-cristianismo. Sabemos que hubo una gran diversidad de ellas, derivadas de la antigua mitología y tomadas de "Los vicios y virtudes", representados por el español Prudencio (s. IV d.) en su tratado de psicomaquia. En donde el procedimiento de personificación y tipificación de las potencias del alma, el bien y el mal, asumieron una particular intensidad icónica. En Francia, más que en otra parte, se siguió la obra de Prudencio en la Edad Media, cuando por tradición los aspectos de la psicomaquia se representaban dentro del ámbito arquitectónico románico y gótico, alcanzando cierto auge iconográfico en el siglo XVI. Aún en el siglo XIX, aparece la obra de Cauchin en calidad de coautor, titulada Iconología, que trata igualmente de los vicios y las virtudes²⁵.

También cabe interpretar dicha imagen como un todo en el que están incluidas dos fuerzas opuestas: la "virtud" o inocencia, junto con el título de "coquetería" en calidad de contra parte o "vicio". Por lo que se ha podido ver, la coquetería no aparece como vicio en los diferentes tratados revisados. Encontramos, más bien, a la lujuria, lascivia y malicia, pero nada que se refiera a la coquetería²⁶. Además, en la lucha del bien y del mal, el vencedor siempre es el bien, por lo que, regresando a la imagen de la mitra, se justifica la impresión predominante de inocencia frente a la de coquetería. Sin embargo, no deja de emanar una cierta aura de "vanidad" de dicha representación.

¿O, más bien, de una imagen esotérica?

Más bien el grabado podría representar a una virgen, que simboliza generalmente a la Virgen María, junto al elemento agua que indica purificación, inocencia. La corona de flores o rosas alude a San José²⁷, y el conjunto representaría una escena de "vanidad" -coquetería-, ¡cómo si estas entidades indicaran las de una fe poco virtuosa! El título, así como el sincretismo de elementos cristianos con otros de la mitología y cultos antiguos confunde, por lo tanto, el verdadero significado de

²⁵ Mâle, Emile. L'art religieux du XIIème siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age. Librairie Armand Colin, Paris, 1966.

Monterrosa P. Mariano. Manual de símbolos cristianos, Dirección de Estudios Históricos, INAH, México, 1979.

Paul Lucas, Cuernavaca, Mor., referente a la obra "Doctrinas secretas" de Madame Blavatzky. Comunicación Personal

²⁶ Ripa, Cesare. Iconología, Ed. Tea., c. 1992, conforme texto de la edición de Teozzi en Padua, 1618.

²⁷ Monterrosa P. Mariano. Manual de símbolos cristianos, Dirección de Estudios Históricos, INAH, México, 1979.

la imagen, cuyo hermetismo le da un sentido ideológico más profundo y sólo descifrable para los iniciados. Se sabe que los Jesuitas estudiaron y retomaron el esoterismo de la religión judía, y tradujeron los manuscritos que provenían de la India y de Arabia²⁸. Ahora bien, las entidades religiosas como la Virgen María y el niño Jesús no aparecen representados en el exterior, como era el caso en las mitras primitivas (ver la del siglo IV, arriba señalada), sino que además de encontrarse encerrados dentro de la mitra, son insinuados con símbolos retomados de la Antigüedad.

Esto nos lleva a considerar la posible correspondencia de la imagen con una secta, en este caso cristiana por tratarse del elemento litúrgico que es la mitra, la cual habría sido utilizada en ceremonias secretas de carácter no oficial. Se ha visto en Francia, en particular en el siglo XIX, la activación del fenómeno de sectas y hermandades religiosas o esotéricas, por lo que no es de extrañar su difusión a países como México con el que se tenía un considerable intercambio.

Por último, me he inclinado a leer en el incompleto vocablo "CHÂLE...", el nombre de una abadía cisterciense, Chaalis, en la Francia del siglo XII, abandonada en el XVIII, pero que en el siglo XIX alcanzó notoriedad. Es evocada en la obra del poeta francés Gérard de Nerval, quien con matices de índole religioso y obsesionado por la redención, ve en la pureza la encarnación del eterno femenino y la confunde con el alma de la Naturaleza, la Isis griega de la Antigüedad, y luego con la Virgen María. ¿No son estos los mismos elementos de la imagen contenida en la mitra, en que la naturaleza es evocada con reminiscencias un tanto bucólicas?

Conclusión

Es insólito el hallazgo de esta imagen un tanto profana dentro de una mitra. Sin embargo, resalta enseguida la intención consciente de su colocación en dicho sitio, derivándose a partir de esto algunos aspectos religiosos que caracterizan al siglo XIX. En este caso, elementos que pueden coincidir tanto con la psicomaquia como con el esoterismo, y que se remontan a la Antigüedad.

Hemos querido verter estas conjeturas con el fin de confrontarlas y precisarlas en este espacio junto con ustedes, para hacerlos partícipes de un descubrimiento sorprendente y plétórico de implicaciones. Todo ello a partir de un objeto de modesta relevancia aparente, pero que al someterse a una intervención rigurosa de conservación despliega un amplio abanico de significados históricos y valores plásticos.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

²⁸ Mâle, Emile. L'art religieux du XIIème siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age. Librairie Armand Colin, Paris, 1966.

SAGRADO CORAZÓN

Rosana Calderón Martín del Campo



El ejercicio profesional del restaurador exige, aparte de un conocimiento amplio de la materia a restaurar y de su estado de conservación, de los materiales que utilizará para conservar o restaurar determinada obra. Por otro lado, debe conocer el estilo y época de su manufactura, así como cualquier acontecimiento relacionado con ella; ya que todos estos datos determinarán la manera en que se tratará cada obra. Teniendo muy presente que cada obra es un caso particular y que su tratamiento será planeado única y exclusivamente para ella.

En este ejercicio cotidiano, el restaurador se topa con obras que al ser analizadas

detenidamente proporcionan una información amplísima, como es el caso que nos ocupa.

Al taller de pintura de caballete de la CNRPC, procedente de Puebla, llegó una obra de características muy particulares. Se trata de una pintura óleo/tela adherida a una tabla, con forma de arco de medio punto, con un marco tallado y dorado, y de autor anónimo.

Debido a que es excepcional que una pintura al óleo sobre tela se encuentre directamente adherida a una tabla, ya que la pintura al óleo sobre tela requiere por lo regular de una preparación muy determinada, se pensó inicialmente que la tabla correspondía a una época posterior. Entonces, se decidió el desprendimiento definitivo de la obra sobre tela, con respecto a la tabla, y manejarlas de manera independiente, es decir, como dos obras diferentes.

Se realizó su estudio iconográfico exhaustivo, así como de la inscripción presente en la parte posterior de la tabla, cuya información permite suponer que se trata de una obra de manufactura excepcional.

La pintura representa el Sagrado Corazón de Jesús, rodeado por una corona de espinas. En su lado derecho se observa una herida de la que brota sangre que baña un fragmento de esfera azul que representa al mundo, y en donde se observa la siguiente inscripción: "Deus dilexit mundum", que significa Dios dirige al mundo.

Al lado derecho del mundo se observan dos mujeres, la que se encuentra al extremo derecho es de tez clara, cabello rubio, lleva joyas de oro y piedras verdes -posiblemente esmeraldas-, un manto rojo con cuello de armiño, y es muy interesante señalar que lleva un "chiquiador". Posiblemente represente al continente europeo, con evidencias de ser una mujer española. A su izquierda, y junto al mundo, se observa una mujer de tez más oscura, con una gargantilla de oro y vestimenta de mestiza americana; probablemente representa a nuestro continente. También a la izquierda, se encuentra una mujer negra con joyas de oro y piedras negras, portando un turbante con joyas, representando seguramente al continente africano. Junto a ella y a su izquierda, se observa otra mujer de tez clara y cabello oscuro, pero sin evidentes rasgos raciales, portando joyas de perlas, es posible que represente al continente asiático.

Al mismo nivel del corazón, y a cada lado, se observa un ángel. El derecho, lleva un vestido rosa y un manto ocre; mientras que, el del lado izquierdo, esta vestido de blanco y porta manto un rojo.

De la arteria aorta del corazón brotan tres clavos dorados, detrás de ellos se encuentra un círculo azul con resplandor dorado y, dentro de él, la inscripción: *IHS*, que son las siglas de *Iesus Homus Salvator*, y significa Jesús Salvador de los Hombres. Sobre éste, se observa una paloma blanca con las alas extendidas, que representa al Espíritu Santo y, sobre ella, un hombre anciano con los brazos extendidos como representación del Padre Eterno. A cada lado figuran dos querubines.

En la parte posterior y sobre la tabla, probablemente con técnica al temple, y sobre fondo azul, se encuentra la siguiente inscripción:

*Se estreno día 7 de Agosto de 1789
cuyo marco fue del tabernaculo de San
Ygnasio uno de los dos retablos que fueron
de la Yga antigua del Colegio del Espiritu Sto
qe aunque diminutos los dono á esta Capilla
el Exc^{mo} S. Virrei D. Martin de Mallorca año de 178...
siendo Capellan el B. Joseph Mariano Mar
quez, a cuya solicitud, y trabajo se adorno
esta Capilla de los ocho retablos con algunas
esculturas nuevas grandes y chicas, vidrieras y los
liensos de S. Ygnasio. pie de altar. asulejos. todos los
demas liensos adornos, y composturas qe hai
en ella. Su Coro. quarto de Pulpito. de Sacristía
y tambien fuera de ella.*

El marco es tallado en alto relieve y dorado, con buena hoja de oro y, por el color y la veta de la madera, es posible que se halla fabricado en caoba. En la cara posterior presenta, a cada lado, una argolla de hierro forjado como sistema de fijación al muro.

DEVOCIÓN AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS (Siglo XVIII)

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús, de acuerdo con Luis Bronzón MacDonald, fue iniciada en Europa durante la Edad Media por Santa Gertrudis la Grande (1253-1298). Quien a sus cincuenta años, y al enterarse de que una de sus discípulas había anotado todas las experiencias y enseñanzas que le había escuchado, se dedicó a corregir el manuscrito de lo que sería el: Libro de la Gracia Especial o Revelación de Santa Matilde. Este fue publicado por primera vez en Colonia, Alemania, a fines del siglo XVII²⁹.

Si bien, en un principio esta devoción se propagó sólo entre las compañeras de Santa Gertrudis. Entre 1625 y 1690, fueron notables en Francia los santos Juan Eudes, Claudio de la Colombiere y Margarita María de Alacoque, quienes dieron a conocer la devoción al Sagrado Corazón "...como símbolo del amor sin límites que movió al Verbo a encarnarse, a instituir la Eucaristía y a morir en la Cruz por nuestros pecados, ofreciéndose al Padre Eterno como víctima y sacrificio."³⁰

La devoción al Sagrado Corazón apareció y se extendió en México a lo largo del siglo XVIII. Primero en la ciudad de México, lo que se corrobora por noticias registradas por Mariano Cuevas S. J., en su "Historia de la Iglesia en México", en donde refiere que en 1755 y 1756 ya se celebraba en todas las iglesias la festividad del Divino Corazón, y que ya para 1773 esta devoción se había esparcido por todo el reino y especialmente en poblaciones cercanas a la ciudad de México³¹.

Los jesuitas fueron los principales defensores de la devoción al Sagrado Corazón desde el siglo XVIII, y con ese fin publicaron obras dedicadas a la propaganda de dicha devoción. En México se imprimieron al menos diecinueve obras sobre el tema, la primera es de 1732 y fue realizada por el P. Antonio de Mota, con el título de Devoto culto que debe dar el Cristiano a el Sagrado Corazón de Christo Dios y Hombre.

Se sabe de varios libros referentes al culto del Sagrado Corazón, vinculados a las monjas de Santa Clara, de Santa Isabel, de la Compañía de Jesús, del convento de Jesús María y de San José de Gracia. Todos con oraciones, sermones y otros oficios.

Actualmente la Iglesia ha instituido el mes de junio como el del Sagrado Corazón de Jesús y, gracias a San Alfonso Ma. de Liguorio, dividió el mes en tres partes:

1. El Corazón del Niños Jesús.
2. El Corazón de Jesús que sufre.
3. El Corazón de Jesús en la Eucaristía.

²⁹ Bronzón MacDonald, Luis. "Una devoción al Sagrado Corazón en el S. XVIII" Boletín 7. Monumentos Históricos. INAH-SEP. México, 1982. pp.33-50

³⁰ Op. cit. p. 33

³¹ Op. cit. p. 33

Un antecedente europeo en las representaciones plásticas del Sagrado Corazón es un libro impreso en Amberes, ilustrado con grabados que aluden a la unión de los corazones de Cristo y del Hombre. En estas representaciones se observa el Sagrado Corazón con un niño y un ángel. Es posible que el niño simbolice el alma del hombre y el ángel represente la ayuda que Dios Padre siempre dispuesto con su hijo. Este libro debió usarse para los oficios del mes de junio y debió ser conocido por los feligreses.

En la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, en Zumpango, Estado de México, existe una serie de pinturas al óleo con escenas de la Pasión que tienen como representación central al Sagrado Corazón de Jesús. Fechados en 1773, el autor de esta serie es Francisco Báez o Baiz.

Tanto estos grabados como las pinturas encontradas en la iglesia de Loreto pertenecen a la segunda división que hace el padre Ligorio del mes Sagrado, es decir, a la del Corazón de Jesús que sufre.

Esta representación del Sagrado Corazón es producto de la mentalidad barroca del siglo XVIII, ya que la significación teológica del Sagrado Corazón corresponde a la búsqueda de la esencia del Evangelio³².

SOCIEDAD Y ECONOMÍA EN EL PERIODO VIRREINAL EN LA CIUDAD DE PUEBLA

La bonanza de la Ciudad de Puebla desde su fundación, incitó a las ordenes religiosas a establecerse en ella.

Los franciscanos fueron los primeros en llegar, para 1532 los dominicos, en 1546 los agustinos y en 1578 los jesuitas, quienes realizaron una significativa labor cultural y cuya importancia para el tema aquí tratado es patente. Su primer Colegio del Espíritu Santo abrió las puertas en 1584 y tuvo su primera gran iglesia dedicada en 1600, y una Casa de Ejercicios Espirituales que edificó entre 1723 y 1733 el obispo Lardizábal. Con la categoría de seminario funcionó desde 1579 el Colegio de San Jerónimo; desde 1625, el de San Ildefonso, en el edificio que les donó el obispo de la Mora y Escobar; a partir de 1701, el Real Seminario de San Ignacio y, desde 1751, el Colegio de San Javier para misioneros³³.

VIRREY MARTÍN DE MAYORGA

Martín de Mayorga fue Virrey y Capitán General de la Nueva España, de 1779 a 1783. A la personalidad de don Martín de Mayorga, competente administrador, hombre probo y entendido, le afectaron los frecuentes rumores de la época.

³² *Op. cit.* p.50.

³³ MOYSSEN, Xavier y Efraín Castro Morales. Puebla Monumental. Fomento Cultural Banamex. México, 1984. p.36.

Nacido en Barcelona, había sentido debilitarse su salud en el servicio colonial. Deseoso de reunirse con su familia en España, había pedido y tenía concedido su relevo del cargo de Capitán General de Guatemala, cuando murió en México el Virrey Bucareli.

En el pliego de mortaja que abrieron los oidores de la Audiencia, con gran solemnidad era nombrado Mayorga como Virrey interino de la Nueva España. Inmediatamente enviaron los oidores un correo extraordinario a Guatemala para hacérselo saber. Mayorga no podía rehusar el encargarse de este virreinato. Así pues, en lugar de partir para España a reunirse con su familia, como tanto deseaba, tuvo que dirigirse a México.

La temporada de lluvias en que le tocó viajar hizo penoso su traslado, y las noticias relativas a la declaración de guerra con la Gran Bretaña que le esperaban en México, fueron poco propicias para su ánimo.

La sombra que entristece su gobierno es quizá el hecho de reunirse en su persona la quebrantada salud, su condición de virrey interino y la guerra en las colonias de Norteamérica.

Sin embargo, Mayorga procuró dar pertinente solución a todo, si bien enfrentado a las dificultades para costear los preparativos de la guerra, enviar situados a las islas y fortalezas, y aparte remitir caudales a España. Tras cuatro años de agobio, dejó el virreinato cuando fue relevado por don Matías de Gálvez, Virrey propietario, en abril de 1783³⁴.

CONCLUSIONES

Como ya se mencionó, la devoción al Sagrado Corazón de Jesús llegó a México en el siglo XVIII, según los documentos mencionados más arriba, de 1755 y 1756. Se sabe que para 1773 ya era común en todo el territorio de la Nueva España y, así mismo, que la Compañía de Jesús se constituye en su principal promotora. Para fines del siglo XVI (1578), los jesuitas ya se encuentran afincados en la Ciudad de Puebla. La Compañía está dedicada a la investigación y la enseñanza, por lo que su primer Colegio del Espíritu Santo, abierto en 1584, es de suma importancia.

De acuerdo con la información recabada se pueden hacer las siguientes conclusiones respecto a la obra en cuestión:

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús tiene una relación cercana con la Compañía de Jesús, lo que se confirma con la inscripción de la obra perteneciente al retablo de San Ignacio de Loyola -fundador y General de la Compañía de Jesús-

³⁴ *Enciclopedia Historia de México. Tomo 7. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V.*

de la Iglesia del Colegio del Espíritu Santo. Cabe mencionar que dicho colegio es hoy ocupado por la Universidad Autónoma de Puebla.

Si se considera, por otro lado, que la Iglesia antigua a la que se hace referencia en la inscripción, había sido sustituida o modificada -dato que habrá que corroborar- por la Iglesia de la Compañía, que se encuentra actualmente a un costado del Colegio del Espíritu Santo, es posible que se esté cerca de localizar su procedencia. Ya que, por otro lado, se menciona que se hizo dicho trabajo para una capilla con ocho retablos y que estos fueron donados por el Virrey de Mayorga, que como se recuerda residió en México entre los años 1779 y 1783. Queda por comprobarse el año de donación, si bien parece ser el de 1781, estrenándose en 1789, cuando este virrey ya no se encontraba en México.

En cuanto a la obra misma, se pueden desarrollar dos hipótesis. Es posible que tanto la tabla como la tela y el marco sean unidades independientes, pero que al adornarse la capilla de los ocho retablos, como se menciona en la inscripción, se les haya integrado unitariamente.

Sin embargo, soy de la opinión de que la obra fue originalmente creada como la observamos, aunque el marco haya pertenecido a un retablo anterior ya que, de acuerdo con Carrillo y Gariel, la técnica de manufactura que presenta esta obra -pintura al óleo sobre tela y, ésta, adherida a tabla- no es tan excepcional como pareciera. "Por lo que, las pinturas sobre tabla ejecutadas en Nueva España, y salvo contadas excepciones, están elaboradas, sobre el estuco, que recubre el lienzo, que a su vez se apoya sobre la madera. Por lo que es sumamente fácil trasladar los lienzos de pintura sobre tabla a tela, un ejemplo es la pintura adjudicada antiguamente a Baltasar de Echave Orio, posteriormente al Maestro de Santa Cecilia y actualmente a Simón Pereyng, que representa a la Sagrada Familia con San Juan, y se exhibe en el Museo de Pintura de México, Distrito Federal."³⁵.

Por todo ello sostengo que deben mantenerse las tres partes de la obra integradas en una misma unidad.

En cuanto a la iconografía de la obra, se puede concluir que: El corazón sangrante, con corona de espinas, representa la muerte de Cristo y la redención de los pecados del mundo, y es por esto que su sangre baña al mundo, y es por esto también que la inscripción nos dice que "Dios dirige al mundo". Y esto es avalado con la presencia en línea recta ascendente de las otras dos personas de la Trinidad, el Espíritu Santo, representado por la paloma, y el Padre Eterno que contempla al Hijo. El monograma IHS, significa Iesus Homus Salvator, Jesús Salvador de los Hombres, reforzando su presencia redentora, así como los tres clavos que aluden a la Pasión.

³⁵ Carrillo y Gariel, Abelardo. *Técnica de la pintura de Nueva España*. UNAM. México, 1983. p.90.

Los ángeles que acompañan al corazón, al igual que en los grabados europeos del Sagrado Corazón, pueden significar la presencia constante de Dios con su Hijo, ya que son mensajeros de Dios.

Es posible que así como las pinturas de la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto, en Zumpango, Estado de México, así como los grabados de Amberes, pertenezcan al segundo orden de la división hecha por el Padre Ligorio. Es decir, al Corazón de Jesús sufriente, como símbolo de la resurrección de Cristo y la salvación del hombre, siendo éste último figurado por las cuatro mujeres que a su vez representan a los cuatro continentes.

BIBLIOGRAFÍA

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. Técnica de la pintura de Nueva España. UNAM, México, 1983.

BROZON MACDONALD, Wis. "Una devoción al Sagrado Corazón en el siglo XVIII". Monumentos Históricos. Boletín 7. INAH. México, 1982. pp.33-50 Crónicas de la Compañía de Jesús. Prólogo y selección Fco. González de Cossío. UNAM. México, 1979. Biblioteca del estudiante No. 73.

CRUZ, Santiago. Las artes y los gremios en la Nueva España. Ed. Jus. S.A. México, 1960.

ESQUITIN LASTIRI, et. al. "Escultura policromada: aspecto histórico, tecnológico y científico y su relación con la restauración". Tesis de restauración. INAH. México, 1983.

FERNANDEZ, Justino. Arte Mexicano de sus orígenes a nuestros días. Porrúa, México, 1975. MOYSSEN, Xavier y Efraín Castro Morales. Puebla Monumental. Fomento Cultural Banamex, México, 1981.

MOYSSEN, Xavier. La escultura de la Nueva España en el siglo XVI. UNAM, México, 1965.

PACHECO, Fco. El arte de la pintura. LEDA, Barcelona, 1968.

ROJAS, Pedro. Historia General del Arte Mexicano. Epoca Colonial. Tomo I. Hermes, México, 1975.

ROMERO DE TERREROS Y VINENT, Manuel. El arte en México durante el virreinato. Resumen Histórico. Ed. Porrúa, S.A. México, 1980.

TOUSSAINT, Manuel. Arte Colonial en México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1974.

TOUSSAINT, Manuel. Pintura Colonial en México. UNAM, México, 1982.

[**VOLVER AL INDICE**](#)

LA FÁBRICA Y CONSERVACIÓN DE LA CASA DE DIOS, DE ACUERDO CON ALGUNOS ESCRITORES CRISTIANOS

Yolanda Santaella López



Y después de seleccionar en todo lugar y de todas partes las piedras vivas, sólidas y bien firmes de las almas, con todas ellas va construyendo la grande y regia casa, radiante y llena de luz, por fuera y por dentro ...

Eusebio de Cesárea
Historia Eclesiástica HEX 4,65

Para esta exposición he recurrido al uso de citas de escritores religiosos; quienes mediante un lenguaje espiritual y sugerente, nos ilustran acerca del simbolismo de la construcción de la casa de Dios. A todo ello agrego una idea de la Maestra Elena Isabel Estrada de Gerlero, en su nota preliminar a la obra de San Carlos Borromeo, Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos, donde dice: la consulta de estas obras en forma racional y consciente, evitará en cierta medida, destrucciones irreversibles y reconstrucciones caprichosas. (Estrada: 1985)

Los frailes constructores en la Nueva España del siglo XVI, levantaron sus edificios conventuales, con abundante mano de obra indígena, que era buena conocedora de los materiales constructivos comunes como son los diferentes tipos de piedras, lodo, etc, usados generalmente en los núcleos de las pirámides, (a base de piedra y lodo). También trabajaron los morteros de cal-arena para unir piedra, hacer aplanados o revoques como se les nombraba en la Colonia. Así como los abundantes estucos que han llegado hasta nuestros días y en cuya composición hay más cal que arena. Sobre esto, Torquemada nos dice:

Todos aquellos templos y salas, y todas sus paredes que los cercaban, estaban muy bien encalados, blancos y bruñidos, que verlos de cerca o lejos causaban gran contento mirarlos, los patios y suelos eran teñidos de almagre bruñido y incorporado con la misma cal, y tan limpios y lucidos estaban, que no parecía que manos de

*hombres lo hubiesen hecho, ni que pies humanos los pisasen.
(Torquemada: 1976;cap IX, 213).*

Otro material constructivo importante es la madera, de la cual Sahagún, dice sobre los leñadores, que la cortaban con hacha, vendían morillos, postes, pilares de madera, tablas, tejamaniles y tablazones, (Sahagún: 1977; 145). También se sabe que *"...había canteros o pedreros, maestros que no sabían "inmetria" [Geometria], pero sí hacen casa; labraban muchos edificios de cal y piedra, antes que vinieran los españoles y después de llegados los españoles canteros, labraban todas las cosas que veían labrar como arcos redondos, esca[r]zanos y terciados, portadas, ventanas de mucha obra".* (Motolinia: 1971; 242).

Conocían ampliamente los colores (pigmentos y colorantes), su preparación y aplicación. Estas actividades las vemos ilustradas en el Códice Florentino. Hay presencia de estos colores en murales, códices, cerámica, esculturas, etc.

Acerca de sus herramientas, se conservan ejemplares en algunos museos. Así, por ejemplo: plumadas, talladores, pulidores de piedra, bruñidores, llanas de piedra y morteros, que son cajetes cerámicos o de piedra, aún con restos de pigmento.

Este acervo tecnológico posiblemente no correspondía a un conocimiento muy difundido entre la población indígena del actual territorio nacional; pero en las regiones donde sí lo era, se aprovechó para llevar a cabo la enorme tarea de la construcción monástica.

El arquitecto Carlos Chanfón en su material didáctico sobre la historia de la arquitectura del siglo XVI, comenta sobre la preparación de los monjes, que escribían acerca de la arquitectura, proyectaban edificios y dirigían su construcción. La existencia de tratados de arquitectura, facilitó la preparación de los eruditos, y el trivium et cuatrivium medievales, cambió su programa para incluir en la geometría, los aspectos prácticos aplicados a la construcción.

El mismo autor agrega que Diego Sagredo, tratadista inspirado en Vitruvio y Alberti, da a conocer su escrito Medidas del Romano, en 1526, en donde es posible apreciar las ideas vigentes del erudito arquitecto.

En este sentido, vemos cómo el indígena funcionó como artesano ejecutor de un proyecto elaborado y supervisado por el monje erudito o maestro constructor de distintos antecedentes profesionales. Había, pues, pocos especialistas de alto nivel, pero una numerosa mano de obra no especializada. En cuanto a la organización del trabajo se aprovechó la estructura prehispánica sobreviviente, fundamentada en la jerarquía indígena (Chanfón: 1978).

Seguramente se construyó mucho, Motolinía cita la cifra de 500 iglesias, y dice que los indios si tuvieran libertad de edificar, habría más iglesias, es gente que

todos trabajan...*"ellos allegan la piedra a cuestras, ellos hacen la cal, los adobes y ladrillos, ellos se hacen las paredes, ellos acarrean las vigas y traen la tabla, ellos labran la madera, albañiles y encaladores y canteros entre ellos hay quien las atavía y las pone en perfección..."*. (Motolinia: 1971; 202).

Así se procedía a levantar las fábricas conventuales, empezando por localizar el sitio como se menciona en la Biblia, --sobre un monte, en un sitio elevado--, *"está fundada sobre los santos montes. El edificio se debe orientar que la cabecera mire hacia el oriente, a la salida del sol en el equinoccio porque la iglesia que milita en la tierra debe actuar con moderación tanto en la prosperidad como en situaciones adversas"*.

La iglesia material en que se congrega el pueblo para alabar a Dios, representa la santa iglesia que se construye en el cielo a base de piedras vivas. Esta es la casa del Señor sólidamente edificada, cuyo fundamento es Cristo, su piedra angular, sobre este fundamento se ha colocado el de los Apóstoles y Profetas.

Iniciaban con el trazado de la obra. Esto es, marcar sobre el terreno las medidas proyectadas; luego se procede a poner los cimientos que daban soporte estructural al edificio. Para San Gregorio, *"...el cimiento soporta las piedras y no es soportado por las piedras; nuestro redentor, pues, soporta todos nuestros males, pero en Él, no hay mal alguno que debiera ser tolerado"* (San Gregorio; 397).

El obispo o un sacerdote rocía el lugar con agua bendita, para ahuyentar las visiones diabólicas; en la primera piedra se habrá grabado una cruz (Durandus: 1966; 3).

La cimentación se hace a base de mampostería, en esta forma la piedra por sus dimensiones es colocada a mano, unida con mortero de lodo con cal, como los prehispánicos. El mortero es una mezcla de diversas sustancias cementantes --cal, lodo- y de cargas---arena, grava, pedazos de piedra, ladrillo-- (Terán: 1988; 83). Las piedras serían las almas de los fieles, a la manera de piedras vivas edificadas, como una casa espiritual, y la mezcla o aglutinante, la fe que une y adhiere. Esta construcción estará sólidamente cimentada en piedra firme.

Mientras construimos los muros de la Iglesia estamos rodeados de nuestros propios vicios, y de hombres perversos que intentan impedir nuestra obra, por esto al tiempo que edificamos los muros, es decir, las virtudes, debemos luchar contra los enemigos; tomemos nuestras armas: el escudo de la fe, la coraza de la justicia, el yelmo de la perfección y la espada de la palabra de Dios. (Durandus: 1966; 4).

El pavimento esta hecho por las almas o piedras por la firmeza de la fe y colocadas en el pavimento por la trabazón de la humildad. Siguiendo a San Gregorio, se levanta la fachada del edificio que son las mismas obras que se ven al exterior. Son fachadas del edificio celestial.

Las fachadas tienen atrio por todas partes alrededor, en él las obras son grandes, si la anchura de la caridad las dilata en el alma. El atrio de la puerta, nuestra puerta, es la entrada al reino; y amor a Dios y al prójimo perfectamente es dirigirse a la entrada del reino, el Señor es la puerta" (San Gregorio: 419, 450, 451, 452). Las virtudes las encontramos dispuestas así: la fe es la puerta que conduce al conocimiento; la caridad en el atrio, ensancha el alma en el amor; la esperanza, en el lugar de los 50 codos porque mediante los deseos y suspiros introduce el alma en los secretos gozos del descanso.

Respecto a los vanos, las ventanas oblicuas permiten el acceso de la luz, y son angostas; pero la parte interior que recibe la luz, es ancha como las mismas cosas que se ven, apenas si unos pocos pueden entenderse de ello; que lo que los contemplativos ven de la eternidad es muy poco. Las ventanas están abiertas y están defendidas; porque para sus almas está también abierta o patente la gracia de que están llenas. (San Gregorio: 453).

Los elementos constructivos como los apoyos corridos o paredes, son el soporte sobre el que se pintan los murales, obedeciendo al programa constructivo e iconográfico de la orden. Para las sagradas escrituras la imagen que se ve ante los ojos no es Dios ni hombre, pero es Dios y hombre.

Aquél a quien la imagen representa. Pues es Dios lo que la imagen representa, pero ella en sí misma no lo es. Debes contemplar la imagen y reverenciar mentalmente lo que conoces a través de ella. Tomando en cuenta el sentido espiritual que tiene la pintura mural me permito hablar de las varias maneras o técnicas de hacer dicha pintura, así hablamos de: al fresco, al temple. Que según sea el aglutinante, este será de huevo, a la cola, de caseína, a la encáustica y la pintura a la cal, etc. De manera general describiré dos de las técnicas: el fresco y el temple.

Comúnmente se llama fresco a la pintura mural. El fresco es una técnica, entre otras, que permiten la representación pictórica sobre los muros. Actualmente se sigue discutiendo si la pintura mural conventual se efectuó al fresco o al temple.

Los análisis de tipo químico de muestras de pintura, concluyen que tal vez se trate de una pintura al temple; pero estos estudios son incompletos, pues falta la identificación del aglutinante orgánico, para determinar la naturaleza del temple.

La pintura al fresco, resulta de la reacción de la cal del enlucido fino todavía húmedo, con los pigmentos y el anhídrido carbónico del aire. Ello produce una capa de carbonato de calcio en forma de película transparente, que captura en su interior los pigmentos aplicados.

Se pinta al fresco sobre un muro en buenas condiciones estructurales y sin humedad, luego se aplica el aplanado o mortero, que consta de:

- repellado, con proporción de 1 a 3 (cal-arena) y alguna carga gruesa.

-revoque, con igual proporción y consistencia más uniforme que la anterior.

- enlucido, éste es; uno rugoso que va de 1 a 2 ó 3 de cal arena, y uno fino en proporción de 1 a 1 de cal y arena fina.

Un encalado posterior da luminosidad al fresco. Después se procede a ejecutar el diseño, que se pasa del papel a la superficie. Se va haciendo en tareas o secciones, evitando pintar sobre el enlucido seco; razón por la que se va pintando una tarea por cada día. (Hernández: 1980; 6, 8, 9, 10).

Temple

Técnica de pintura mural, más maleable, ofrece diferentes texturas, calidades y brillo peculiar.

El temple usa como aglutinante una emulsión, que es una mezcla de componentes oleaginosos en agua, como serían albúminas, gelatinas o materiales coloidales. El nombre del temple deriva de la emulsión usada, así tenemos temples: de huevo, cola y caseína, etc.

Sus características dependerán del tipo de aglutinante usado, --en general, esta técnica es de secado rápido--. Es una de las técnicas más estables y de fácil ejecución; los tonos podrán aclararse u oscurecerse mediante la superposición de capas de pintura, que al secar se volverán transparentes.

Temple de huevo

En esta técnica se puede usar todo el huevo, o la clara y la yema separadamente. Si se mezcla con agua, se dice que es un temple magro; o con barnices y aceites, para obtener un temple graso.

Es el más mencionado por Cennino Cennini. Tal vez fue el más común en el medievo y Renacimiento temprano. Si bien el más utilizado es el temple de yema.

Temple de caseína

La caseína es el componente sólido de la leche, y produce la cola más fuerte y estable. Usada como aglutinante se le pone una quinta parte de cal apagada y se emulsiona. Se puede diluir en agua.

La emulsión de caseína, al mezclarse con la cal del aplanado formará caseinato cálcico, lo que lo hace resistente al medio ambiente. Este temple se aplica

fácilmente sobre un enlucido húmedo con efectos cubrientes muy etéreos y suaves. Si el enlucido está seco los colores serán parecidos a una veladura.

Temples a la cola

Esta técnica es una solución débil de cola (de huesos, de conejo o grenetina) en agua, como aglutinante. Este temple no es muy usado, por ser su calidad inferior. Es menos resistente, no posee la transparencia ni la luminosidad de otras emulsiones.

Temple a la cera (encáustica)

Se mezcla cera de abejas en agua hirviendo, con hidróxido de amonio que actúa como emulsificante. Con estas emulsiones se logra pastosidad, lustre y luminosidad. Se aplica fácilmente y ofrece resistencia al deterioro del medio ambiente.

Temple a la goma

Las gomas más usadas son la arábica y la de cerezo. Solas no convienen a la pintura, por ser quebradizas y de poca adherencia. Deben usarse mezcladas con otra emulsión (huevo o caseína). Ofrecen una notable luminosidad y transparencia.

Pintura a la cal

Es de ejecución más sencilla que el fresco. El enlucido no se hace al mismo tiempo que la pintura, sino que sólo se humedece con una lechada de cal. Esta técnica no ofrece la solidez del fresco. (Hernández; 1980; 1, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27).

Veamos ahora, para finalizar, la localización de la pintura mural conventual del siglo XVI. De acuerdo al programa pictórico de la orden mendicante, posiblemente se encontraba distribuida en casi todo el templo, el convento y servicios, el atrio, las capillas posas, la capilla abierta, el portal de peregrinos y aun en la fachada principal.

La pintura manifiesta un carácter didáctico, evangelizador, visualmente estaba muy cerca del recién converso y de los frailes que vivían rodeados de muros policromados que los inducían a la meditación.

Vista así la pintura mural, en su aspecto material, es un excelente soporte sobre el que se plasma la imagen transmisora del mensaje. Debe ser preocupación nuestra el conservar estas manifestaciones arquitectónicas y pictóricas de interés para propios y extraños.

Obras consultadas

BENAVENTE O MOTOLINÍA, FRAY TORIBIO DE, 1971 Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella. Edición, notas, estudio analítico de los escritos históricos de Motolinia y apéndices. Apéndice documental, con inclusión de la carta que dirigió Motolinia al emperador Carlos V en 1555, y de otras provenientes de o relativas a Motolinia, y un apéndice analítico de materias por Edmundo O'gorman UNAM, México.

BORROMEO, SAN CARLOS, 1985 Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos Introducción, traducción y notas Bulmaro Reyes Coria Nota preliminar Elena Isabel Estrada de Gerlero I I E - UNAM, México.

CHANFÓN OLMOS, CARLOS, 1978 Curso de Historia de la Arquitectura del siglo XVI en México Material didáctico, vol. II, Los Arquitectos. Churubusco, México, D.F.

DURANDUS, GUILLERMO 1966 Rationale Seu enhiridion divinatorum officiorum. APÉNDICE EN: MENSAJE DE ARTE MEDIEVAL DE SANTIAGO SEBASTIÁN, BAC, MADRID.

EUSEBIO DE CESÁREA, 1973 Historia Eclesiástica. Tomo II libro 10. BAC, Madrid.

HERNÁNDEZ SAENZ, MARGARITA, 1980 La pintura Mural del siglo XVI en México una visión general Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, ENCRyM, México, D.F.

MAGNO, SAN GREGORIO, Homilias sobre Ezequiel. BAC, Madrid.

SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO de 1977 Historia General de las cosas de Nueva España La dispuso para la prensa en esta nueva edición, con numeración, anotaciones y apéndices Angel Maria Garibay, tomo III, 3a. ed., Editorial Porrúa, México, D.F.

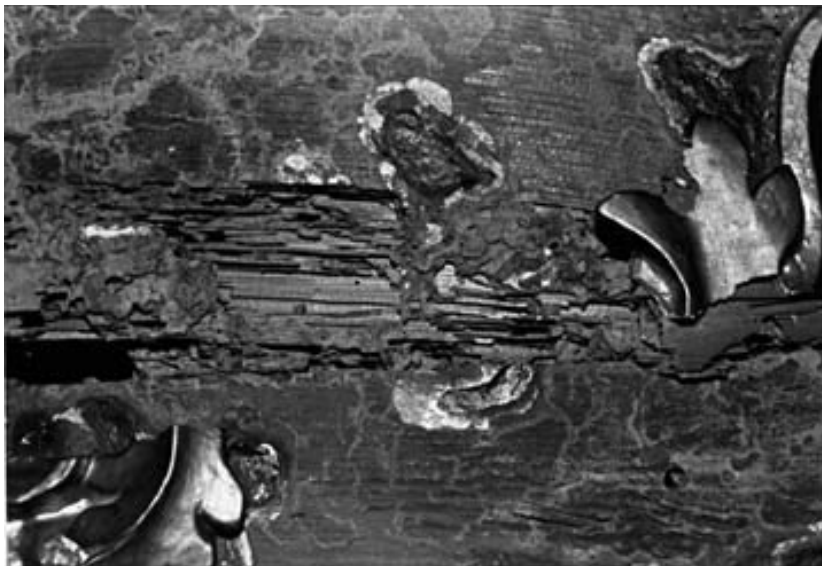
TERÁN BONILLA JOSÉ ANTONIO 1988 La construcción de las Haciendas de Tlaxcala. Colonia siglo XIX y porfiriato, tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura, División de estudios de posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, México, D.F.

TORQUEMADA, FRAY JUAN DE 1976 Monarquía Indiana. De los veinte y un libros rituales y Monarquía Indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra. vol. III, UNAM, Investigaciones Históricas, México, D.F.

[VOLVER AL INDICE](#)

LA CONSERVACIÓN DE LOS RETABLOS COLONIALES

Pablo Torres Soria



Este trabajo está dirigido a todas las personas interesadas en la conservación de nuestro patrimonio cultural virreinal y aborda en particular los aspectos más relevantes sobre el biodeterioro³⁶ que presenta la madera de los retablos, constituyéndose además en una invitación a acudir a la Coordinación

Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural para obtener la asesoría necesaria que permita adoptar medidas concretas de preservación³⁷ y conservación³⁸.

Para las órdenes religiosas afincadas en el nuevo mundo, la creación de los retablos obedecía al imperativo visionario de propagar y legitimar la Fe, así como a la necesidad de cumplir determinadas funciones litúrgicas. En este sentido, se podría decir que los retablos servían de fondo ilustrativo al rito religioso y marcaban la advocación del altar que acompañaban.

A mediados del siglo XVI, muchas iglesias ya poseían retablos que a menudo eran obra del sudor y las manos indígenas, aunque elaborados bajo la supervisión de los frailes y maestros peninsulares. Los retablos evolucionaron desde una pequeña escultura religiosa rodeada por efímeras flores, y por representaciones en pintura mural, hasta llegar a ser elaboradas construcciones en piedra y, sobre todo, en madera dorada, estofada y con aplicaciones de policromía.

Los religiosos se preciaban del número y riqueza de los retablos que poseían sus iglesias: Ad Maiorem Deus Gloriam. Los laicos ricos en ocasiones eran donantes

³⁶ Biodeterioro.- Para los fines de este escrito, es el daño producido por los termes y carcomas que viven y se alimentan de la madera de los retablos, causando su debilitamiento y el colapso de la parte posterior, y la pérdida de la madera de la parte frontal.

³⁷ Preservación.- Es la protección preventiva de los retablos contra el daño que pueden producir termes y carcomas

³⁸ Conservación.- Es el mantenimiento de los retablos deteniendo su deterioro.

generosos, y los menos pudientes contribuían con alguna tela de autor reconocido o imagen escultórica.

En general, puede afirmarse que los retablos se construían principalmente con maderas de pináceas y eran de dos tipos: blandas-ligeras y duras-moderadamente pesadas.

Así, por ejemplo, las primeras fueron empleadas para la talla de la parte anterior de los retablos, es decir, la parte frontal y visible. Para ello pudieron haberse usado cualesquiera de las 8 especies de oyamel, en sus 5 variedades, y pino ayacahuite en sus 2 variedades. La elección de estas especies se justifica ya que son moderadamente ligeras, resistentes a la pudrición y fáciles de trabajar, no obstante que presentan el inconveniente de ser muy apetecidas por los termes³⁹ y carcomas⁴⁰.

Para la parte posterior, o estructura de sostén de los retablos, se seleccionaban habitualmente las maderas duras y moderadamente pesadas. Esta parte está formada por una serie de soportes, refuerzos y elementos de sujeción, compuestos por un conjunto de vigas, postes, morillos, tablones y polines de madera. Solía recurrirse a piezas de pino duro, cedro blanco o enebro, ensambladas entre sí y fijadas con clavos, ángulos metálicos y cuñas talladas de las mismas especies.

La madera, por su composición físico-química, es susceptible al ataque de xilófagos⁴¹, como se denomina a una amplia variedad de insectos que se nutren de ella. Los termes corresponden a la familia de los Isóptera⁴², insectos que abarcan aproximadamente 2,000 especies distribuidas en todo el mundo. Los carcomas son Coleópteros⁴³ de los que existen aproximadamente 300,000 especies también distribuidas planetariamente.

Si bien sólo unas cuantas especies se encuentran frecuentemente en los retablos, su presencia es alarmante debido a que existen casos extremos en donde la mayor parte de la madera de la parte frontal de los retablos ha sido consumida por los insectos y sólo subsiste una capa a manera de cascarón sostenida por la base de preparación con el dorado o plateado y, de la misma forma, en la parte posterior quedan elementos colapsados del soporte. También es muy común que llegue a producirse el colapso de las techumbres, pisos y mueblería de madera de

³⁹ Termes.- También conocido como termitas, polilla o comején, son insectos con una organización social en colonias, donde sus miembros están diferenciados en castas y su alimentación es a base de madera.

⁴⁰ Carcomas.- Son insectos Coleópteros muy pequeños de color obscuro, cuya larva roe y taladra la madera con sus mandíbulas produciendo a veces un ruido perceptible.

⁴¹ Xilófagos.- Son insectos que roen la madera.

⁴² Isóptera.- Termes de 4 alas iguales translúcidas

⁴³ Coleóptero.- Insectos que tienen dos alas delanteras o élitros córreos que cubren dos alas membranosas utilizadas para el vuelo, como el escarabajo.

los inmuebles históricos. La acción devastadora de estos insectos ha despertado gran desconfianza en el uso de la madera como elemento constructivo, al grado de ser desplazada por otros materiales; principalmente en las techumbres y los pisos de inmuebles históricos y contemporáneos.

Los retablos tallados en madera constituyen verdaderas joyas arquitectónicas religiosas y conservan una relativa autonomía del inmueble que los contiene. En tal sentido, podría decirse que constituyen una arquitectura dentro de la arquitectura. Por lo general permanecen inaccesibles al contacto directo de los usuarios, pero no así a la acción devastadora de los insectos xilófagos. El acabado de los retablos está conformado por dos estratos o capas: la capa interna o base de preparación elaborada con yeso a la cola⁴⁴ o agua-cola con blanco de España⁴⁵ y bol⁴⁶ que se aplican directamente sobre la madera y la cubierta visible o externa plateada en ocasiones con plata fina de Ley, pero generalmente dorada con oro de hoja de 18 quilates, o pan de oro. Además, está decorada con esculturas, ornamentaciones y óleos que parecen inalterables a la apreciación superficial.

La parte posterior de los retablos también suele ser de madera y es el lado oculto de estos. Algunas veces está cubierto con cola y fibras de agave, pero en la mayoría de los casos carece de acabados de protección. El retablo principal, generalmente está separado del muro, mientras que los retablos laterales y colaterales están adosados al muro del inmueble, permanecen siempre en la oscuridad con escasa ventilación y son susceptibles a la acumulación de polvo. Todo ello, aunado a la falta de mantenimiento, favorece el desarrollo de los termes y carcomas.

Los termes se encuentran distribuidos en casi toda la República Mexicana pero con mayor frecuencia y abundancia en el Distrito Federal, en los Estados de México, Puebla, Tlaxcala, Morelos, Guerrero, Michoacán, Guanajuato, Jalisco, Nayarit y Zacatecas. A los termes se les encuentra en los maderos de techumbres, muros, puertas, ventanas y pisos de los monumentos históricos, inmuebles contemporáneos de uso público y privado y en casas habitación.

Los termes voladores adultos de madera seca, emergen de ésta durante las noches cálidas de los meses sin lluvia. Pero los termes de madera que está en contacto con la humedad, sólo afloran durante los días soleados y calurosos de los meses de septiembre y octubre, y después de una lluvia copiosa y de corta duración.

⁴⁴ Cola.- Pasta fuerte translúcida y pegajosa que se hace generalmente cociendo roeduras y retazos de pieles que disuelta después en agua caliente, sirve para pegar

⁴⁵ Blanco de España.- Nombre común del carbonato de calcio, subnitrito de bismuto y de la creta lavada.

⁴⁶ Bol.- Arcilla rojiza que se aplica como base fina para adherir el pan de oro.

Los termes adultos voladores y reproductores son de cuerpo alargado y cilíndrico, de 0.6 a 1.5 mm. de longitud, y van de un color café-rojizo al negro. Poseen cuatro alas translúcidas, largas y angostas que son usadas sólo para un vuelo nupcial, tres pares de patas, una cabeza portadora de ojos compuestos, antenas y fuertes mandíbulas masticadoras. Estos insectos, a diferencia de la hormigas carecen de cintura.

Los termes en edad reproductiva forman enjambres durante el vuelo nupcial. Las termitas de madera seca son de hábitos nocturnos y fuertemente atraídas por las fuentes luminosas. En diversas regiones del país se las conoce comúnmente con el nombre de palomilla sanjuanera o de San Juan. Los comejenes son tanto diurnos como nocturnos, y efectúan el vuelo nupcial durante el día al cesar la lluvia, pues son estimulados por la luz solar.

El vuelo les permite localizar nuevas fuentes alimenticias que les facilita llevar a cabo el ciclo reproductivo. Una vez asegurado el alimento, se desprenden de sus alas, iniciativa que corre por cuenta de la hembra. Cuando ésta ha sido fertilizada por el macho, ambos perforan un orificio en la madera para construir su nido en el que depositan los huevecillos para su incubación y así dar origen a una nueva colonia formada por ninfas jóvenes⁴⁷, ninfas maduras⁴⁸ y adultos reproductores alados. Este ciclo habrá de repetirse anualmente, si las condiciones favorables se mantienen estables.

Durante la primavera y el verano de cada año es muy común observar los siguientes signos de infestación de la madera.

Durante las estaciones de primavera y verano, de cada 3 a 5 años, es común detectar los siguientes signos de infestación de la madera.

- Los carcomas adultos alados durante las noches calurosas vuelan cerca de las fuentes luminosas con las alas blanquecinas membranosas extendidas y en constante movimiento.
- Por las mañanas se pueden observar pequeños montones de polvo fino, del color de la madera atacada, sobre el piso o la superficie de los muebles.
- Sobre la superficie de la madera se aprecian numerosos orificios de forma circular con un diámetro de 1.6 a 3.0 mm. de los que son expulsados gránulos muy pequeños y finos que optan la apariencia de un polvo brillante.
- Los orificios se comunican por medio de numerosos y minúsculos túneles que, a diferencia de los de las termitas, se distribuyen en todo el volumen de los elementos de madera de los retablos y sin una dirección preferente.

⁴⁷ Termes inmaduros con desarrollo similar al estado larvario de los carcomas.

⁴⁸ . Termes inmaduros con desarrollo similar al estado pupal de los carcomas.

ES POSIBLE CONTROLAR TERMES Y CARCOMAS EN LOS RETABLOS

Para la conservación de la madera de los retablos, existen fundamentalmente dos soluciones: una a corto plazo y solamente curativa y, la otra, preventiva y a largo plazo.

La primera, consiste en curar el retablo mediante la eliminación de los xilófagos que infestan la madera mediante recursos de tipo físico-mecánico y químico. La erradicación físico-mecánica es la práctica más antigua de control de los insectos plaga, y consiste en modificar las variables físicas que les son habituales, mediante el manejo del equipo especializado, para crear un medio ambiente en extremo insoportable para las diversas fases de desarrollo de estos insectos, sin que por ello se alteren la apariencia y las propiedades de los materiales que conforman los retablos. El control químico, por otra parte, consiste en recurrir al uso de insecticidas específicos.

Por otra parte, la solución preventiva persigue la preservación de la madera y consiste en aplicar una sustancia preservadora después de que fue curado el retablo, con la finalidad de protegerlo contra futuras infestaciones de termes y carcomas.

Conviene subrayar que, tanto por razones de seguridad para el personal involucrado como para la indemnidad de los propios bienes bajo tratamiento, es de alta prioridad que el manejo de los insecticidas y las sustancias preservadores aplicadas a los retablos corra a cargo del personal altamente capacitado en el campo de la conservación del patrimonio cultural, y que acredite tener la experiencia necesaria en la fumigación y preservación de retablos y de inmuebles.

Si bien hemos querido enfatizar la peligrosidad de estos insectos plaga, con objeto de difundir la importancia de su identificación y control, es justo reconocer que el INAH cuenta en cada uno de sus centros regionales con personal capacitado y bajo la supervisión de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, en la fumigación de museos, archivos y bibliotecas y otros bienes, para la erradicación y control de cualquier especie de insectos plaga que los afecte.

BIBLIOGRAFÍA

Artes de México. 1968. Retablos Mexicana, Vol.XV, No.106, 2da.época. Impreso por Comercial Nadroso, S.A. México.99 pp.

Caneva G. Pia Ma. y Omella S. 1991. Biology in the conservation of Works of art. Editing, Cynthia Rockwell, Roma Italia, 182 pp.

Herranz Eugenio. 1975. El arte de dorar. Editorial Dossat, S.A. México,94 pp.

Mallis Arnold. 1969. Handbook of pest control. Editorial Mac Nair-Dorland Company, New York. 1158 pp.

Martínez, M. 1953. Las pináceas mexicanas. Secretaría de Agricultura y Ganadería. Subsecretaría de Recursos Forestales y de Caza. México 362 pp.

Maza, Fco.de la 1971. Los retablos dorados de la Nueva España. Ediciones Mexicanas, S.A. 43. pp.

Metcalf, C.L. y W. P. Flint. 1980. Insectos destructivos e insectos útiles. Editorial. CECOSA., México 1208 pp.

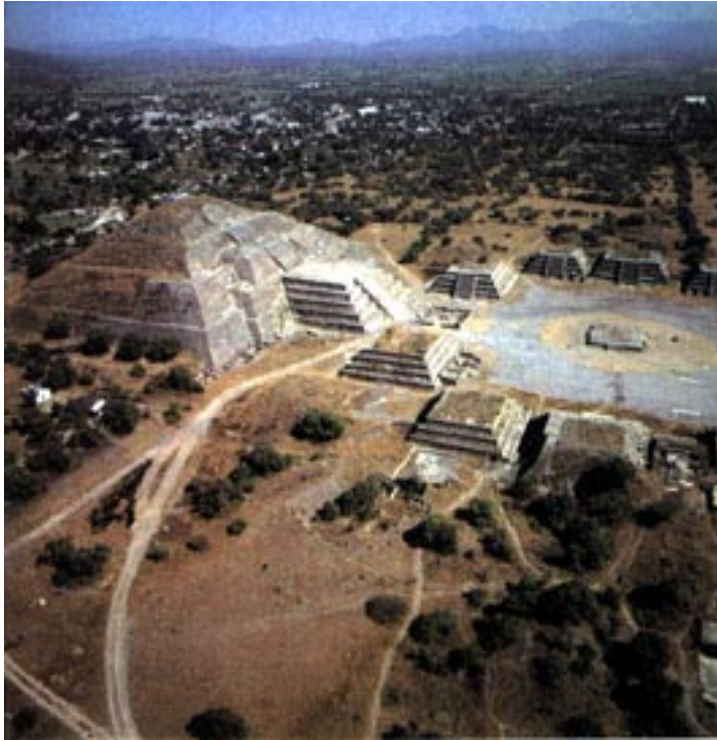
Torres, P. 1989. Manual de fumigaciones de museos, archivos y bibliotecas. Serie Cuadernos de trabajo No.3. INAH-SEP, México 710 pp.

[VOLVER AL INDICE](#)

TRAZO URBANO MESOAMERICANO: MATERIALIZACIÓN IDEOLÓGICA Y OBJETO DE RESTAURACIÓN

Alejandro Villalobos Pérez

NOTAS PRELIMINARES



En un nivel preliminar nos permitimos someter a su consideración algunos parámetros de uso común en el campo de la urbanística y la arquitectura mesoamericanas que sustentan los planteamientos de la presente exposición y que, dicho sea de paso, no es deseable dar por sobreentendidos:

Primero

Los valores, símbolos y tradiciones, en su papel de elementos integrados a una manifestación cultural específica, son materia de

estudio de gran cantidad de especialidades que componen la actual estructura de la Investigación Antropológica. Sin embargo, los monumentos, entendidos como los objetos materiales donde tiene sede la expresión física y tangible de una cultura, se han circunscrito sobre todo al ejercicio de la especialidad de Arqueología para el caso mesoamericano.

Segundo

A diferencia de lo que estamos generalmente acostumbrados cuando estudiamos urbanismo y arquitectura histórica (en los casos en los que existen referencias documentales), la arquitectura mesoamericana --asociada con los artefactos-- materializa y conjuga elementos presentes en la sociedad que la produce; no fue construida bajo el concepto de "funcionalidad" con el que ahora construimos, de ahí que ante nuestros ojos presente muchos elementos intangibles.

Tercero

En el contexto mesoamericano es perceptible una continuidad conceptual (y muy posiblemente laboral) entre la urbanística, arquitectura, escultura y pintura, conformando un sistema productivo articulado por recursos materiales y humanos,

como por fuerzas productivas y sus correspondientes formas de organización en tanto que relaciones sociales de producción.

Cuarto

Si atendemos con sentido crítico la definición que de la arquitectura tenemos en la actualidad, el espacio permanece capturado entre los escombros de un edificio prehispánico, actualmente matizado por la cercanía del medio ambiente que, después de deteriorar las estructuras, ahora se convierte en su principal agente preservador.

Quinto

Un edificio es un objeto producido, por lo que la arquitectura en su conjunto es un producto del trabajo y, consecuentemente, genera valor en su contexto; la irreproductibilidad de sus condiciones originales de producción extiende su valor al terreno de lo patrimonial; así, en nuestros días, al hablar de arquitectura mesoamericana, estaremos hablando de monumentos, como objetos que guardan la memoria tangible y objetiva de un momento histórico y donde eventualmente pueden depositarse algunos elementos de identidad para quienes los produjeron.

Sexto

Pese a la desaparición de sus constructores y habitantes, el espacio, como escenario de su vida cotidiana, no sufre transformaciones sino por efecto de su intervención, reconstrucción o deterioro irreversible.

Séptimo

Existe la posibilidad de obsolescencia en el contexto mismo de producción, esto es que un edificio o todo un conjunto arquitectónico puede ser objeto de destrucción sistemática (en tiempos prehispánicos) por motivos que hoy nos son desconocidos y, en nuestros términos, contradictorios. Sin embargo, es necesaria la instrumentación de perspectivas analíticas en la determinación de las causas de iniciativas procedentes de una sociedad desaparecida, tanto en el terreno de sus condicionantes económicas como de las eventuales transformaciones en su estructura ideológica.

Octavo

Un edificio o conjunto arquitectónico tiene como mínimo una historia; por su parte, un asentamiento es el producto de un largo proceso de desarrollo. Así, al enfrentarnos a un sitio arqueológico, estamos frente a la obra de generaciones enteras ocupadas en la planeación, edificación y mantenimiento de edificios y conjuntos que generaron lazos estrechos entre la vida del hombre y aquella representada por las formas externas y significativas de su arquitectura, quizá asociadas a una posible superestructura social, también llamada ideología.

Noveno

Ante el cúmulo de incógnitas que representa la determinación de funciones sociales en los edificios pertenecientes a la arquitectura mesoamericana, las perspectivas de estudio han sido de tal variedad que van desde la recalcitrante arqueología de campo, donde nada es cierto y todo es duda; hasta las evocaciones románticas fundamentadas en los estudios comparativos (como aquéllos publicados en últimas fechas por una resonada casa editorial); por mencionar solamente dos extremos de una larga cadena. Ciertamente, y sirva esta novena consideración para cerrar una exposición que ha pretendido ser breve, es necesaria la instrumentación de objetivos analíticos de trabajo que permita la interacción de especialidades. La interdisciplina es la vía que permitirá esta apertura, porque hemos podido comprobar la inconsistencia que presenta el trabajo en niveles de áreas exclusivas.

Independientemente de desarrollar algunas de estas consideraciones en el futuro, es necesario establecer escalas de aproximación o identificación que permitan distinguir los niveles de desarrollo cultural y la posible conversión de asentamientos en ciudades; referidos a los conceptos de infraestructura urbana, territorialidad, soluciones arquitectónicas habitacionales y los posibles géneros urbanos, como componentes activos del sistema urbano mesoamericano.

CIUDAD, TERRITORIO Y VIVIENDA

Uno de los temas fundamentales de la investigación urbana y arquitectónica mesoamericana lo componen las grandes estructuras monumentales que señorean los sitios arqueológicos. A estos ejemplos de arquitectura debemos las primeras interpretaciones hechas en torno a la cultura indígena de nuestro país y que en la actualidad significan un bien patrimonial único e insustituible, no sólo por su alto contenido testimonial, sino por tratarse de un motivo de atracción turística internacional y, en consecuencia, proveedor de recursos a sus actuales habitantes próximos. En términos generales, hablar de sitio arqueológico ha sido sinónimo de Centros Urbanos Prehispánicos y permanentemente asociados a grandes conjuntos de estructuras monumentales, donde el visitante se aproxima a una fracción, si bien significativa, de la sociedad que produjo tales objetos y espacios.

Durante largo tiempo, estos conjuntos y edificios han sido objeto de exploración e intervención por parte de especialistas. Sin embargo, en últimas fechas, las investigaciones arqueológicas --en una proporción creciente-- se han orientado al estudio de otros sectores de los asentamientos urbanos donde la concentración de estructuras monumentales se reduce progresivamente, para dar lugar a zonas de asentamiento preferentemente habitacional y doméstico; el objeto de estos estudios ha sido el de dar a conocer, en un nivel primeramente especializado, el patrón de asentamiento, las dimensiones y formas de organización del espacio urbano mesoamericano a través de la permanente asociación del hallazgo y el espacio productivo, en una escala más reducida como es el nivel unifamiliar o multifamiliar.

Es así como el conocimiento de las formas de vida mesoamericana se ha visto enriquecido, tanto por la arqueología como por la etnología; al llevar a cabo exploraciones de culturas desaparecidas y analizar la posibilidad de una extensión en el tiempo de las formas de vida prehispánicas hasta nuestros días, y al proponer que gran cantidad de las soluciones arquitectónicas existentes en culturas indígenas contemporáneas no han visto modificada sustancialmente su morfología, distribución y funcionamiento.

Uno de los recursos metodológicos para la investigación y conocimiento de las culturas prehispánicas ha sido el denominado como "analogía etnográfica", en el cual se propone que la producción (tanto de artefactos como edificios) obedece a un proceso adaptativo de una determinada sociedad (entendida ésta como grupo cultural homogéneo) en su relación con el medio ambiente. Al no registrarse cambios sustanciales en las condiciones del entorno, la respuesta cultural no tendrá variaciones significativas en cuanto a su forma y función social; el sustento objetivo de esta propuesta lo componen, sin lugar a dudas, las reminiscencias culturales indígenas contemporáneas. (Villalobos; 1988:50)

Un soporte de vital importancia para la estructuración de estos modelos análogos lo componen las fuentes tanto directas como inferenciales. En el primer grupo tenemos a las crónicas y códices de la época del contacto hispánico; en el segundo, están tanto los documentos históricos como los datos producto de investigaciones antropológicas y etnológicas de campo, entre las que destacan por su importancia las que se ocupan de las características biológicas de una determinada población.

Al hablar de sociedades complejas o con sistemas de organización complejos, el modelo análogo provee elementos fragmentarios en el estudio de una determinada cultura, al esclarecer solamente algunos aspectos componentes del sistema social del que se ocupa.

Por su parte, las culturas desaparecidas o arqueológicas, en materia de arquitectura y urbanismo, denotan un alto grado de complejidad tanto en su organización como en los objetos socialmente necesarios para la configuración de su espacio cultural. Las estructuras monumentales, al dejar de contar con un equivalente objetivo o funcional en nuestros días se alejan de la posibilidad de someterse a un método análogo, no sucede lo mismo con la arquitectura habitacional, su agrupación, procedimientos constructivos e incluso la organización del trabajo tendiente a su edificación, así como su eminente función social.

En el contexto de la investigación arquitectónica mesoamericana es frecuente encontrar términos que califican los espacios y edificios e insensiblemente les atribuyen una función social; tal es el caso del concepto "Centro Ceremonial", "Templo Prehispánico" o bien "Palacio" y "Cuartel", entre otras. La determinación de géneros arquitectónicos en el espacio prehispánico es uno de los retos que enfrenta la investigación en este campo, pese a que se continúe utilizando este

tipo de adjetivos. Es claro que la atribución de género arquitectónico a un determinado edificio ha de ser el resultado de la asociación de su espacio con los artefactos encontrados en su contexto arqueológico próximo. De otra manera, la arqueología se convierte en un proceso verificador de una primera idea asociada a la forma externa.

El problema que presenta la determinación de géneros arquitectónicos en el espacio urbano mesoamericano no ha sido atacado satisfactoriamente, y esto no es responsabilidad sino del estado de avance en que se encuentran los estudios y tecnologías en este campo. El caso habitacional ha sido, hasta ahora, donde se ha aplicado el análisis de los procesos de producción de espacios y estructuras, por primera ocasión, al caso teotihuacano y concretamente a conjuntos habitacionales próximos a espacios urbano tradicionalmente considerados monumentales (Morelos; 1987).

Es muy probable que la integración de modelos de estudio para el urbanismo y la arquitectura mesoamericana encuentre en la arquitectura doméstica un sólido fundamento, debido a que la interacción de los hallazgos denota posibles funciones arquitectónicas con su equivalente etnográfico. Esto es, que la distribución de los espacios útiles son proporcionalmente más tangibles que en áreas comunitarias y, en caso de ausencia de datos, la analogía etnográfica puede apoyar un análisis de este género.

Recientes estudios (Manzanilla; 1986: 14 [siguiendo a Lastell; 1972]) definen al grupo doméstico a partir de tres niveles funcionales básicos: "el de la residencia, el de las actividades compartidas y el del parentesco", de la misma manera este grupo es considerado "el componente social más común de la subsistencia" (Op. Cit.; siguiendo a Wilk y Rathje; 1982), y ello no implica forzosamente, para el caso mesoamericano, un contexto urbano. Así, sus elementos constitutivos pueden estar referidos a "lo social o número de miembros y sus interrelaciones, lo material o la vivienda, áreas de actividad y posesiones [en un contexto urbano los bienes muebles e inmuebles] y el del comportamiento, es decir las actividades que el grupo realiza: producción, distribución, transmisión y reproducción" (Ibidem.). Mientras los dos primeros están referidos a contenidos y continentes, el tercer elemento aborda el de un cometido extensivo, esto es, una función más allá del habitar; la producción está asociada al espacio habitacional mesoamericano y quizá no precisamente al arquitectónico, tanto como al espacio o territorio que ocupa la vivienda (interno y externo), situación que en algunas culturas etnográficas sobrevive en la actualidad y que en los contextos urbanos contemporáneos --prácticamente-- se ha extinguido.

No es materia de esta exposición abordar con precisión el papel que puede jugar la vivienda en los procesos de sedentarización o cambio social en cultura extinguidas, sino dar a conocer algunos pormenores conocidos de la vivienda prehispánica y su implicación territorialista.

La territorialidad puede estar referida a la posesión y defensa de un espacio vital frente a otros (individuos o grupos) de la misma especie, frecuentemente, los etnólogos consideran el comportamiento territorialista como parte de una herencia biológica (Hunter; 1981: 632). El territorio está vinculado a consideraciones de orden ideológico en tanto éste se constituye en un espacio dirigido a la provisión de recursos de subsistencia para uno o varios grupos domésticos. Sin embargo, este concepto nos habla más bien de un espacio continente, a diferencia de un terreno (aquel donde se desplanta una vivienda) que se refiere a un espacio contenido y más próximo a funciones relativas al habitar. En un contexto urbano, la concentración de estructuras en determinadas áreas implica la interiorización de las funciones productivas al ser circunscritas en un espacio contenido. Es entonces cuando un elemento sustancial en la arquitectura habitacional prehispánica, adquiere mayor importancia: el patio interno.

Conforme los procesos de urbanización van surgiendo en el contexto mesoamericano (posteriores al año 400 d.C.), las viviendas y agrupaciones integran progresivamente estos espacios cuyas funciones objetivas pueden ser las de iluminar y ventilar un conjunto de viviendas en torno suyo. Sin embargo, la función social implica la relación entre individuos, siendo uno de los aspectos fundamentales el parentesco, sin menoscabo de otras funciones de orden ideológico que son materia de discusión arqueológica y etnohistórica.

En el contexto urbano, la territorialidad encuentra en el espacio interior abierto o patio interno una alternativa de integración. Esta solución, eminentemente arquitectónica, pasa a formar parte del conjunto de valores sociales de un determinado grupo y consecuentemente es un elemento constitutivo de su tradición cultural. En el contexto rural o suburbano, el territorio está determinado por un área de actividad productiva y sustentante de la economía del grupo o grupos asentados en su proximidad, mientras la vivienda se refiere exclusivamente al sitio donde se llevan a cabo funciones básicas como el habitar, que incluye a las diversas labores domésticas.

Apreciaciones extensivas sobre el concepto de patio interno en su condición de espacio interior abierto, han sido expuestas por otros investigadores llevando estos términos al terreno de lo urbano donde, por la escala, la plaza puede tener una equivalencia con la unidad doméstica a partir del elemento articulador y vestibular, no ya como espacio interior abierto, sino como espacio exterior cerrado o delimitado.

Si atendemos con sentido crítico la función objetiva de estos espacios, referida a la iluminación, ventilación y relación entre individuos identificados por factores sociales comunes, podemos ver que la presencia de elementos para el cambio cuantitativo o de escala, permiten igualmente transformaciones en el terreno de lo cualitativo o desarrollo del procedimiento constructivo aplicado, a través de la inserción de componentes que ya podemos llamar estructurales y diversos de los originalmente utilizados, tal es el caso de apoyos aislados a manera de columnas

que permiten la penetración de luz y aire en mayor proporción que los vanos o puertas que dan frente a estos espacios.

Los espacios porticados son un elemento de la arquitectura habitacional que eventualmente extiende su escala al nivel urbano y a la arquitectura monumental; en este contexto, la presencia de apoyos aislados nos habla de la sistematización del trabajo constructivo, al llegar a la solución arquitectónica de un ejemplar, su producción masiva se da por extensión de la matriz original. Decimos que su solución puede ya recibir el atributo de estructural debido a que requiere del despliegue de una tecnología constructiva diversa de aquella necesaria para muros, al liberar claros considerables se generan regímenes de carga que incluyen esfuerzos y momentos, lo que requiere de instrumentar técnicas y procedimientos que progresivamente adquieren mayor complejidad.

Las implicaciones espaciales de los pórticos son importantes en tanto conectan espacios interiores (abiertos y cerrados) con otros eminentemente exteriores (también cerrados y abiertos). Así, tenemos que las columnatas tendrán una función similar a la desempeñada por su ancestro doméstico, al permitir la transición entre dos conceptos primigenios de espacio, nos referimos a la continuidad que aportan entre el espacio eminentemente externo y aquel interno. Los pórticos pueden considerarse, en términos de su condición espacial, como espacios transitorios.

Para concluir podemos decir que una unidad doméstica o habitacional, sea cual fuere su dimensión o género, no puede entenderse sin territorio, área de actividad o espacio continente. A diferencia de una vivienda que implica un espacio contenido, mismo que, al incorporar elementos donde se lleva a cabo la relación de individuos entre sí, contribuye a la identificación de valores comunes y consecuentemente al fortalecimiento de la unidad e identidad comunales.

No es intención de esta breve exposición el discutir acerca del papel que la territorialidad y la vivienda tienen en el proceso de aculturación en Mesoamericana, sino el de dar a conocer algunos aspectos sobre una tradición que se remonta muchos siglos atrás y que, a través de diversos procesos de integración, forman parte esencial de nuestros espacios urbanos y formas de vida aún en la actualidad.

En síntesis, la vivienda mesoamericana no es comprensible sin territorio, área de actividad o superficie tributaria, no sólo como espacio continente de aquéllos destinados a la habitación, sino como envolvente general de funciones sociales, económicas, productivas, familiares o comunitarias; en un nivel extensivo al espacio urbano donde la identificación de los individuos se produce en el contexto de valores comunes y como parte fundamental de la tradición cultural.

Recapitulando sobre algunos de los alcances mínimos esperados por un estudio exhaustivo en materia de géneros urbanos y arquitectónicos mesoamericanos tenemos, en orden de prioridad, los siguientes:

*Enfrentar objetivamente la problemática teórica que significa el estudio de la Arquitectura Prehispánica Mesoamericana, en el contexto de un academicismo que postula la permanente analogía con las manifestaciones culturales del Occidente.

*Fundamentar posturas analíticas de carácter teórico cuyas metas principales sean delinear y orientar trabajos posteriores que contribuyen a ampliar el campo de conocimientos en esta materia.

*Revisar y discutir las diversas corrientes y tendencias que han incidido en el estudio de esta materia, con el objeto de sustentar una exposición, no como un producto terminado, sino con el firme compromiso de constituirse en eslabón de una cadena cuya continuidad dependerá de la relación estrecha que sea posible mantener con la objetividad del conocimiento sobre la Urbanística y Arquitectura Prehispánicas, tanto en el ámbito mesoamericano como en el sudamericano, y extensivamente a la llamada arquitectura prehistórica occidental.

*Conformar y sustentar una metodología que articule la secuencia prevista en la definición de géneros urbanos para el caso mesoamericano, cuya continuidad permita una aproximación con mejores parámetros de objetividad.

*Establecer parámetros de evaluación crítica de los elementos del conocimiento urbano y arquitectónico mesoamericano, con mayor énfasis en el caso planteado, no solamente como componente verificador, sino con el objeto de constituirse en el punto de partida de iniciativas de protección y salvaguarda del Patrimonio Arqueológico y Monumental de nuestro país.

*Configurar alternativas de trabajo acordes con los alcances establecidos para la investigación propuesta, así como la detección de posibles variables que puedan presentarse en casos similares.

BIBLIOGRAFÍA

BRODA, Johanna (Ed.) 1979 Economía Política e Ideología en el México. Prehispánico Nueva Imagen, México

CHANFON, Carlos 1990 "Tenochtitlan: La Capital Mexica" en: Cuadernos de Urbanismo #1 División de Estudios de Posgrado Facultad de Arquitectura; UNAM, México. (pp.:5-18)

CORTÉS ROCHA, Xavier 1990 "Los orígenes del urbanismo novohispano" en: Cuadernos de Urbanismo #1 División de Estudios de Posgrado Facultad de Arquitectura; UNAM, México. (pp.:19-26)

GIEDION; Sigfrid 1975 La Arquitectura: fenómeno de transición. Gustavo Gili; Barcelona.

HUNTER, David E. 1981 Enciclopedia de Antropología. Ediciones Bella Terra; Barcelona.

MANZANILLA, Linda (Ed.) 1986 Unidades Habitacionales Mesoamericanas y sus Areas de Actividad. Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM, México.

MORELOS Garcia, Noel 1985 "Proceso de Producción de Espacios y Estructuras en Teotihuacán". Tesis de Licenciatura; ENAH-INAH, México. 1986 "El Concepto de Unidad Habitacional en el Altiplano (200 aC.-750 dC.)", en: Unidades Habitacional Mesoamericanas y sus Areas de Actividad; IIA UNAM, México. pp: 193-220.

VILLALOBOS Pérez, Alejandro 1988 "Territorialidad y vivienda prehispánicas" II Jornadas de Etnohistoria Escuela Nacional de Antropología e Historia (en prensa); México.(18pp.). 1992 "Urbanismo y Arquitectura Mesoamericana". Tesis Doctoral; DIEP FA UNAM, México.

[REGRESAR AL INDICE](#)