



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES

“Elementos Gráficos en el Portal de los Peregrinos,
Convento de San Miguel Arcángel,
Cholula, Puebla”

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales con orientación en
Comunicación y Diseño Gráfico
presenta el alumno:

Víctor Manuel Delgado Díaz

Omar Arroyo Arriaga
Director de tesis

Junio 2008



ELEMENTOS GRÁFICOS EN EL PORTAL DE
LOS PEREGRINOS,
CONVENTO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL,
CHOLULA, PUEBLA

ESTILIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS GRÁFICOS EN LA ICONOGRAFÍA
DE LA PORTERÍA DEL CONVENTO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL,
CHOLULA, PUEBLA, Y SU IMPLEMENTACIÓN EN EL DISEÑO GRÁFICO
ACTUAL EN MÉXICO.





A

AGRADECIMIENTOS
AGRADECIMIENTOS

† A mi madre:

Bastión de mi vida, gracias por haber llegado hasta este momento conmigo, siempre estarás a mi lado.

† A mi padre:

Fuente de aprendizaje y ejemplo de mi vida.

A mis sínodos:

Por sus acertados comentarios.

A mi tutor y director de tesis:

Porque gracias a él fue posible este proyecto.

A todos mis fantasmas:

Porque han sido más de dos años de esfuerzo, sacrificio y cambios, sea bienvenido el final.

Hoy cierro el ciclo, dejo atrás el pasado, que vengan retos y cosas nuevas que serán recibidas con los brazos abiertos en el horizonte de mi alma inmortal.



I NDICE INDICE

Introducción	1
CAPÍTULO 1: EL MÉTODO ICONOGRÁFICO DE PANOFSKY	3
1.1 – Concepto de iconografía basando en los tres niveles de la teoría iconológica de Panofsky.	3
1.2 – La iconografía Tipológica franciscana del siglo XVI.	9
1.3 – La “Imagen” Franciscana en el siglo XVI en la Nueva España y su función primordial.	11
CAPÍTULO 2: CONTENIDO ICONOGRÁFICO DEL PORTAL DEL CONVENTO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL (CHOLULA, PUEBLA)	15
2.1 – Iglesia y exconvento de San Gabriel Arcángel	15
2.2 – Iconografía del portal del convento	19
2.3 – Códigos icónicos denotantes y connotantes	23
CAPÍTULO 3: ESTILIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS GRÁFICOS BASADO EN LOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS PROPUESTOS POR JUSTO VILLAFÁÑE, EN LOS CONCEPTOS GEOMÉTRICOS DE KEITH GRITCHLOW Y EN LOS CONCEPTOS DEL MÉTODO DE DIBUJO DE ADOLFO BEST MAUGARD.	27

3.1 – Iconografía zoomorfa	30
3.2 – Iconografía fitomorfa	33
3.3 – Iconografía antropomorfa	34
Estilizaciones	37
Catálogo de formas	71
Manejo de los elementos zoomorfos, fitomorfos y antropomorfos de manera individual con el seguimiento de la simetría	79
Manejo de combinaciones de elementos y figuras aplicando redes de repetición ornamental y compositiva	127
Aplicaciones diversas	137
Conclusiones	147
Bibliografía	151



I NTRODUCCIÓN INTRODUCCIÓN

El portal de los Peregrinos, del Convento de San Miguel Arcángel, en la ciudad de Cholula, Puebla, es una de las joyas arquitectónicas de la Nueva España, específicamente, del siglo XVI.

Es de destacar que, pese al paso del tiempo y a los estragos sufridos por un largo periodo de desatención a dicha construcción, se logró rescatar a partir de 1996 una pequeña parte de las pinturas murales que adornan a esta edificación, que si bien no están completas, si permiten apreciar la riqueza gráfica aplicada a las construcciones conventuales de dicho siglo a manos de los *tlacuilos*, aborígenes y misioneros franciscanos.

El sincretismo de estilos, aunado a la implantación de una nueva filosofía religiosa, generan peculiares y distintivas representaciones que manifiestan una iconografía distintiva, misma que da una identidad propia al Convento de San Miguel Arcángel.

Es un hecho que la iconografía ha estado de la mano de la religión en general; y el cristianismo en particular, a lo largo de la historia, siempre la ha empleado con el fin de explicar y definir mensajes espirituales por medio de la imagen y la composición. De aquí que, aplicar un estudio iconográfico al Portal de los Peregrinos, desde una visión académica, específicamente en el perfil del Diseño, analizando sus elementos gráficos, permitirá una revaloración de formas y contenidos que pueden ser aplicables a la

contribución de un reforzamiento de la identidad gráfica actual de nuestro país. Para ello, esta investigación se sustenta de la obra de especialistas en la materia, como Erwin Panofsky, el iconógrafo alemán que dedicó su vida a estos estudios y desarrolló un método en tres niveles que permite un entendimiento claro y definido de las formas, del cual se retomará sólo hasta el segundo nivel que corresponde a la iconografía para completar y reforzar el examen de los elementos.

La cuestión del Diseño, se basa en teóricos como Bruno Munari, que se complementan con materiales de Vasily Kandinski, pero principalmente en las aportaciones dadas por Justo Villafañe al ámbito del Diseño Gráfico y su teoría de la forma, para generar con ello una visión global aplicable a un proyecto de estilización de los elementos iconográficas enclavados en la pintura de los murales del Portal de los Peregrinos. La intención principal de este proyecto es que las nuevas generaciones de diseñadores mexicanos vuelvan sus ojos a las raíces culturales de nuestro país, mostrándoles la inmensa gama de posibilidades que nuestra gráfica ancestral nos ofrece, no sólo desde la época precolombina, situación que ha acaparado en diversas épocas la gráfica mexicana, sino observando épocas posteriores a ella, justamente a partir de la fusión de dos culturas disímiles entre sí, pero que dieron paso a nuevas expresiones artísticas y plásticas donde lo viejo se mezclaba con lo nuevo, cuestión que claramente se ve en el objeto de estudio de esta investigación.

A través del reconocimiento de las formas, de su reinterpretación y su estilización gráfica, es posible separar elementos de la composición original en las paredes del Portal de los Peregrinos, y aplicar los resultados de manera clara y funcional a objetos del diseño actual, como lo son textiles, orfebrería, carteles, etc., dando con ello un amplio escaparate de la identidad nacional, tal vez vanguardista en su aplicación en un sentido no perenne, pero sí acorde a las necesidades

de una disciplina en constante evolución y cambio.

Es claro que resulta casi imposible descubrir algo nuevo, y no es la intención de esta investigación; la base del estudio del Portal de los Peregrinos del Convento de San Gabriel Arcángel es redescubrir lo que ha estado ahí por cerca de cinco siglos y aplicarlo de una manera reinterpretativa a nuestra actualidad, más allá de una simple copia, e implementarlo a la actualidad del Diseño Gráfico mexicano.





P ROTOCOLO PROTOCOLO

Planteamiento del tema:

El tema de este proyecto se centra en la estilización de los elementos gráficos contenidos en la iconografía del portal del convento franciscano de San Gabriel Arcángel, en Cholula, Puebla, construcción que data del siglo XVI, ello desde la perspectiva de Diseño Gráfico, con el fin de que los elementos estilizados sirvan para su implementación en la gráfica actual. Esto inserta esta investigación en la línea del *Estudio de la cultura a partir de las manifestaciones visuales*.

Título:

“Elementos Gráficos en el Portal de los Peregrinos, Convento de San Miguel Arcángel, Cholula, Puebla”

Estilización de los elementos gráficos en la iconografía de la portería del Convento de San Miguel Arcángel, Cholula, Puebla, y su implementación en el diseño gráfico actual en México.

Objetivos Generales:

- En base a la teoría iconográfica-iconológica de Panofsky identificar los elementos gráficos en el portal del Convento de San Gabriel Arcángel, Cholula, Puebla.
- Generar una estilización gráfica de los elementos sustraídos basándose en los elementos morfológicos de Justo Villafañe, en los conceptos geométricos de Keith Gritchlow y en los conceptos del método de dibujo de Adolfo Best Maugard.
- Generar diversas aplicaciones de los elementos sustraídos en el diseño gráfico actual mexicano.

Antecedentes:

Los estudios al respecto de la iconografía latinoamericana y su gráfica se han centrado en su mayoría a la América antigua, previo a la conquista, específicamente hablamos de las culturas precolombinas mesoamericanas, generando documentos de clasificación y contenido de formas, sellos y diseños prehispánicos que fungen como generadores de patrones para una comprensión iconográfica, ontológica y estética de elementos formales para su aplicación y rediseño, situaciones que se ven reflejas en diversos catálogos y libros.

Es importante no dejar de lado la herencia gráfica que se genera en el periodo histórico del siglo XVI; ya que, el enriquecimiento cultural dado a partir del sincretismo, generó un importante muestra de creatividad, por ejemplo los retablos en diversas iglesias, la pintura mural, mezcla entre las técnicas prehispánicas y las españolas, trabajos de excelente calidad en escultura y talla en piedra, tal es el caso de las cruces atriales en prácticamente todas las construcciones de carácter religioso, además de numerosos casos de arquitectura civil ricamente decoradas y trabajadas en diversos estados de México, tales como Puebla, Michoacán, Oaxaca o el mismo centro del País de lo que comprendía a la Nueva España.

Como ya se mencionó, existe una gran diversidad de lugares y objetos de estudio, uno es el caso de la Iglesia y Exconvento de San Gabriel Arcángel, localizada en la ciudad de Cholula, Puebla, lugar de influencia evangelizadora netamente franciscana y con un gran historial al respecto de tradiciones y formas de expresión artística y religiosa prehispánica y posthispánica.

Proposición:

La iconografía dada a partir del siglo XIV es dejada a un lado, posiblemente por el sincretismo que unos defienden y que otros cuestionan. A manera personal, considero que la mezcla o enriquecimiento de un trazo europeo con uno autóctono, generan un estilo particularmente simbólico, siendo esta una importante fuente de elementos gráficos que pueden enriquecer la visión en cuanto al diseño de las nuevas generaciones de profesionales de ésta materia. Por lo cual, el adentrarse en una investigación al respecto permitirá ampliar la visión de ello.

Los elementos gráficos del Portal de los Peregrinos del convento de San Gabriel Arcángel, pueden sintetizarse desde el punto de vista del Diseño Gráfico, para establecer diferentes aplicaciones útiles, para contribuir a la identidad del diseño mexicano, ya que la riqueza plástica que ello manifiesta pueden fungir como elementos compositivos.

El diseño gráfico siempre recurrirá a las cuestiones plásticas que le sirvan para generar mensajes visuales, sean formas simples o complejas, el hecho es que no se trata de crear algo no creado, ni de descubrir el hilo negro, sino de retomar lo existente y atribuirle un sentido diferente, un sentido comunicativo a través del tratamiento, de la síntesis, de la intención de los trazos, etc., para generar elementos útiles para el diseño gráfico.

Método:

La investigación está basada en el procedimiento de estudio iconográfico-iconológico establecido por Panofsky, ya que se puede identificar los elementos iconográficos representados en el portal del convento de San Gabriel Arcángel, e identificarlos como discurso iconológico. Esto irá apoyado por el método deductivo y sintético, ya que a partir de la observación de la iconografía se identificarán los elementos gráficos susceptibles de retomarse e implementarse en diferentes propuestas de diseño mexicano actual, basándose además en los elementos morfológicos de Villafañe de la Teoría de la Imagen, elementos que son base y fundamento de la creación en el diseño, en los conceptos geométricos de Keith Gritchlow, por sus propuestas de redes y manejo de los elementos en el espacio y en los conceptos del método de dibujo de Best Maugard, con los cuales el arte popular se manifiesta de una manera más allá de un simple dibujo o forma, sino que representa un carácter nacional en un sentido totalmente creativo.

Estructura conceptual:

La identificación iconografía y su estudio estará basado en las aportaciones de Erwin Panofsky y sus niveles de construcción, los cuales permiten una funcionalidad de elementos que después de su análisis, estudio y desarrollo, se aplicarán a la disciplina del Diseño Gráfico a través de la estilización de diversos elementos presentes en el objeto de estudio, en este caso, el portal de la Iglesia y Exconvento de San Miguel Arcangel.

Conceptos como: iconografía, iconología, imagen, interpretación, representación, contenido, forma y significado, son sólo algunos de los que se implican en una completa correlación con la disciplina del Diseño Gráfico, teniendo en cuenta que lo principal es el sentido de la expresión gráfica que se manifiesta a través de ellos en una construcción del siglo XVI, expresión que permite, a través de su estudio, la estilización de dichas manifestaciones y su aplicación en la actualidad a diversas manifestaciones del Diseño.

Contribuciones de la investigación:

Con este proyecto se aportará un documento de análisis iconográfico en un nivel de reconocimiento de la forma, junto con una propuesta gráfica de diversos elementos, sugiriendo una opción de creatividad e implementación que enriquezca la visión de los diseñadores gráficos en cuanto a las raíces gráficas de nuestro país y de su identidad histórica, dentro de la cultura visual en América.

Todas estas expresiones vienen a representar parte importante de la historia gráfica de México, mismas que pueden fungir como un gran apoyo para el rescate de elementos que permitan enriquecer la identidad nacional del Diseño Gráfico a partir de las propias raíces históricas primigenias, tanto de origen europeo como mesoamericano.

La iconografía dada a partir del siglo XIV ha sido dejada a un lado, posiblemente por el sincretismo que unos defienden y que otros cuestionan. En mi concepto, la mezcla o enriquecimiento de un estilo europeo con uno autóctono generan un estilo particularmente simbólico, siendo ésta una importante fuente de elementos gráficos que pueden

enriquecer la visión en cuanto al diseño de las nuevas generaciones de profesionales de ésta materia, por lo cual, el adentrarse en una investigación al respecto permitirá ampliar la visión de ello.

Recursos materiales y técnicos disponibles:

Se cuenta con acceso bibliográfico referente a la iconografía y diseño gráfico, tanto por parte de la biblioteca de la ENAP así como de otras instituciones, además de contar con el acceso a la iglesia y Exconvento descrito anteriormente para la elaboración del estudio de campo.

En cuanto a los recursos materiales se cuenta con equipo de cómputo, cámaras de video y foto para la realización de la investigación, su redacción e ilustración.

EL MÉTODO ICONOGRÁFICO- ICONOLÓGICO DE PANOFSKY

1.1. – Concepto de iconografía basando en los tres niveles de la teoría iconológica de Panofsky.



La iconografía es el arte de la composición de los iconos, quedándose sólo a ese nivel, ya que el estudio científico, tanto a nivel artístico como del contenido teológico, se define como iconología.

El icono, por su parte, se define como una imagen pintada, la palabra proviene del griego *eikon*, que es la imagen o representación de cualquier tipo. Cualquier objeto que represente a otro es un *eikon*¹.

La iconografía encierra el estudio del significado de las imágenes, éste desempeña un trascendental papel en la comprensión del arte, por ende, de la historia y la cultura, las tradiciones y costumbres de un pueblo.

El concepto de iconografía viene desde la historia misma de las religiones, a partir del hecho de la representación bidimensional o tridimensional de las deidades como en el caso del hinduismo, la cual posee una rica tradición iconográfica en contraparte del Islam que limita férreamente las representaciones².

Por su parte, en la religión cristiana, el ícono es la esencia de la representación, tanto en un sentido sacro como de ornamentación, tomando especial auge a partir de la época paleocristiana y evolucionando a lo largo de la historia.

La iconografía reconstruye las imágenes a través

1.- Diccionario Enciclopédico Larousse, Ed. Trébol, Columbia, 1996, 984 pp.

2. - Diccionario Enciclopédico Larousse, Ibid em

CAPÍTULO I

de los elementos que la conforman, la forma por la forma misma, sin llegar a un sentido más allá de lo que esta representa. Se considera de corte formalista³.

Son diversos los autores que nos refieren teorías y estudios respecto a la iconografía a lo largo de la historia, algunos desde puntos de vista más cerrados e inflexibles, otros con consideraciones adecuadas e interesantes respecto a la evolución filosófica y artística.

Eduard Georg Seler, lingüista alemán, es quien logra desarrollar la iconografía con mucho éxito a partir de su conocimiento de las lenguas mesoamericanas, facilitando así el estudio de los códices, lo cual le permitió relacionar las imágenes con los nombres, términos y conceptos nativos registrados por autores coloniales. Para Seler muchas de las formas pictóricas eran, en efecto, símbolos o metáforas visuales de conceptos clave que podían decodificarse. Cuando se le escapaba el significado de una imagen recurría a los documentos escritos que creía que podían explicarla o a otras imágenes que se le asemejaban⁴.

Pero Seler, por su formación lingüista, se queda en un estudio iconográfico de carácter interpretativo no flexible, va en contra de la semiótica y el post-modernismo, que defienden el múltiple significado de los elementos dependiendo del contexto, Seler,

3. - CASTIÑEIRAS González, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Ariel, Barcelona, 1998, p.7-16.

4. - "Arqueología Mexicana", Méx, No. 55, Iconografía y arte, p.28-29

a partir de la comparación determina el significado de muchos elementos gráficos, además de que sus estudios se enfocan principalmente en cuestiones prehispánicas.

Por otro lado, Christine Hasenmueller, en sus estudios de iconografía, manifiesta que ésta es una “filología de imágenes”, haciendo hincapié en el sentido histórico que se manifiesta a través de los elementos visuales.

Esta autora nos permite ver a la iconografía más allá de la simple interpretación, ella va al sentido narrativo y semiótico de los elementos, basándose en los significados intrínsecos que coadyuvan al entendimiento de la historia del hombre, más en un sentido etnohistórico que artístico⁵.

Se pueden percibir diferencias sustanciales entre estos autores al respecto de un mismo tema, en donde el enfoque disciplinario es el que determina la orientación de sus trabajos de investigación iconográfica, pero en el sentido de este proyecto los estudios de Erwin Panofsky son los que nos permiten encaminar de una manera más adecuada las formas, por medio de estudio más profundo.

Erwin Panofsky, defendía una tercera etapa de investigación durante la cual el iconógrafo situaba la imagen en el contexto de las ideas, valores y tradiciones del tiempo y el lugar de su creación, etapa altamente especulativa del proceso iconográfico a la que llamó iconología.

“Así entiendo yo la iconología, como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte. (...) La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica.”⁶

Se ha dicho que la iconografía nos ilustra poco

acerca de cómo creó el artista una imagen en realidad, de por qué realizó las elecciones artísticas que hizo. La premisa de trabajo de un iconógrafo: que una forma tiene un solo significado “cierto” en un tiempo dado, es puesta en duda por los defensores del posmodernismo y la semiótica, quienes sostienen que toda imagen tiene significados múltiples, según quien las mire, pero los estudios realizados demuestran la posibilidad insuperable de la aplicación de esta metodología para revelar que se ha pretendido revelar en una imagen. Por su parte gracias a la iconología se ha logrado contextualizar esto con las tradiciones, valores sociales y creencias de otro tiempo⁷.

Se debe tomar en cuenta la diferencia entre iconología e iconografía, ya que la primera se interna en un estudio mucho más amplio, con un carácter más profundo en cuanto al estudio de la forma, mientras que la iconografía se queda en el nivel de la interpretación, tal como lo menciona el autor Santiago Sebastián:

“Las representaciones de la realidad de lo visible y lo cognoscible establecen una notable diferencia entre lo que se ve (la forma) y lo que se conoce a través de lo que se ve (significado), describe y clasifica las imágenes (las formas del plano iconográfico) e interpretan el pensamiento o razón de que transmiten (el plano iconológico)”⁸.

Esto, basado en los estudios y propuestas de Panofsky, nos muestran una diferencia entre uno y otro estudio, en donde se revela a través de las imágenes el significado intrínseco de la nación, período histórico, filosofía o creencia y un modo de vida, entre otras consideraciones.

Ante una obra de arte se inicia esclareciendo su asunto primario o natural (formal y expresivo), etapa que Panofsky llama pre - iconográfica, en la que se emplea de primera mano la experiencia práctica para reconocer o describir los objetos o hechos. Esta interpretación puede recurrir y recurrir para su control a la historia del estilo, acorde a la información y datos tradicionales que se muestran en cada caso, se entra a la interpretación formal de los objetos y los hechos analógicos. Posteriormente

5. - Revista “Semiótica . Journal of The International Association For Semiotic St.”, Christine Hasenmueller, 1999; 123 (1-2) p. 183-200

6. - PANOFSKY, E., “El significado de las artes visuales”, Madrid, Alianza, 1979, p. 51

7. - “Arqueología Mexicana”, México, Num. 55, Iconografía y arte, p.35

8. - SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*, Azabache, Italia, 1992, p. 12

se pasa al análisis propiamente iconográfico, al tema denominado secundario o convencional (el asunto constituido por lo que llamamos imágenes, historias o alegorías). El tema meramente iconográfico queda ya significativamente intrínseco o contenido, el que comporta valores simbólicos, se entra al campo de la interpretación iconológica, ayudado de una intuición sintética, basada en el conocimiento de las tendencias esenciales de la mente humana, según las circunstancias de personalidad psicológica y de espíritu de la época, se basa en el conocimiento de la historia de los símbolos, la penetración de las tendencias esenciales de la mente humana, se expresa por temas y conceptos⁹.

Más claramente Panofsky explica varios niveles de interpretación al respecto de los iconos, en los cuales, cada nivel manifiesta particularidades específicas, mencionando que todos los objetos creados por el hombre son de dos clases a) vehículos de comunicación y b) utensilios o instrumentos, pero ambas cosas pueden ser a la vez obras de arte.

En todos los casos, el elemento forma está presente, el que la forma de un objeto útil llegue a ser considerado estéticamente, depende de la intención del creador, aunque en ocasiones esto no se manifiesta de manera consciente, como en nuestro objeto de estudio, entonces nuestra actitud respecto al objeto dependerá de la disposición, experiencia y situación histórica, y este punto en específico es donde se genera la distorsión que el iconógrafo e iconólogo debe descifrar¹⁰.

De esta forma, y, retomando las palabras de Panofsky encontramos tres niveles de interpretación, el contenido temático natural o primario, el secundario o convencional y el significado intrínseco o contenido.

Contenido temático natural o primario:

“Subdividido en fáctico y expresivo, se percibe por la identificación de formas puras, configuración de línea, color, masas de forma como representación de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casa, etc., formas puras, portadoras de significados primarios o naturales, mundo de los motivos artísticos, una enumeración de estos motivos

sería una descripción primaria iconográfica de la obra.

Secundario o convencional:

Relación de motivos artísticos y su combinación con temas y conceptos, imágenes o combinaciones de imágenes, la identificación de tales imágenes históricas y alegóricas constituye el campo de la iconografía en sentido estricto.

Contenido temático como opuesto a forma o convencionalismo, el mundo se manifiesta a través de imágenes históricas y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos [...] un análisis iconográfico correcto en el sentido más estricto presupone una identificación correcta de los motivos... [...]

Significado intrínseco o contenido:

Se percibe indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una noción, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica – cualificados inconscientemente – por una personalidad y condensados en una obra.

Los objetos adicionales, cuya representación por líneas, colores y volúmenes, constituye el mundo de los motivos, pueden ser identificados basándonos en nuestra experiencia práctica.¹¹”

El análisis iconográfico que se ocupa de las imágenes históricas y alegorías, en vez de motivos, presupone desde luego, mucho más que la familiaridad con los objetos y acciones que adquirimos a través de la vida diaria... aunque a veces el conocimiento de temas y conceptos transmitidos por fuentes literarias no garantiza su exactitud¹².

Los tres niveles pueden verse en el cuadro siguiente¹³:

9. - PANOFSKY, Erwin, Estudios Sobre Iconología, Alianza, Madrid, 2001, p. XXXII

10. - PANOFSKY, Erwin, Ibid 2001, p XX

11. - PANOFSKY, Erwin, Ibidem p. 15-18

12. - PANOFSKY, Erwin, Ibidem, p. 15-21

13. - PANOFSKY, Erwin, Ibidem, p. 21

NIVELES DEL MÉTODO ICONOGRÁFICO DE PANOFSKY

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CONTROLADOR DE LA INTERPRETACIÓN
I. Contenido <i>temático primario o natural</i> a) fáctico b) expresivo Constituyendo el mundo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudo-formal).	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con los <i>objetos</i> y las <i>acciones</i>).	Historia del <i>estilo</i> (percepción acerca de qué manera, bajo diferentes condiciones históricas, <i>objetos</i> o <i>acciones</i> han sido expresadas por <i>formas</i>).
II. Contenido <i>temático secundario o convencional</i> , constituyendo el mundo de las <i>imágenes, historias y alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico</i> , en el sentido más estrecho de la palabra.	<i>Familiaridad con las fuentes literarias</i> (familiaridad con los <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (percepción de la manera, en la cual bajo diferentes condiciones históricas, <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados por <i>objetos</i> y <i>acciones</i>).
III. <i>Significado intrínseco o contenido</i> , que constituye el mundo de los valores «simbólicos».	<i>Interpretación iconográfica</i> , en un sentido más profundo (<i>Síntesis iconográfica</i>).	<i>Intuición sintética</i> (Familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>) condicionados por la psicología personal y la «Weltanschauung».	Historia de los <i>síntomas culturales</i> o <i>símbolos</i> en general (percepción acerca de la manera, en la cual bajo condiciones históricas diferentes, <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas por <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos).

Aunado a ello es importante tener un ojo educado, capaz de manejar una observación total de todos y cada uno de los elementos que conforman la imagen o alegoría a estudiar, ya que todos las figuras, atributos o motivos no pueden ser considerados como accesorios, son parte esencial del todo para poder comprenderlo.

Se debe tomar en cuenta la diferencia entre iconología e iconografía, ya que la primera se interna en un estudio mucho más amplio, con un carácter más profundo en cuanto al estudio de la forma, mientras que la iconografía se queda en el nivel de la interpretación, tal como lo menciona el autor Santiago Sebastián:

“Las representaciones de la realidad de lo visible y lo cognoscible establecen una notable diferencia entre lo que se ve (la forma) y lo que se conoce a través de lo que se ve (significado), describe y clasifica las imágenes

(las formas del plano iconográfico) e interpretan el pensamiento o razón de que transmiten (el plano iconológico).¹⁴”

La iconografía en la Nueva España en el siglo XVI se manifiesta a partir de la implementación de la mano de obra indígena en los decorados de las construcciones conventuales, son los franciscanos quienes explotaron esta riqueza de estilos de manera importante, aunque es claro que las otras órdenes religiosas también se valieron de ellos.

14. - SEBASTIÁN, Santiago, Iconografía e Iconología del Arte Novohispano, Azabache, Italia, 1992, p. 12



- Iconografía tipológica franciscana del siglo XVI.

La iconografía, en su desarrollo por la edad media, fue determinada como tipológica, esto es la intención por ver en una forma o figura del nuevo testamento su correspondencia con otra del antiguo testamento¹⁵.

Por su carácter decorativo, la imagen sagrada desempeña principalmente una función catequética, litúrgica, didáctico-moral. El arte y la literatura religiosa que van del s. III al VI dedican un amplio espacio a los relatos. Mientras los paganos ilustran los mitos en que basan sus creencias, los cristianos se empeñan en mostrar la verdad de la historia sagrada. El hombre de la antigüedad tardía se muestra sensible a la concreción de los hechos, al elemento narrativo más que a la investigación filosófica¹⁶.

En el sentido propio de la orden franciscana se buscaba resaltar el carácter utópico de sociedad de la orden, desde el hecho del voto de pobreza, en ello las representaciones de pasajes bíblicos va en total contraposición de la iconoclastia dada en los siglos VIII y IX.

Entre finales del s. XV y comienzos del XVI el grupo de la Virgen (Madonna) con el niño adquiere una mayor desenvoltura, una vivacidad insólita. No está ya sola, sino que la pareja está acompañada ordinariamente por figuras: santa Ana, santa Isabel, el pequeño Juan Bautista jugando con el niño Jesús. Los artistas subjetivizan la interpretación de lo sagrado y abren la posibilidad de nuevos descubrimientos interiores del alma humana. El renacimiento italiano cede su lugar a la crisis espiritual de la Europa cristiana, la reforma, con la consiguiente contrarreforma. La iconografía deja de ser apacible y serena, para hacerse sufrida, tensa en la búsqueda de nuevos cánones que, aun sin olvidar las lecciones de la estética del renacimiento, le propongan al hombre el fervor por las cosas de Dios¹⁷.

Son estas manifestaciones gráficas en el sentido de una filosofía manifiestan un carácter propio en

esta orden religiosa, pasajes bíblicos representados en paredes y decorados de los conventos e iglesias españolas propias de finales del siglo XV e inicios del XVI los que dan testimonio de esta iconografía Tipológica, aunado con los diversos cambios de las corrientes artísticas de la época que vienen a marcar las diversas tendencias de expresión.

La representación gráfica utilizada por esta orden en particular viene a significar una importante herramienta de implantación de la religión para los franciscanos en el nuevo mundo, generando una riqueza visual y de representación que ni ellos mismos esperaban que tuviera los alcances que tendrían en los años subsecuentes.



<http://www.mercaba.org/DicMA/A/arte.htm>

15. SEBASTIÁN, Santiago, Iconografía e Iconología del Arte Novohispano, Azabache, Italia, 1992, p 19

16 HAMERTON – KELLY, R., Allegory, Typology, and Sacred Violence. Sacrificial Representation and the Unity of the Bible in Pauland

Philo, Studia Philonica Annual, Atlanta, 1991

17. <http://www.mercaba.org/DicMA/A/arte.htm>, 2006

Evolución de los íconos religiosos a partir
De la edad media, siglo XII al XVI



Imágenes de:

<http://www.mercaba.org/DicMA/A/artes.htm>, 2006

1.2 - La Imagen Franciscana en el siglo XVI en la Nueva España y su función primordial

Aunque hoy la iconografía es considerada como un quehacer propio del historiador del arte, en la práctica podemos darnos cuenta que es perfectamente aplicable a cuestiones de diseño gráfico por el carácter de interpretación de las formas.

En el hecho de esta investigación, el estudio iconográfico se aplica a una construcción del siglo XVI, de la orden franciscana, durante la conquista espiritual, donde los monjes mendicantes pedían a los nativos que identificaran y explicaran las curiosas formas representadas en sus manuscritos.

Si bien estas interpretaciones dan el testimonio del interés por el conocimiento de la cultura que se estaba sometiendo, es inevitable aceptar que éstas estaban distorsionadas en base a las necesidades, experiencia y tendencia de los europeos, pero vienen a ser cuestiones de estudio fundamentales para el estudio moderno del pasado de México.

Los testimonios coloniales tempranos acerca de los nombres o el significado de los objetos o acontecimientos representados en imágenes son particularmente importantes, ya que antes de la Conquista casi ninguno de los pueblos mesoamericanos tuvo lo que hoy llamamos escritura o bien utilizó una forma no conocida que no ha podido ser plenamente descifrada.

Los monjes en conjunto con los tlacuilos indígenas no generaron un método de dibujo para la decoración de las iglesias y conventos pero si permitieron una mezcla de estilos particular, entre lo que los indígenas sabían y lo que aprendieron, generando un estilo de representación particularmente diferente.

El concepto de Imagen en términos religiosos es un tanto diferente al que comunmente se maneja en términos de diseño, si bien esto obedece a situaciones de carácter filosófico y dogmático, representan también las manifestaciones visuales propias de este grupo.

Por una parte entendemos como imagen a la representación visual de un objeto, representación a través de la cual se pueden observar sus características por medio de la percepción y la interpretación, tomando en cuenta el conocimiento previo que se tiene del objeto en cuestión¹⁸.

Este concepto de imagen nos recrea en términos de diseño el hecho de la observación como parte fundamental del reconocimiento de un objeto, por su parte, para la orden religiosa, el concepto de imagen se manifiesta en el sentido de una composición visual estructurada, generada a partir de diversos elementos como las alegorías y los atributos (términos que se detallarán posteriormente en esta misma investigación), con los cuales se representan diversos pasajes tanto bíblicos como vivenciales propios de la orden clerical, representaciones que permitieron establecer un nexo de comunicación claro con los indígenas del nuevo mundo y que coadyuvó a la implantación de la religión.

En este momento es importante recalcar a la "imagen" franciscana cumplió un doble objetivo, por una parte el continuar con las costumbres de representación propias de la época y de la orden religiosa, y en otro sentido un carácter educacional.

El imperialismo español trató de justificar sus actos a través de su misión cristiana porque destruía una civilización pagana, tanto la encomienda como el corregimiento eran instituciones cristianas porque aseguraban una sociedad cristiana. Con la consignación papal del Nuevo Mundo a España, todos los aspectos de la colonización hispánica se convirtieron en tema de interpretación cristiana y subordinados a una función cristiana.

El clero en este periodo se definía como Regular, que significa vivir de acuerdo con la regla (regula), y Secular significa vivir en el mundo o en el siglo (saeculum) en vez de vivir en el retiro monástico. Aunque cientos de monasterios (conventos) fueron construidos en México bajo la dirección de las órdenes mendicantes, los frailes no vivían en retiro o reclusión.

18 SHAWN, B., *The Shape of content*, Cambridge University, Massachusetts, 1957, p. 142

Los franciscanos pensaron que en la Nueva España se tenían las condiciones óptimas, de las que carecieron en Europa, para construir su utopía social con rasgos milenaristas, como siempre habían aspirado.

Dos fueron las estrategias empleadas por los franciscanos: la conversión selectiva y la masiva. La primera consistió en evangelizar a los caciques indígenas dando a conocer la religión cristiana y la segunda, en el bautizo masivo de los naturales. Así, se propusieron construir una sociedad basada en los principios evangélicos puros, para ello requirieron ganarse la plena confianza de los indios y ésta se basaba en la pobreza, por un lado y el respeto de los conquistadores por el otro, que les permitió aplicar su proyecto de sociedad.

La instrucción religiosa que ofrecieron los franciscanos a los nuevos conversos fue muy elemental, por la urgencia que tenían en ganar almas. Se enseñaban los dogmas fundamentales del cristianismo, sobre todo la existencia de un Dios único. Al aceptarlo se pasaba al bautizo y luego se daba la catequesis en cada población indígena. Para ello daban pláticas ilustradoras a las élites indígenas, explicándoles la religión cristiana y lo referente a la vida y organización de la iglesia. Para el resto de los habitantes de los nuevos pueblos la enseñanza religiosa era elemental y la llevaban a cabo con apoyo de los fiscales o mandones, previamente capacitados por los frailes. Estos ayudantes indígenas se conocieron como “temachtinis” o maestros indígenas¹⁹.

Los Franciscanos tuvieron que valerse de la interpretación tanto del lenguaje como de las formas gráficas empleadas por los indígenas americanos para poder establecer su enseñanza del evangelio, esto lo lograron a través de las imágenes religiosas, composición de elementos visuales cargados de significados cristianos, los cuales, en muchas ocasiones fueron mezclados con iconos prehispánicos para generar una mayor penetración en la mente de los indígenas que se veían reacios a adoptar una nueva filosofía religiosa.



Catecismo de Alonso de Molina, donde el uso de pictogramas fue herramienta fundamental para la evangelización.

Estas manifestaciones se ven representadas tanto en lo pictórico como en la escultura y relieves, prueba de ello es el “tequitqui”, palabra náhuatl que significa “vasallo” y que se define como el producto mestizo que aparece en América al interpretar los indígenas las imágenes de una religión importada, con la consiguiente fusión de conceptos europeos e indígenas, ello viene a representar las primeras interpretaciones locales del arte europeo a partir de elementos decorativos o estructurales propios del mundo indígena.

Estas manifestaciones artísticas tuvieron un doble uso, por una parte sirvieron como decoración tanto interior como exterior de los diferentes conventos y capillas y, por otra parte, aunado a la creciente necesidad de elementos de apoyo para la evangelización, se utilizaron dichos decorados como apoyo del catecismo en las capillas pozas a través de las “cruces tequio”.

Al desarrollarse todas las actividades primordiales de la evangelización dentro del atrio, hubo la necesidad de crear un elemento central, un punto de referencia que por su contenido cristiano le diera sentido y unidad, tanto al espacio arquitectónico, como a las actividades religiosas desempeñadas en él, y que mejor que el emblema universal del cristianismo para encarnar esta función; así, desde los primeros tiem-

¹⁹ Mendieta, Jerónimo, Historia Eclesiástica Indiana

pos de la colonia, la cruz se levantó majestuosa en el centro de los atrios.

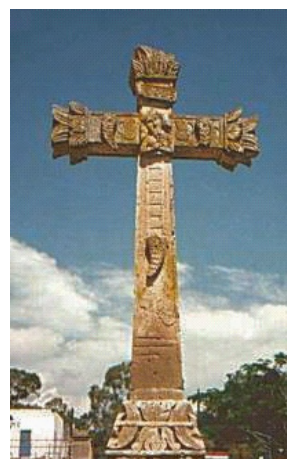
Las cruces atriales eran esculpidas en diversos tipos de piedra, presentan la forma de cruz latina, miden de uno a tres metros de altura, sus cuerpos pueden ser cuadrangulares, octogonales, ovoides o tubulares, y la mayoría se encuentran levantadas sobre una gran base octogonal o cuadrada.

Sin embargo, la originalidad y el valor que poseen estas cruces atriales, se debe a tres características específicas:

- La primera es su ubicación espacial. Al estar la cruz en el centro del atrio, como eje del espacio sagrado, como ordenadora y organizadora de la realidad cristiana, era el testimonio material de la voluntad de los misioneros de fundar en estas tierras un cristianismo primitivo que giraría alrededor de la figura de Cristo y de sus enseñanzas.
- La segunda es su peculiar decoración, que va de acuerdo con su finalidad didáctica. La presencia de Cristo a través de la cruz fue enriquecida al plasmar en ella no Su imagen sino los símbolos de Su pasión, muerte y resurrección. Es importante destacar que ninguna cruz atrial es igual a otra, ya que en ellas varía la cantidad de símbolos y su disposición y en algunos casos pueden presentar remates esféricos, vegetales o florales.
- Finalmente, la tercera y más relevante característica es que las cruces atriales son una muestra viva del sincretismo cultural que se gestó a raíz de la conquista. Aunque a cargo de los frailes, las cruces atriales fueron elaboradas en la mayoría por los indígenas y esto les permitió imprimir en ellas su propia sensibilidad y resguardar parte de su tradición escultórica. El encanto que poseen las cruces atriales del siglo XVI se debe en gran medida a las cualidades plásticas que les otorga la mano indígena²⁰.

Es claro el enriquecimiento estilístico que se representa a partir del establecimiento de la Nueva España, independientemente de que se genere o no un sincretismo de estilos iconográficos, es claro que la riqueza visual que manifiesta en sus composiciones es digno de un estudio detallado, el cual nos permite experimentar con los elementos hacia una abstracción propositiva.

En un sentido tanto iconográfico como iconológico, las diversas formas y representaciones gráficas dadas en el siglo XVI en la Nueva España son una fuente inagotable de elementos, en donde una simple cruz atrial puede representar un objeto de estudio específico en su contenido y forma, situación que encaja en diversos niveles de investigación.



Ejemplos de cruces tequio de diversos templos franciscanos



²⁰ http://www.ephyra.com:8080/cruces/index_es_html, 2006

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DEL PORTAL DEL CONVENTO DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL (CHOLULA, PUEBLA)

2.1 – Iglesia y Exconvento de San Gabriel Arcángel



La presencia de los franciscanos en Cholula es muy antigua y se puede remontar a 1524, año en que llegaron a México los primeros misioneros. Debido a la escasez de personal y al amplio territorio que tenían que cubrir los frailes, durante los primeros años solamente visitaban la población desde el convento que tenían fundado en el antiguo pueblo de Huejotzingo, situado en las montañas del Iztaccíhuatl. Hacia fines de 1528, los franciscanos se establecieron definitivamente en Cholula y fundaron el convento en el que han permanecido continuamente y por cerca de 474 años.

El conjunto monumental franciscano de San Gabriel se localiza en el Centro Histórico de la ciudad de San Pedro Cholula, Puebla, en la acera oriente de la Plaza de Armas o Zócalo, en la calle 2 Norte número 6. Está formado por varios edificios y elementos arquitectónicos que datan del siglo XVI: La barda atrial con merlones y pináculos²¹; dos grandes atrios cuadrangulares y a desnivel; tres capillas posas en las esquinas del atrio inferior; la llamada Capilla Real o de los Naturales (la más grande del país); el templo de la Tercera Orden franciscana; el templo principal, dedicado a San Gabriel, y el convento franciscano que consta de la Portería, el Claustro y las habitaciones de los frailes, en dos

21 Los merlones o almenas son característicos en la barda que cerca el atrio de la Iglesia y el Exconvento, rematado en las puntas por los pináculos adornados, este tipo de bardas almenadas eran características de las construcciones novohispanas del siglo XVI ya que éstas tenían la función no sólo de separar el espacio atrial del exterior, sino de resguardar a manera de fuerte la construcción principal.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II

niveles, además de otras dependencias²².

El convento franciscano de San Gabriel en San Pedro Cholula fue uno de los primeros edificados en la Nueva España. Sus pinturas murales también fueron las primeras muestras de la expresión plástica de un cristianismo que pasaría a estas tierras profundamente apropiado por las culturas y la estética indígena. El convento fue construido alrededor del año 1550 en el lugar donde anteriormente existió un albergue provisional

A pesar de que San Gabriel ha sufrido y sigue sufriendo remodelaciones violentas y todo lo que fue su decorado mural original del siglo XVI está mayormente perdido (es importante recordar que San Gabriel estuvo alguna vez, en el interior y en los patios, casi enteramente decorado con murales), su prestancia arquitectónica y la pintura mural que sobrevivió nos pueden ilustrar sobre la dimensión del aporte indígena cholulteca, al arte religioso cristiano del siglo XVI mexicano.

Parte significativa del conjunto conventual fue el atrio, uno de los más grandes de México, con su arquería o portal y la Capilla Real. El primero es descrito en 1675 por fray Blas de la Torre como un espacio en el que el pueblo encontraba consuelo espiritual y enseñanza de los frailes, que oían sus confesiones a lo largo del portal, lo instruían con las pinturas sobre la vida de San Francisco, representadas en las paredes, y los

22 Cholula, un vínculo de sabiduría y fraternidad, UDLA Publicaciones, Puebla, México, segunda edición 2005, p. 35



Fotografía aérea del Convento de San Miguel Arcángel, Cholula, Puebla.

introducían a la comunidad cristiana mediante el sacramento del bautismo, celebrado en la majestuosa pila bautismal colocada (en esa época) en el último arco cercano a la entrada al atrio.

La Capilla Real se empezó a construir después de terminar el convento, probablemente entre 1565 y 1570. En 1585 la describe el padre fray Alonso Ponce como: *“obra muy vistosa y galana, pero poco fija y menos fuerte, porque una noche se hundieron todos los arcos y bóvedas”*²³.

Debemos tener en claro que durante el siglo XVI, antes de la llegada de los españoles, Cholula era un centro de peregrinaje de capital importancia, el cual incluía múltiples templos, ermitas y adoratorios, pero el centro ceremonial más importante era el Templo de Quetzalcóatl.

El templo de Quetzalcoatl es quizá el único monumento de la Cholula indígena cuya localización se proporciona en referencia a la traza de la ciudad colonial, en su relación de 1581 señala que se encontraba en el lugar donde se levantó el convento franciscano de San Gabriel.

Es a partir de este punto donde comienza el reto al respecto del estudio del sincretismo iconográfico dado en los diferentes puntos de investigación, en este caso como en los demás, por el hecho de que quedan mínimos vestigios de lo que fuera el majestuoso conjunto arquitectónico cholulteca.

La gran pirámide que hoy es símbolo de la comunidad, en el siglo XVI había caído en desuso, convirtiéndose en parte del paisaje luciendo como un cerro natural, tal vez esto ayudó a que no corriera la misma suerte que la gran mayoría de las construcciones indígenas.

La ciudad fue saqueada por los ejércitos de Cortés y las huestes tlaxcaltecas, y años después las piedras de los monumentos prehispánicos fueron reutilizadas para erigir las construcciones novohispanas, quedando cubiertos los vestigios de los antiguos templos por siglos de construcciones posteriores.

Cholula muestra la particularidad de una considerable escasez de piezas escultóricas en comparación con Tenochtitlán, y los vestigios arqueológicos muestran al Templo de Quetzalcóatl como el templo ceremonial de mayor importancia. La revisión documental de los testigos del siglo XVI dejan testimonios someros al respecto de la majestuosidad de la construcción, por una parte Díaz del Castillo menciona que el templo era el más alto de la Nueva España, contando 120 escalones para llegar a la cima, pero no nos brinda una descripción detallada ni precisa al respecto de su arquitectura central de la ciudad.

La fuentes más claras al respecto son manuscritos pictóricos que no proceden de Cholula, como la “Historia Tolteca-Chichimeca” y los “Mapas de

²³ Cholula, un vínculo de sabiduría y fraternidad, UDLA Publicaciones, Puebla, México, segunda edición 2005, p. 13-15.



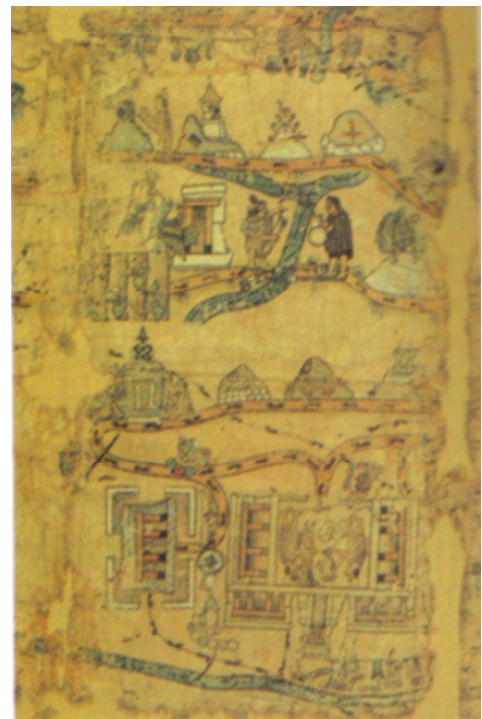
Imagen de archivo UDLA

Cuauhtinchan”, a través de los cuales es posible saber que el centro sagrado incluía el *Calmecac* y la casa del consejo *Xiuhcalli*.

son una de las más importantes muestras de la iconografía Novohispana del siglo XVI en nuestro país.

Fue hasta 1993 y 1994 que, en la realización de un proyecto de rescate del gobierno local, en conjunto con la Universidad de las Américas, se plantea un proyecto arqueológico con el cual se logra encontrar el punto exacto donde se erigía el templo de Quetzalcóatl, en la parte del portal de los peregrinos, donde se localiza el Convento de San Gabriel, dando testimonio de la continuidad de un mismo espacio sagrado, donde la plataforma de tiempos tempranos del Clásico fue cubierta para crear una más grande, tal como era la costumbre de cubrir las construcciones anteriores para renovarlas con otra.

Pese a los múltiples cambios y remodelaciones, y al hecho triste de que la mayoría de las pinturas originales del siglo XVI que ornamentaban la construcción se han perdido en su totalidad, quedan aun importantes vestigios que no permiten que la historia de la representación nacional muera, permitiéndonos conocer el trazo y el carácter tanto artístico como de pensamiento particular del siglo XVI entre los conquistadores espirituales y los conquistados.



Imágenes de archivo UDLA

Lugares como el Exconvento de San Gabriel, específicamente, el Portal de los Peregrinos

2.2 – Iconografía del portal del convento

El Convento de San Gabriel, a través de sus pinturas murales, la portería y el portal de Peregrinos están actualmente restaurados, sin embargo, poca de su ornamentación original del siglo XVI ha podido salvarse: al paso de los años y diversas intervenciones no sólo fueron incorporando añadiduras, divisiones y modificaciones al recinto original sino que casi toda la decoración del siglo XVI fue destruida o alterada.

Con todo, la restauración emprendida al Portal de Peregrinos logró restituir los catorce arcos sobre columnas de piedras (cuyos vados habían sido tapiados) y volvió a unir este portal con el espacio que originalmente sirvió de portería al convento. De esta manera el amplio atrio de la iglesia recuperó parcialmente su trazo arquitectónico original en su lado norte-poniente (Hoy se encuentra cerrado, con cancelas de vidrio, al público general y a los peregrinos religiosos debido a que alberga la Biblioteca Franciscana y el Centro de Estudios Humanísticos Fray Bernardino de Sahagún de la UDLA)²⁴.

No se cuenta con estudios químicos que nos determinen la técnica y los materiales exactos que se utilizaron en el siglo XVI para la composición de estos murales religiosos en San Gabriel, pero John Allen, en 1977, realizó una investigación de la decoración en los dos niveles del patio interior del convento y concluyó, tentativamente, que ésta pudo haberse realizado sobre la base de la técnica a *secco* o *mezzofresco*; no se sabe, sin embargo, si en estos murales la técnica prehispánica de ligar los pigmentos a la superficie con baba de nopal fue utilizada. Allen determinó también que los murales en los dos niveles del patio del convento admitieron algunas intervenciones: en algunas partes hubo la extracción parcial de la superficie del mural, que se rellenó con mezcla de cal y mortero, para trazar encima y restaurar parte de la decoración. Estas técnicas se usaban también en el siglo XVI y permitían borrar o corregir decorados y en algunos casos consistieron no en la extracción total del mural anterior sino sólo en

la aplicación superficial de cal y mortero para borrar o recomponer el mural²⁵.

La inspección visual del mural recién restaurado en la portería de San Gabriel demuestra que allí existió un decorado anterior sobre el cual otro, en grisalla, fue sobrepuesto, trazos rojos y ocres se distinguen debajo y dos jaguares coloridos que son parte esencial en la cosmovisión mesoamericana quedaron expuestos en el proceso de restauración. En el recinto conventual cholulteca la imaginería franciscana histórica y cristológica es la que predomina y domina toda la decoración. Sin embargo, elementos estilísticos e iconográficos mesoamericanos son evidentes en los murales del patio estudiado por Allen y ahora tenemos muestras en la portería de sobreposiciones en las decoraciones con elementos característicos de lo que Duverger llamó la escuela “franciscana- indígena” en la decoración del siglo XVI en los conventos novohispanos²⁶.

Es importante tener en mente que en la decoración de los conventos los frailes europeos supervisaron dicha labor pero los artistas indígenas de oficio, los tlacuilos, desacostumbrados a los usos de la iconografía cristiana, realizaron los trabajos. Los artistas anónimos indígenas fueron los que no sólo decoraron los conventos sino también sus constructores.

Los conventos novohispanos, aunque bajo la dirección de frailes como explica Duverger, son edificaciones arquitectónicas casi por completo autóctonas: los franciscanos se preciaban de no haber utilizado a ningún arquitecto ni jefe de obra español en la mayoría de estas construcciones. Así también ocurrió con las decoraciones: pocos pintores peninsulares arribaron en este siglo para llevar a cabo las decoraciones de los conventos. Esto permitió no sólo que el artista indígena cediera a influencias de su cultura nativa al llevar a cabo la decoración cristiana, sino que en muchos casos recurriera a elementos iconográficos y estilísticos autóctonos para expresarlos. Allen, por otro lado, explica que en el arte mural conventual la deco-

24 Ashwell, Anamaría, Los murales de la portería del Convento de San Gabriel en San Pedro Cholula, 2002, UDLA, p. 3, 4

25 Allen, J., Huejotzingo, Cholula, Huaquechula and Cuauhtinchan: A study in the adaptation of European Renaissance mural painting ideals and techniques in Franciscan Monasteries during the 16th Century; Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, UDLA, 1977.

26 Duverger, Ch., Agua y Fuego: Arte Sacro Indígena de México en el siglo XVI, Landucci, 2003.

ración tenía básicamente el mismo propósito que en Europa: instruir y educar al público. Por eso los murales tienen dos vertientes: o son narrativas o son estampas devocionales que seguían con fidelidad elementos iconográficos de la imaginería cristiana europea pero que, para que cumplieran su función de instrucción de la doctrina, admitían elementos iconográficos nativos que podían ser entendidos fácilmente por el público indígena²⁷.

27 Allen, J., *ibid*, p. 148



Elementos del mural del portal de los peregrinos

En el mural de grisalla sobrepuesto al de los jaguares, de inspiración europea, también se pueden distinguir estilizaciones y aportes de la cultura de los pintores indígenas que realizaron el mural. Éstos son ilustrativos para la historia de la conversión de los cholultecas al cristianismo en el siglo XVI. Aluden no al simple hecho de aportaciones estilísticas o préstamos de la cultura indígena del tlacuilo para rendir plásticamente su nueva religiosidad cristiana, sino que portan en sí, como dice Duverger, una manera indígena de pensar la religión cristiana. En la pintura de temas cristianos “existen superposiciones simbólicas en las que la antigua y la nueva religión se interpretan en un sincretismo inédito”²⁸.

Así, en los lugares menos esperados, el pintor indígena cholulteca de la portería de San Gabriel creó un mural cristiano profundamente original. En los frisos de grutescos, por ejemplo, que bordean todo el espacio, se encuentran elementos iconográficos sutilmente originales. Los grutescos son muy comunes en la decoración de conventos e iglesias novohispanas. Es predecible encontrar en todos los mismos roleos, angelitos

28 Duverger, M., *ibid*, p. 96

En los murales de la portería de San Gabriel se ha podido restaurar un mural de grisalla cuya composición estilística es casi enteramente renacentista y que alguna vez debió englobar todo el espacio con árboles, flora y fauna fantástica así como con símbolos cristológicos. Sin embargo, dos jaguares mesoamericanos asomaron coloridos en la base de dos columnas, debajo del mural de grisalla, uno enteramente identificable, que nos permitió saber que un mural policromado con fauna mesoamericana existió con anterioridad.

o querubines y flora y fauna: su origen está en el gusto renacentista europeo por esta decoración tomada de las antiguas ciudades griegas y que los frailes adoptaron directamente de las decoraciones romanas. El grutesco de la portería de San Gabriel tiene medallones con retratos de personajes con togas; también jarrones o urnas griegas y/o romanas que hacen suponer que fueron copiados directamente de libros, grabados o estampas. Las guirnalda de flores y hojas de acanto que se abren en una concha estilizada, flores de clara estilización mesoamericana y algunas con formas de hongos, sobre los suelos del paisaje europeizante de árboles frondosos (ésta es la única estampa que pudo rescatarse casi completa de todo el recinto) rindiendo así un paisaje cristológico sutil y original y al mismo tiempo reconocible para el mundo indígena.

El bestiario medieval del grutesco de la portería de San Gabriel incluye grullas y grifos. Los grifos sostienen en sus bocas guirnalda que se enlazan hasta formar una suerte de flor y sobre esta flor posa un águila. En otro lugar, sobre el

dintel de la puerta de acceso al primer patio del convento el tlacuilo dejó una escena alegórica de la Muerte o más bien de la transitoriedad de la vida, donde elementos iconográficos importantes de la visión mesoamericana fueron integrados al simbolismo cristiano. Serpientes atraviesan dos calaveras que flanquean a la

Muerte con arco y flecha, entre los símbolos de la Pasión de Cristo las serpientes introducen un elemento iconográfico con fuerte reminiscencia en el mundo mesoamericano, ya que en la iconografía y mentalidad medieval las serpientes estaban relacionadas con el mal.



Elementos del mural del portal de los peregrinos



Detalle



Elementos del mural del portal de los peregrinos

No debió escapar al conocimiento de los frailes en San Gabriel que la ciudad mesoamericana anterior, sobre cuyo centro ceremonial ellos construyeron San Gabriel, tuvo como dios tutelar a Quetzalcoatl, que tenía una atribución zoomorfa serpentina (entre otras). La ubicación de esta decoración mortuoria es también significativa: está colocada directamente en el dintel de una puerta de paso al interior del convento. Hay que recordar que estas decoraciones las promovieron unos frailes en el siglo XVI que han optado por el retorno al más severo cristianismo primitivo: llevaron su fe con la oración, la ascesis y la mortificación de la carne hasta extremos dramáticos.

Si en esta simbolización cristológica se incluyó deliberadamente a las serpientes por su fuerte

simbolismo mesoamericano (con la intención de reinterpretarlo en el mensaje cristológico) estaríamos ante una lectura sincrética del cristianismo, de parte del pintor indígena pero con la complicidad del fraile que lo supervisó. La serpiente no es un animal exclusivo de la iconografía mesoamericana (tenemos amplias muestras de su uso en escenas bíblicas renacentistas del Génesis e incluso en escenas de Cristo en la Cruz), pero en Cholula, en el siglo XVI, cuando fue construido y decorado San Gabriel, cualquier iconografía serpentina era un referente más inmediatamente autóctono que una referencia a la tradición europea de los frailes.

El grifo, la grulla, las aves en general, así como los unicornios, las serpientes y el ciervo son parte de un bestiario medieval comúnmente utilizado en la pintura religiosa europea y

todos están presentes en el mural de grisalla de San Gabriel. Los unicornios que sostienen un pergamino (cuyo contenido no ha sobrevivido) se miran de frente con un ángel con trompeta en el recinto (entrada y salida de la portería). Éstos son de factura estilística enteramente europea. La maestría y la fidelidad al estilo europeo del dibujo detan la cercana supervisión que hicieron de su rendición los frailes, y ninguno de estos elementos iconográficos tiene una contraparte en la cosmovisión indígena. El *tlacuilo*, por eso, no debió sentir ninguna tentación para rendirlos con estilo propio ni con referentes a la cosmovisión indígena y se apegó estrictamente a la estampa o grabado que copió fielmente.

Por otro lado, todo el bestiario medieval en el portal de San Gabriel tiene su contraparte en el bestiario sagrado mesoamericano.

Apropiadamente, los frailes colocaron sus imágenes en la base de las columnas floridas que sostienen no sólo el “Templo” sino todo el decorado cuyo significado cristológico total hoy está perdido; sustituyen, asimismo, a los jaguares de la visión sagrada mesoamericana anterior: el jaguar es la contraparte del águila en el *tonalpohualli* y representa los poderes ocultos de la naturaleza así como el poder terrenal. Su representación iconográfica está extendida entre todas las culturas de Mesoamérica y es notable en Cholula.

El grifo era el ave más grande del cielo medieval y representó la Cabeza de Dios: “todos los miembros de su cuerpo son los de un león pero sus alas y rostro son los de un águila” según el Deuteronomio. Lo grifos se

creían obra de Dios, según una tradición medieval, para castigar la temeridad de la codicia. La grulla, que devino su nombre de su grito o canto, es la que velaba por la prudencia y las virtudes del alma; en otra tradición medieval es la guardiana del cumplimiento entre los hombres de los mandatos de Dios: mandatos que los hombres debían guardar para acceder a Su reino. Todo el mundo alado de bestias medievales, aves reconocibles y fantásticas, tenían en el mundo mesoamericano una contraparte. Así también todo el bestiario alado mesoamericano tenía una fuerte asociación con el dios Quetzalcoatl patrono de los cholultecas precristianos, sobre todo en su advocación como Dios del Viento (Ehécatl). El águila era la reina de todas las aves en el medioevo y representa la resurrección de Jesús así como todos los elementos cristológicos más sobresalientes: fidelidad, obediencia, tenacidad y renovación; en el bestiario mesoamericano el águila (*quauhtli*) ocupa el segundo lugar de las cuentas del *tonalpohualli*, y es el animal valiente por excelencia: representó el poder, la valentía, el arrojo y la fuerza guerrera entre los mexicas. Su imagen está asociada al Sol y está presente en los mitos de la creación: cuando Nanahuatzin se arroja al fuego un águila se va detrás de él. La serpiente (*coatl*) es la cuenta trece en el *tonalpohualli*, y es quizás el más antiguo entre los símbolos de la religiosidad mesoamericana: asociada a los mitos de creación y de fecundación, su asimilación a la historia sagrada y cultural de Quetzalcoatl ha sido ampliamente estudiada²⁹.

29 González Torres, Y., Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana, CONACULTA-INAH, 2001.





Elementos del mural del portal de los peregrinos

2.3 – Códigos icónicos denotantes y connotantes

El referirse a una situación de empleo de códigos y contextualizarlos en un tema de investigación que nos obliga a la abstracción, genera una complejidad al abordar temas como la semiótica, en donde el lenguaje de los signos es piedra angular de la disciplina, ya sean estos lingüísticos o visuales.

Pero no se puede dejar de lado conceptos como los códigos icónicos, los cuales, sin adentrarnos en la complejidad semiótica, deben analizarse desde el punto de vista de la connotación y la denotación.

En primer lugar, al mencionar códigos, sabemos que refieren a una situación de método, de distribución acorde a una serie de reglas conocidas, siguiendo un orden que conlleva un fin determinado.

En la iconografía, principalmente en la cristiana, se manifiestan una serie de códigos icónicos que representan un constante nexo comunicativo por parte de quien los hace para quien los observa, situación que ha estado presente a lo largo de la historia de la iglesia hasta nuestros días, pasando por una serie de evoluciones y estilos acorde a las épocas y corrientes filosóficas.

Situaciones como la interpretación, la configuración, la figura, la representación, la imagen y la forma son parte fundamental de los códigos icónicos, los cuales, en los términos iconológicos del cristianismo vienen a representar la parte sustancial de esta investigación a nivel visual y de abstracción.

Sabemos que una interpretación es “La explicación del sentido de una cosa, dar determinando sentido a las palabras, acciones, elementos, etc., reproducir, representar o ejecutar”³⁰.

Esta definición de la interpretación nos maneja en un sentido técnico algo tan abierto como lo es el observar algo y atribuirle un determinado significado a través de nuestros sentidos y nuestra experiencia, la interpretación puede homogeneizar ciertos ámbitos determinados de la realidad, pero no hace desaparecer sus

efectos reales, ya que la interpretación se limita a la riqueza de lo que estamos observando³¹.

Una representación se realiza al respecto de un elemento, a partir de sus características desde donde se transfiere de la realidad a la irrealidad, generando una imagen virtual de una imagen real³².

Vemos que la representación y la interpretación son términos ligados, inseparables, a partir de lo que existe y de lo que se crea se interpreta, con ello se genera una imagen en la mente de lo que es una realidad, por medio de una configuración, de esa disposición espacial de las partes que constituyen un todo de la representación de una figura o cosa³³ y esto a su vez permite la interpretación.

La figura en este punto juega un papel muy importante, como ese elemento que puede verse, lo representado, lo que se puede interpretar, tal vez como un conjunto de líneas que delimitan un cuerpo, el carácter del objeto³⁴.

Por su parte la imagen nos refiere a una dificultad en su definición, esto a partir de la diversidad tan grande de imágenes que pueden existir en una realidad que absorbe los sentidos; aquí se pueden utilizar diversos criterios, desde lo representado en un soporte hasta lo que se queda registrado en nuestra retina y es procesado por nuestro cerebro.³⁵

Finalmente la forma viene a redondear esta serie de conceptos, tanto la material como la mental, en donde la primera obedece a las disposiciones físicas del objeto que se está observando, y la segunda surge como consecuencia de la primera, a partir de la acción formativa de la mente³⁶.

30 Diccionario Enciclopédico Larousse, Ed. Trébol, Columbia, 1996, 984 pp., p 503

31 MENDOZA, V., <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n34/vmendoza.html>, 2006

32 KLEE, P., *The thinking eye*, Lund Humphries, Londres, 1961, 127 pp., p.42

33 Diccionario Enciclopédico Larousse, Trébol, Columbia, 1996, 984 pp., p. 242

34 Diccionario Enciclopédico Larousse, Trébol, Columbia, 1996, 984 pp., p. 388

35 GIBSON, J. J., *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974, p. 34

36 FORNARI, Tulio, *Las Funciones de la forma*, Tilde, México, 1989, 127 pp., p. 22-23

La concepción de la forma ha sido un término ambiguo, siempre encauzado con la percepción de la realidad, tal como podemos ver en este párrafo:

“Aristóteles declara que hay un problema del término “forma”, dentro del par de conceptos de materia-forma. A nuestro entender como determinada entidad, puede ser, según los casos, forma o materia. Así la madera, que es materia para una mesa, es forma con respecto a la extensión. La extensión, que es materia para la madera, es forma con respecto a la posibilidad. Ello plantea a Aristóteles un problema: Si no hay modo de detenerse en la mencionada sujeción, caeríamos en una regresión al infinito. Con el fin de evitarla, podemos interpretar el par materia-forma en sentido platónico, esto es, concebir la materia como lo indeterminado y la forma como lo determinado...”³⁷

“La forma se usa también en estética para designar el orden en que están dispuestos los elementos de un conjunto, por ejemplo para hablar de simetría. En este caso la forma no se contrapone al contenido.”³⁸

En este punto entramos a una situación de la percepción de la realidad a partir de lo que observamos, en donde la subjetividad no puede separarse de ningún ser humano, ya que cada quien genera una imagen de la realidad que observa, permitiendo que cada realidad sea diferente, inclusive en la mente de cada uno de manera individual, es decir, no es posible ver a un objeto, imagen, forma o representación en su totalidad al mismo tiempo, siempre observamos e interpretamos partes de ello y en un momento determinado procesamos la información y unimos los pedazos de realidad para conformar un todo.

Fornari nos habla que “...abarca o incluye la organización de sus elementos materiales, la distribución e interrelación de sus componentes tanto en su configuración estática o dinámica, adquirida por esa función de materia para ser manipulada o estructurada por una finalidad precisa.

Esto significa el conjunto de una interpretación

37 FERRATER Mora, Jose, Diccionario de filosofía, Alianza Editorial, Madrid, 1979, Tomo 2º, p. 1274

38 FERRATER Mora, Jose, Diccionario de filosofía, Alianza Editorial, Madrid, 1979, Tomo 2º, p. 1274

conceptual de la forma integrada a su interpretación perceptual.

Así entendida, la forma es un atributo común a todos los objetos artificiales.”³⁹

Tras todo este preámbulo de definiciones debemos entender que todo ello nos lleva a una cuestión netamente de significado, a su vez, de interpretación, en donde la generación de las ideas dadas a partir de la observación son las que permiten el establecimiento de imágenes mentales por medio de la realidad, la experiencia en ingrediente base para la elaboración de dichas imágenes, no se puede ver lo que no se conoce, o dicho acorde a la teoría de Panofsky, es necesario conocer todos los elementos de algo y su entorno histórico y conceptual para poder interpretarlo.

Los códigos icónicos nos requieren ese conocimiento del entorno, de lo que estamos observando, sus antecedentes, conocer su forma, su historia, la filosofía que transmite y por lo cual fue hecho, el sentido práctico del objeto que se está observando, para con ello poder identificarlo y a su vez interpretarlo de una manera correcta y con un fin específico; en el caso de la iconografía cristiana, es preponderante evaluar todos las piezas y detalles que la conforman en un determinado espacio tiempo, como en este caso el siglo XVI en la Nueva España y su utilidad práctica para el medio en el que se desarrolló.

Atributos

A partir de este punto es necesario enfocarse de manera particular a los tecnicismos propios de la iconografía cristiana, dejando de lado las generalidades y poniendo especial atención a lo que atañe de manera directa a esta investigación.

Se sabe que la iglesia, dentro de su filosofía educativa de catequización, se vale de diferentes herramientas a través de las cuales la transmisión de sus ideales y pensamiento llegan a un público determinado.

39 FORNARI, Tulio, Las funciones de la forma, Tilde, México, 1989, 127 pp., p 11

Los atributos representan símbolos determinados dentro de esta iconografía, en cada una de las interpretaciones dadas a partir de un estudio iconográfico es importante observar de manera detenida y objetiva cada uno de los elementos que forman parte del cuadro o representación a analizar, en ello, los atributos determinan semales muy claras de la significación real de la alegoría, una charola, una cruz, una mano, etc., son figuras que manifiestan el significado en su conjunto y reatualización con los motivos existentes en el.⁴⁰

Nos refiere a “Símbolo, insignia, cada una de las notas fundamentales de un ser que es representado a través de una alegoría, como en el caso de cristo resucitado, en donde el lienzo blanco sobre la cruz vacía es el atributo dado a la resurrección, al hecho de vencer la muerte”.⁴¹

Los atributos son ese elemento de interpretación base, a través del cual se puede referenciar claramente un determinado personaje o situación dada en una alegoría, es por ello que la observación de estos debe ser minuciosa, para poder desentramar su significación a partir de su representación en determinada escena, desde su distribución, su color, su forma, etc.

Gravelot nos refuerza este hecho cuando nos habla que: “Los atributos obedecen al carácter de representación dado a la alegoría, en donde un determinado elemento es el que identifica al personaje del cual se hace referencia, como en el caso del escudo franciscano, en donde el corazón y las flechas son atributos que determinan la identidad de la orden religiosa, que retoma los íconos dados por San Francisco de Asís y los llevan a un plano simbólico... si se vieran dichos atributos en otro contexto no referirían a la orden como en el caso del contexto religioso...”⁴²

Además de plantearnos el hecho de la significación de los atributos, Gravelot también nos menciona un hecho fundamental para su inter-

pretación, el contexto, el cual es determinante para que un atributo o una serie de ellos puedan interpretarse de manera correcta.

Dentro de la filosofía religiosa cada orden, de manera individual, nos refiere un contexto tanto histórico como filosófico disimil entre si, aunque bien, en puntos determinados existe el nexo religioso, este sufre variaciones al referirse a cada santo o patrono de una orden, además de la región geográfica donde dicha orden se desenvuelve.

En el caso de los franciscanos en la Nueva España del siglo XVI, si bien sus íconos se mantienen acorde a la tradición que llevan tras de si, es innegable el hecho de que sufren adaptaciones tanto en su representación como en su interpretación al encajarlos en una tierra diferente, en un contexto social y de costumbres diferentes a la España medieval.

Un atributo es cualquier elemento que se observa en una figura, en donde la significación dada por el carácter propio del elemento nos permite pensar y asociar dicho atributo con el total de la escena, para sí atribuirle una identidad, como en el caso de una figura humana con expresión piadosa viendo hacia el cielo, con una daga en la mano derecha, lo cual hace pensar que se trata de San Agustín⁴³.

Motivos

En el arte sacro tradicional obedece a una fusión más allá de lo ornamental, ya como una representación de un elemento que complementa al mensaje principal dado en una pintura o en un retablo, como las hojas de acanto, motivo repetidamente representado en diversas iglesias y construcciones religiosas.

“Los motivos conforman la imitación, el parecido de la imagen con el tema, no es la que percibe los sentidos, sino la idea por la cual el objeto es conocido intelectualmente; es la imitación no de su substancia, sino de su esencia; lo que debe ser revelado por al obra, es el espíritu divino inminente en el objeto, en otras palabras, esto quiere decir que el arte imita a la naturaleza en su modo

40 WEITZMANN, et al, *The icon*, Studio edition London, España,

1982, 419 pp. p. 163

41 DUVENGER, C., *Agua y Fuego, Arte Sacro Indígena de México*

en el Siglo XVI, Landucci, España, 2003, 260 pp., p. 55

42 GRAVELOT, H, et al, *Iconología*, Universidad Iberoamericana, México, 1994, 273 pp., p. 26

43 CABRAL, Ignacio, *Los Símbolos Cristianos*, Trillas, México,

1995, 331 pp., p. 59

de operación, no la *natura naturata*, sino la *natura naturans*. Todo esto nos lleva a decir que el artista humano actúa a imitación de Dios, que es el artista supremo, realizando la “obra” de la creación tal” .⁴⁴

Se entiende como los elementos naturales, sean zoomorfos o vegetales que en conjunto con los atributos y la figura dan pie a la alegoría, son elementos que refuerzan el sentido simbólico del todo que da la imagen.⁴⁵

Alegorías

Esta viene del griego Allegorein, hablar figuradamente, el cual es un recurso estilístico muy usado en la Edad Media y el Barroco, la cual consiste en la representación de la forma humana como objeto de una idea abstracta; de ella se pueden citar ejemplos como el de la justicia, representada con una mujer con los ojos vendados sosteniendo una balanza, la cual es alegoría de la justicia, o el esqueleto asiendo una guadaña como alegoría de la muerte.

También se denomina así a un procedimiento retórico de más amplio alcance, en tanto que por el se crea un sistema extenso y subdividido de imágenes metafóricas que representa un pensamiento más complejo o una experiencia humana real, y en ese sentido se puede constituir obras enteras. La alegoría se transforma entonces en un instrumento cognoscitivo y se asocia al razonamiento por analogías o analógico.⁴⁶

Ahora bien, las alegorías son “los elementos formales que dan vida a una escena bíblica que es representada más allá de una decoración, que tiene una función didáctica en relación directa con el observador, con el fin de que este reciba un mensaje más allá de lo visual, sino que llegue a lo espiritual”.⁴⁷

Las alegoría demuestran la naturaleza simbólica del mundo, desvinculando el espíritu humano de los hechos toscos y efímeros.⁴⁸

Los atributos en conjunto con los motivos, en su disposición dentro de una imagen nos permiten establecer la alegoría, es decir, por medio de la significación de estos se determina el carácter comunicativo que se establece a través de la alegoría, la cual siempre estará determinada por una cuestión de analogía con la realidad, un mensaje espiritual representado por una imagen presupuesta en un entorno material, en un soporte, lienzo o escultura.

De esta forma, el carácter iconográfico trasciende más allá de la representación del objeto por el objeto mismo, permitiendo que la imagen cumpla su función comunicativa didáctica; este carácter presente en la imagen franciscana es el que permitió un elevado nivel de dominio sobre la mente y filosofía del pueblo indígena conquistado, ya que la correlación en la representación gráfica y pictórica ayudó a que el mismo indígena participara en la elaboración de las obras presentes en las construcciones de la Nueva España, no sólo aprendiendo un estilo nuevo, sino enriqueciendo uno ya existente para generar un carácter propio de representación que viene a ser la raíz nacional de nuestro pasado gráfico.

44 YARZA, J., Estudios de iconografía medieval, Taurus, Barcelona, 1984, 272 pp., p. 148

45 SEBASTIAN, Santiago, Iconografía e Iconología del Arte Novohispano, Azabache, Italia, 1992, 179 pp., p. 63.

46 <http://es.wikipedia.org/wiki/Alegor%C3%Ada>, 2006

47 GRABAR, André, Iconografía cristiana, las vías de la creación en la iconografía, Alianza, Madrid, 1985, 342 pp., p. 311

48 REYES, Valero, constantino, Arte Indocristiano, INAH, México, 2000, 432 pp., p. 165

ESTILIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS GRÁFICOS



CAPÍTULO III

A partir de este punto, la investigación realizada toma su carácter práctico propositivo, apoyándose en la teoría retomada de Panofsky a través de sus estudios respecto a la iconografía. Es por medio de la observación detenida de el objeto de estudio que se puede apreciar la composición de lo que se busca, identificando, como se ha mencionado en el capítulo anterior, los diferentes elementos que forman parte del Portal de los Peregrinos, y, apoyándose en la conformación de los diferentes elementos denotantes y connotantes (atributos, motivos y alegorías) es posible comenzar a particularizar cada uno dentro de la imagen franciscana.

Es de resaltar la particularidad visual que la iconografía novohispana del siglo XVI nos presenta, como lo menciona Hammerton, haciendo referencia a la estilística compositiva de la iconografía europea: “La edad media europea se define por la búsqueda del hombre por estar en paz con Dios, representado en el gótico con sus bóvedas y construcciones altas, en esa búsqueda del cielo, reflejando en sus manifestaciones visuales composiciones estáticas, un tanto planas, como tratando de no interferir con los designios divinos...”⁴⁹

A diferencia de ello, una de las características presentes en la iconografía prehispánica americana es su constante hacia lo orgánico, a generar representaciones antropomorfos

con un sentido más orgánico, lo cual el autor Sondereguer, lo menciona como “Tenemos la convicción, de que en este universo subyacente de las obras culto-artísticas, se encuentra el verdadero pensamiento estético de los intelectuales precolombinos. Estas ideas, plasmadas morfoespacialmente y expresadas plásticamente, constituyen una semiótica compuesta de ideogramas y signos”⁵⁰. Estos autores nos permiten encontrar esas sutiles diferencias entre estilos, los cuales, al fusionarse se enriquecen y conllevan a la representación de imágenes religiosas totalmente diferentes, cargadas de ambos sentidos místicos y filosóficos, es por ello que las representaciones gráficas en el siglo XVI en América, en este caso, específicamente en el portal de los peregrinos, logran reflejar un carácter dinámico y compositivo que nos lleva a observar tanto la cuestión indígena como la europea, a través de trazos más orgánicos, líneas y colorido que rompen la rigidez de las acostumbradas representaciones europeas.

Aunado a ello, aplicando situaciones teóricas y compositivas del Diseño Gráfico, los elementos iconográficos pueden estilizarse para ofrecernos una serie de posibilidades de aplicación funcionales a un entorno diseñístico contemporáneo.

49 HAMERTON-KELLY, R., *Allegory, Typology, and Sacred Violence. Sacrificial Representation and the Unity of the Bible in Pauland Philo*, Studia Philonica Annual, Atlanta, 1991, p.47

50 SONDEREGUER, Cesar, *Diseño precolombino*, Catálogo de iconografía mesoamérica-centroamérica-suramérica, Ed. G.G. Barcelona, 2000, p. 15

Conceptos propios y básicos de la disciplina, son aplicables a dichas estilizaciones, todo basado en teorías fundamentales que deben ser manejadas por cualquier diseñador, en donde la unidad de la figura con las diferentes aplicaciones debe ser sustento base para el buen funcionamiento de la composición.

Vale citar en este punto Scott, quien nos menciona: “La unidad se logra por medio de la estrecha trama orgánica de relaciones funcionales, visuales y expresivas que hacen de nuestro diseño algo único y autocontenido. La organización figura-fondo y el agrupamiento de figuras constituyen importantes factores, pero forman parte de toda percepción”⁵¹.

Se debe crear diseño funcional, siempre acorde a la necesidad que se presenta sin dejar de lado la expresión, que es la que enriquece la funcionalidad. Se crea algo porque se necesita, tomando en cuenta sus causas de necesidad, formal, los materiales y la técnica que se aplicará a ello.⁵²

Todo obedece a la forma, de la manera en que es percibida, con ello se logra una conceptualización visual, para que ello sea útil, dicho proceso debe cumplir dos requisitos: el ser esencial y generativa, el ser esencial se refiere al hecho de que nunca puede quedarse en una simple enumeración de rasgos, sino que identifica y selecciona los que posean mayor pertinencia y con lo que se logre distinguir al objeto de otros similares en función de sus rasgos. Por otra parte, será generativa cuando logre producir nuevas representaciones que complementen a la primera, que incorporen a la representación los elementos y aspectos que no están a simple vista, pero que el objeto en sí, por su naturaleza posee.⁵³

Siempre la percepción de la forma generará el éxito o el fracaso de un buen diseño, aunado a la funcionalidad que deba este cubrir, cumpliendo el objetivo primario para el que fue creado.

51 SCOTT, Robert, Fundamentos del diseño, Limusa, México, 1993, pp. 195, p. 35

52 SCOTT, Robert, Fundamentos del diseño, Limusa, México, 1993, pp. 195, p. 2-7

53 VILLAFANE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 223, p. 89-90

En ello radica la situación de una correcta estilización de los elementos dados a partir de uno ya creado, se reinterpreta y se coloca dentro de una funcionalidad en base a la temporalidad y las nuevas necesidades, trascendiendo el tiempo en el que fue creado el primero, tal como es el caso en este proyecto de investigación.

Es así como se debe tomar en cuenta el carácter de representación, que si bien, es un concepto ambiguo respecto a la equivalencia de la realidad, es un símil plástico de la estructura de lo que estimula a los sentidos.⁵⁴

Es un hecho que la necesidad de una correcta teorización respecto al diseño no sólo permitirá fundamentar de manera sólida las propuestas generadas, además de ello, lo referente a la funcionalidad del diseño se verá cimentada en teorías reales y comprobadas que darán la seriedad que el proyecto requiere.

Para cumplir el objetivo de sustentación del diseño, se retoman conceptos propios de la forma y la imagen para referir el sentido lógico y práctico de la creación diseñística, Justo Villafañe ha encausado sus investigaciones de diseño en el sentido de la imagen y su carácter de representación, motivo por el cual es el autor que, desde un punto de vista funcional, ayudará a generar una serie de estilizaciones y propuestas basadas en su modelo de elementos.

La correlación de lo iconográfico con la teoría de la imagen en el sentido de la percepción, permiten que el sentido del diseño de nuevas propuestas se sustenten de manera clara, además de permitir un proceso creativo basado en la funcionalidad.

Villafañe propone un repertorio de trece elementos agrupados en tres grupos en lo que se refiere a los elementos de la imagen, ello en función de su naturaleza plástica, lo cual no debe tomarse en un sentido excluyente. “El concepto de elemento icónico o plástico no está del todo delimitado: básicamente en la imagen se debería hablar de elementos materiales (soportables, útiles de registro, confortantes,

54 VILLAFANE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 223, p. 94

etc.), y formales (relaciones, equilibrio, significación plástica, etc.). La tecnología de la imagen es la disciplina apropiada para explicar las funciones y el comportamiento de los primeros, y la Teoría de la Imagen, a su vez, estudia el tipo de elementos a los que me refería, he de señalar que es posible disminuir o aumentar el número de agentes plásticos, pero en mi opinión, esto sucede al descomponer un elemento básico de los trece recogidos en dos o más elementos o, al contrario, cuando se hacen coincidir en uno solo las funciones plásticas de varios.”⁵⁵

Los trece elementos agrupados en 3 grupos que Villafañe propone son:

- 1 Elementos morfológicos: punto, línea, plano, textura, color y forma
- 2 Elementos dinámicos: movimiento, tensión y ritmo.
- 3 Elementos escalares: dimensión, formato, escala y proporción.⁵⁶

El punto trasciende la materia, no necesita estar representado de manera gráfica para hacerse notar, cumple perfectamente cualquier función plástica además de su capacidad de variación en su naturaleza dinámica. Además posee un poder de constitución en algunos tipos de imagen.

La línea por su parte es un elemento visual de primer orden, polivalente, su actividad plástica y aspecto morfológico son muy variables, de capacidades infinitas y a la vez delimitantes teniendo dos grandes funciones: señalar y significar, creando planos y separándolos en un criterio de economía plástica. Aunado a ello genera volumen y con la fuerza suficiente para vehicular las características estructurales de la forma a través de líneas objetuales (objetos), de contorno (la definición del objeto) y de sombreado (tramado).

El plano se presta a diversas interpretaciones, como elemento icónico tiene naturaleza espacial, sugiriendo dimensionalidad, por lo

que se asocia a elementos como color o textura. Tiene la capacidad de codificar bidimensionalmente todas las características morfológicas y escalares de un objeto y la representación múltiple de la realidad.

La textura es un elemento superficial, asociado al color y en ocasiones al plano, encierra las cualidades táctiles y óticas del objeto teniendo dos dimensiones básicas: la perceptiva y la plástica. Es un elemento necesario para la percepción espacial y la profundidad.

El color, de lo más complejo, en donde más allá de una dimensión objetiva, son posibles otra serie de conceptualizaciones de este elemento subjetivo. Color, luz y pigmento es síntesis cromática, y la vista, por medio de la luz es la que define su captación, además de la experiencia como estimulante de los sentidos que nos permitan reconocer que algo es de determinado color.

En el sentido plástico, es un elemento morfológico de la imagen conferido por la presencia material y tangible del objeto, contribuye a la creación del espacio plástico de la representación en dos o tres dimensiones, articulándolo en diversos términos en los que se organiza siendo sus características la naturaleza cromática en el sentido del contraste, además del hecho de la temperatura.

La Forma es el aspecto visual y sensible de un objeto o de su representación, en donde la estructura es la forma visual del contenido. La estructura existe de manera objetiva.

En lo referente a los elementos dinámicos, la naturaleza de la imagen está asociado al concepto de temporalidad, en donde la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen establece que el tiempo de la imagen es una modelización del real.

La imagen es capaz de crear estructuras temporales, por medio de secuencia y la simultaneidad del objeto y en donde el formato de la imagen es un factor que afecta a la temporalidad de esta con factores como el ritmo y la dirección.

55 VILLAFANE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 223, p. 95

56 VILLAFANE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 223, p. 95

La tensión es la variable dinámica de las imágenes fijas, y siempre es producida por los propios agentes plásticos encerrados en la composición y la imitación del movimiento real.

El ritmo es un elemento dinámico, está ligado con la tensión a la experiencia del observador, y en las relaciones espaciales y temporales, cuando se produce regularidad y simetría se pierde actividad y dinamismo.

Existe sólo en la medida que puede ser percibido y conceptualizado, y en ello hay dos componentes, la periodicidad (repetición de elementos) y la estructuración (variable de repetición de elementos, ritmo libre).

Finalmente, en el sentido de los elementos escalares, estos forman la última estructura icónica, y poseen una marcada naturaleza cuantitativa.

La dimensión es un factor que afecta al peso visual, lo que define las cosas de la naturaleza, a través de su constancia del tamaño y profundidad, totalmente relacionado con la cuestión del formato.

Éste es un elemento escalar, y va definido en el sentido plástico por la proporción que existe entre sus lados, por la ratio que define el formato, lo que condiciona de manera importante la composición de la imagen.

Pero el formato no siempre se impone al resto de los factores de la composición, en ocasiones es él el elemento afectado.

Por su parte, la escala es el elemento más sencillo, aunque imprescindible, en donde posibilita la modificación de un objeto sin que se vean afectados sus rasgos estructurales ni otra propiedad del mismo, sólo su tamaño.

La proporción es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes de dicho objeto entre sí. Aplicando el principio de la percepción, la simplicidad, al ser la proporción una relación, la más sencilla será la más idónea.⁵⁷

Cada uno de estos elementos posee una naturaleza y cumple una función

57 VILLAFANE, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 223, p. 97-163

determinada, pero su función plástica se obtiene cuando se inscriben en un contexto plástico de composición, dicho repertorio de elementos son los que mejor se ajustan al carácter práctico y de aplicación que se pretende en este proyecto, los cuales, enclavados en un contexto plástico compositivo, derivarán en la creación gráfica que sustente la investigación hasta el momento dada.

De esta manera se puede establecer una taxonomía, que permita tanto su identificación de manera individual de los elementos gráficos del dentro del contexto de la imagen del Portal de los Peregrinos, así como extraerla del contexto para generar su estilización e implantación a aplicaciones y variantes del diseño.

Dentro de la descripción inicial dada en el capítulo anterior, al respecto de las formas gráficas presentes en el Portal, se encuentran elementos zoomorfos, vegetales y antropomorfos, los cuales se describirán a continuación aplicando el método iconográfico de Panofsky, así como los elementos de imagen de Villafañe, para generar la estilización de cada uno en su carácter formal a través de los sistemas planteados por Gritchlow en un sentido geométrico, y por Best Maugard en un concepto de teselaciones o redes, para posteriormente implementarlos a diversas manifestaciones del Diseño Gráfico.

3.1 – Iconografía zoomorfa

Como se ha podido observar, los elementos animales son parte fundamental de la imagen franciscana del siglo XVI, en donde el bestiario cristiano ofrece una gamma de posibilidades que se ven enriquecidas de la mano de obra indígena y su filosofía religiosa en la Nueva España, ilustrándonos claramente lo que Semper afirmaba en sus estudios: “El material y la técnica condicionan la forma estilística”⁵⁸

De esta manera, el condicionante de lugar y mano que realiza la obra, son elementos que determinan una estilística gráfica única dada en la Nueva España, que lejos de demeritar

58 MALLGRAVE, Harry y Herriman, Wolfgang, The four Elements of Architecture and other Writing by Gottfer Semper, Cambridge University Press, 1989, pp. 219. p. 59-72

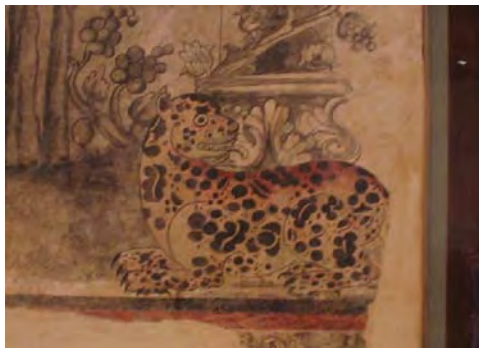
o disminuir el carácter iconográfico de la imagen, la vuelven más perceptible y diáfana al entendimiento del indígena mexicano reacio a la conversión.

Dentro de la iconografía zoomorfa se encuentran diversos elementos en la imagen, se observan dos jaguares, uno a cada lado del

mural, en la misma posición mirando hacia la derecha, propios de la iconografía prehispánica y con una fuerte reminiscencia a sus creencias filosóficas religiosas, el colocado en el lado izquierdo, fue sustituido sobreponiendo la imagen de un ciervo colocado estratégicamente para cubrir casi en su totalidad al elemento zoomorfo anterior.



Vista de la portería de la entrada



En este caso, se observa la clara reminiscencia prehispánica en las formas del trazo del felino.



Aquí se puede observar como el elemento zoomorfo del ciervo viene a sobreponerse a la forma originalmente pintada en el mural, en la misma posición y proporción que el jaguar.

Por otro lado, siguiendo con la taxonomía zoomorfa, se encuentra a la serpiente, representada en el dintel de la puerta de acceso al primer patio con dos de ellas, una de cada lado atravesando calaveras.

Aquí es importante recalcar que la representación de la serpiente se da tanto en el bestiario cristiano como en el mesoamericano, particularmente en Cholula, donde la adoración al dios Quetzalcóatl (serpiente emplumada) era simiente de su forma de vida, permitiendo una fácil identificación de elementos cristológico-

cos en un contexto indígena, lo que coadyuva a su fácil entendimiento.

A través de este primer acercamiento a los elementos gráficos presentes de manera individual, es posible percatarse de la correlación de íconos tanto indígenas como cristianos, lo que comienza a ser un entorno cristológico sutil y bien establecido.

Siguiendo con los elementos, se encuentra a la grulla, animal presente en el bestiario cristiano, además del águila con las alas abiertas, presente en ambos catálogos culturales.



Serpientes colocadas a ambos lados del dintel de la puerta de acceso al patio



Grulla con las alas abiertas



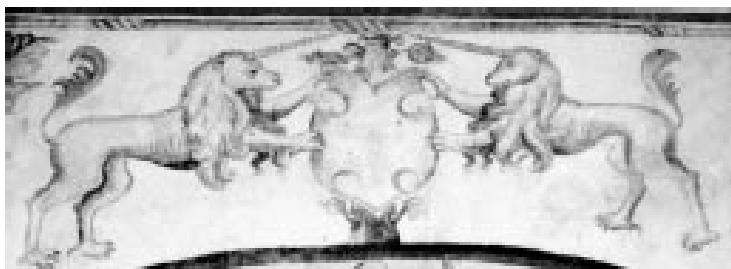
Grutesco con águila

La representación de grifos y unicornios, en este caso una peculiar mezcla de ambos seres mitológicos se observa a la entrada de la portería, la representación de este tipo de seres es netamente europeo, lo cual es claramente observado en el estilo del trazo, que permite deducir que estos fueron copiados de algún libro o estampa.

Es sabido que el descuido y los múltiples cambios a la estructura y distribución del convento no permitieron que la mayoría de los murales se conservaran, pero con lo presente

en el Portal de los Peregrinos, es posible construir una idea, si no específica, por lo menos clara del tipo de iconografía utilizada en la época del siglo XVI en la Nueva España.

En cuanto a las representaciones iconográficas zoomorfas, es claro que la composición en relación a su estructura están dadas a partir de la línea principalmente, en carácter objetual y de contorno, aunque en elementos como el jaguar, la utilización del punto es fundamental para darle el carácter formal del animal en si.



Grifo y unicornio fusionados en la representación de la portería, se puede observar que el cuerpo más que de caballo es de felino al igual que las patas, mientras que las cabezas y los cuernos son reminiscentes al equino mitológico.

3.2 – Iconografía fitomorfa:

Pasando al hecho de la iconografía fitomorfa, es claro que en lo que se refiere a la imagen franciscana ésta es muy recurrente en prácticamente todos los decorados, pudiendo identificarse en su mayoría las representaciones típicas europeas como las hojas de acanto.

Pero, siguiendo con el reconocimiento de la iconografía presente en el portal de los peregrinos, se puede observar diversos tipos de vegetación, inclusive típica de mesoamérica. Aquí cabe resaltar algo importante, que en diversas representaciones,

el parecido existente entre la vegetación prehispánica y la europea es total, en momentos determinados no es posible identificar del todo de cual de las dos se trata.

Para ejemplificar esto, en la siguiente ilustración se muestra una serie de flores y plantas mesoamericanas, las cuales, en comparativo con las encontradas en el portal de los peregrinos, se pueden observar las similitudes entre algunas de ellas⁵⁹:

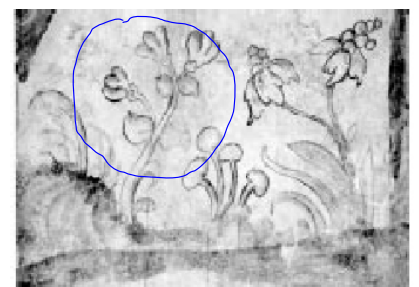
59 LEON PORTILLA, Miguel, Revista: Arqueología Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Raíces, México, Vol. XIII-No. 78, p. 47



Hojas de acanto presentes en el mural



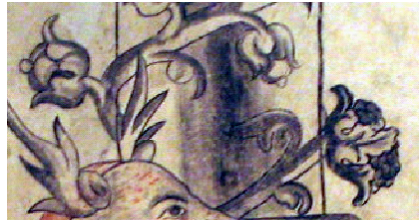
En este caso, aunque con ligeras variantes, se puede observar la similitud existente entre la Jarilla, sinicuichi y la representación gráfica presente en el Portal de los peregrinos



Este tipo de representaciones, donde lo prehispánico se muestra plenamente en una construcción franciscana, son las que permiten identificar el carácter pleno del trazo característico de las edificaciones novohispanas del siglo XIV, las cuales, ayudadas por su similitud con la obra europea, logran permanecer ante los ojos de los frailes sin represión de estos. Y aun más allá, se puede apreciar en la fotografía anterior, elementos total-

mente prehispánicos como es la representación de los hongos que se aprecian en la parte media de la composición entre las otras plantas.

Complementando estas formas, se observan además las enredaderas y flores en la composición del Portal, distribuyéndose a lo largo del mural, además de formas arbóreas que se extienden en la perspectiva del fondo de la pared principal.



Representaciones vegetales en el Portal de los peregrinos del Convento de San Gabriel Arcángel.

3.3 – Iconografía antropomorfa:

En el sentido de la iconografía antropomorfa presente a manera de motivos, atributos y alegorías dentro de la imagen franciscana del Portal de los Peregrinos, es obvio encontrar figuras con un estilo europeo, que, a diferencia de los íconos vegetales y animales, no manifiestan una gráfica refleja prehispánica. La observación de estos elementos dentro del portal nos sugiere más una copia de imágenes de libros o estampas para su composición que una creación estilística dada a partir de la interpretación.

Realizando el reconocimiento de las formas acorde al sentido iconográfico, se puede observar que las antropomorfias son más escasas en comparación con las formas vegetales y las animales, lo que nos muestra una composición que refleja un concepto de naturaleza abundante.

Justo en el dintel del portal es donde se observa la figura de un esqueleto con arco y flecha en posición erguida, flanqueado por dos calaveras coronadas que son atravesadas por las serpientes descritas en la iconografía zoomorfa.

Estos elementos refieren a un sentido espiritual del paso del ser humano entre la vida y la muerte, y en un sentido iconológico a la resurrección como parte del trance existencial.

El peso visual que se dio a dichos elementos seguramente obedecen al sentido de que el portal de los peregrinos estaba diseñado para recibir a los viajeros y acogerlos en un lugar espiritual donde la presencia de Dios daba la tranquilidad y el descanso.

Por otro lado, en la pared principal de la derecha se encuentra la figura de un ser alado con túnica sujetando una enorme trompeta, el



Elementos iconográficos del esqueleto y las calaveras presentes en el dintel del portal como figuras principales.

personaje da la sensación de estar emitiendo el sonido característico del instrumento a manera de heraldo.

La posición del personaje en el portal refuerza el sentido del esqueleto y las calaveras presentes en el dintel.

El ángel está colocado a manera de ver de frente el portal y en sus características de forma y dirección refieren inmediatamente a una estilística europea, lo que genera un peculiar contraste entre los demás elementos presentes tanto en el dintel como el resto de los muros que conforman el Portal de los peregrinos.



Elemento iconográfico alado, un ángel que sostiene una trompeta, el personaje refiere en sus rasgos un estilo netamente europeo.



E STILIZACIONES ESTILIZACIONES

Siguiendo los parámetros respecto a las figuras zoomorfas, antropomorfas y fíotomorfas, se pro-

cede a la estilización de las mismas, respetando su carácter inicial, de lo cual se genera lo siguiente:



Figura 1: Elemento iconográfico Jaguar

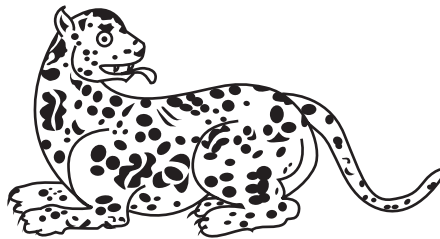


Figura 2: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno apoyada por el elemento del punto como sustento de la composición

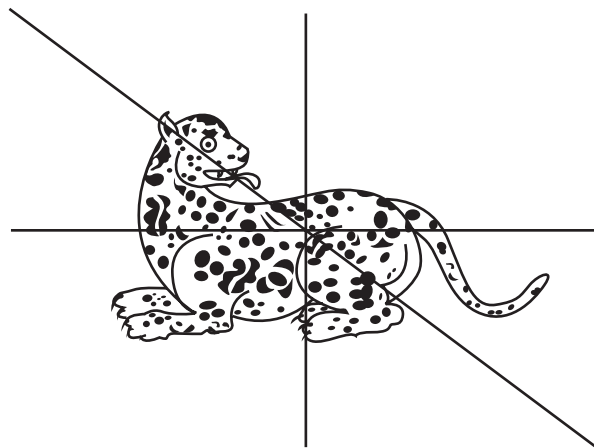


Figura 3: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de izquierda a derecha

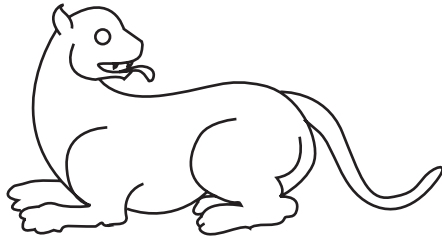


Figura 4: La composición del elemento de manera netamente lineal permite el dinamismo en la forma.



Figura 5: El punto como elemento de soporte genera dimensionalidad y textura en la figura, además de generar el plano.

El hecho de la estilización de la forma iconográfica original debe plantearse en un sentido estético con el cual no se pierda el carácter de representación original, es decir, debe reconocerse en ello el estilo gráfico, pero adaptado a las tendencias de diseño contemporáneas.

Es por ello, que a partir de los elementos estructurales de Villafaña, adaptados a la forma en cuestión se plantea lo siguiente:

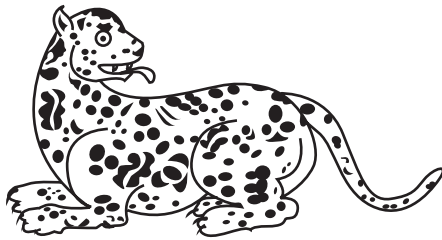


Figura 6: Estilización de la línea de contorno del ícono del jaguar, respetando el carácter de la forma.



Figura 7: Estilización del punto, siguiendo la estructura de la forma original, únicamente se aplica la variación de eliminar los vértices a través del punto para generar un estilo más orgánico.

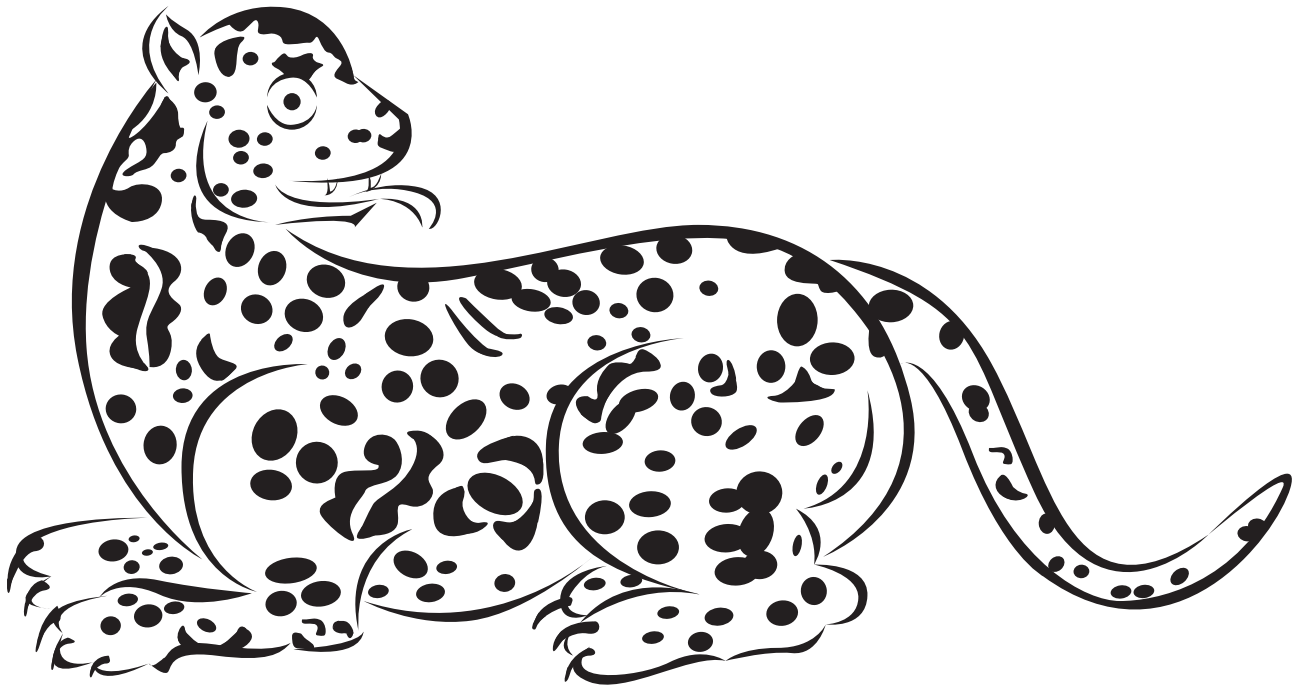


Figura 8: Estilización del icono del jaguar a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.

Pasando al segundo elemento zoomorfo presente en el Portal de los Peregrinos, el ciervo, el cual presenta en sus elementos compositivos una similitud con el jaguar, debido a que el primero fue sustituido por el segundo tratando de adaptar su forma y composición al anterior.

En cuanto al equilibrio, dirección y tensión de la figura, el ciervo conserva las características del jaguar, pero cambia obviamente la figura, dejando ver un estilo más europeo en el rasgo de los ojos, generando un sentido diferente al mural.

A partir de su estilización se obtienen los siguientes resultados:



Figura 1A: Elemento iconográfico ciervo



Figura 2A: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno, en este caso el punto viene a ser sólo un complemento a la composición y no parte estructural del icono.

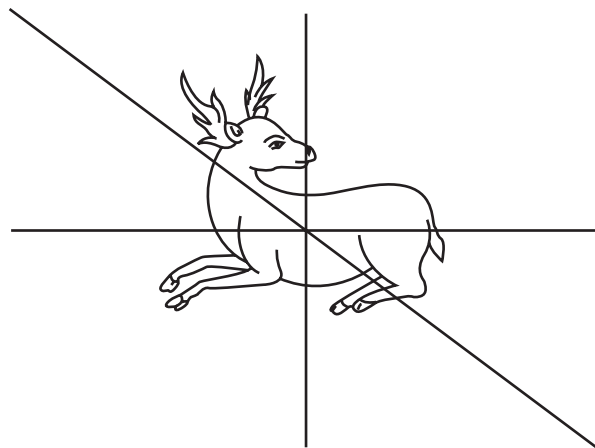


Figura 3A: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de izquierda a derecha

El hecho de la estilización de la forma iconografica original debe plantearse, al igual que en el caso del jaguar, en un sentido estético con el cual no se pierda el caracter de representación original.

Es por ello, que a partir de los elementos estructurales de Villafañe, adaptados a la forma en cuestión se plantea lo siguiente:



Figura 6A: Estilización de la línea de contorno del icono del ciervo, respetando el carácter de la forma.

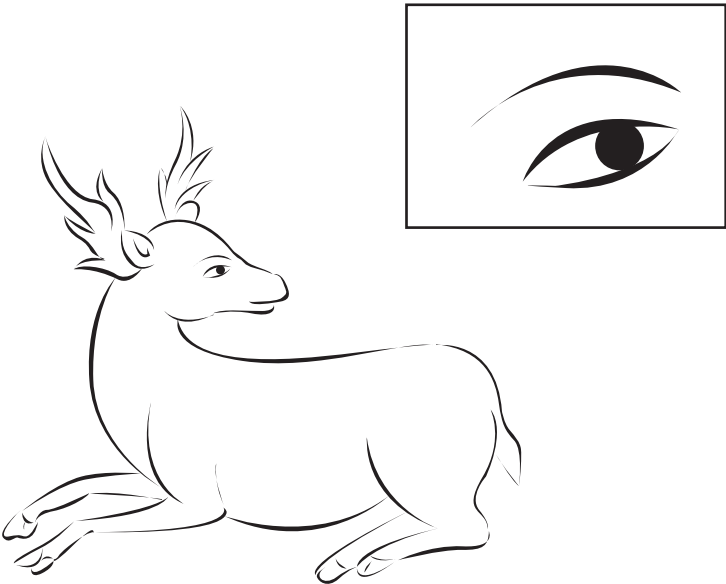


Figura 7A: Estilización del punto, en este caso sólo viene a ser un complemento de la forma



Figura 8A: Estilización del icono del ciervo a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.



Figura 1B: Elemento iconográfico Serpiente

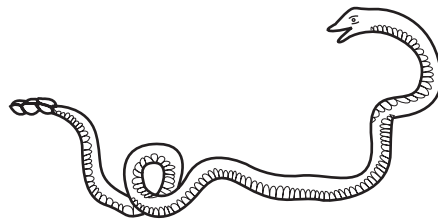


Figura 2B: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno apoyada por el elemento del punto como sustento de la composición, en este caso la calidad de línea dettrmina el volumen y textura de la figura.

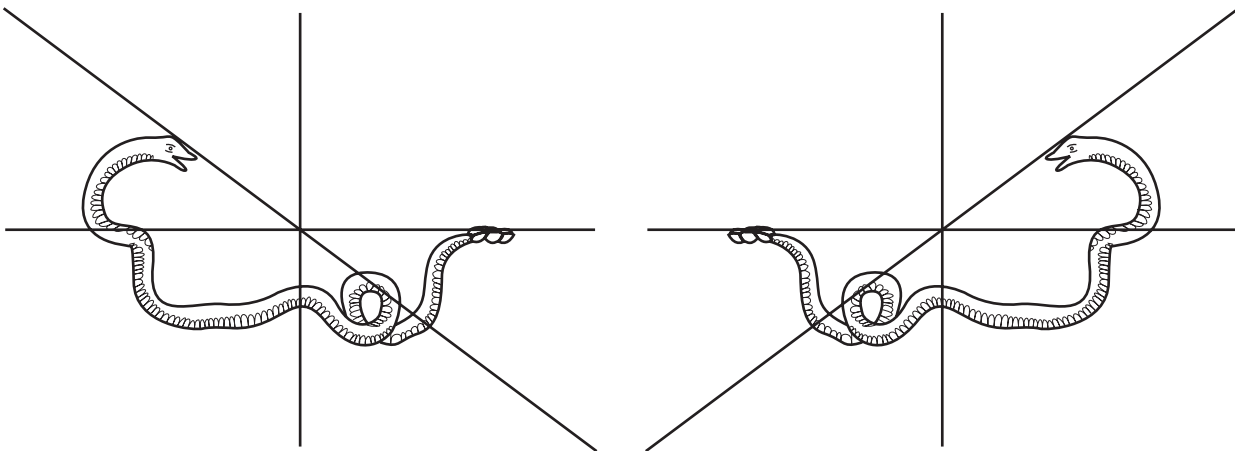


Figura 3B: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de izquierda a derecha y de derecha a izquierda.

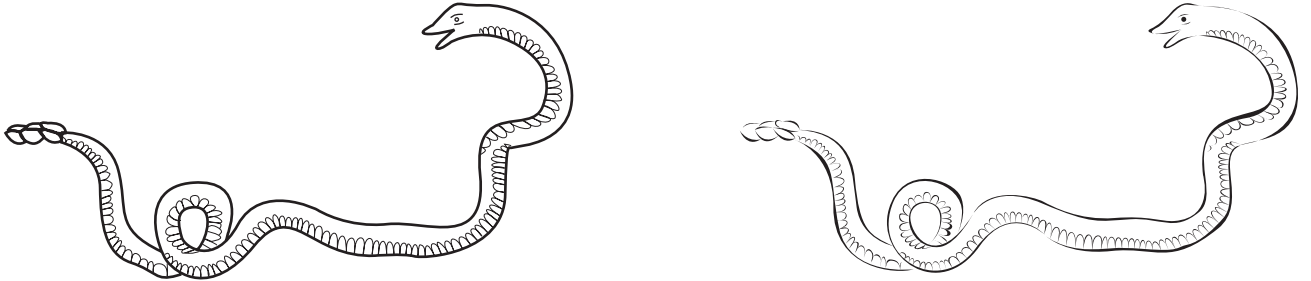


Figura 6B: Estilización de la línea de contorno del ícono del ciervo, respetando el carácter de la forma.

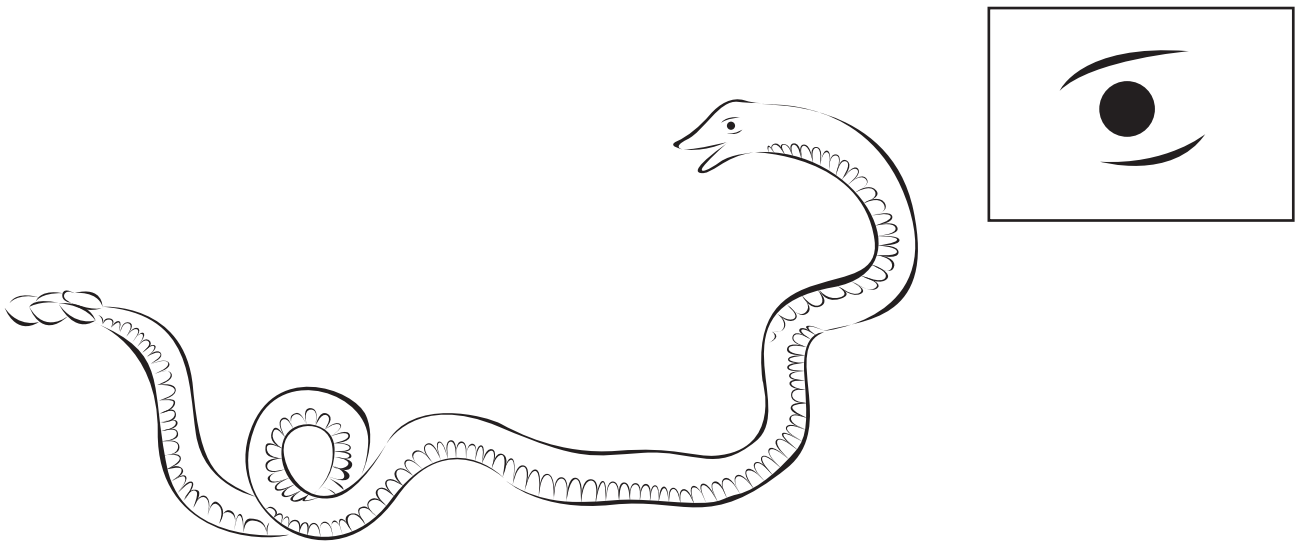


Figura 7B: Estilización del punto, en este caso sólo viene a ser un complemento de la forma

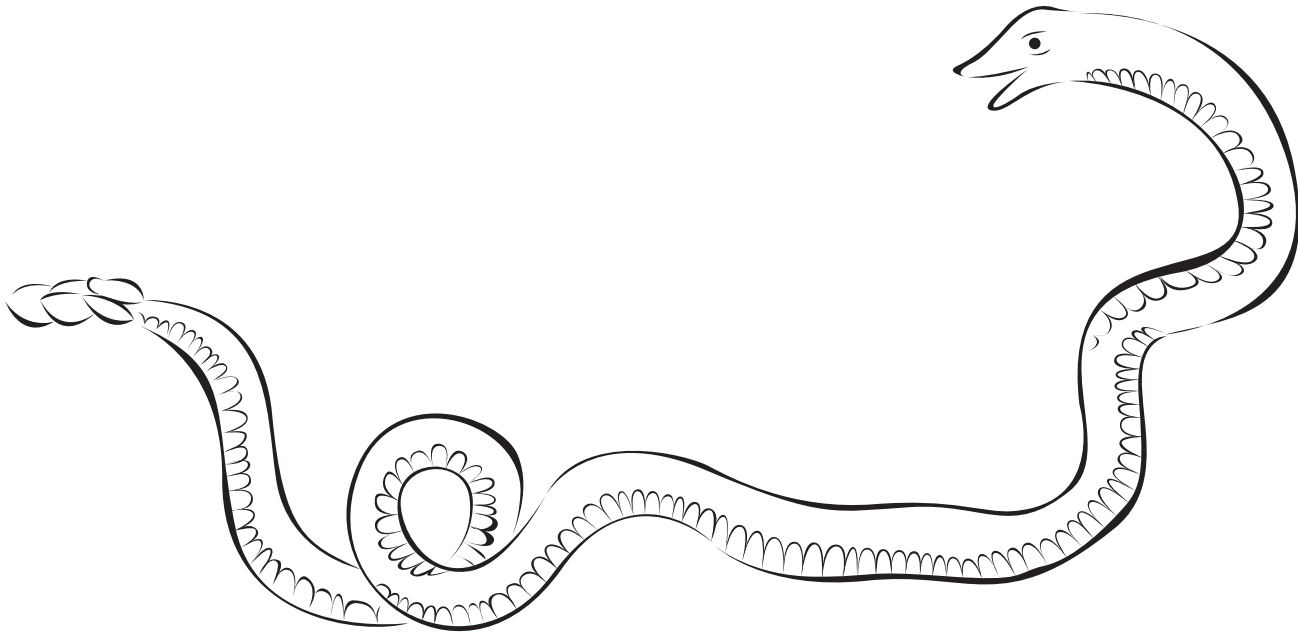


Figura 8A: Estilización del icono del ciervo a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.



Figura 1C: Elemento iconográfico Águila

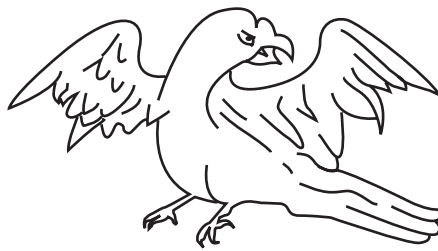


Figura 2C: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno apoyada por el elemento del punto como sustento de la composición

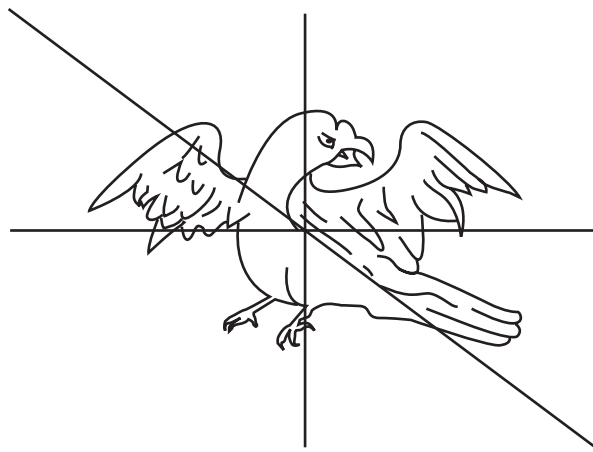


Figura 3C: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de izquierda a derecha

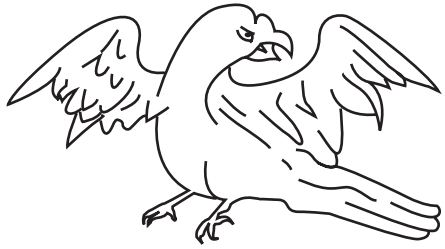


Figura 6C: Estilización de la línea de contorno del ícono del Águila, respetando el carácter de la forma.



Figura 7C: Estilización del punto, en este caso sólo viene a ser un complemento de la forma



Figura 8C: Estilización del icono del Águila a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.

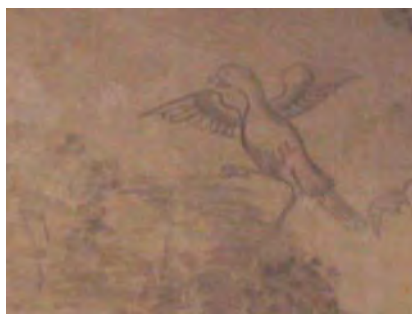


Figura 1D: Elemento iconográfico Grulla

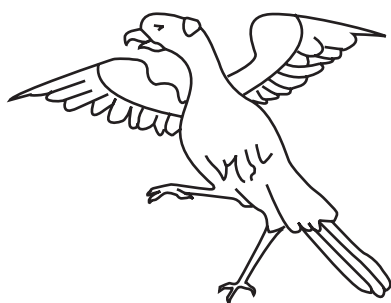


Figura 2D: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno

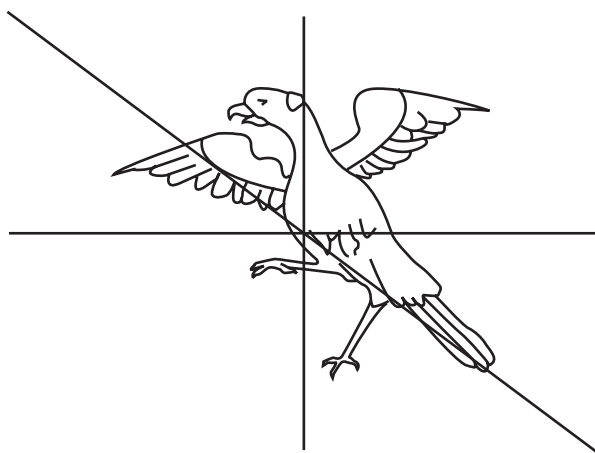


Figura 3D: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de derecha a izquierda

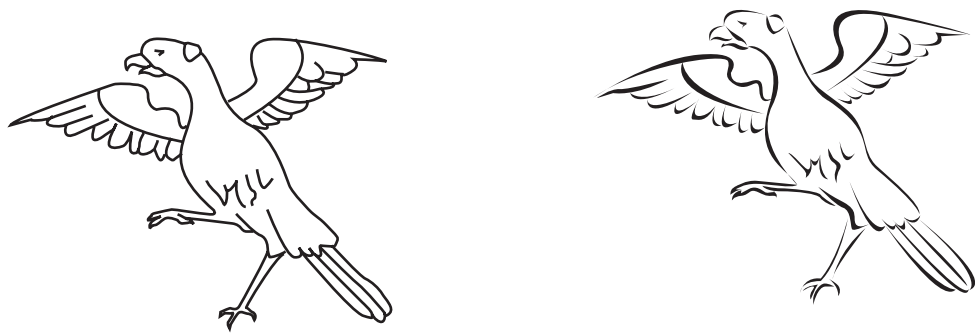


Figura 6D: Estilización de la línea de contorno del ícono del Águila, respetando el carácter de la forma.



Figura 7D: Estilización de la línea, en este caso el punto no se utiliza en la composición de la forma



Figura 8D: Estilización del icono Grulla a través de la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.

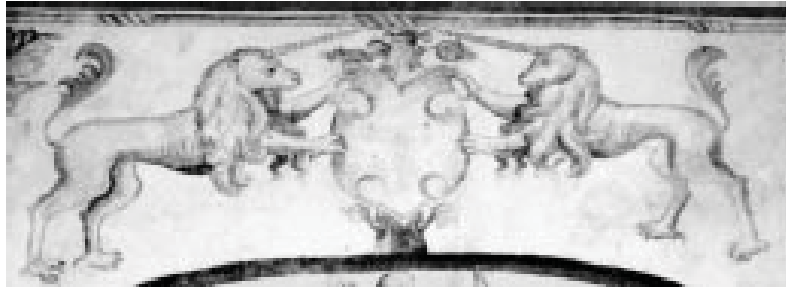


Figura 1E: Elemento iconográfico grifo



Figura 2: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno apoyada por el elemento del punto como sustento de la composición

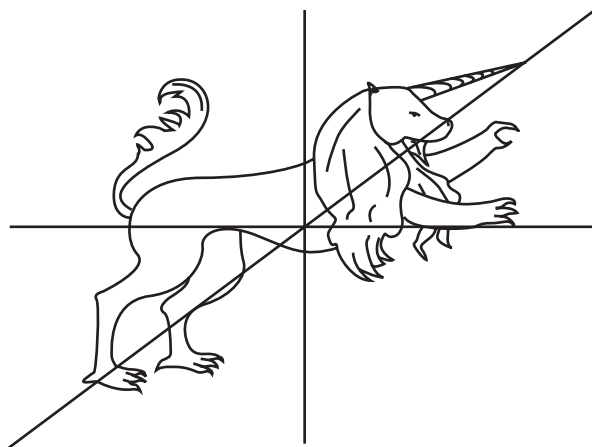


Figura 3: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de izquierda a derecha



Figura 6E: Estilización de la línea de contorno del ícono del grifo respetando el carácter de la forma.



Figura 7E: Estilización del punto, en este caso sólo viene a ser un complemento de la forma



Figura 8E: Estilización del icono del grifo a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.



Figura 1: Elementos iconográficos vegetales



Figura 1: Elementos conformados por líneas objetuales y de contorno, las variaciones de los motivos obedecen tanto a plantas prehispánicas como europeas, es de resaltar la forma en que los tlacuilos retomaron dichos elementos y configuraron una unión de estilos que permite una riqueza visual agradable y estética.

En el caso de la vegetación, los ejes de equilibrio y tensión están dispuestos en razón de la composición en la que son aplicados los motivos para generar la alegoría y no es posible separarlos individualmente, ya que obedecen al carácter en conjunto de la imagen.





Figura 2 y 3: Las estilizaciones de los elementos obedecen al seguimiento de líneas dinámicas y orgánicas, evitando que se pierda el carácter original de los atributos.

Es debido recordar que la asimetría era una característica fundamental en el arte prehispánico, lo que daba un carácter de representación muy particular, en el caso de las hojas de acanto, si se aplica la asimetría en la forma del atributo, este perdería el sentido estético que se plantea en el original, es por ello que sólo en este caso se aplica la simetría axial, dando como resultado una forma más equilibrada y con un mejor ritmo.



En esta primera estilización de los atributos que conforman la alegoría de la imagen franciscana, es claro que nos enfrentamos al primer reto de la forma, el cual es su sentido asimétrico que se presenta en diferentes motivos, situación que alteraría en sentido de la forma, es por ello que se debe reconsiderar la aplicación de una simetría axial sólo en los casos que se requiera, como es en las hojas de acanto, para con ello, obtener una estilización más armónica, dinámica y orgánica.



Figura 4: Elementos iconográficos vegetales



Figura 5: Elementos iconográficos vegetales



Figura 6: Elementos iconográficos vegetales



Figura 4, 5, 6: Elementos conformados por líneas objetuales y de contorno, las variaciones tanto prehispánicas como europeas son realizadas de manera que, agrupadas con los demás motivos dentro de la composición de la alegoría permiten una imagen equilibrada.



Figura 4, 5, 6: Las estilizaciones de los elementos obedecen al seguimiento de líneas dinámicas y orgánicas, evitando que se pierda el carácter original de los atributos.



Figura 7: Elementos iconográficos vegetales



Figura 8: Elementos iconográficos vegetales



Figura 9: Elementos iconográficos vegetales

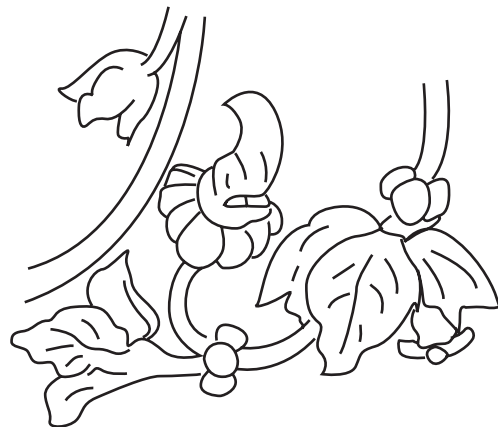


Figura 7, 8 y 9: Elementos conformados por líneas objetuales y de contorno, las variaciones tanto prehispánicas como europeas son realizadas de manera que, agrupadas con los demás motivos dentro de la composición de la alegoría permiten una imagen equilibrada.



Figura 7, 8, 9: Las estilizaciones de los elementos obedecen al seguimiento de líneas dinámicas y orgánicas, evitando que se pierda el carácter original de los atributos

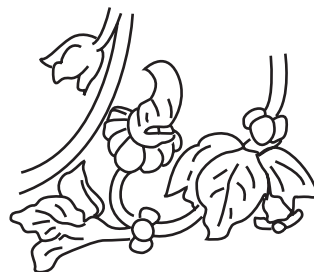




Figura 1: Elemento iconográfico esqueleto

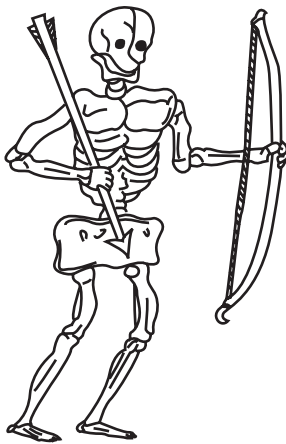


Figura 2: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno apoyada por el elemento del punto como complemento de la composición

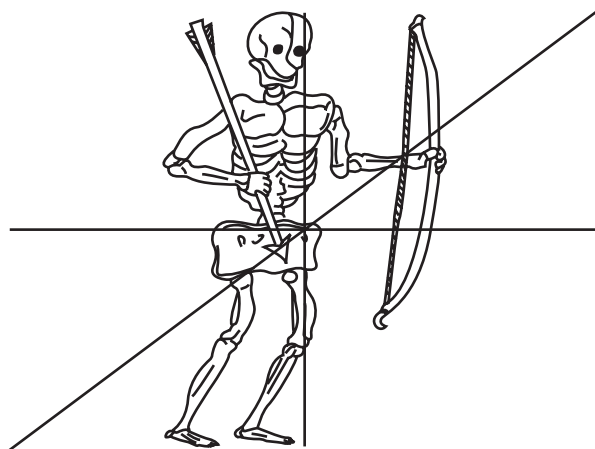


Figura 3: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de izquierda a derecha

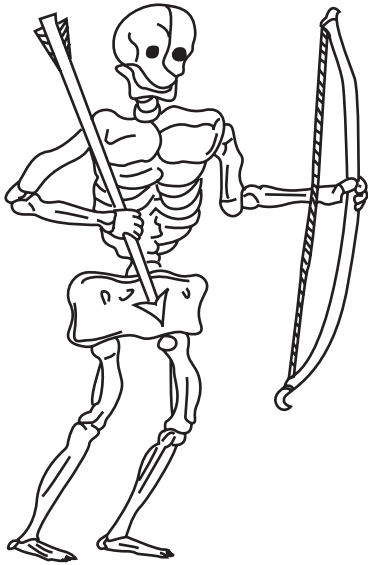


Figura 4: Estilización de la línea de contorno del icono del esqueleto respetando el carácter de la forma.

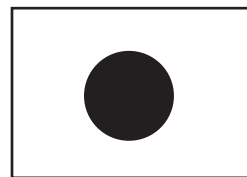


Figura 5: El punto como elemento de complemento a la forma principal



Figura 6: Estilización del icono del esqueleto a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.



Figura 1A: Elemento iconográfico de la calavera

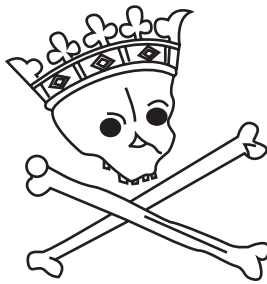


Figura 2A: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno apoyada por el elemento del punto como complemento de la composición

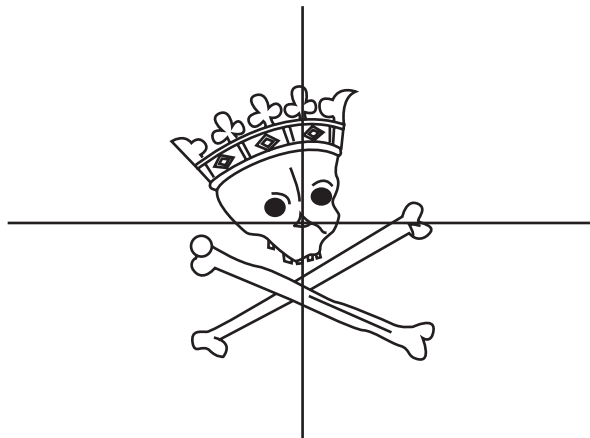


Figura 3A: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y vertical

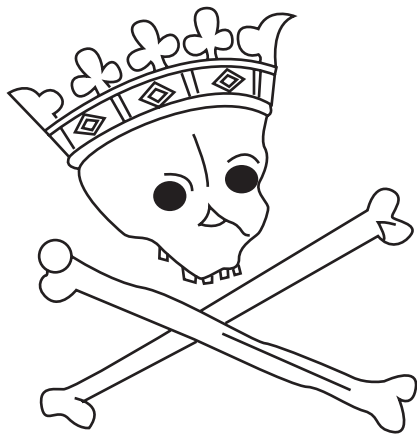


Figura 4A: Estilización de la línea de contorno del ícono de la calavera, respetando el carácter de la forma.

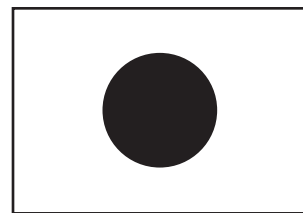


Figura 5A: Estilización del punto, en este caso sólo viene a ser un complemento de la forma



Figura 6A: Estilización del icono de la calavera a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.



Figura 1B: Elemento iconográfico ángel



Figura 2: Elemento conformado por líneas objetuales y de contorno apoyada por el elemento del punto como complemento de la composición

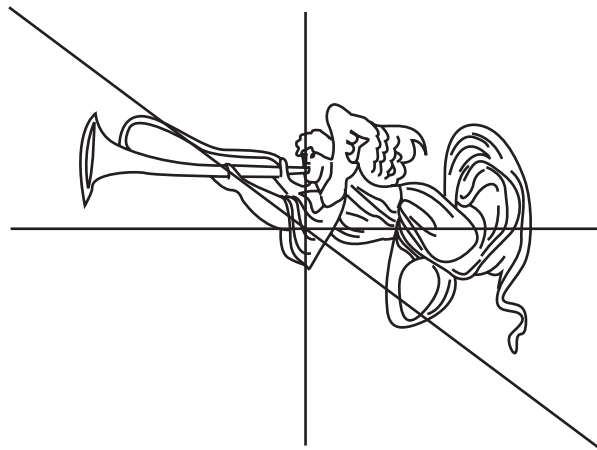


Figura 3: Elemento con ejes de equilibrio horizontal y transversal, además de sustentar el punto de tensión angular de izquierda a derecha



Figura 4B: Estilización de la línea de contorno del ícono del ángel, respetando el carácter de la forma.

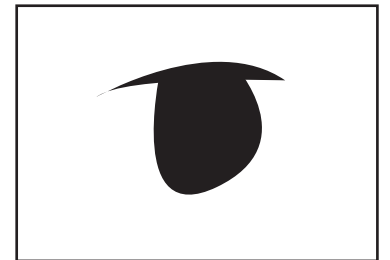


Figura 5B: Estilización del punto, en este caso sólo viene a ser un complemento de la forma

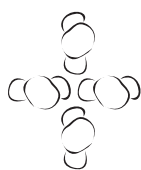


Figura 6B: Estilización del icono del ángel a través del punto y la línea, en la cual se respeta la composición del original, variando en los estilos de la aplicación de sus componentes para hacer más dinámica y orgánica la figura.

En un sentido compositivo, la forma nos permite una flexibilidad en su aplicación, sin perder su carácter representativo histórico-espacial.

Pese a ello, si los elementos presentes son demasiados, la economía de la forma se vería rebazada por un estilo que, lejos de referirnos a una estilización del siglo XVI, nos reflejaría un tema enclavado en los ismos del principios del siglo XX, es por ello que se debe ser muy cuidadoso en el hecho de cómo manejar las representaciones y en que sentido hacer ello.

Tomando en consideración este hecho, es necesario que la estilización se compacte aun más y se eliminen diversos elementos que lejos de ayudar a la composición generarían una carga excesiva que visualmente sería incorrecta; para ello se genera una secuencia de formas a manera de catálogo que permiten reflejar dicha intención.












C







ATÁLOGO DE FORMAS
CATÁLOGO DE FORMAS

elemento	características	Sugerencia de estilización	2a estilización
	<p>El elemento del jaguar, conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas lo que evitan la rigidez; la sustentación del elemento a través de los puntos enriquecen la composición dando el carácter representativo de la figura.</p>	<p>Por su carácter de figura completa no se recomienda el fragmentar la forma ya que puede perder su carácter. En el sentido de su aplicación estilizada se recomienda su manejo completo en determinadas composiciones y utilizando la repetición del elemento.</p>	
	<p>El elemento del ciervo obedece a un concepto más europeo, conformado de líneas curvas y con la ausencia de rectas que generen rigidez; el punto se utiliza sólo para el razgo de los ojos y no se manifiesta en otro sentido en el elemento.</p>	<p>Por su carácter de figura completa no se recomienda el fragmentar la forma ya que puede perder su carácter. En el sentido de su aplicación estilizada se recomienda su manejo completo en determinadas composiciones y utilizando la repetición del elemento.</p>	
	<p>La serpiente como elemento está conformada por líneas curvas en el cuerpo de la forma y en rectas como complemento del elemento, pese a ello no manifiesta rigidez ya que las rectas van siguiendo el movimiento de la forma. El punto se utiliza sólo en el razgo del ojo.</p>	<p>En este sentido, la forma de la serpiente permite jugar más con el sentido de la estilización sin perder su carácter, permitiendo una economía de trazo, el manejo de la misma puede generar la repetición del elemento.</p>	
	<p>El elemento del águila obedece a un concepto conformado de líneas curvas y con la ausencia de rectas que generen rigidez; el punto se utiliza sólo para el razgo de los ojos y no se manifiesta en otro sentido en el elemento.</p>	<p>En este sentido, la forma del águila permite una estilización economizando los trazos sin perder su carácter, la repetición del elemento en la composición es posible, aunque no demasiadas veces.</p>	
	<p>El elemento de la grulla obedece a un concepto conformado de líneas curvas y con la ausencia de rectas que generen rigidez; el punto se utiliza sólo para el razgo de los ojos y no se manifiesta en otro sentido en el elemento.</p>	<p>En este sentido, la forma de la grulla permite una estilización economizando los trazos sin perder su carácter, la repetición del elemento en la composición es posible, aunque no demasiadas veces.</p>	
	<p>El elemento del grifo/unicornio maneja una tendencia europea, concepto conformado de líneas curvas y con la ausencia de rectas que generen rigidez; el punto no se utiliza en este elemento</p>	<p>Su forma permite una estilización economizando los trazos sin perder su carácter, la repetición del elemento en la composición es posible, aunque no demasiadas veces.</p>	

elemento	características	Sugerencia de estilización	2a estilización
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y la utilización del punto se manifiesta de manera exotópica</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos y utilizando la hoja y la flor de manera separadas</p>	

elemento	características	Sugerencia de estilización	2a estilización
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y la utilización del punto se manifiesta de manera exotópica</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo y usando la flor y la hoja por separado.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos y utilizando la hoja y la flor de manera separadas</p>	

elemento	características	Sugerencia de estilización	2a estilización
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y la utilización del punto se manifiesta de manera exotópica</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas se utiliza el punto de manera exotópica.</p>	<p>la forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos.</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas se utiliza el punto de manera exotópica.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos y utilizando la hoja y la flor de manera separadas</p>	
	<p>Elemento vegetal, el cual está conformado por líneas curvas, hay ausencia de rectas y de utilización del punto.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizado para permitir la economía de trazo y de la forma suprimiendo los tallos y utilizando la hoja y la flor de manera separadas</p>	

elemento	características	Sugerencia de estilización	2a estilización
	<p>Elemento antropomorfo, de características oseas irregulares, que muestra una representación de la muerte por medio de líneas y el manejo del punto de manera endotópica.</p>	<p>La forma al presentar demasiados elementos puede ser estilizada para permitir la economía de trazo y de la forma. Como caso particular, este tipo de representaciones, por su complejidad, pueden seccionarse para utilizarse como elementos separados.</p>	
	<p>Elemento antropomorfo, el cual es la representación oseá de un cráneo, esta figura es representada por medio de líneas y apoyada por el manejo del punto de manera endotópica.</p>	<p>En este caso, la figura puede ser tomada como una fragmentación de la anterior, sólo que, por el objeto de la corona manifiesta un sentido diferente en cuanto a iconografía.</p>	
	<p>Elemento antropomorfo, la representación del hombre alado para los franciscanos como el ángel de la anunciación, la figura maneja principalmente líneas para su composición y un manejo endotópico del punto como apoyo de la composición.</p>	<p>La forma, al presentar demasiados elementos puede ser estilizada para permitir la economía de trazo, en este caso, no es recomendable el fragmentar la composición ya que perdería su carácter en elementos separados y se recomienda usarla como elemento representativo temporal.</p>	

En el sentido del orden y la composición es posible retomar las premisas de la simetría para establecer una serie de variantes visuales a partir de todas las formas descritas anteriormente, para con ello enriquecer la proyección creativa que estos elementos nos permiten.

Si se retoma el principio de la simetría como “una transformación matemática que da lugar a una figura idéntica a la original o una copia especular de la misma”⁶⁰ para establecer una serie de patrones que generen construcciones visuales agradables, pero sobre todo funcionales partiendo de las formas propuestas y estilizadas se podrá generar interesantes formas que en el sentido del diseño gráfico tendrán una función específica tanto ornamental como compositiva.

Por otro lado, si retomamos los estudios de Munari al respecto, nos menciona que “ El estudio de las formas nos lleva a formas o cuerpos más complejos que surgen de la acumulación de dos o más formas iguales. La simetría estudia la manera de acumular estas formas, y por tanto, la relación entre la forma básica, repetida y la forma global obtenida por la acumulación.”⁶¹

Atendiendo a las reglas de simetría se tienen estos cinco casos básicos 1. Identidad, 2. Traslación, 3. Rotación, 4. Reflexión especular, 5. Dilatación; en estos casos, el carácter formal de los elementos que se han estado analizando en este proyecto permiten que estos cinco casos específicos sean aplicados a la práctica de construcción, primero de manera individual, y posteriormente de manera combinada para generar formas y aplicaciones gráficas interesantes prácticas.

Además de ello es importante mantener el sentido tanto estilístico como iconográfico de la forma, pese a que las mismas se han abstraído y estilizado fuera de su entorno original siguen guardando el carácter de representación con el que fueron creadas, más allá de lo ornamental, con un sentido de representación de pensamiento, como lo menciona Cesar Sonderegual respecto del simbolismo de las formas “Al igual que en otras culturas del

planeta la Geometría Sagrada en América fue un sistema esotérico de valores mágicos, similar al pitagórico hermético de tan secular vigencia en el “viejo mundo”, que estableció en cada alta cultura una normativa de cánones proporcionales y subyacentes signos de alusión mítico-cósmica y cabalística adivinatoria... toda la arquitectura ceremonial participa de esta mitología al igual que la escultura, la pintura, el dibujo, la cerámica, la textilera y la orfebrería”⁶², situación que es innegable en el arte prehispánico y que se mantuvo posterior a la conquista de una manera muy singular.

Aunque ello es empezar a tocar situaciones iconológicas, que no es la intención de esta investigación, es importante señalarlo como parte de las características que nuestro objeto de estudio tiene, ello se puede enriquecer con lo que menciona Best Maugard al respecto de la “reutilización” de elementos gráficos y su aplicación en una expresión diferente sin perder su esencia “Los conquistadores españoles nos trajeron un conjunto de expresiones de arte del Renacimiento, concebidas bajo un criterio que no era el de representación jeroglífica y que fueron poco a poco asimiladas e incorporadas al arte indígena, tal como puede verse en la loza de Talavera, fabricada en Puebla. Dichos elementos de expresión fueron, entre otros: la canasta (tomado como motivo decorativo), el jarrón, algunos pájaros, así como ciertas flores que eran aquí totalmente desconocidas, verbigracia, la rosa y el clavel... en un principio, el indio trató de imitar también esos productos, y se hizo porcelana en Puebla, imitación de la china, pero poco a poco, el indio se asimiló esos elementos de belleza y, lo que en un principio fuera, como en casi todos los pueblos primitivos, simplemente imitación, acabó por convertirse en características del arte mexicano, hasta el punto de ser hoy la expresión genuina de nuestro arte popular”⁶³.

Maugard nos refiere a no dejar de lado su importancia, si bien no es interés del proyecto

60 GÓMEZ ROMERO, Pedro, <http://www.cienciateca.com/simetria.html>, 2002

61 M UNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Ed. G.G., Barcelona, 1999, p.184

62 SONDEREGUER, Cesar, *Diseño precolombino*, Catálogo de iconografía mesoamérica-centroamérica-suramérica, Ed. G.G. Barcelona, 2000., p 15

63 BEST MAUGARD, Adolfo, *Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Viñeta, México, 1964, p. 10

escudriñar que motivó al artista a generar esas obras, ni tampoco a tomarlas como formas meramente decorativas, nos refiere al hecho de tomar elementos parciales, vemos todos los atributos plasmados en la obra, pero podemos tomar aisladamente las estilizaciones de las partes de ese todo con el fin de usarlos separadamente o combinarse de manera diferente en un contexto diferente.

Siguiendo los parámetros de Munari al respecto de las secuencias en el espacio dado por una figura, se pueden determinar los tipos combinaciones geométricas, partiendo de las reglas de la simetría y de la geometrización, con ello se llega a lo siguiente:

Identidad: Consiste en la superposición de una forma sobre si misma, o bien en la rotación total de 360 grados sobre su propio eje.

Traslación: Repetición de una forma a lo largo de una línea que puede ser recta, curva o de cualquier otra clase.

Rotación: La forma gira en torno a un eje que puede estar dentro o fuera de la misma forma.

Reflexión especular: Simetría bilateral que se obtiene poniendo algo delante de un espejo y considerando a la vez la cosa y su imagen.

Dilatación: Es una ampliación de la forma que sólo la extiende sin modificarla.⁶⁴

64 MUNARI, Bruno, Diseño y comunicación visual, Ed. G.G., Barcelona, 1999, p.184

A través de estos parámetros se puede establecer un concepto de combinaciones de elementos dados tanto por la simetría como por el sentido poligonal del movimiento de los elementos en el espacio, como lo plantea Critchlow, en un modo de movimiento de punto, línea, plano y figura⁶⁵, sobre esa premisa se plantea el manejo del triángulo, cuadrado, pentágono, hexágono y octágono, en una lógica de combinaciones de 4 a 5, es decir, 4 simetrías en 5 figuras geométricas para la construcción de redes.

El hecho de sólo utilizar 4 de las 5 simetrías básicas establecidas por Munari y Critchlow obedece a que las formas en particular se adaptan mejor en su manejo con estas 4 premisas, tanto por sus condiciones formales como espaciales.

Es un hecho de que es posible generar un mayor número de combinaciones, pero la intención de este proyecto es demostrar que los elementos dispersos dentro del portal pueden servir para la generación de elementos formales para el diseño.

Ahora, si se comienza una aplicación de las simetrías de manera individual con los elementos del portal, se puede ver un seguimiento de la forma de una manera interesante, ahora, por otro lado, si se comienzan a combinar las formas generarán una riqueza mayor en el sentido de los elementos.

65 CRITCHLOW, KEITH, Order in space, Thames & Hudson, Inglaterra, 1969, p. 16



M

MANEJO DE LOS ELEMENTOS
MANEJO DE LOS ELEMENTOS ZOOMORFOS,
FITOMORFOS Y ANTROPOMORFOS DE MANERA
INDIVIDUAL CON EL SEGUIMIENTO DE LA SIMETRÍA

SIMETRÍAS

Identidad



Traslación



Rotación



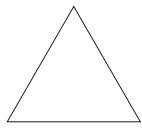
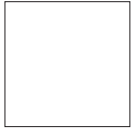
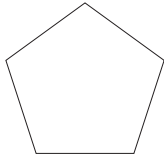
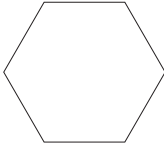
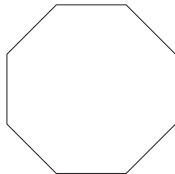


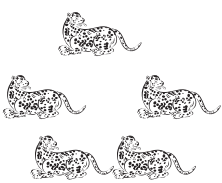
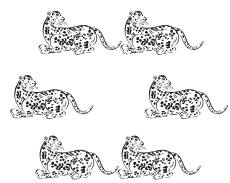
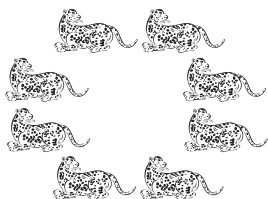
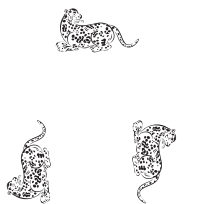
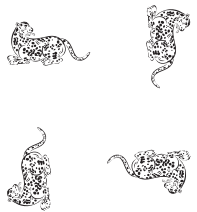
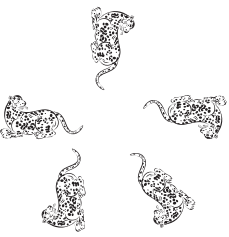
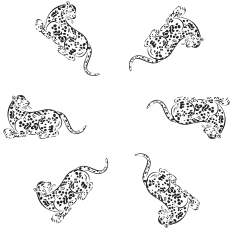
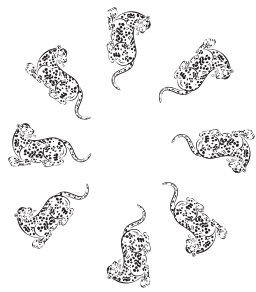


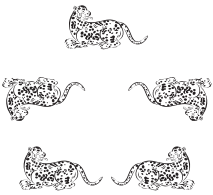
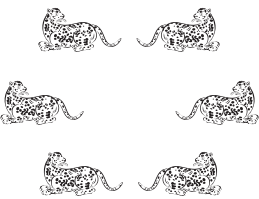




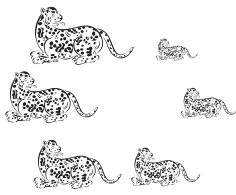
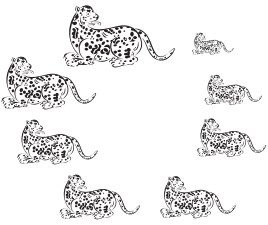
Reflexión



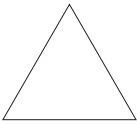

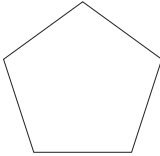
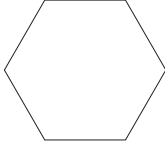
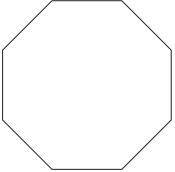
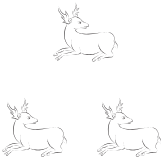
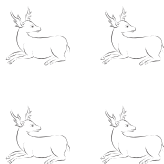
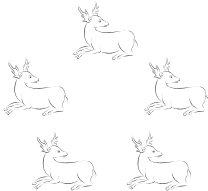
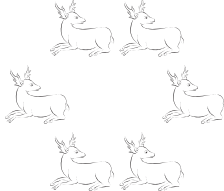
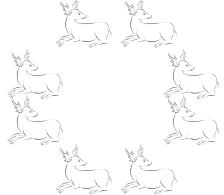




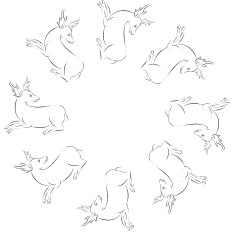
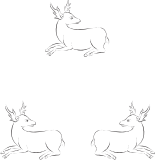
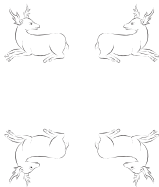
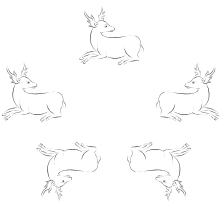
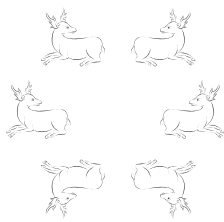
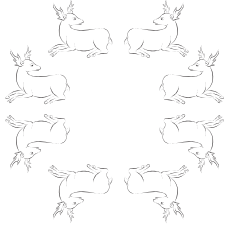
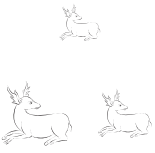


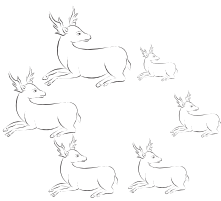
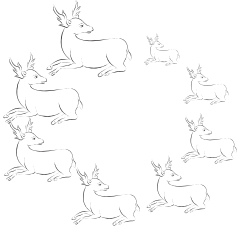
Dilatación



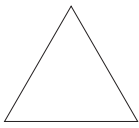

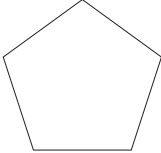
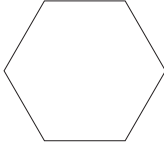
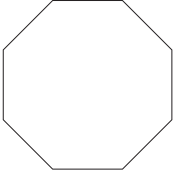



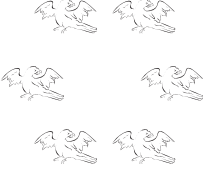
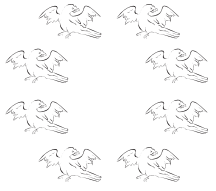







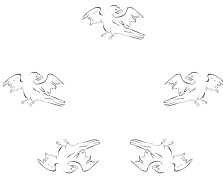

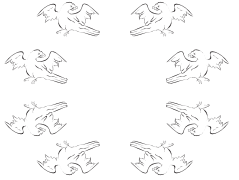

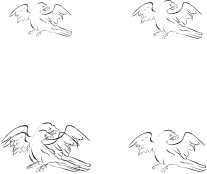

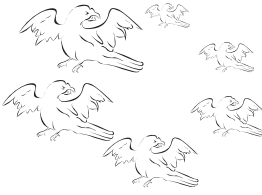

Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

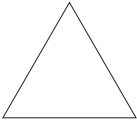
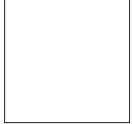
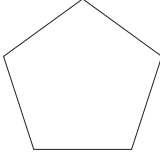
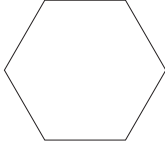
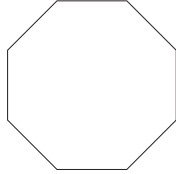







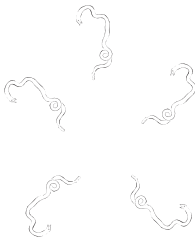
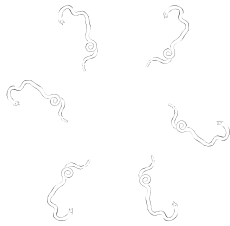
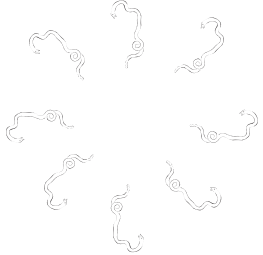


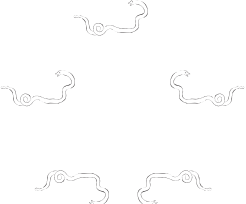
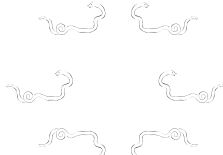
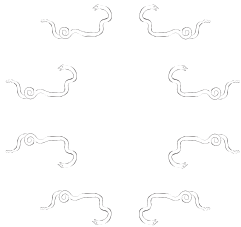


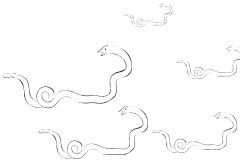
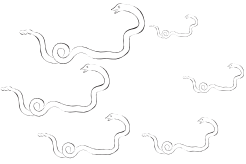
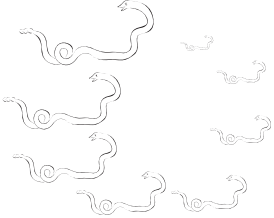
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

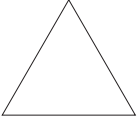

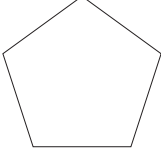
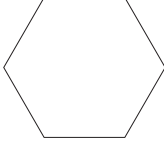
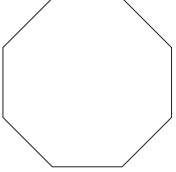




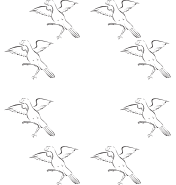


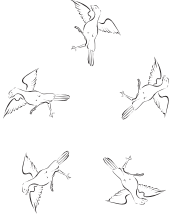

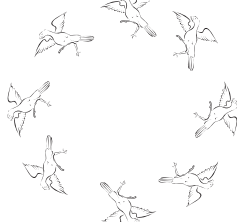

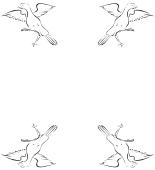
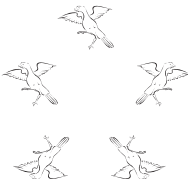
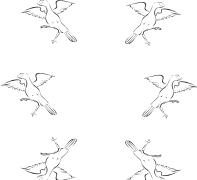
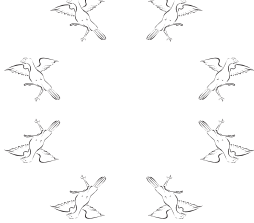





Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

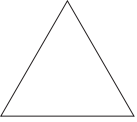

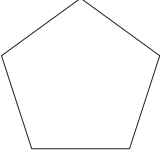
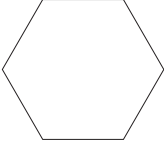
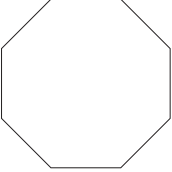
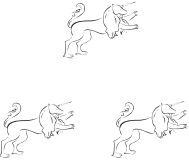
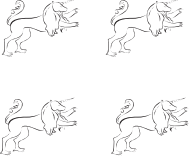
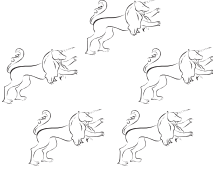
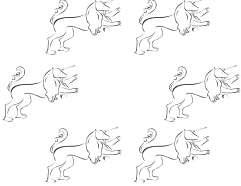
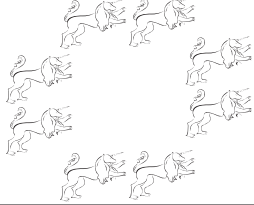

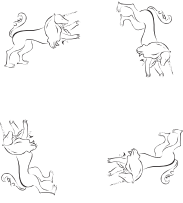
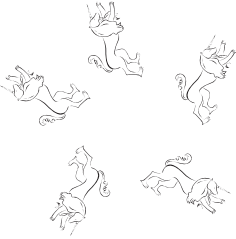
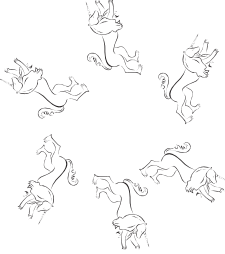
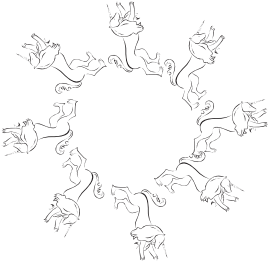
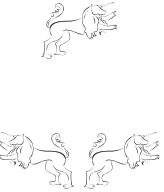
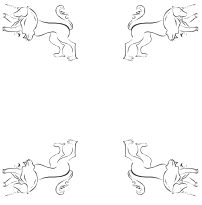
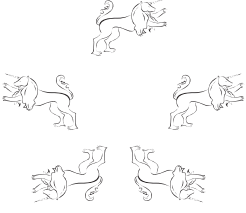
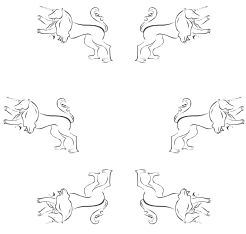
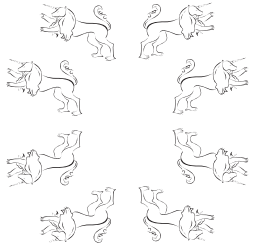

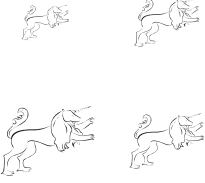
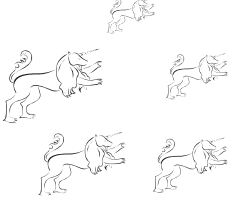
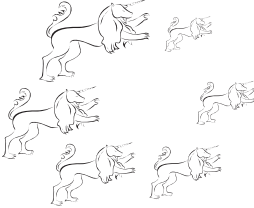
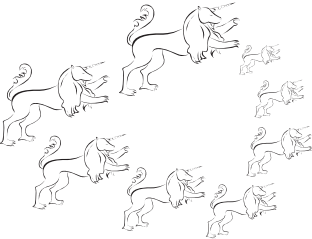
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

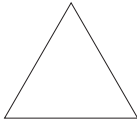

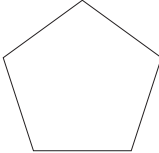
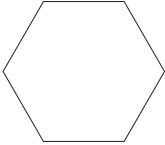
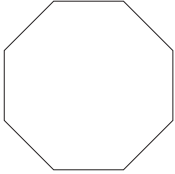
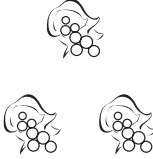
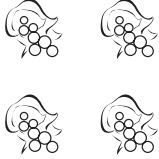
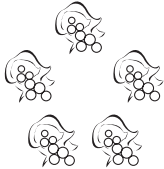
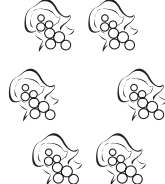
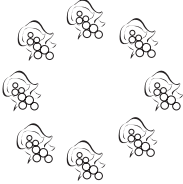
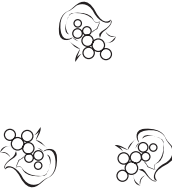
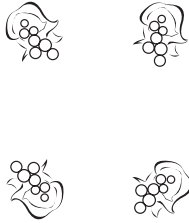
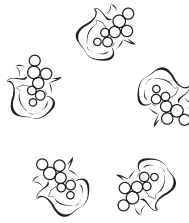
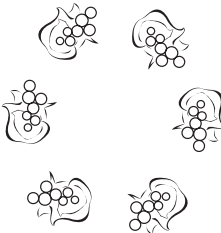
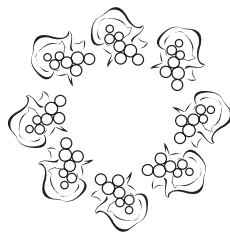
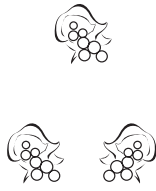
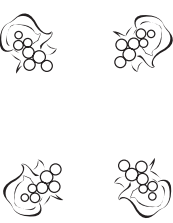
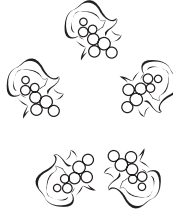
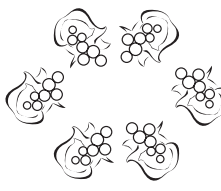
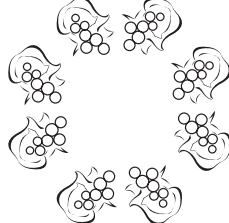
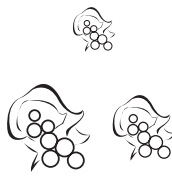
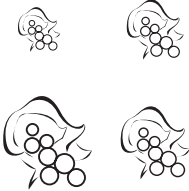
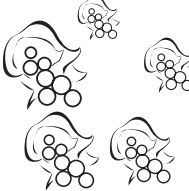
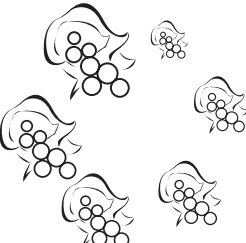
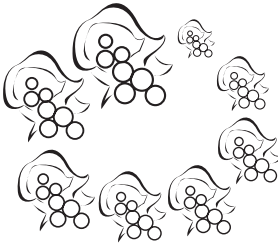
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

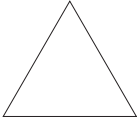
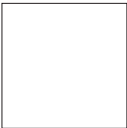
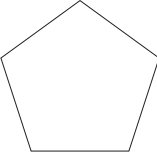
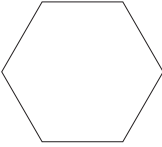
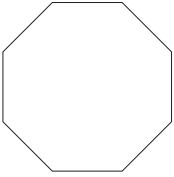


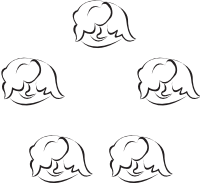

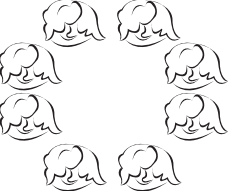

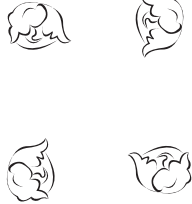
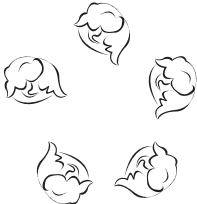
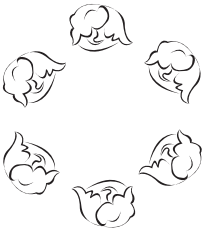
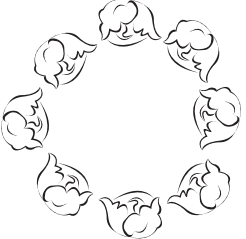


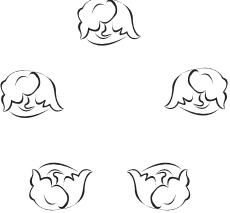
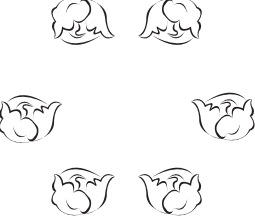
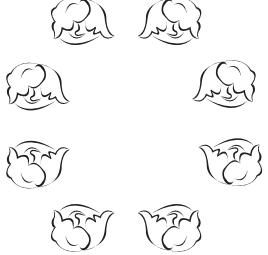
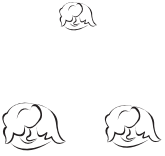


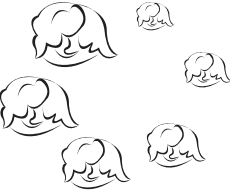

Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

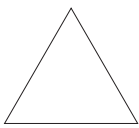
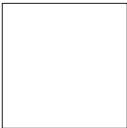
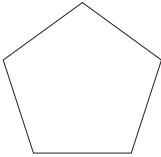
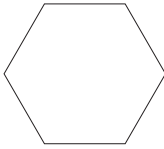
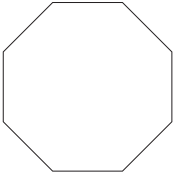



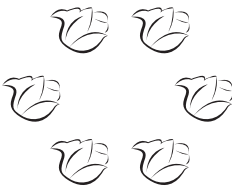
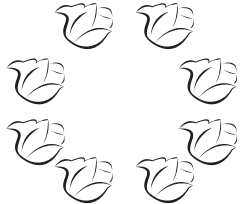
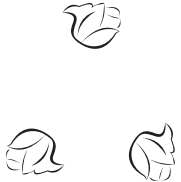
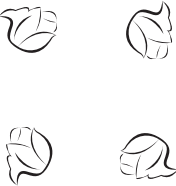
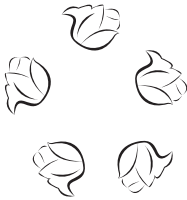
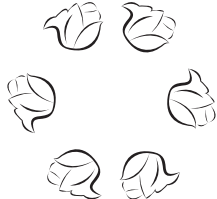
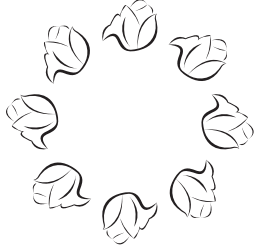

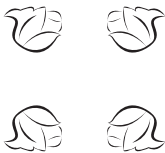
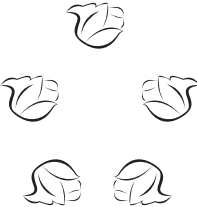
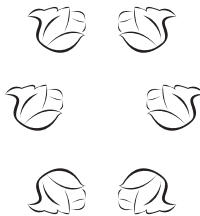
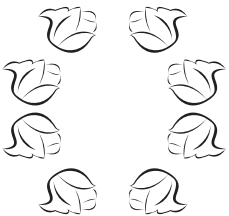
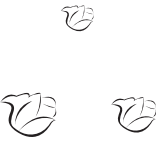
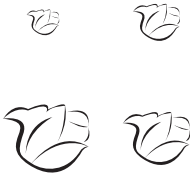
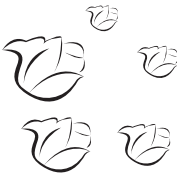
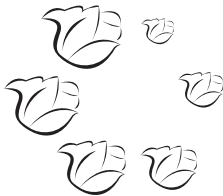
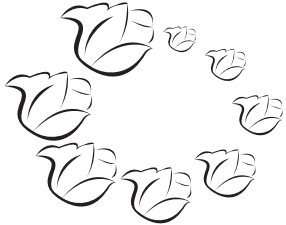
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

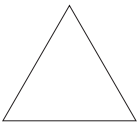

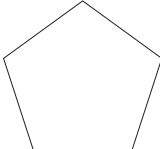
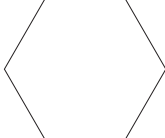
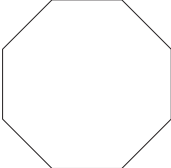


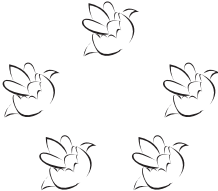
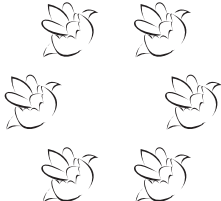
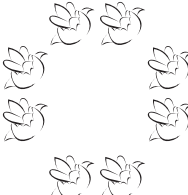


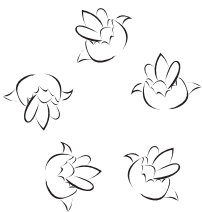
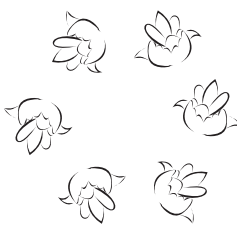
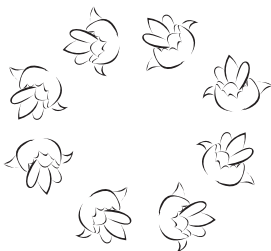

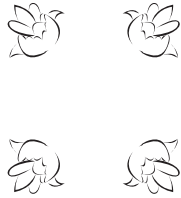
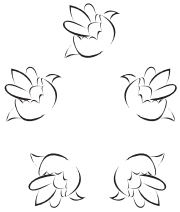
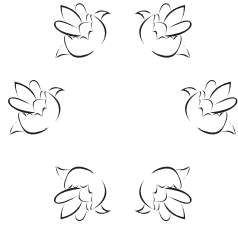
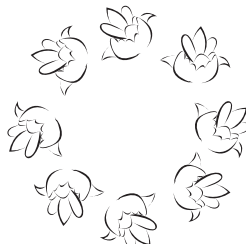

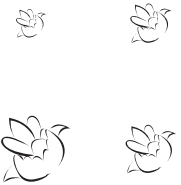

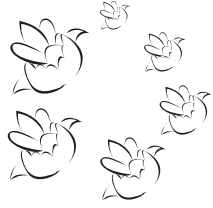
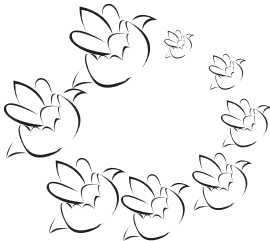
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

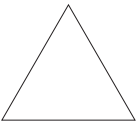

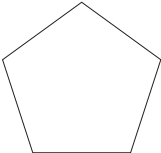
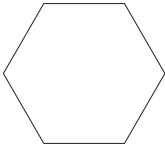
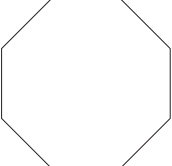
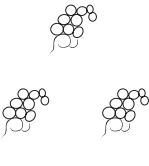
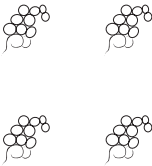
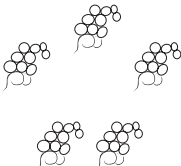
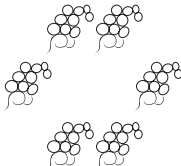
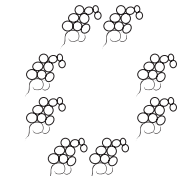
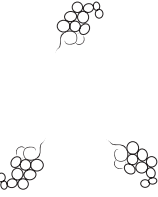
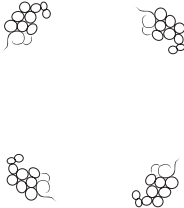
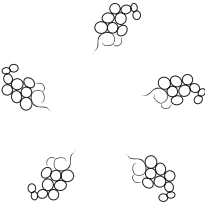
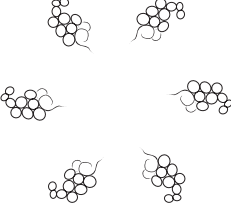
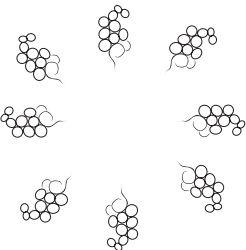
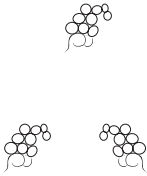
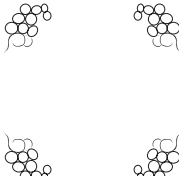
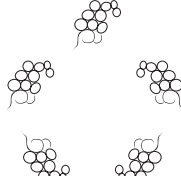
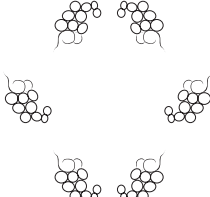
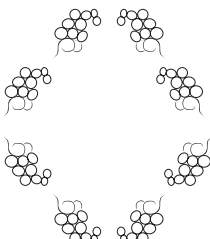
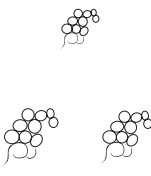
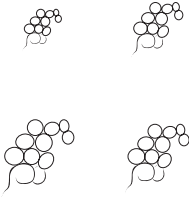
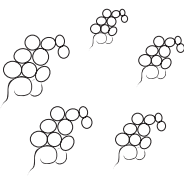
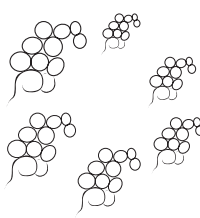
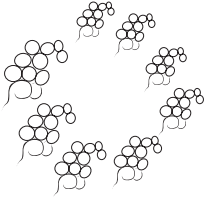
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

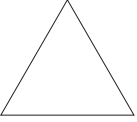

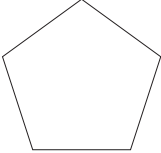
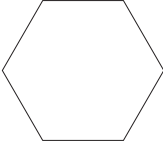
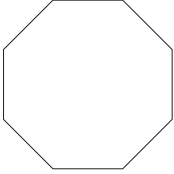


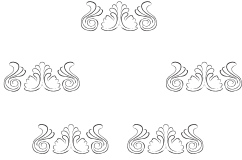


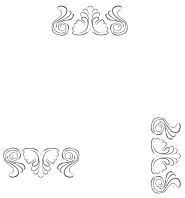
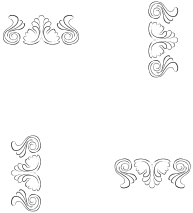
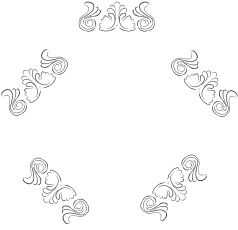
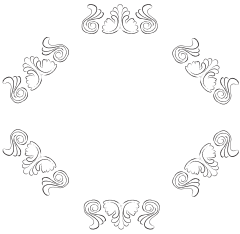
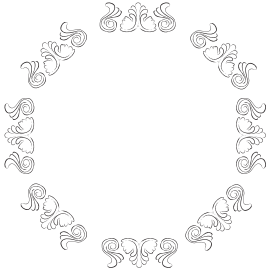

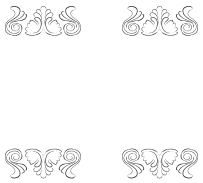
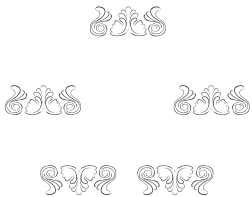
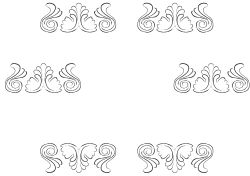
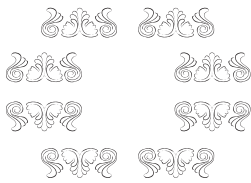


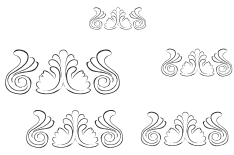

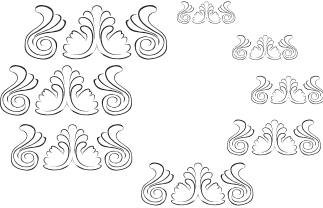
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

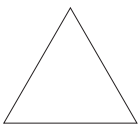
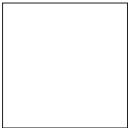
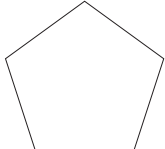
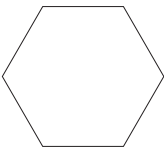
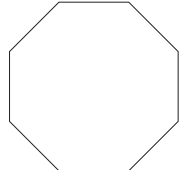
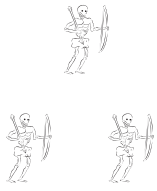

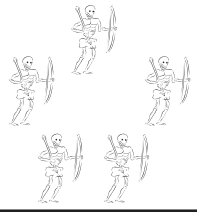
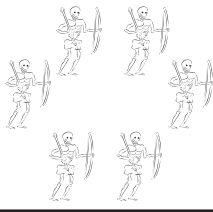
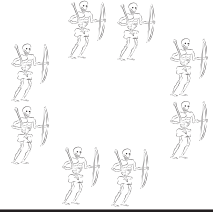

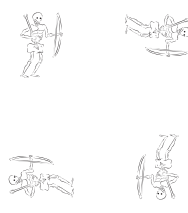
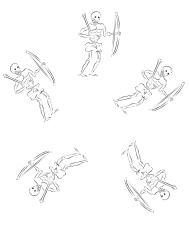

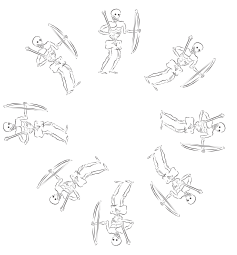
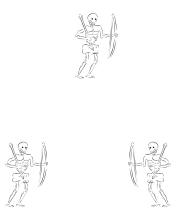
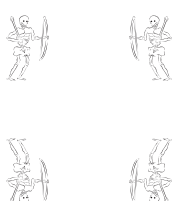
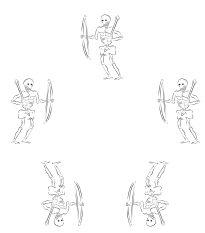
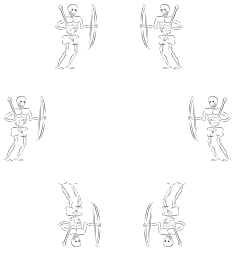
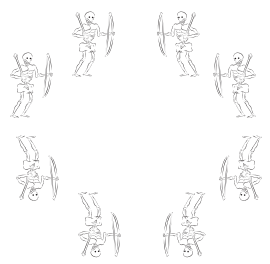

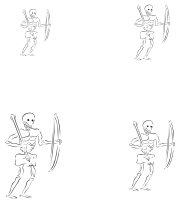
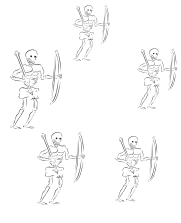
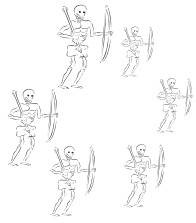
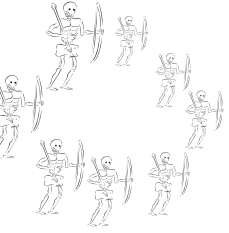
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

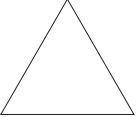
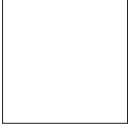
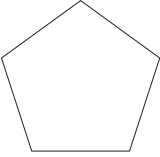
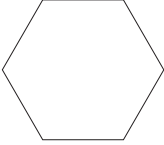
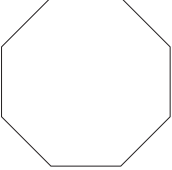
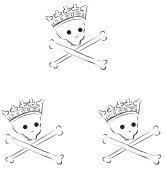
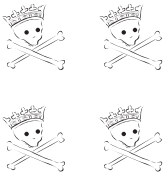
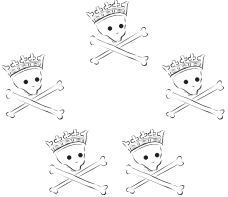
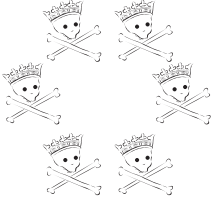
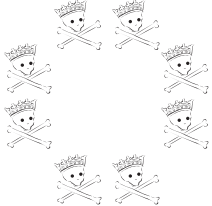
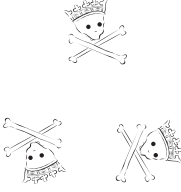
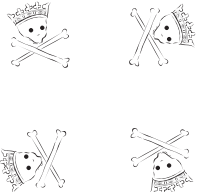
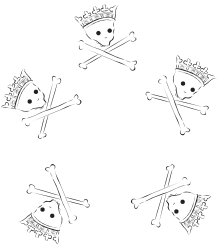
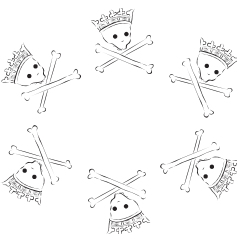
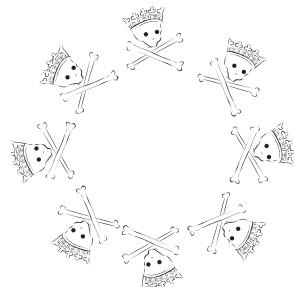
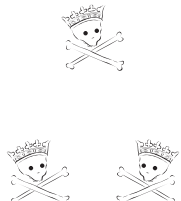
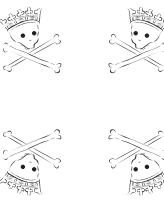
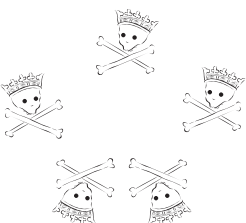
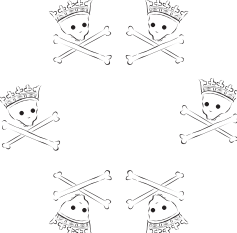
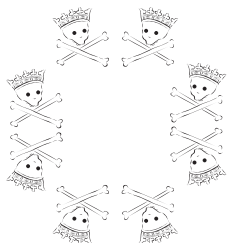
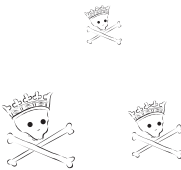
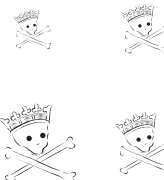
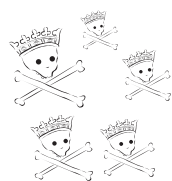
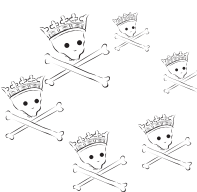
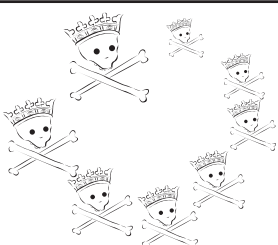
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

				
<p>Traslación</p> 				
<p>Rotación</p> 				
<p>Reflexión</p> 				
<p>Dilatación</p> 				

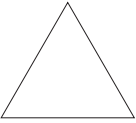
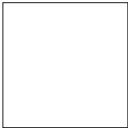
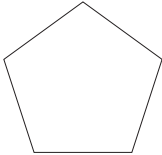
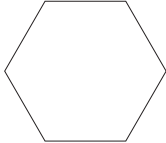
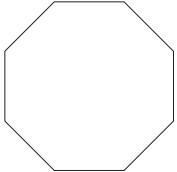
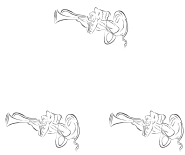
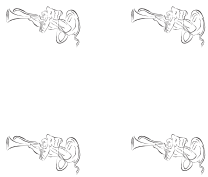
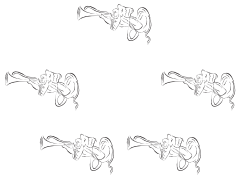
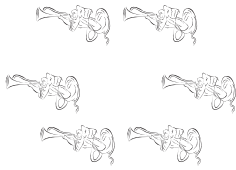
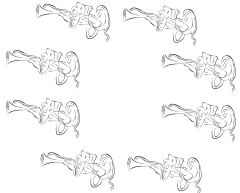




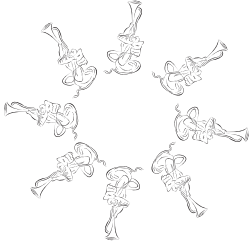
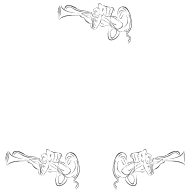
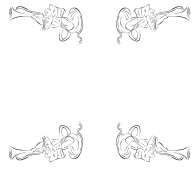
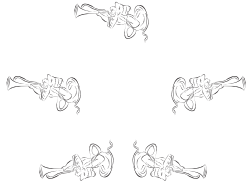
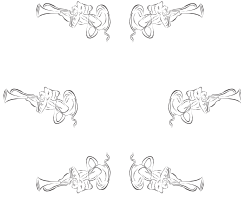
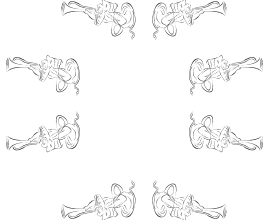

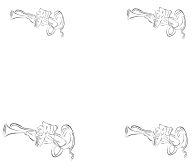
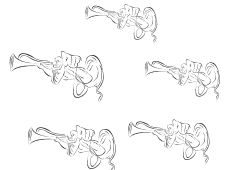

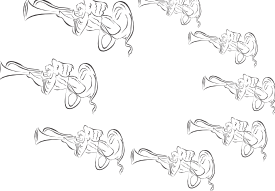
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

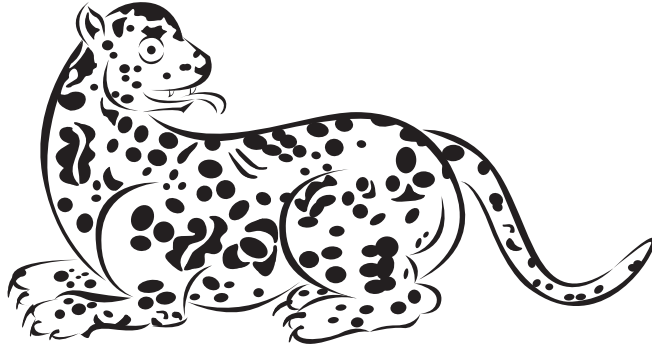
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

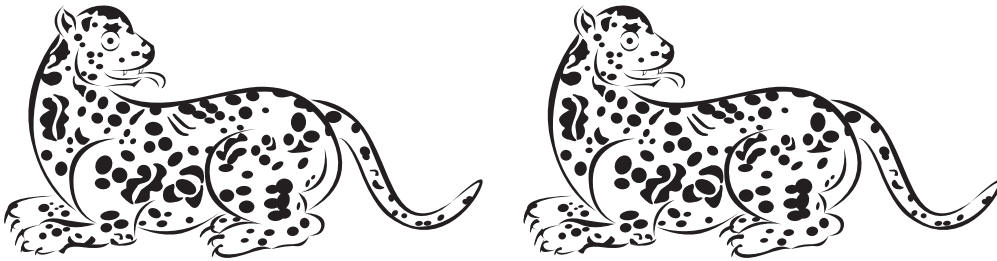
Sistemas de retículas aplicando las simetrías con 5 formas geométricas

					
Traslación					
Rotación					
Reflexión					
Dilatación					

EL JAGUAR EN SIMETRÍA DE IDENTIDAD



EL JAGUAR EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



EL JAGUAR EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN ESPECULAR



EL JAGUAR EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



EL JAGUAR EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



EL CIERVO SIMETRÍA DE IDENTIDAD



EL CIERVO EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



EL CIERVO EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



EL CIERVO EN SIETRÍA DE DILATACIÓN



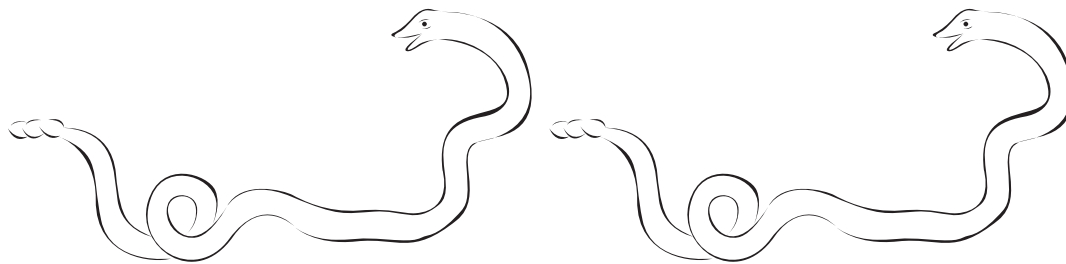
ELCIERVO EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



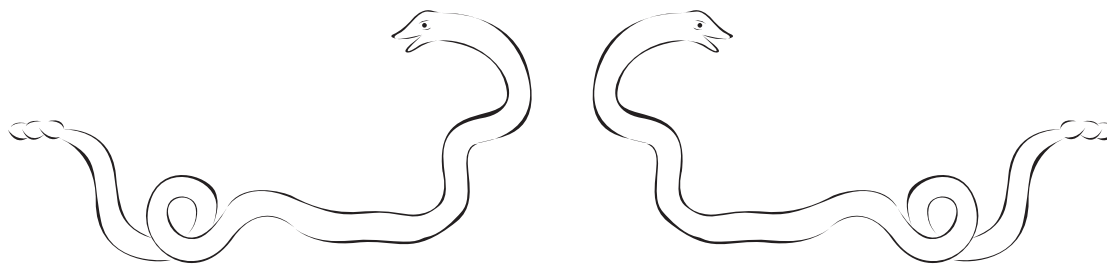
LA SERPIENTE SIMETRÍA DE IDENTIDAD



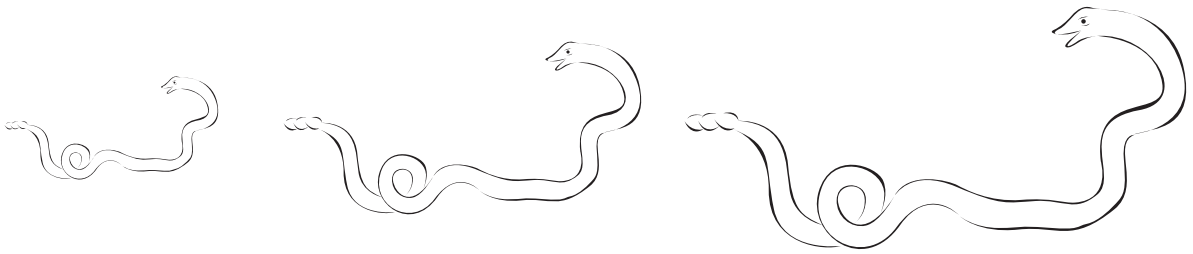
LA SERPIENTE EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



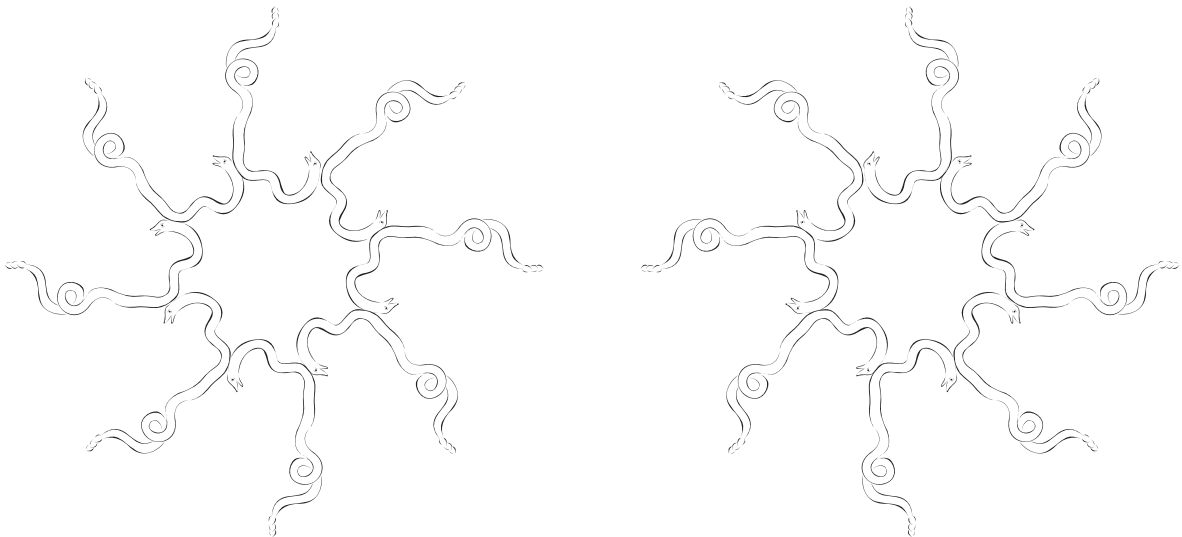
LA SERPIENTE EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



LA SERPIENTE EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



LA SERPIENTE EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



EL ÁGUILA SIMETRÍA DE IDENTIDAD



EL ÁGUILA EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



EL ÁGUILA EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN ESPECULAR



EL ÁGUILA EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



EL ÁGUILA EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



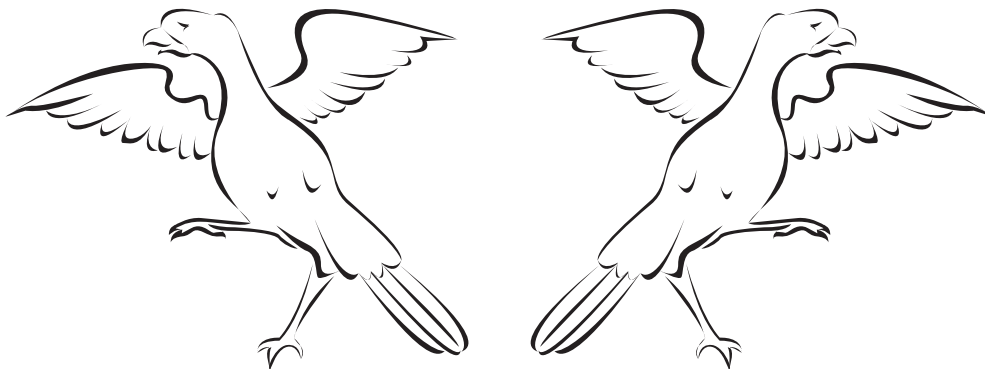
LA GRULLA SIMETRÍA DE IDENTIDAD



LA GRULLA EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



LA GRULLA EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN ESPECULAR



LA GRULLA EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



LA GRULLA EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



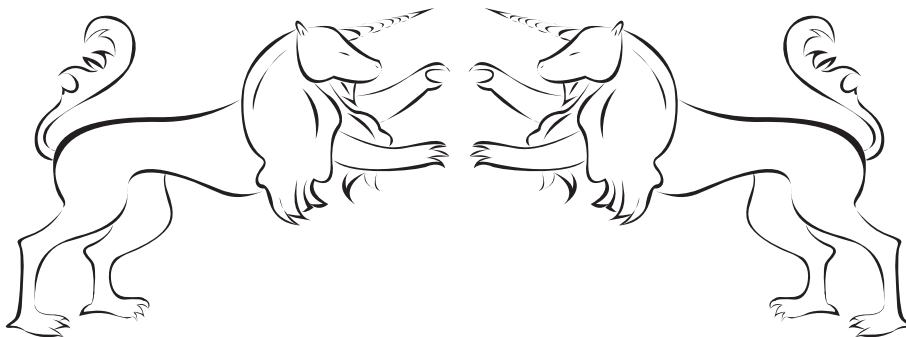
EL UNICORNIO EN SIMETRÍA DE IDENTIDAD



EL UNICORNIO EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



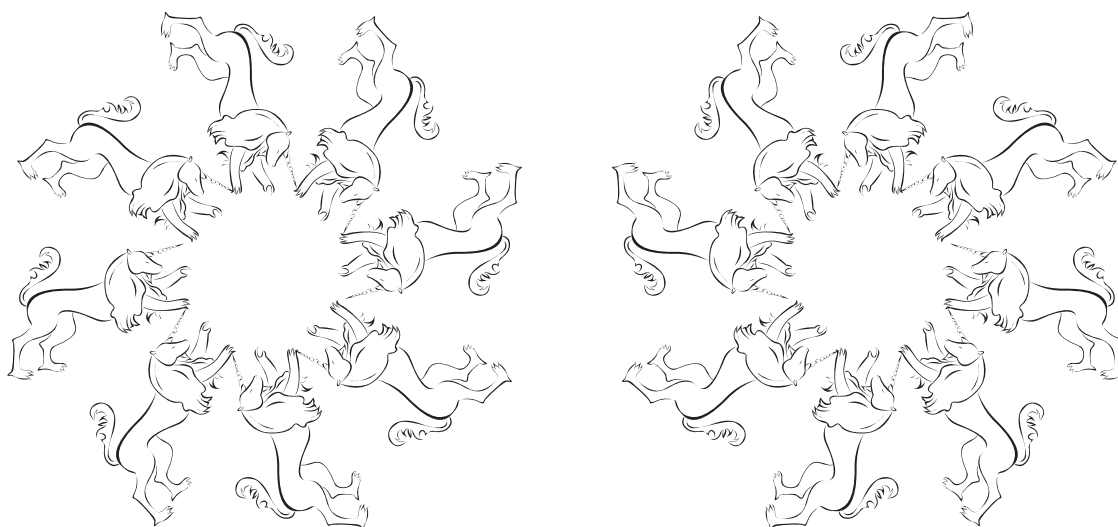
EL UNICORNIO EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



EL UNICORNIO EN SIMETRÍA DE DILATACION



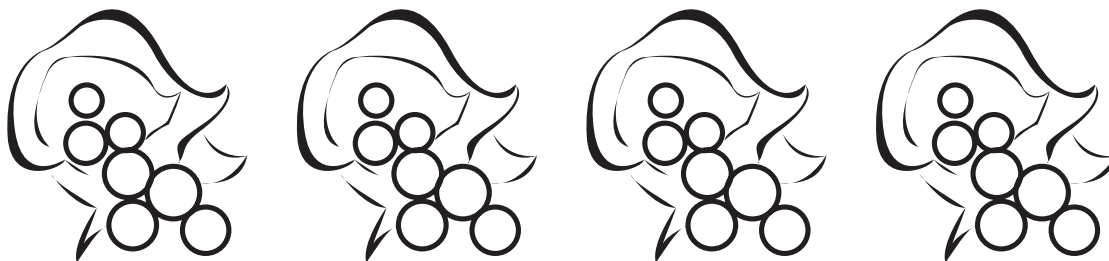
EL UNICORNIO EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



ELEMENTO VEGETAL SIMETRÍA DE IDENTIDAD



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



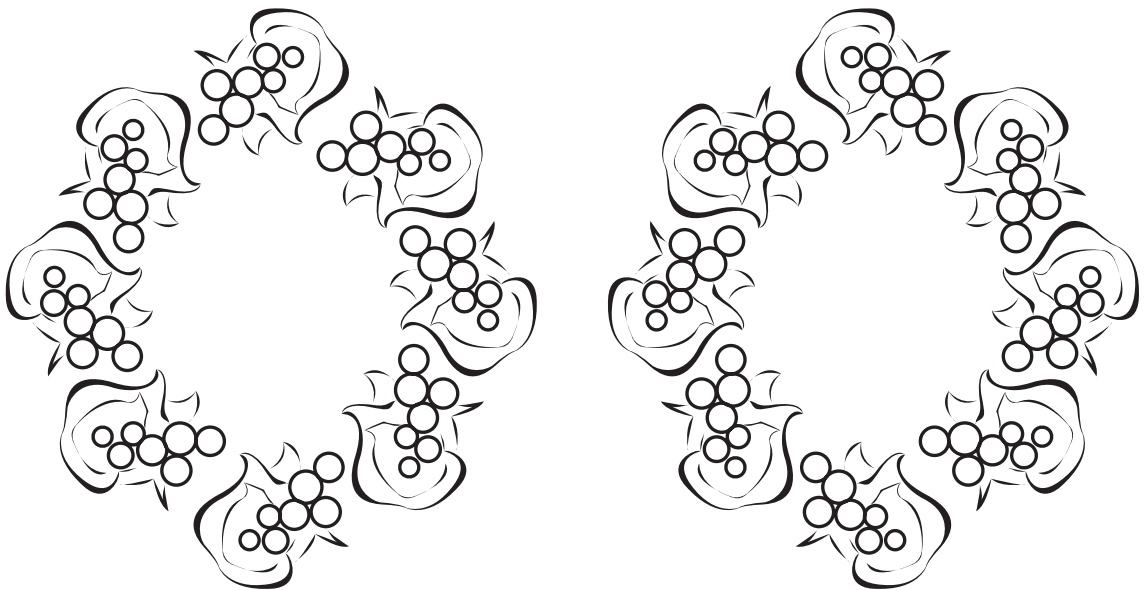
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



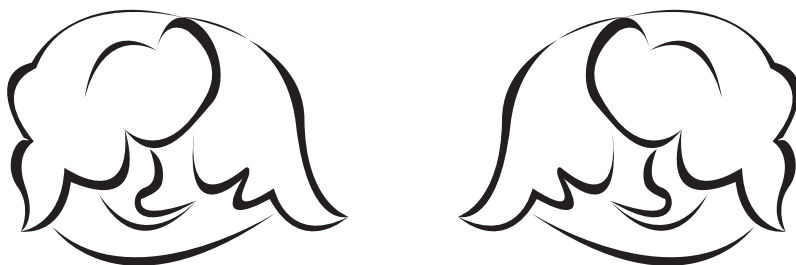
ELEMENTO VEGETAL



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



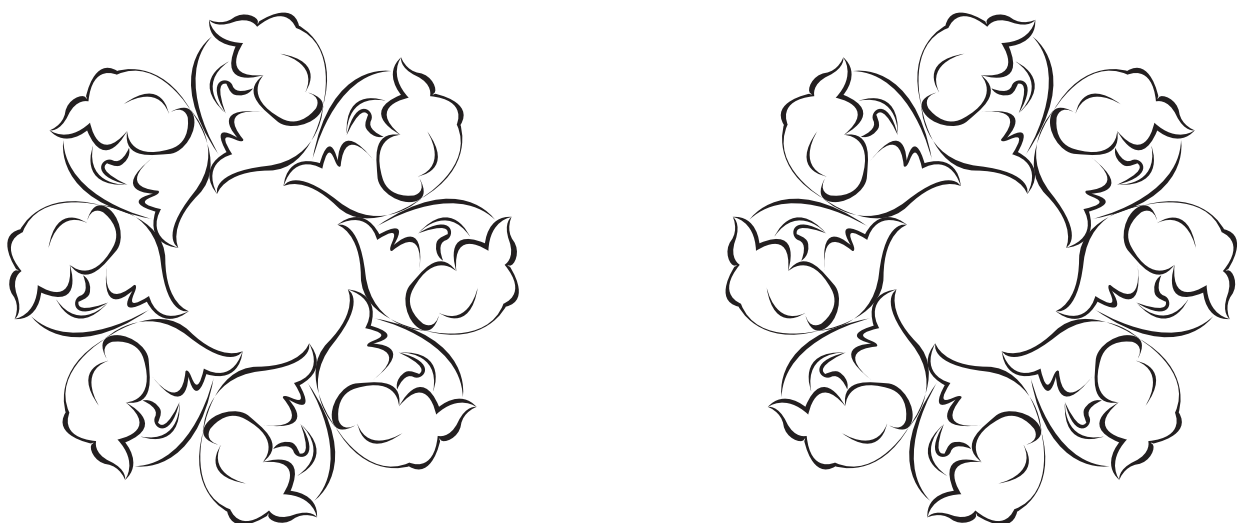
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



ELEMENTO VEGETAL SIMETRÍA DE IDENTIDAD



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



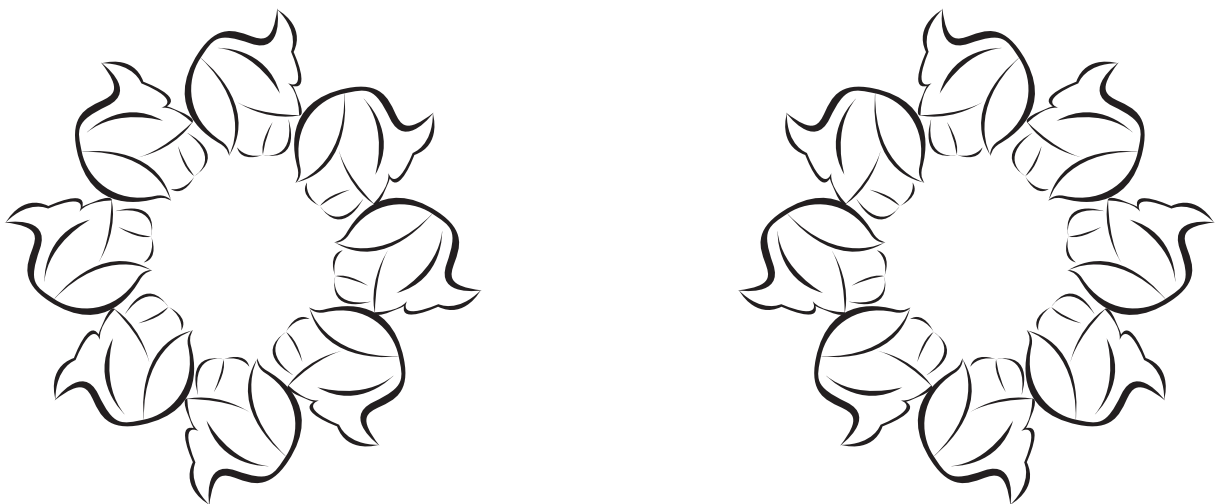
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



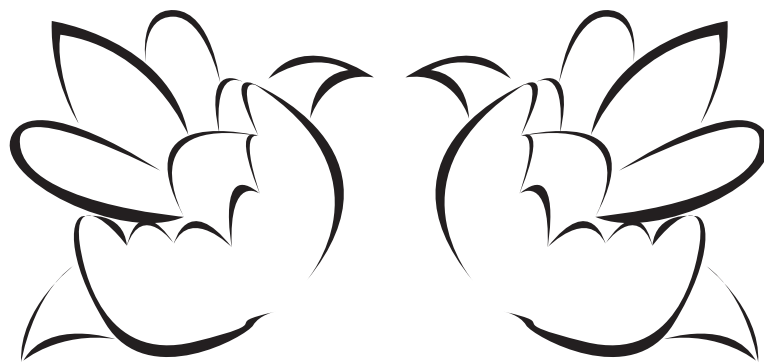
ELEMENTO VEGETAL SIMETRÍA DE IDENTIDAD



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



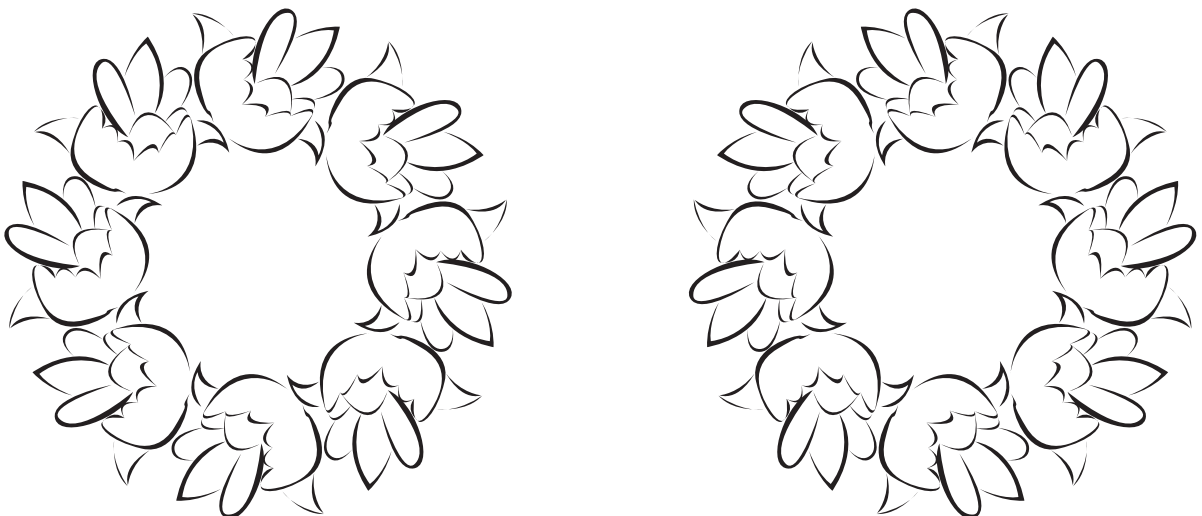
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



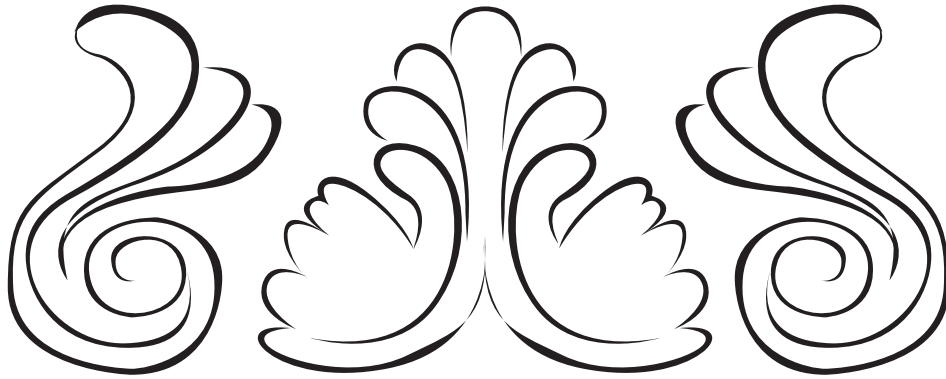
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



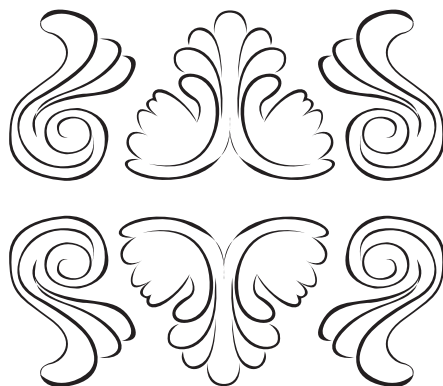
ELEMENTO VEGETAL SIMETRÍA DE IDENTIDAD



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



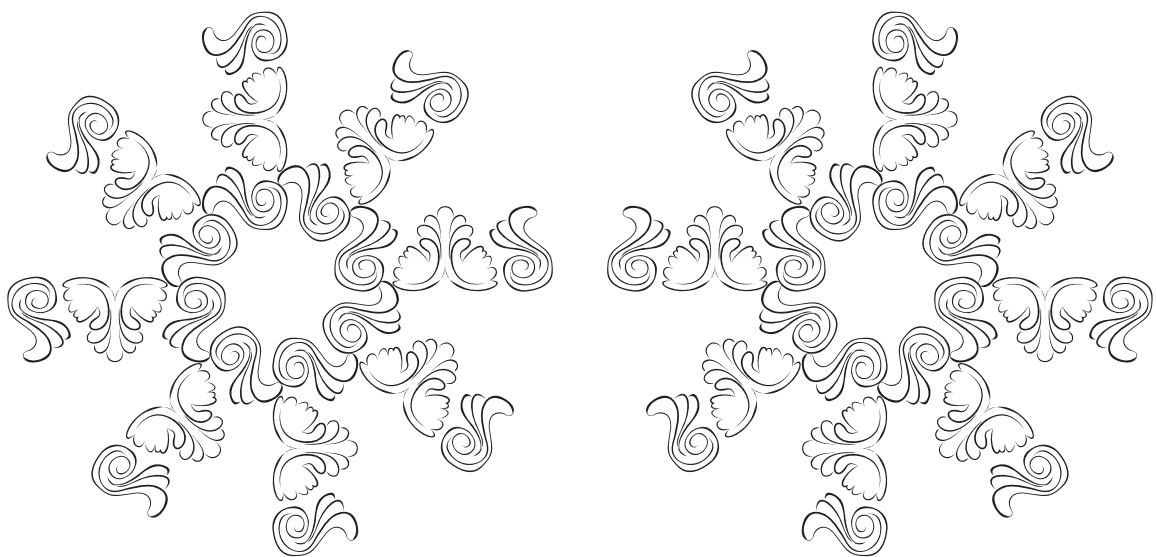
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



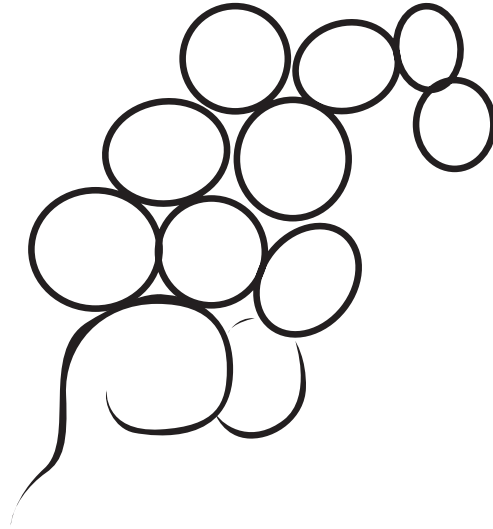
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



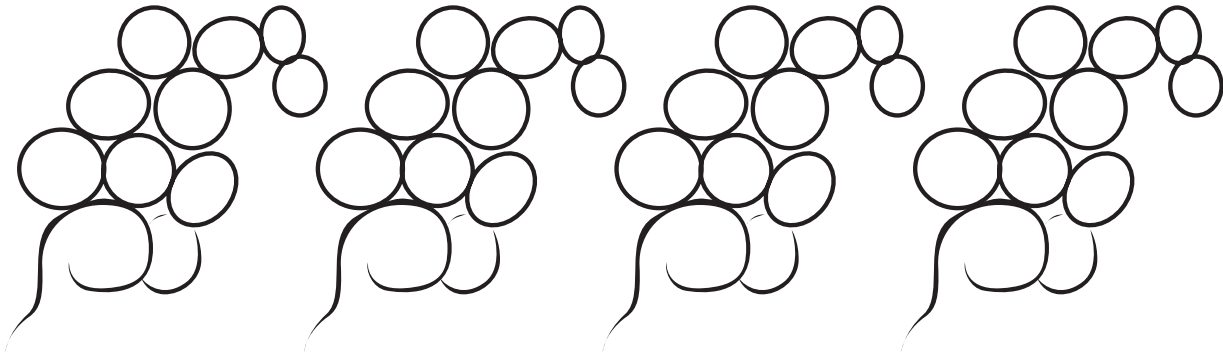
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



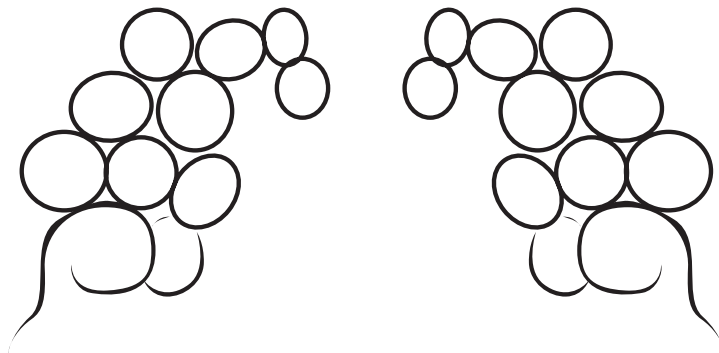
ELEMENTO VEGETAL SIMETRÍA DE IDENTIDAD



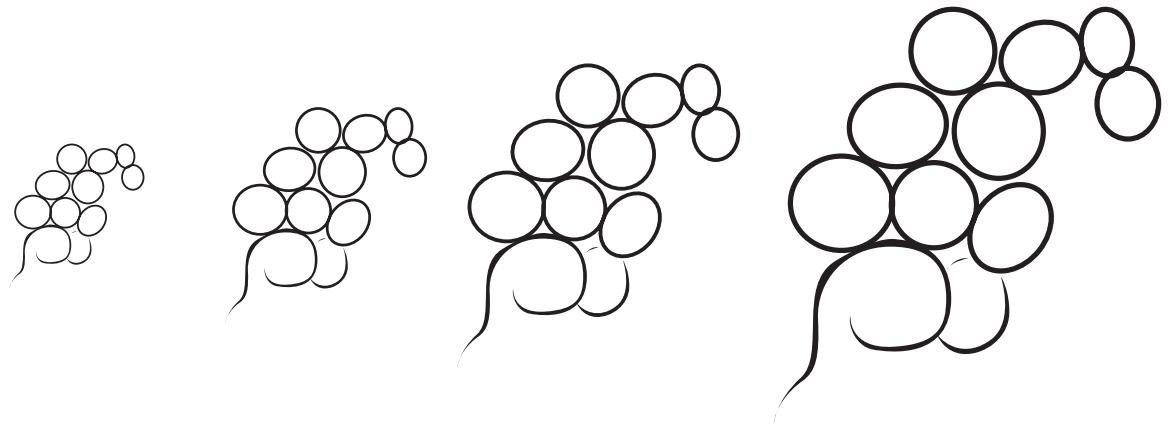
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



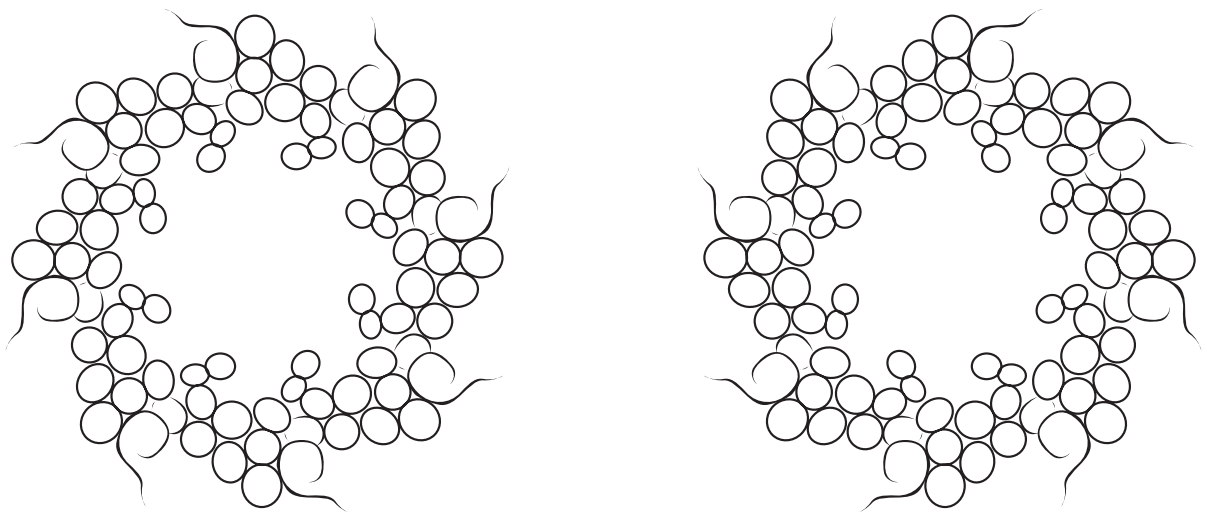
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



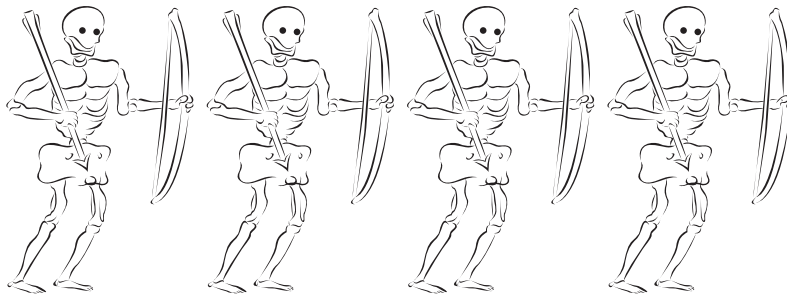
ELEMENTO VEGETAL EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



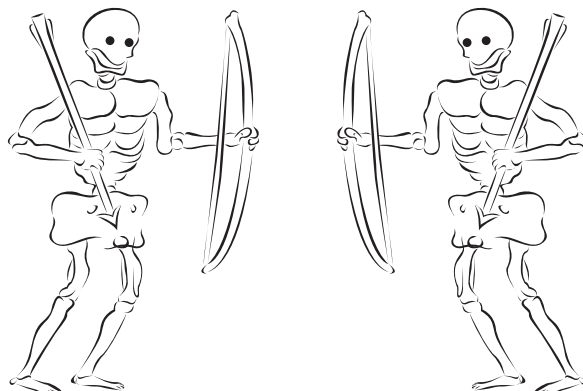
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE IDENTIDAD



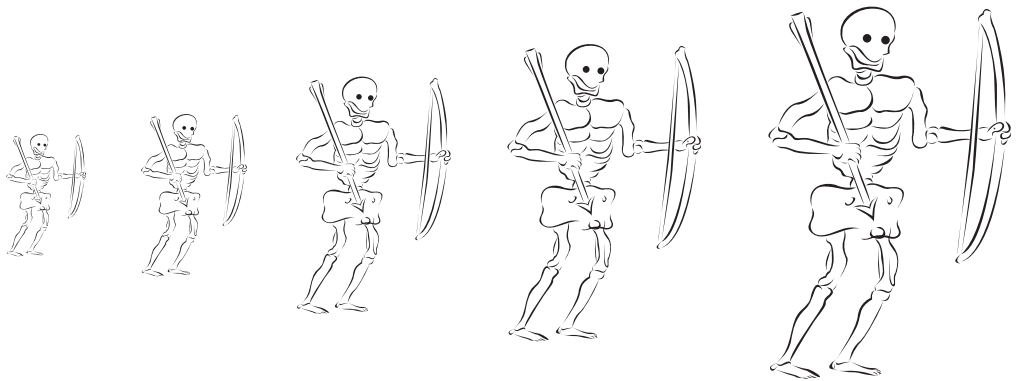
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



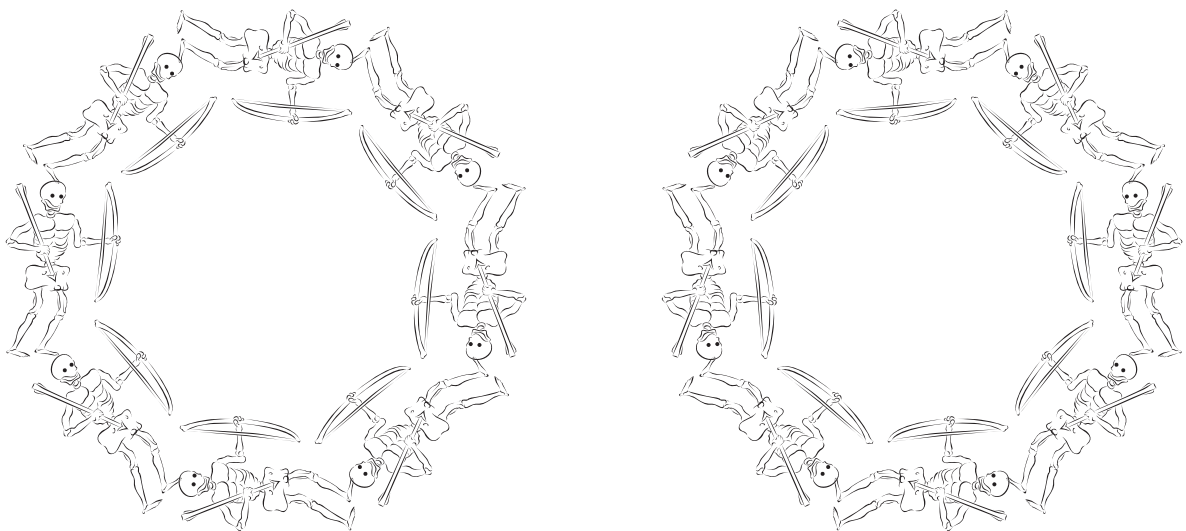
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



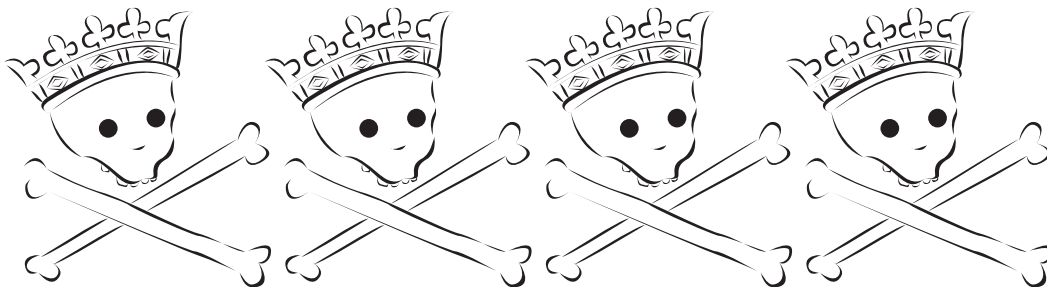
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



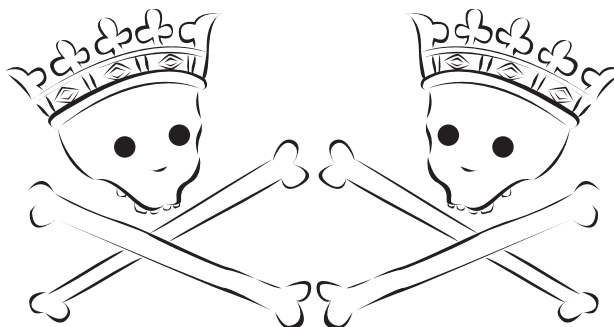
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE IDENTIDAD



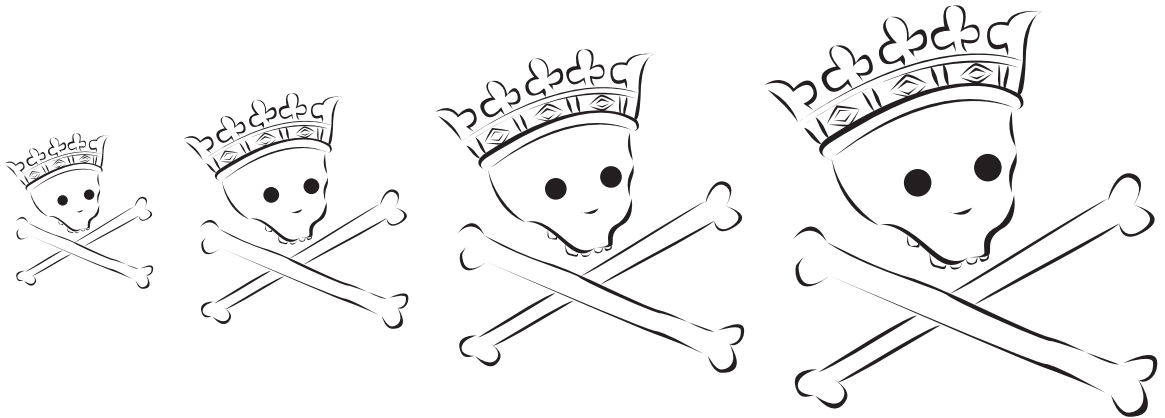
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



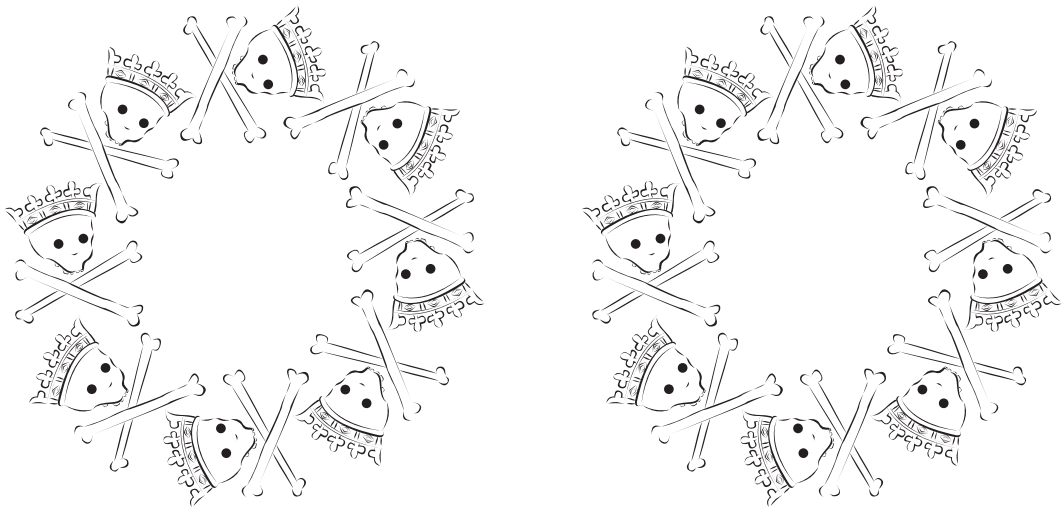
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



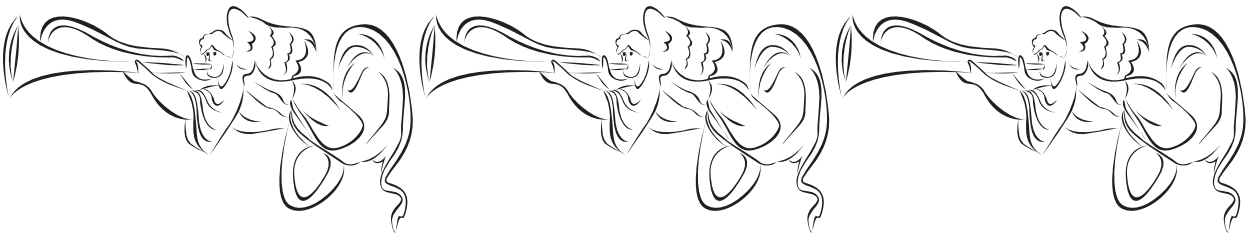
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



ELEMENTO ANTROPOMORFO



ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE TRASLACIÓN



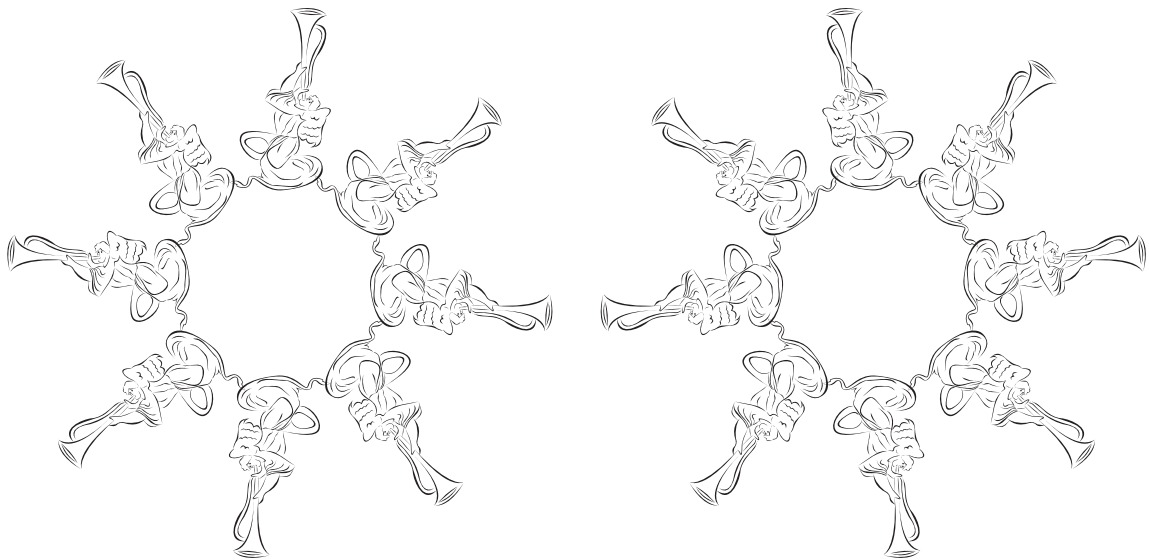
ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE REFLEXIÓN



ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE DILATACIÓN



ELEMENTO ANTROPOMORFO EN SIMETRÍA DE ROTACIÓN



El tipo de combinaciones que se dan a partir del mismo elemento emula los manejos y resultados aplicados por Best Maugard en lo referente a sus “petatillos”, el nos menciona: “El camino es primero del volumen al punto y luego del punto al volumen”⁶⁶, hay que ir de lo general a lo particular y viceversa, se intenta seguir este tipo de patrones, ya que permite establecer en un sentido estético y compositivo diversas construcciones que son de un carácter formal interesante, mismo que refiere un sentido compositivo de los elementos, tanto de manera estructural como ornamental, “nos hace sentir la expresión de cada línea sin que su armonía se rompa, y esto hace también que todas las manifestaciones tengan una gran calidad, cada cosa vive por sí sola, aislada del resto, aunque armonizada con el resto”⁶⁷.

Por otro lado, retomando los textos de Keith Critchlow en su libro *Islamic Patterns*, el autor nos menciona que el sentido simétrico de elementos que a primera vista parecen dispersos y sin sentido, cuando se combinan a sí mismos en un sentido de movimiento y repetición generarán secuencias formales que sumadas sobre sí mismas generarán otras secuencias y éstas a su vez a otras, formando redes intrínsecas, de belleza e interés visual muy amplio⁶⁸, si aplicamos este principio de manejo de la forma a los diferentes elementos, tanto los vegetales, zoomorfos y antropomorfos, se podrá obtener una serie de patrones de características

visuales muy interesantes, además de que son formas que podrán tener una flexibilidad de uso y aplicación a nivel gráfico muy amplia.

Como podemos observar, los diferentes tipos de elementos tanto zoomorfos como antropomorfos presentan un intrincado conjunto de trazos y elementos, lo que dificulta su utilización en tramados y redes aplicando la repetición, ello aunado al tamaño de las mismas, ya que si se aplican a tamaños pequeños perderían claridad y sentido, por otro lado, las fitomorfos al ser más sencillas, permiten un manejo más adecuado, con una estructura ornamental más específica, es por ello que las formas animales y antropomorfos deben ser utilizadas como motivos centrales para las diferentes aplicaciones, pero aplicando la combinación de formas siguiendo los principios marcados por Villafañe en cuanto a la forma⁶⁹, es decir, el punto, línea, percepción y simplicidad de la forma, y el sentido de repetición y no cruzamiento de los elementos, como lo menciona Maugard⁷⁰, además del juego de combinaciones que menciona Critchlow en su obra “*Islamic Patterns*”⁷¹

66 BEST MAUGARD, Adolfo, Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano, Viñeta, México, 1964, p. 24

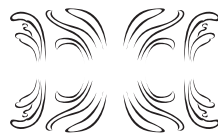
67 BEST MAUGARD, Adolfo, Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano, Viñeta, México, 1964, p. 26


68 CRITCHLOW, KEITH, *Islamic Patterns, Analytical and cosmological approach*, Inner Traditions, Slovenia, 1987, p. 58

69 VILLAFÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 223, p. 159

70 BEST MAUGARD, Adolfo, Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano, Viñeta, México, 1964, p. 26

71 CRITCHLOW, KEITH, *Islamic Patterns, Analytical and cosmological approach*, Inner Traditions, Slovenia, 1987, p. 19





MANEJO DE COMBINACIONES
MANEJO DE COMBINACIONES DE
ELEMENTOS Y FIGURAS APLICANDO
REDES DE REPETICIÓN ORNAMENTAL
Y COMPOSITIVA

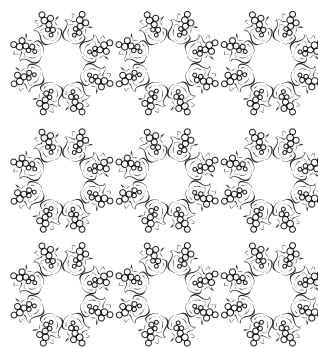
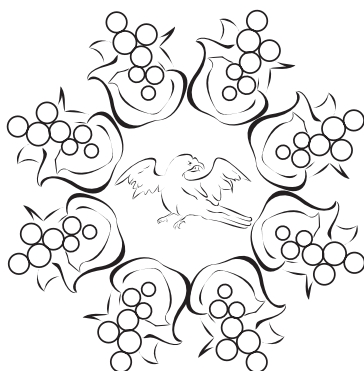
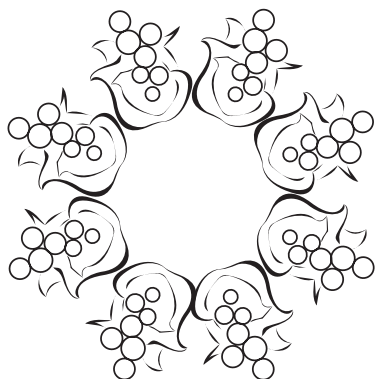
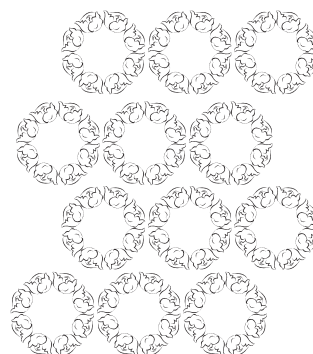
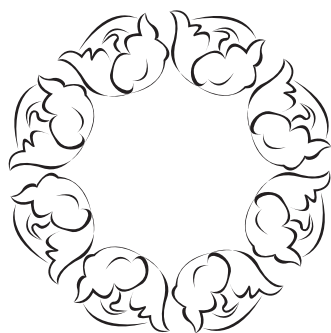
Siguiendo el planteamiento de autores como Maugard y Critchlow, las formas vegetales son susceptibles a construir repeticiones que generan efectos visuales interesantes, las mismas pueden enmarcar a las formas animales y antropomorfas, que por su carácter intrínseco no son tan factibles para generar tramados.

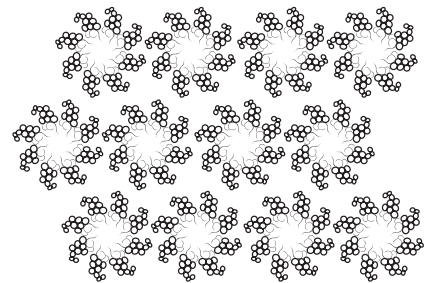
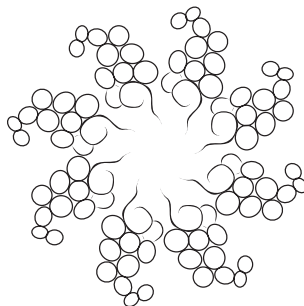
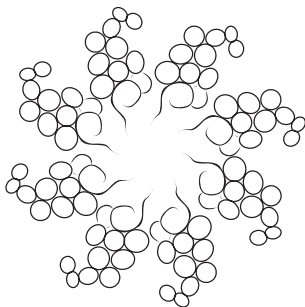
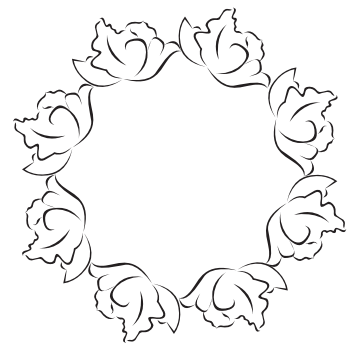
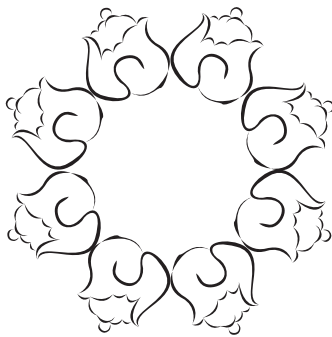
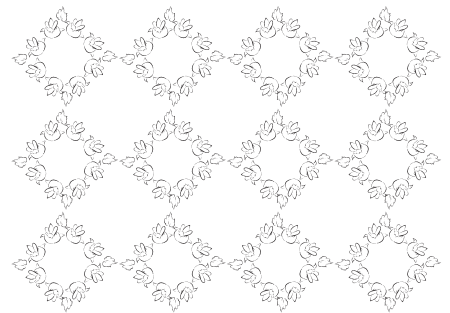
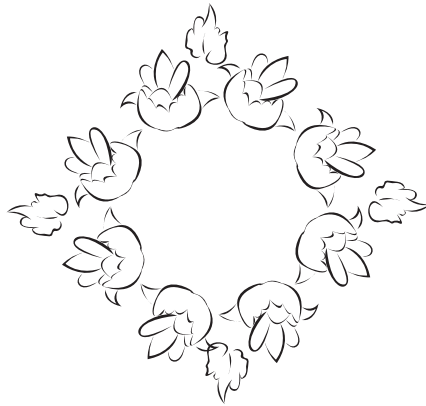
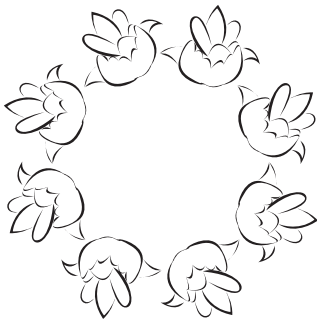
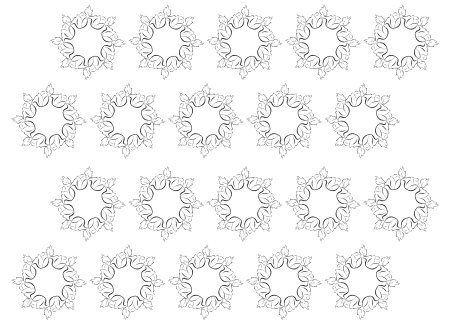
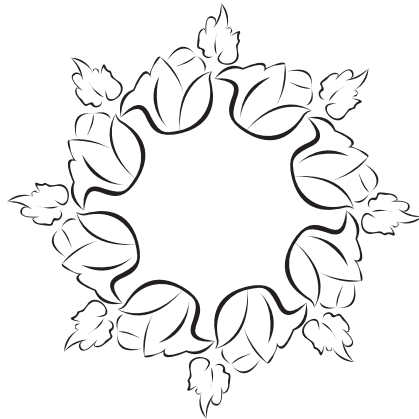
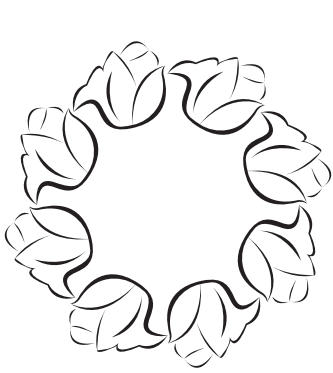
Este tipo de combinaciones permiten generar tramados decorativos aplicables a diferentes soportes, como puede ser la cerámica, lo textil, la artesanía, joyería, etc., e inclusive en aplicaciones de diseño bidimensionales como logotipos, carteles, etc.

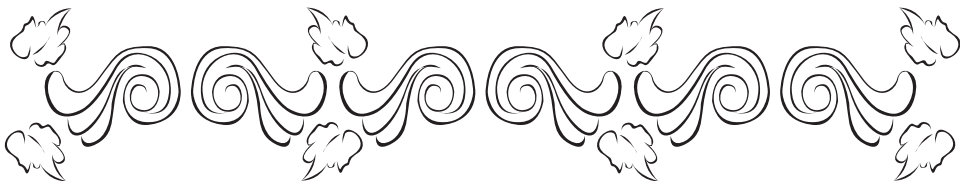
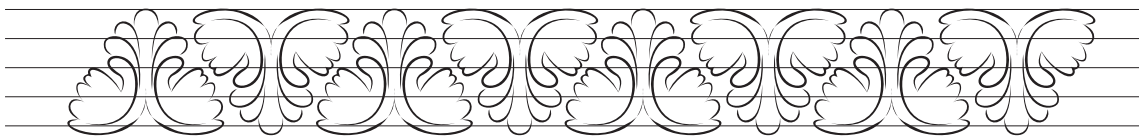
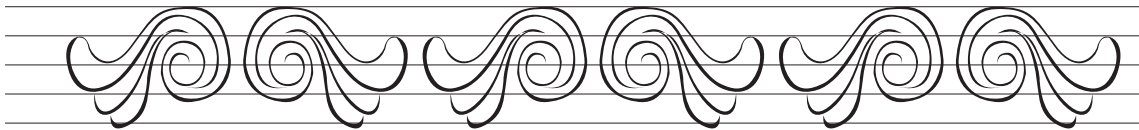
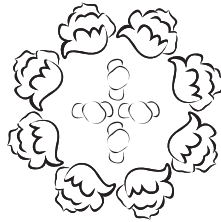
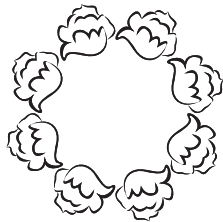
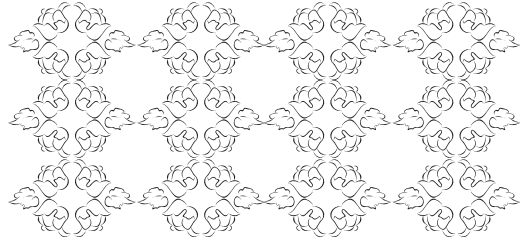
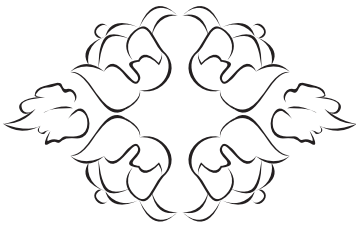
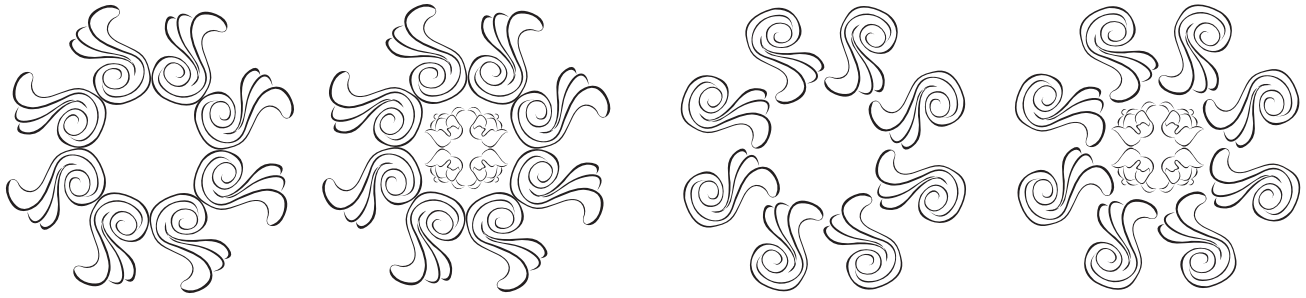
El carácter asimétrico de las formas permite a su vez que las composiciones sean orgánicas, dando un dinamismo visual que evita la rigidez.

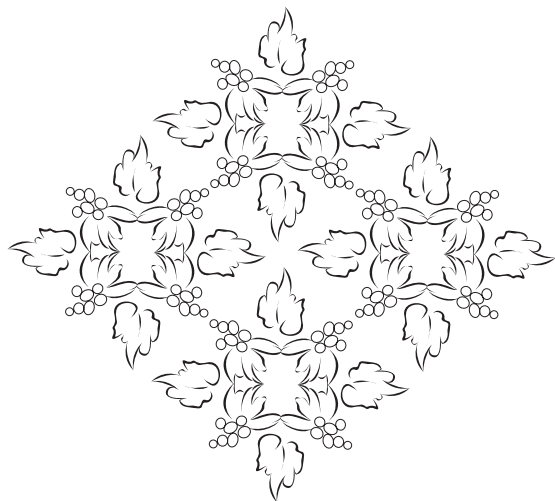
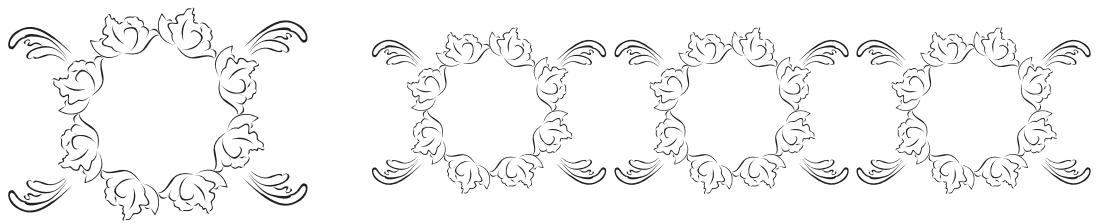
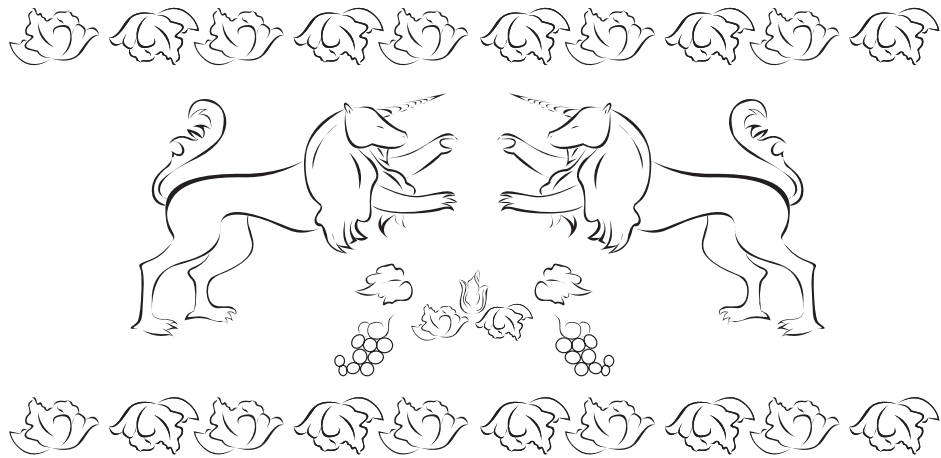
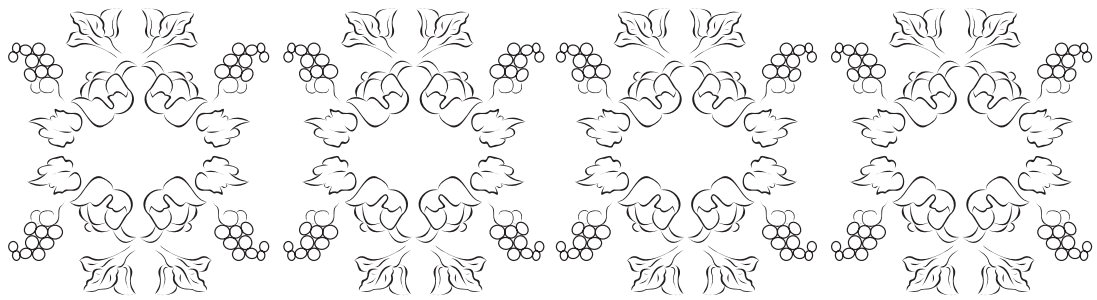
La construcción de tramados no sólo obedece al sentido ornamental, también al compositivo, ya que puede generar grecas y líneas que de igual manera presentan un sentido formal interesante y dinámico, permitiendo ser usadas como soportes para las figuras antropomorfas y zoomorfas que funcionan como elementos centrales.

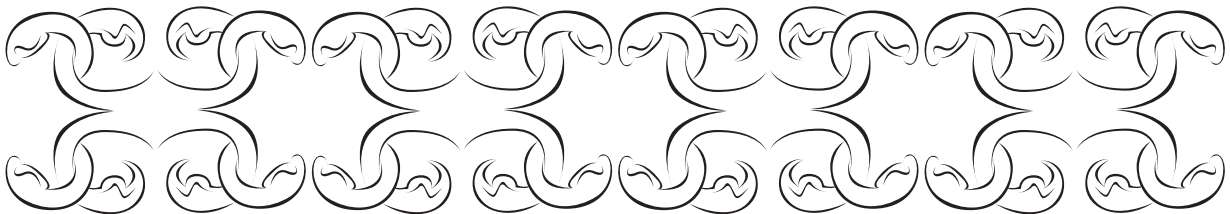
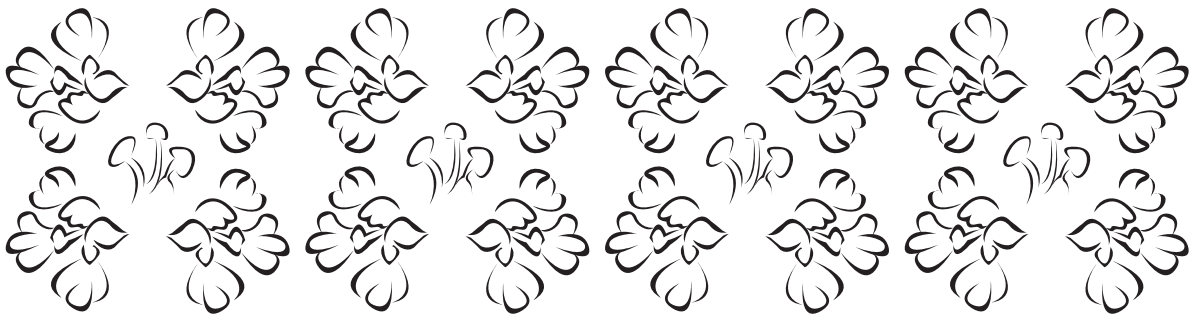
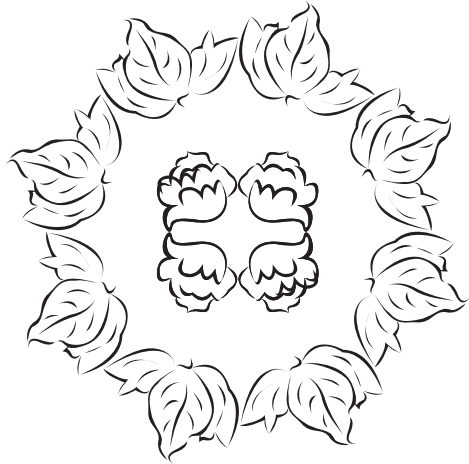
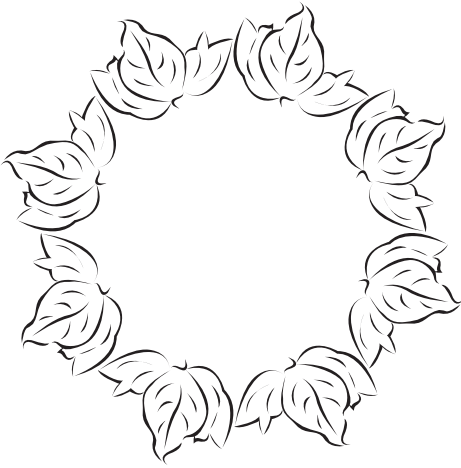
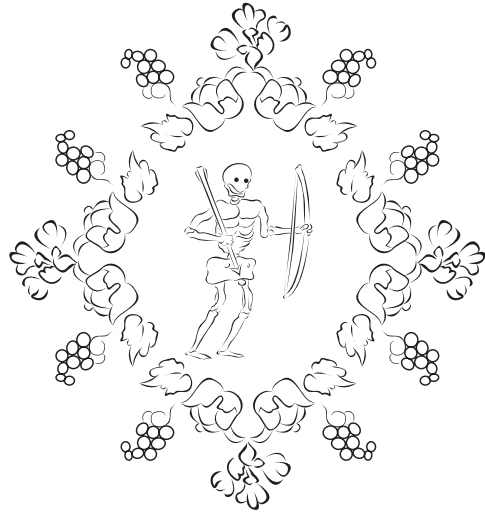
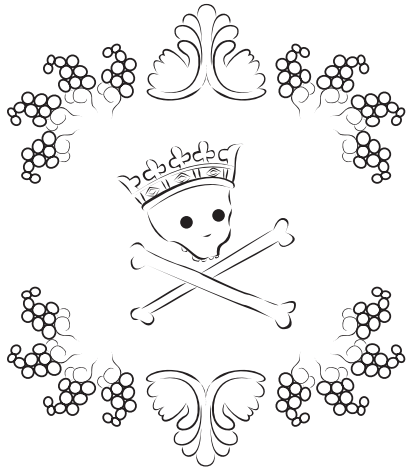
Las aplicaciones de este tipo de composiciones igualmente son variadas, permitiendo una pluralidad que manifiesta un sentido más allá del diseño, generando conceptos plásticos y decorativos muy interesantes.

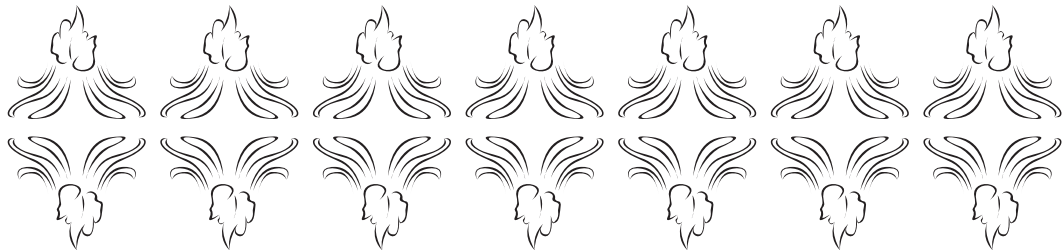
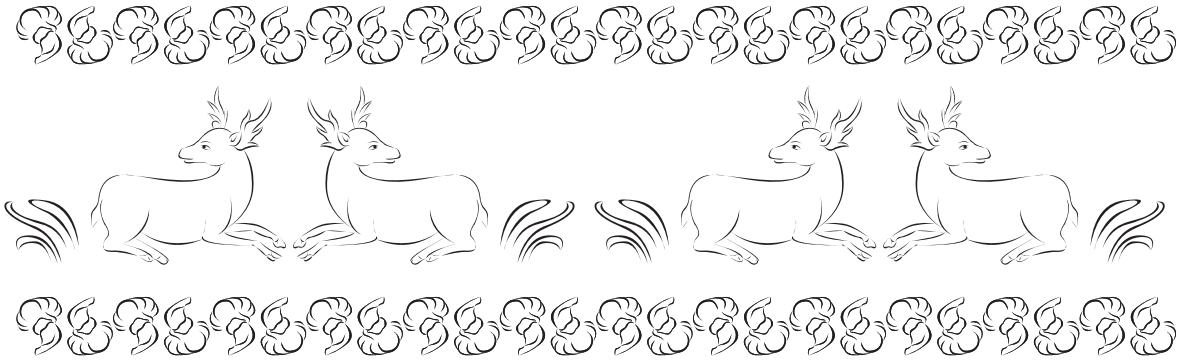
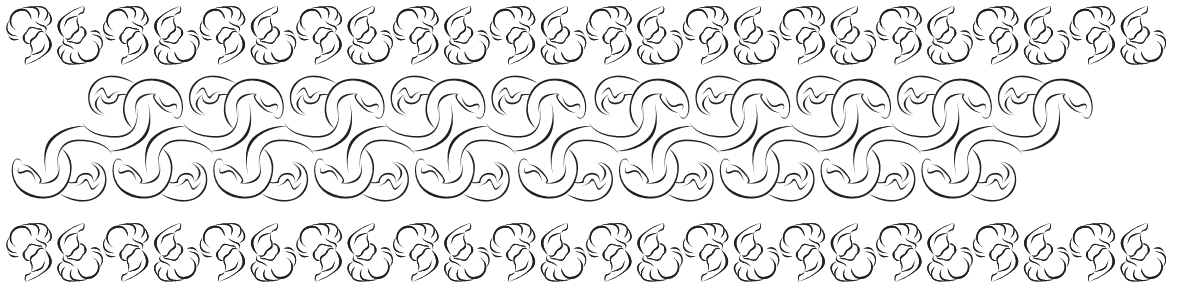
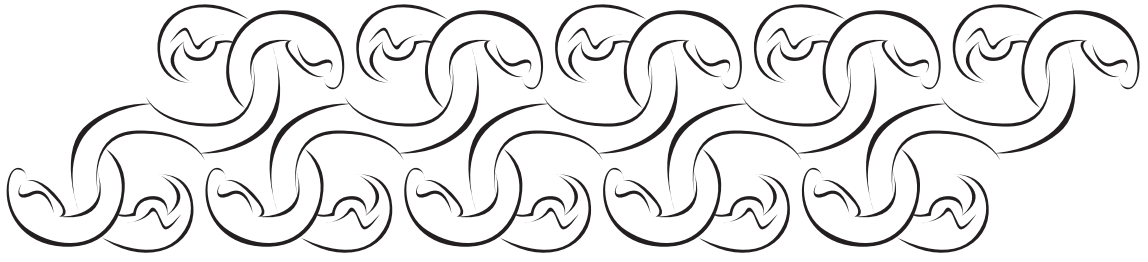


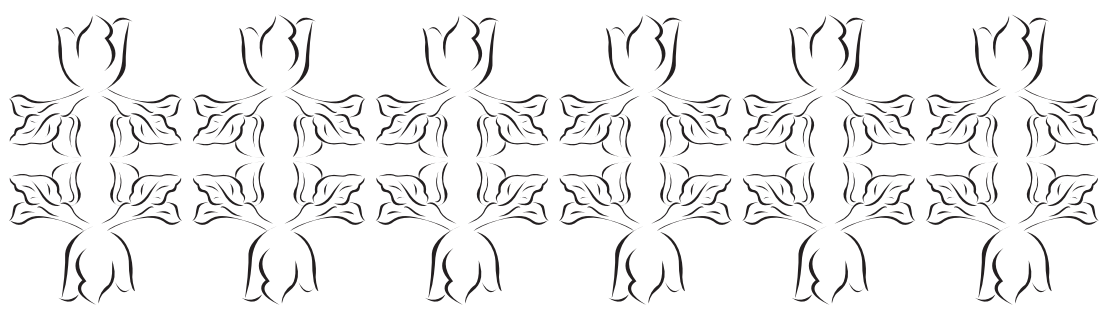
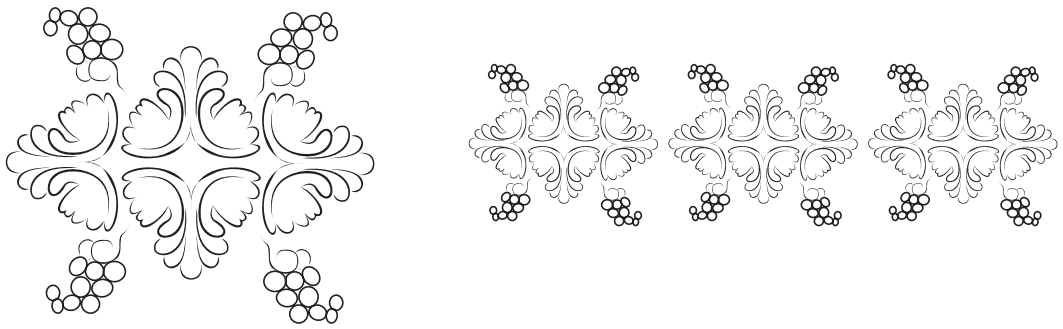
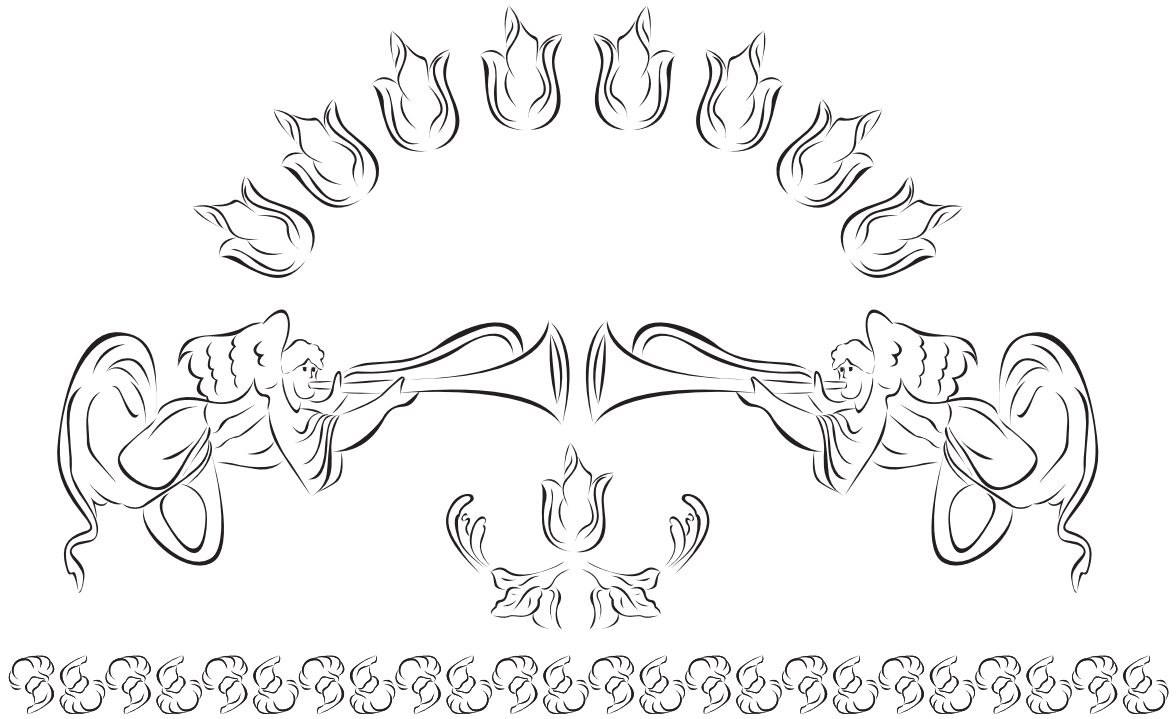


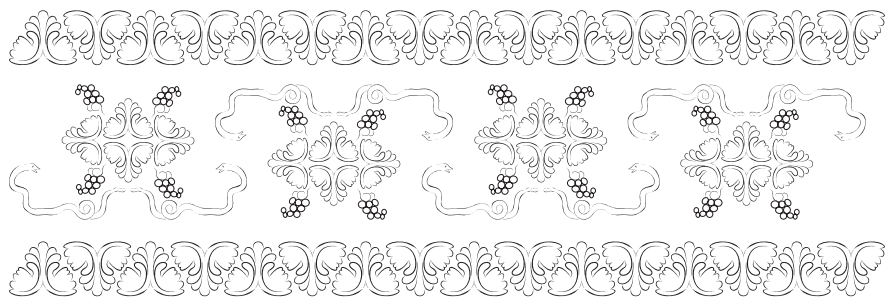
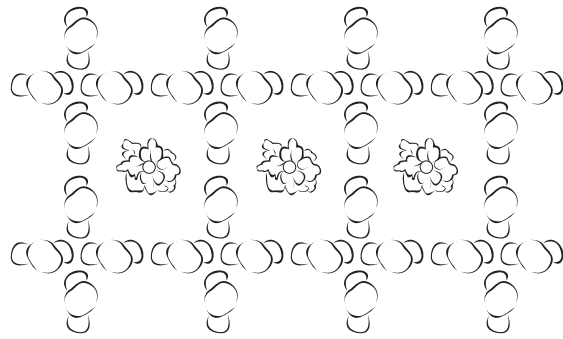
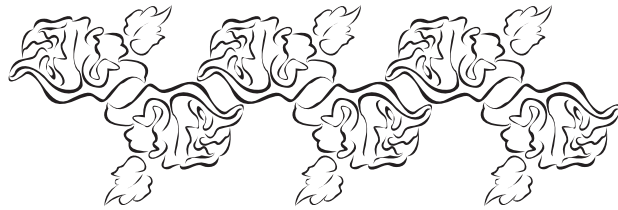


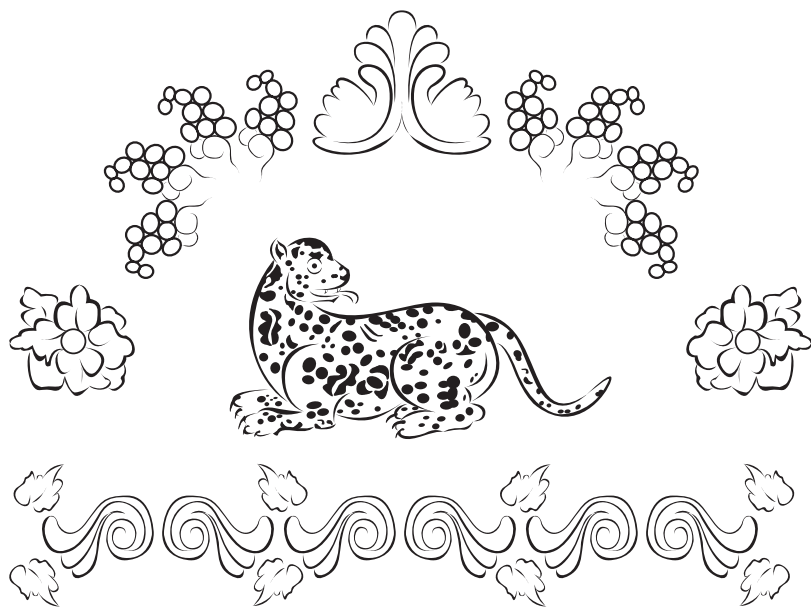












APLICACIONES DIVERSAS

APLICACIONES DIVERSAS

A partir del carácter de las formas estilizadas, su acomodo y posibilidades de combinación, es prudente reiterar que los motivos decorativos pueden ser extremadamente amplios, a continuación se sugieren algunas combinaciones y aplicaciones dadas a distintos utensilios, que van desde lo textil, lo editorial, pasando por mosaicos y pizos, hasta loza decorada con los diferentes motivos.

La variación puede ser infinita, basta con cambiar la dirección de alguno de los motivos para generar una tesela diferente, y ésta, combinada con otras variantes irán generando y generando nuevas posibilidades.

Lo mismo sucede en las aplicaciones, en este caso se sugieren sólo algunas, pero los límites de ello

Los motivos pueden aplicarse de diversas maneras, la intención es generar patrones decorativos.

los pone cada diseñador al respecto de lo que le interese crear.

En este caso se sugiere una paleta de colores similar a la que sugería Best Maugard en su método de dibujo, ello con el fin de imprimir un carácter de arte popular nacional, entre los que destacan el ocrillo, el verde pasto, el azul colonial, el rosa mexicano y el negro.

De igual manera, la paleta de colores puede ser utilizada de manera libre, acorde a las necesidades del diseñador o lo que el proyecto requiera, las formas, combinaciones y colores son libres de adaptarse y transformarse según el proyecto.



Con las formas se enriquece la pieza desde un sentido visual, para que el adminiculo cumpla con una función estético-práctica



En el caso de los mosaicos y pisos decorados, el sentido puede ser aun más rico, ya que el acomodi del mismo puede generar nuevos juegos visuales además de los que se establezcan de primera mano.



La aplicación en lo referente a textiles es muy variada, ya que el carácter de las formas permite una adaptación peculiar a cualquier soporte. En este proyecto se experimentó sobre prendas de algodón, fibra que, por su nobleza en el manejo permite que las aplicaciones de las formas se realicen de manera sencilla y sin problemas.

Siguiendo con la misma paleta de colores presentada en las aplicaciones anteriores, a continuación se sugieren algunos modelos de prendas en donde las formas se aplicaron generando una composición ornamental que, además de ser interesante, genera una riqueza sobre la prenda dando en conjunto un planteamiento de diseño adecuado a la vanguardia textil.



La cuestión de los textiles es quizá donde se tenga una mayor libertad de manejo y explotación de las diferentes formas y combinaciones, ya que las formas se circunscriben al diseño de la prenda de múltiples maneras.

La composición dada en las diferentes prendas permite una generación de patrones ornamentales que crean juegos visuales interesantes, dando un carácter presencial a la prenda



Tanto los cortes de las prendas así como los diseños establecidos por los elementos pueden interactuar de manera que el diseño se adapte al corte.





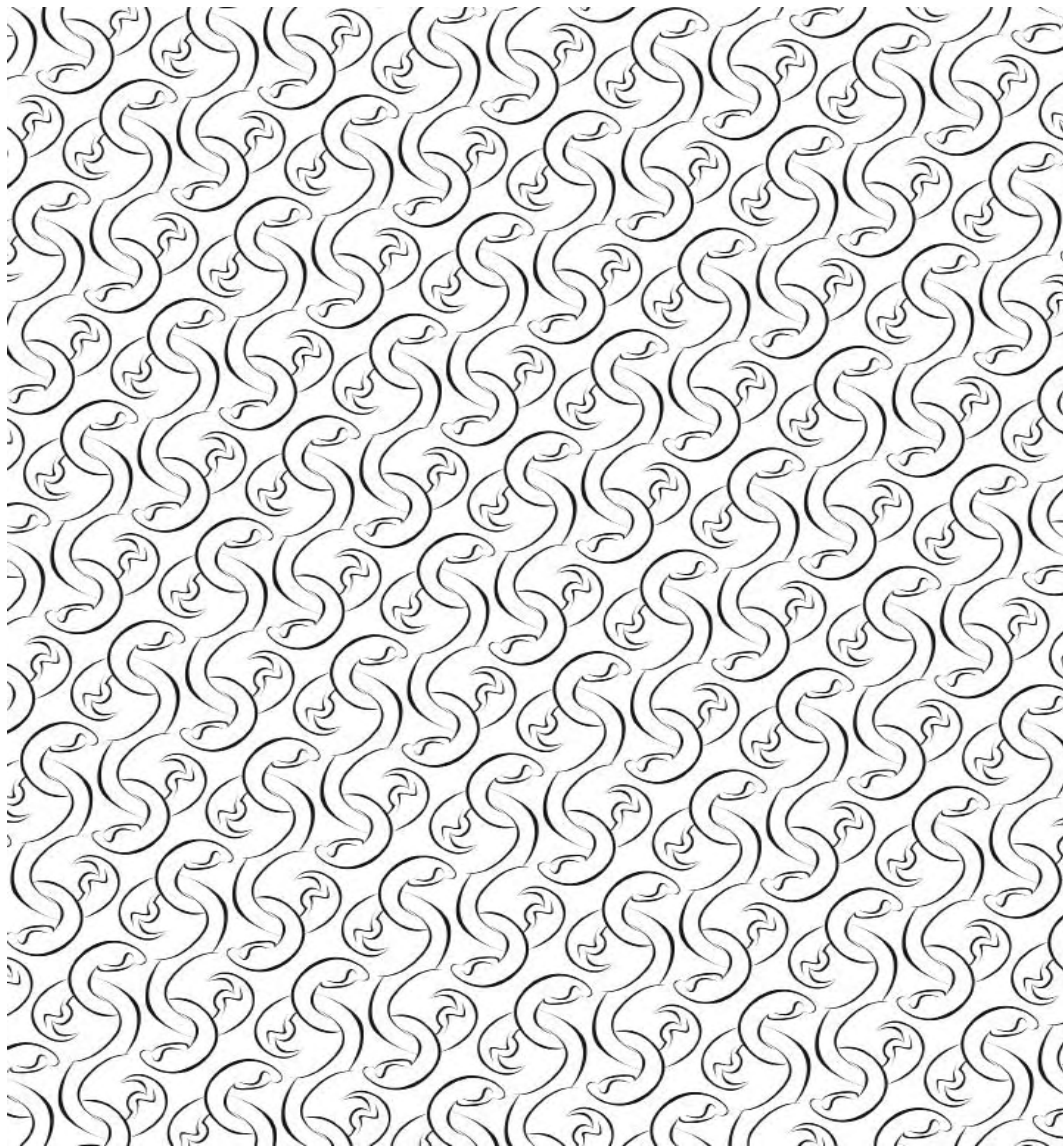
Se puede observar que la aplicación en los diversos textiles puede ser tanto estampado como bordado, los elementos usados se adaptan perfectamente a cualquiera de las dos formas, ya que pese a que los elementos son diversos (zoomorfos, fitomorfos, antropomorfos) la complejidad de ellos permite una aplicación sencilla.



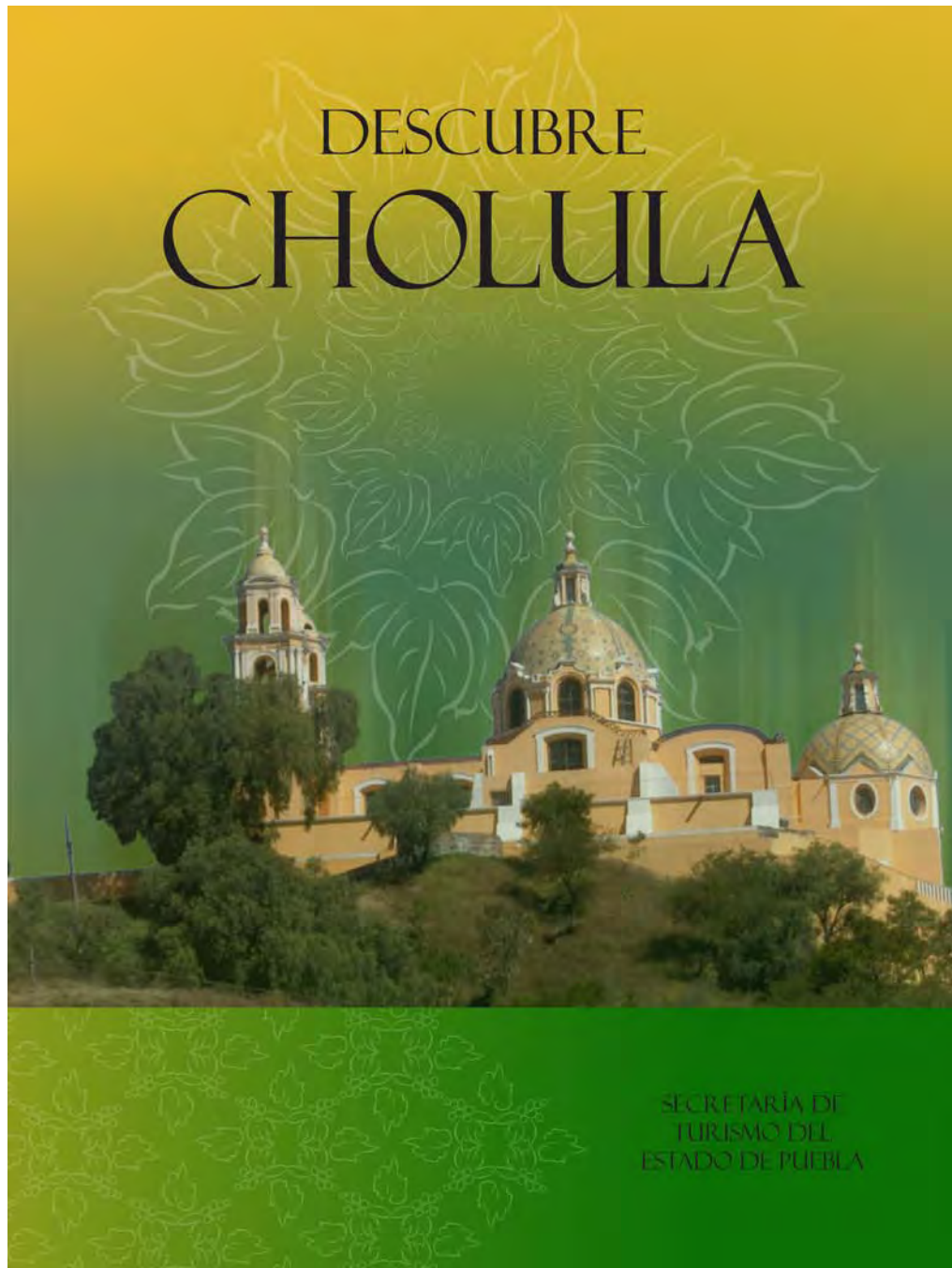
Desde faldas, pantalones, vestidos, etc., la diversidad de aplicación de los motivos generados en múltiples prendas es muy amplia, y obedece tanto a las necesidades de creación como a la imaginación de quien las aplique.

En un sentido gráfico, se puede observar que los elementos, así como sus combinaciones son susceptibles de utilizarse de muy diversas formas, las características formales de éstos, permiten que si manejo en diversos formatos sea sencillo y que generen una gran variedad de composiciones.

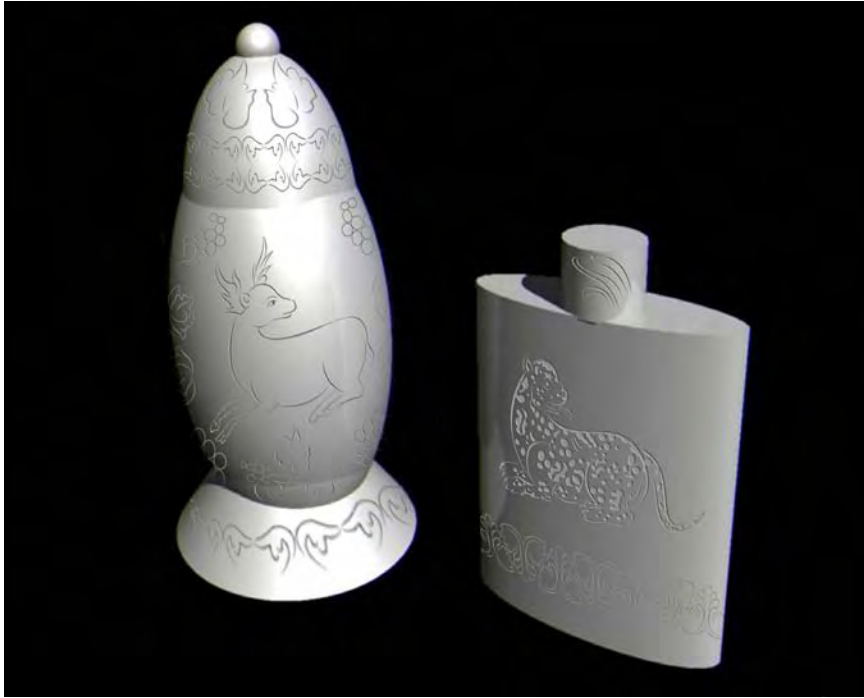
A continuación se plantean algunos ejemplos de la forma en que pueden aplicarse tanto redes como patrones en proyectos gráficos editoriales, tanto a nivel cartel como en composición de cuestiones editoriales de libros.



Ejemplo reticular de algunos elementos planteados, esta secuencia puede ser utilizada de manera factible en guardas de libros, así como en planteamiento de texturas o diversos usos editoriales.

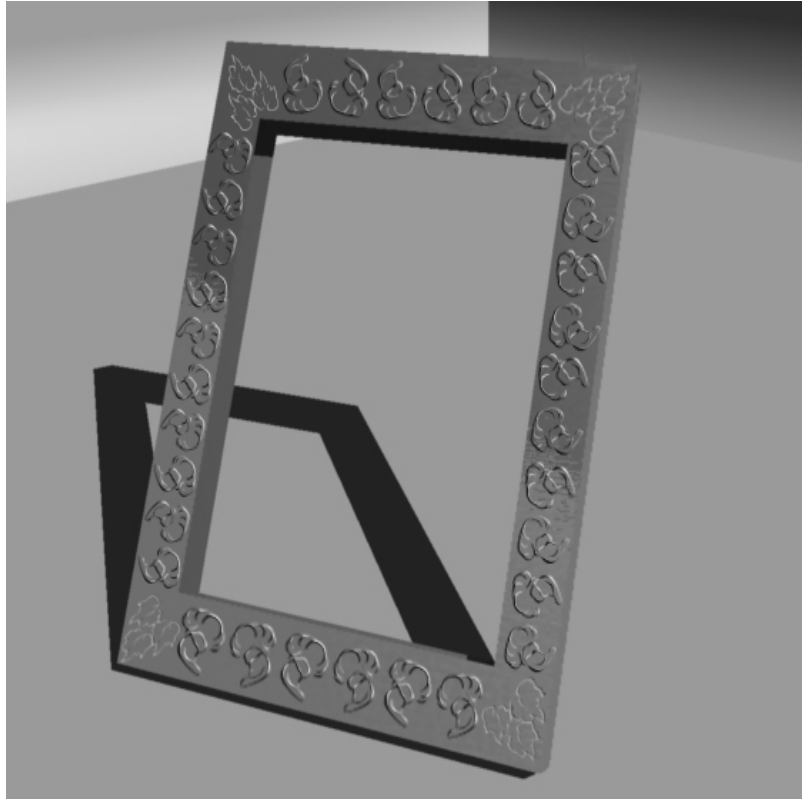


Ejemplo de aplicación de diversos elementos, en donde funcionan como parte integral de la composición que bien puede aplicarse para portada de libro, cartel o anuncio de revista.



Las aplicaciones pueden ser muy variadas, no sólo en el manejo de los elementos, sino también en los objetos en que se pueden usar, en el caso de la platería, vemos en estos ejemplos aplicaciones de las formas grabadas sobre algunos adminículos, como licoreras, ánforas o joyas.





O por otro lado, las aplicaciones pueden darse a implementos de uso cotidiano, desde marcos, bolsas, joyeros, adornos, etc., el punto trascendental es el hecho de que se tenga en cuenta que los límites al respecto de la utilización de las formas serán sólo los que ponga el diseñador, ya que las variantes son ilimitadas.



A través del manejo de los elementos en toda la serie de combinaciones descritas en las páginas anteriores, es claro que la cantidad de variantes son infinitas, el simple hecho de cambiar la dirección de alguno de los elementos e integrar nuevas combinaciones permiten nuevas posibilidades, sólo existiría como límite la propia capacidad creativa del diseñador o artista que retome estas ejemplos y las aplique a diversos soportes.

La situación es clara, la raíz creativa dada en nuestra cultura y en nuestro arte popular es de gran importancia, aunque poco aprovechada por los diseñadores contemporáneos en nuestro país, situación que puede ser fácilmente corregida en el momento en que cada cual se permita la oportunidad de escudriñar un poco en nuestra historia en un sentido gráfico y visual y se decida a retomar el caudal de

elementos que están puestos ahí, pero que por una u otra situación no los podemos o no los queremos ver.

En sí, la riqueza visual va de la mano con la capacidad de observación de aquel que se decida a buscar más allá de lo que nuestros ojos a primera vista nos permiten vislumbrar, a primera instancia, todos los elementos del Portal de los Peregrinos del Ex convento de San Gabriel Arcángel pueden ser considerados como simples íconos, imágenes sincréticas utilizadas para el adoctrinamiento del indígena del siglo XVI, o por otro lado, pueden ser vistas como elementos gráficos con infinitas posibilidades de estilización y aplicación a diferentes entidades del diseño y el arte a partir de abstraerlos de su escenario original, simplemente es cuestión de enfoques, y de la decisión de cada quien para elegir alguno de los dos.



C ONCLUSIONES CONCLUSIONES

A través del arduo trabajo de más de dos años de investigación, en donde en diversas ocasiones la ruta específica del proyecto se vio desviada por diversos factores, con este documento se concluye una valiosa etapa de aporte de conocimiento y de nuevas propuestas para una disciplina en constante desarrollo como lo es el Diseño Gráfico.

El proyecto que se presenta cumple con las expectativas señaladas en el nacimiento del mismo, generar un documento que no sólo se quedara en la teoría y en la investigación, que no cayera en el anacronismo, que permitiera mostrar opciones más allá de las conocidas y utilizadas habitualmente en el contexto creativo.

Si bien, dicha investigación no descubre algo nuevo, ni el hilo negro del Diseño, si permite una punto de vista diferente, una variante a lo establecido y genera una punta de lanza para nuevos proyectos de retoma y aplicación de elementos que son parte de nuestras raíces, muchas veces dejado de lado.

El proyecto si bien se enfrentó a diversas dificultades, tanto en el sentido de la distancia y las condiciones del lugar de la investigación, como por otro la falta de material respecto a iconología e iconografía del siglo XVI en México, fueron factores que en un momento determinado mermaron la agilidad del proyecto, pero no por ello se detuvo, al contrario, se buscaron nuevas

posibilidades y autores en los cuales se pudiera apoyar para llevar al hecho la investigación.

Todo lo expuesto en este trabajo, tanto en el sentido teórico como en el práctico, viene a representar un documento que sirva de apoyo en un sentido tanto gráfico como de documento de retoma de ideas y conceptos, tanto de la iconografía, de la historia de la iglesia en nuestro país en el siglo XVI, así como las teorías del diseño que sirven para la reinterpretación de elementos ya construidos.

Puedo decir, en un sentido claro y hablando de cada uno de los objetivos que se plantean al inicio del documento, que todos se cumplen cabalmente, en primer lugar, la teoría iconográfica-iconológica de Panofsky permitió identificar la serie de elementos gráficos contenidos en el portal, a través de ello generar una taxonomía de las formas para un análisis formal de cada una de ellas por separado, esto en lo referente a la primera parte del proyecto.

En un segundo plano, la cuestión de la generación de estilizaciones gráficas de los elementos sustraídos fue a mi punto de vista, el trabajo más arduo y extenuante del proyecto, no sólo por el carácter de las formas, sino por el echo de retomar a tres teóricos que si bien, tienen puntos en común en sus ideas, son de tiempos y estratos totalmente diferentes, y en este caso el punto clave fue enpatar las ideas para que coadyuvaran al desarrollo del proyecto de una manera eficiente.

Por una parte, Justo Villafaña a través de sus teorías de formas y planas, permitió entender el sentido gráfico de los elementos dados en el portal, situaciones simples como punto, línea, plano, etc., llevan a que las reinterpretaciones se hagan con un carácter formal, basado en una teoría lógica del diseño y para el diseño.

Es a través de ello, que la primera fase de esta segunda parte del proyecto llevó un trabajo de mucho tiempo, entre el estudio de la forma, el cuidado de que a través de la estilización no se perdiera el sentido primario de los elementos, además del correcto trazo que guardara la esencia de la figura pero desde un punto de vista más dinámico y moderno; fueron una serie de factores que determinaron un punto clave en el hecho de llevar a bien la realización del trabajo.

En la segunda fase, el enfrentamiento a un nuevo reto se comenzó a dilucidar, el hecho de las teoría tanto de Best Maugard (artista plástico), como de Gritchlow (geometrista) podían parecer en un inicio incompatibles, pero es a través del estudio de cada uno de ellos que se permitió el hecho de encontrar el punto de enlace en las redes geométricas y simetrías, que tanto uno como el otro usaron en sus trabajos.

Por una parte, Keith Gritchlow maneja una serie de representaciones geométricas que, planteadas a través del manejo de las simetrías permiten generar sistemas ordenados de seguimientos, es decir, de tramados y teselas, que aplicadas al diseño, logran generar interesantes formas y juegos visuales, muy propios para el quehacer del diseño, así que, retomando estos elementos, se logra empezar a dar forma al tratamiento de los grafismos del portal del convento.

Pasando a la tercera fase de esta etapa, entra a la investigación las aportaciones de uno de los artistas mexicanos menos reconocidos, el caso de Adolfo Best Maugard, el cual no sólo contribuyó de manera plástica al país, también generó un sistema de dibujo que fue parte de la enseñanza básica de manera obligatoria en los años veinte en el siglo pasado en nuestro país.

Best Maugard, a través de este método de dibujo, logró dar una nueva perspectiva al arte popular, sacándolo del anonimato y colocan-

dolo en un nivel competitivo, tanto plástica como creativamente.

Best desarrollo un sistema con 7 elementos primarios, típicos del arte popular mexicano: la espiral, línea recta, zig-zag, círculo, medio círculo, línea ondulada y el punto; a través de ellos se generaban una serie de patrones que el denominaba petatillos, y que se utilizaban como redes y teselaciones para construir composiciones gráficas.

Es en este punto donde los tres teóricos convergen, permitiendo el eclecticismo al respecto de sus ideas, pero teniendo un punto en común, por una parte los elementos gráficos planteados por Villafaña, aunado a las redes de Gritchlow y siguiendo con las formas y redes dados por Maugard, permiten la creación de un sistema de retículas y construcciones geométricas de los elementos abstraídos, basándose en la forma por la forma misma, aplicando un sentido geométrico en triángulo, cuadrado, pentágono, hexágono y círculo; aplicando además los conceptos de simetría para una correcta resolución.

Hasta este punto, que a mi parecer es el más importante en el proceso de la investigación, ya que de esto se deriva todo el peso del éxito o del fracaso del mismo, es en este punto donde convergen varias teorías y generan un nuevo sentido gráfico y visual a una serie de formas que, si no son nuevas, si tienen un enfoque diferente.

La Tercera parte del proyecto se centra plenamente en generar diversas aplicaciones, partiendo lógicamente de las redes y teselas que se realizaron anteriormente, logrando plasmar en diferentes soportes múltiples motivos que además de decorar, enriquecen visualmente a los elementos y adminículos en donde se usaron.

A través de las diferentes etapas, la investigación llevó diversos cambios y ajustes, resultado lógico del trabajo, se puede afirmar categóricamente que los objetivos planteados al inicio del proyecto se cumplieron en su totalidad, ya que permitió que el documento fuera un trabajo tanto teórico como práctico, que pone las bases de un estudio iconográfico, histórico y propositivo en el sentido del desar-

rollo y evolución de la disciplina del Diseño Gráfico en nuestro país.

Además que se genera un proyecto que no deja el panorama cerrado, al contrario, funda las bases para una retoma en un momento dado para cualquier

diseñador o artista visual y que lleve el sentido de este proyecto hacia otros horizontes.

Si bien el diseño genera la magia visual de los mensajes, es necesario agragar un poco de esa magia a través de una correcta investigación.



FUENTES DE INVESTIGACIÓN

1. ALLEN, J., *Huejotzingo, Cholula, Huaquechula and Cuauhtinchan: A study in the adaptation of European Renaissance mural painting ideals and techniques in Franciscan Monasteries during the 16th Century*; Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, UDLA, 1977.
2. ALEXANDER, Christopher, *Ensayo sobre la síntesis visual*, 4ª ed., Infinito, Buenos Aires, 1976, 222 pp.
3. ANDRÉ Grabar, Cristina, *Iconografía Cristiana, las vías de la creación en la iconografía*, versión al español de Francisco Diez del Corral, Ed. Alianza, Madrid, 1985, 342 p.
4. *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, INAH, 1978
5. “*Arqueología Mexicana*”, México, Num. 55, Iconografía y arte, p.35
6. ARROYO Estrada, Patricia, *Análisis iconográfico de los símbolos pasionarios en la pintura y escultura de los conventos franciscanos del siglo XVI*, México, 2004 (tesis).
7. Ashwell, Anamaría, *Los murales de la portería del Convento de San Gabriel en San Pedro Cholula*, 2002, UDLA.
8. BARNADAS, J.M. “*La iglesia católica en la Hispanoamérica colonial*”, en Leslie Bethell (ed). *Historia de América Latina*. Ed. Crítica, Barcelona, 1990, vol.III
9. BAYLE, S. J. Constantino, *La expansión misional de España*, Barcelona, 1946.
10. BEST MAUGARD, Adolfo, *Método de dibujo, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Viñeta, México, 1964
11. CABRAL, Ignacio, *Los Símbolos Cristianos*, Trillas, México, 1995, 331 pp
12. CARMONA Muela, Juan, *Iconografía Clásica; guía básica para estudiantes*, Ed. Istmo, Madrid, 2000, 270p.
13. CASTIÑEIRAS González, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Ariel, Barcelona, 1998, 245 pp.
14. *Cholula, un vínculo de sabiduría y fraternidad*, 2ª ed., UDLA Publicaciones, Puebla, México, 2005, 144 p.p.
15. CORONEY, John, *Antropometría para diseñadores*, Ed. G.G., Barcelona, 1997
16. CRITCHLOW, KEITH, *Islamic Patterns, Analytical and cosmological approach*, Inner Traditions, Slovenia, 1987.
17. CRITCHLOW, KEITH, *Order in space*, Thames & Hudson, Inglaterra, 1969.

16. Diccionario Enciclopédico Larousse, Ed. Trébol, Columbia, 1996, 984 pp., p 503
17. DONDIS, D. A., *La Sintaxis de la imagen*, Introducción al alfabeto visual, Ed. G.G., Barcelona, 2000
18. DUVERGUER, Ch, *Agua y Fuego: Arte Sacro indígena de México en el siglo XVI*, Landucci, 2003
19. *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*, INAH, México, 1989, (Serie Historia, Colección Científica, 173)
20. FERRATER Mora, Jose, *Diccionario de filosofía, Tomo 2º*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
21. FORNARI, Tulio, *Las Funciones de la forma*, Tilde, México, 1989, 127 pp
22. GIBSON, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español 1519-1810*; 9ª ed, Siglo XXI, México, 1986.
23. GRAVELOT, H, et al, *Iconología*, Universidad Iberoamericana, México, 1994, 273 pp
24. HAMERTON – KELLY, R., *Allegory, Typology, and Sacred Violence. Sacrificial Representation and the Unity of the Bible in Pauland Philo*, Studia Philonica Annual, Atlanta, 1991
25. GIBSON, J. J., *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974
26. HASENMUELLER, Christine, *Revista "Semiótica . Journal of The International Association For Semiotic St."*, 1999; 123 (1-2) p. 183-200
27. KANDINSKY, Wasily, *Punto y línea sobre el plano*, Paidós, 1996
28. KLEE, P., *The thinking eye*, Lund Humphries, Londres, 1961, 127
29. KOBAYASHI, José María, *La educación como conquista (empresa franciscana en México)*, México, El Colegio de México, 1974
30. LEON PORTILLA, Miguel, *Revista: Arqueología Mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Raíces, México, Vol. XIII-No. 78.
31. MENDIETA, Jerónimo, *Historia Eclesiástica Indiana*
32. México desconocido, México en el tiempo No. 21, noviembre-diciembre 1997
33. MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual*, Ed. G.G., Barcelona, 1999
34. ORTIZ Macedo, Luis, *El arte del México Virreinal*, Ed. SEP, México, 141 pp.
35. PANOFSKY, Erwin, *Iconología, estudios sobre iconología*, Ed. Alianza, Madrid 1982

36. PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, 2ª. Ed., Infinito, Buenos Aires, 1970
37. RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, trd. Ángel Ma. Garibay, 2a. ed, FCE, México, 1992
38. REYES, Valero, constantino, *Arte Indocristiano*, INAH, México, 2000, 432 pp
39. RIVERO, P. Antonio, *Historia de la Iglesia, capítulo IV*, Edad moderna, Ed. Jesuita, España, 2004, pp. 119
40. SEBASTIAN, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Grupo Azabache, México, 1992, 179 p.
41. SHAWN, B., *The Shape of content*, Cambridge University, Massachussets, 1957, p. 142
42. SCOTT, Robert, *Fundamentos del diseño*, Limusa, México, 1993, pp. 195.
43. SONDEREGUER, Cesar, *Diseño precolombino*, Catálogo de iconografía mesoamérica-centroamérica-suramérica, Ed. G.G. Barcelona, 2000.
44. TOUSSAINT, Manuel, *Arte Colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1983
45. VARGAS Lugo, Elisa. *Las Portadas Religiosas en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México 1986.
46. VILLAFAÑE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 2000, pp. 223,
47. YARZA, J., *Estudios de iconografía medieval*, Taurus, Barcelona, 1984, 272 pp
48. WEITZMANN, et al, *The icon*, Studio edition London, España, 1982, 419 pp.

FUENTES WEB

1. <http://www.mercaba.org/DicMA/A/arte.htm>
2. http://www.ephyra.com:8080/cruces/index_es_html
3. http://www.ephyra.com:8080/cruces/index_es_html
4. MENDOZA, V., <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n34/vmendoza.html>, 2006