



ANÁLISIS DE LAS RELACIONES ENTRE ARQUITECTURA PATRIMONIAL Y PINTURA MURAL DEL SIGLO XX

Tesis para obtener el grado de: Maestra en Arquitectura

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

Tutor de Tesis: Mtro. Raúl Nieto García



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura
Ciudad Universitaria, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*... El primer y más grande maestro, maestro de todos,
maestro inclusive del maestro es el propio problema...*

Siqueiros.
Como se pinta un mural

Director de Tesis:

Maestro Raúl Cándido Nieto García

Sinodales:

Doctor Guillermo Boils Morales

Maestro Carlos Cruz Rodea

Doctor Renato González Mello

Maestra Diana Ramiro Esteban

AGRADECIMIENTOS

Para la realización de esta investigación conté con la ayuda de varias personas a las que quisiera agradecerles:

A la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, custodio del inmueble de la Biblioteca Pública Miguel Salinas en la Ciudad de Cuernavaca, por permitirme estudiar el edificio que se constituyó en el caso de estudio de esta investigación.

A mis sinodales quienes con sus valiosos comentarios y sugerencias me ayudaron a mejorar este escrito y las ideas que acá se exponen.

Mi total gratitud a mi maestro y tutor Raúl Nieto, quien con gran dedicación y verdadera vocación fue apoyo y guía en el desarrollo de este proyecto.

A mis amigos de la maestría por acompañarme en este proceso.

El trabajo y el esfuerzo que aquí se plasman lo dedico a Rodolfo Romero, a mis hermanos y a mis padres, Jaime Rafael Logreira y Cecilia Campos, por su incansable fe en mí, principio y sustento de toda motivación.

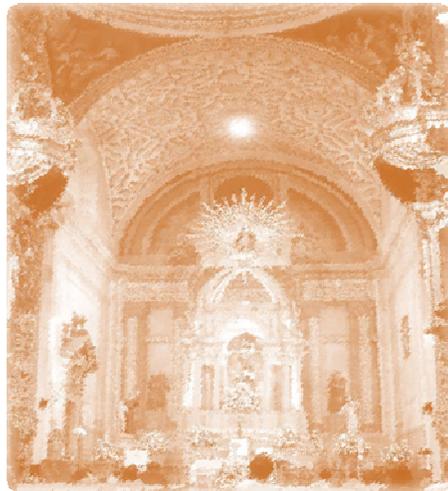
Esta investigación se llevo a cabo gracias al apoyo brindado por la Universidad Nacional Autónoma de México por medio del programa de becas de la Dirección de Asuntos de Posgrado, de la cual fui beneficiaria durante la realización de mis estudios de maestría.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
- INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO PRIMERO Definiciones.....	5
1.1 La arquitectura patrimonial.....	5
1.2 Los espacios arquitectónicos y sus superficies pictóricas.....	7
CAPÍTULO SEGUNDO El muralismo y los muralistas.....	19
2.1 El muralismo mexicano.....	19
2.2 Los muralistas frente a la arquitectura patrimonial.....	25
CAPÍTULO TERCERO Las relaciones entre arquitectura patrimonial y pintura mural del siglo XX.....	41
3.1 Relaciones materiales.....	44
3.2 Relaciones formales.....	49
3.3 Relaciones conceptuales.....	53
CAPITULO CUARTO Arquitectura patrimonial con pintura mural del Siglo XX en Cuernavaca.....	55
4.1 Acercamiento a los edificios patrimoniales con pintura mural del XX.....	58
4.2 Casos de contextualización.....	70
4.2.1 Palacio de Cortés.....	70
4.2.2 Antiguo Hotel Bellavista.....	80
4.2.3 Casino de la Selva.....	84

CAPÍTULO QUINTO La Biblioteca Pública Miguel Salinas de la U.A.E.M.....	91
5.1 El inmueble.....	91
5.2 Contexto histórico y trayectoria del inmueble.....	95
5.3 Pinturas murales presentes en el inmueble.....	102
5.3.1 Decoración mural original.....	104
5.3.2 Pintura mural del Siglo XX.....	106
5.4 Análisis de la relación pintura mural – arquitectura en el caso de estudio.....	110
5.5 Posibilidades de intervención y presentación.	113
CAPÍTULO SEXTO Consideraciones en torno al estudio e intervención de edificios patrimoniales con pinturas murales del siglo XX.....	119
- CONCLUSIONES.....	131
- BIBLIOGRAFÍA.....	135
- ANEXOS.....	139
1. Fichas de Inventario de los edificios con murales del siglo XX en Cuernavaca, Morelos.....	139
2. Sobre las diferentes sedes que ocupó la Biblioteca Pública de Cuernavaca antes de llegar a su sede actual.....	163
3. Estudio estratigráfico de la Biblioteca Miguel Salinas de la UAEM en Cuernavaca.....	165
4. Información biográfica de Norberto Martínez Moreno, autor de la pintura mural del siglo XX de la Biblioteca Miguel Salinas.....	175

CAPÍTULO PRIMERO



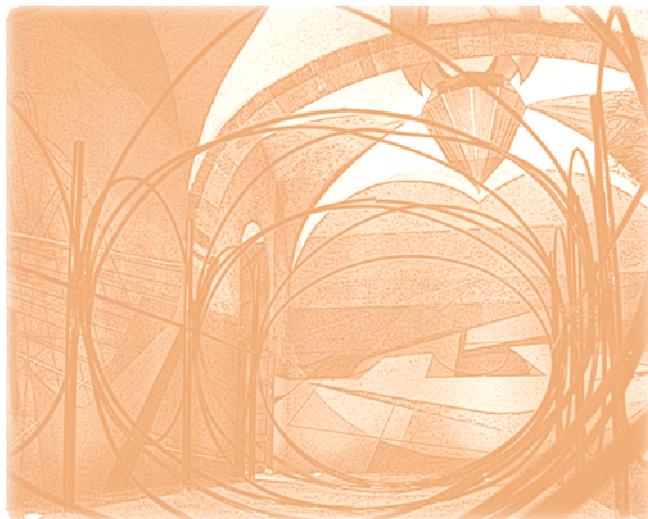
DEFINICIONES

CAPÍTULO SEGUNDO



EL MURALISMO Y LOS MURALISTAS

CAPÍTULO TERCERO



LAS RELACIONES ENTRE
ARQUITECTURA PATRIMONIAL Y
PINTURA MURAL DEL SIGLO XX

CAPÍTULO CUARTO



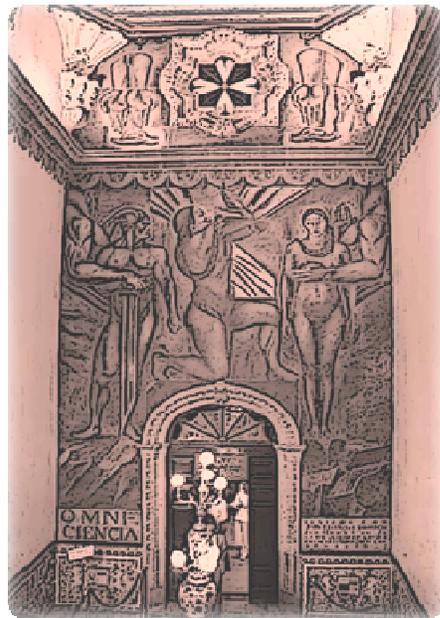
ARQUITECTURA PATRIMONIAL CON
PINTURA MURAL DEL SIGLO XX
EN CUERNAVACA

CAPÍTULO QUINTO



LA BIBLIOTECA PÚBLICA
MIGUEL SALINAS DE LA
U.A.E.M

CAPÍTULO SEXTO



CONSIDERACIONES EN TORNO
AL ESTUDIO E INTERVENCIÓN
DE EDIFICIOS PATRIMONIALES
CON PINTURAS MURALES DEL
SIGLO XX.

ANEXOS



1. Fichas de Inventario de los edificios con murales del siglo XX en Cuernavaca, Morelos.
2. Sobre las diferentes sedes que ocupó la Biblioteca Pública de Cuernavaca antes de llegar a su sede actual.
3. Estudio estratigráfico de la Biblioteca Miguel Salinas de la UAEM en Cuernavaca.
4. Información biográfica de Norberto Martínez Moreno, autor de la pintura mural del siglo XX de la Biblioteca Miguel Salinas.

INTRODUCCION

Las obras arquitectónicas de todos los tiempos han sido creadas a partir de la unión de diversos componentes en cuanto a función, espacio, estructura, estilo y ornato. Cada época a generado distintas soluciones para cada uno de estos componentes arquitectónicos que nos permiten ahora ubicar en una determinada época y lugar un edificio patrimonial. Sin embargo, con el paso del tiempo los inmuebles son modificados y esos cambios pueden tener mayor o menor importancia histórica al momento de estudiar la trayectoria de una obra concreta.

Dentro de la gran gama de modificaciones que puede recibir un edificio encontramos, por ejemplo, cambios de uso, transformación de sus espacios, eliminación de elementos y transformaciones en la ornamentación y decoración de las superficies entre muchos otros. Son las superficies y por ende la decoración las mas susceptibles a los cambios.

Debemos aclarar que por ornamentación y decoración no solo estamos hablando de colores, texturas y formas, que tienen la función única de agrandar a las personas que habitan un lugar, sino que también pueden ser elementos con altos contenidos simbólicos y temáticos, que están dando mensajes adicionales a quien los observa. Es en este punto donde muchos de los denominados bienes muebles pueden cruzar los límites de la obra autónoma para entrar a ser parte de la ornamentación del edificio. De acuerdo a la definición de Armando Flores Salazar, el concepto de "ornato" corresponde a: "*toda superficie aparente de los objetos arquitectónicos, ya sean interiores o exteriores, sígnicas o simbólicas, figurativas o abstractas, exornantes o funcionales, materiales o espaciales, naturales o artificiales, artesanales o industriales, hechas in situ o prefabricadas. En síntesis: Ornato es toda apariencia superficial y visible de la arquitectura*"⁴. Esta amplia definición nos permite abrazar un sinnúmero de tratamientos superficiales (dentro de los cuales se incluye la pintura mural) que son ideados, diseñados y realizados a la par con el edificio, o bien, superpuestos una vez terminada la construcción, pero elaborados como parte de la concepción original del edificio.

⁴FLORES SALAZAR, Armando. *Ornamentaria Lectura cultural de la arquitectura regiomontana*. Universidad Autónoma de Nuevo León. México, 2002. Pág. 44. "



No obstante, es un hecho recurrente que construcciones de épocas anteriores reciban modificaciones a nivel ornamental. Cada nuevo usuario, cada nueva época, trae consigo un cambio de gusto que se manifiesta sobre las superficies arquitectónicas, con mayor facilidad que sobre la estructura propiamente dicha de la construcción. Esto se ve por ejemplo en las iglesias católicas y en uno de los elementos decorativos de mayor importancia en ellas: los retablos. Existen varios casos de iglesias del siglo XVI en las que el primer retablo era realizado en pintura mural; por los bajos costos que esto implicaba. Posteriormente, según las posibilidades de la congregación a la que pertenecía, se fueron cubriendo con retablos en madera, tallados y dorados, los cuales a su vez fueron sustituidos por retablos en mármol o estuco, esto último tras la Carta-orden de Carlos III de 1777⁵ en la cual prohibía el uso de maderas por dos razones: la primera evitar posibles incendios y la segunda difundir un gusto de influencia francesa. El caso de las iglesias es solo un ejemplo de las transformaciones ornamentales que se pueden dar en un inmueble a lo largo de su historia. Otro ejemplo, más sencillo, podría ser una casa habitacional que va cambiando de dueños y con ellos los colores y texturas de sus muros.

Pero existen otros casos en los que edificios construidos tiempo antes reciben nuevas decoraciones que no tienen relación con la construcción original, pero que al insertarse en ella, crean nuevos niveles de interacción arquitectura - decoración, eso es lo que nos interesa analizar en este estudio. Y como ejemplo de esto nos focalizamos en los edificios de épocas anteriores en los que se realizaron murales en el siglo XX y concretamente en el caso mexicano, donde el Movimiento Muralista tuvo su cuna.

El siglo XX en México significó cambios trascendentales a nivel socio-político que se manifestaron en diferentes aspectos. Uno de esos fue el arte, que generó el Movimiento Muralista, buscando transmitir los nuevos ideales del país y sus necesidades. Al discurso del muralismo se le dio espacio en edificios de diversas épocas, pues a los pintores se les apoyó e incentivó para que decoraran esos lugares. De esta manera las obras pictóricas entraron a ser parte de la trayectoria histórica de las construcciones, integrándose a estas no solo técnicamente, sino además creando nuevas relaciones conceptuales que influyen en la lectura y percepción de los edificios.

El objetivo general de este estudio es analizar las relaciones entre arquitectura patrimonial y pintura mural del siglo XX, para determinar cómo la inserción de esta decoración modifica, transforma o complementa los edificios y de qué manera lo hace. Es decir, identificar los diferentes niveles de relación entre ambos tipos de patrimonio.

⁵ ECHEVERRÍA, Pedro Luis. *Policromía Renacentista y Barroca*. Madrid: Cuadernos de arte español, Editorial Historia 16. Número 48, 1992. Pág 30.

Si bien el tema del muralismo ha sido ampliamente estudiado, es importante notar que en la mayoría de los casos no se analizan las obras en relación con su contenedor arquitectónico sino como obras plásticas independientes, lo que hace que queden fuera de los análisis aspectos importantes en cuanto a la valoración, apreciación, interpretación e intervención de los edificios patrimoniales que las contienen.

El presente trabajo de investigación se estructuró, para una mejor comprensión del planteamiento hipotético, a partir de la integración de seis capítulos que van acercando al lector al tema en cuestión y que fueron desarrollados como a continuación se listan:

En el primero se plantean definiciones que se consideran de importancia dentro del estudio y que es necesario aclarar desde el principio, de manera que se conozca la manera en que serán manejadas en el texto.

El segundo capítulo es un acercamiento al Movimiento muralista mexicano, teniendo en cuenta su creación y evolución, para posteriormente hacer un análisis de cómo se enfrentaban los muralistas al tema de la arquitectura, cómo la analizaban y cómo desarrollaban su trabajo sobre ella. En esta parte nos interesan más los aspectos arquitectónicos que los aspectos puramente técnicos de la pintura mural, sin embargo estos temas necesariamente se relacionan. Para este capítulo fue de gran ayuda los escritos de los propios artistas en donde plantean sus diferentes formas de abordar la arquitectura.

El siguiente capítulo titulado relaciones entre arquitectura patrimonial y pintura mural del siglo XX, expone una clasificación propuesta para jerarquizar y estudiar las posibles relaciones que se crean. Se plantea que entre ambos existen tres niveles que son el material, el formal y el conceptual. Esta clasificación entonces trata de abordar las obras arquitectónicas y pictóricas desde diferentes puntos de vista, para lo que se requiere un conocimiento de las características y de la historia de dichas obras.

Posteriormente, y para evidenciar la propuesta de análisis de las relaciones, se eligió la ciudad de Cuernavaca, allí se abordó el desarrollo del Movimiento muralista a partir de los edificios que presentan este tipo de manifestación plástica. Los inmuebles fueron estudiados en diferentes niveles de profundización, empezando por un acercamiento a los que presentan este tipo de intervenciones, siguiendo con tres casos de contextualización en los que se profundiza aun más.

En el capítulo quinto se desarrolla un caso de estudio detallado y minucioso que es el edificio de la Biblioteca Pública Miguel Salinas de la UAEM. En este inmueble encontramos una particularidad interesante para este estudio, pues presenta dos pinturas murales; una original, cubierta bajo varias capas de aplanados y pinturas, y



otra del siglo XX. En este estudio se hace un análisis completo del edificio y sus manifestaciones plásticas, lo que permite evidenciar por medio de propuestas de intervención la forma en que las relaciones arquitectura – pintura pueden ser trabajadas.

El último capítulo desarrolla algunas consideraciones, principalmente teóricas, sobre el manejo de las obras arquitectónicas y pictóricas, para evidenciar como la restauración debe tener presente la idea de los proyectos integrales que ayudan a recuperar los inmuebles con todos sus elementos constitutivos.

Esta investigación es un intento por hacer evidente la idea de que el estudio del patrimonio construido requiere de una visión ampliada de su tema de interés, y espera fomentar en los arquitectos restauradores y en otros profesionales afines, dedicados a la investigación y manejo de las manifestaciones artísticas, el acercamiento a todo un abanico de factores en torno a los espacios arquitectónicos patrimoniales que deben ser no solo contemplados sino también analizados desde la óptica científica del restaurador, logrando de esta forma enriquecer dichos estudios y el conocimiento sobre el patrimonio. En conclusión ésta investigación es una propuesta que surge desde la mirada de la restauración de bienes muebles, pero que se dirige a la restauración arquitectónica, con el interés de conjugar ambas disciplinas para aumentar la comprensión de nuestro objeto de estudio compartido.

LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL

CAPÍTULO PRIMERO



DEFINICIONES

"La noción de monumento histórico arquitectónico aludida es como el conjunto que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa, o de un acontecimiento histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural".

1.1 LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL

La arquitectura es un producto del ser humano que nace a partir de las necesidades de una sociedad en particular y busca satisfacerlas según las posibilidades y conocimientos existentes en determinado tiempo y lugar. De esta manera han ido apareciendo diferentes tipos de arquitectura que ahora podemos entender como perteneciente a una sociedad y a un tiempo específicos. Si estudiamos la historia de la arquitectura, podemos ver cómo ha sido su desarrollo y cómo éste se encuentra necesariamente ligado con el momento socio – cultural en el cual se encontraba el grupo humano que la construyó.

Con el paso del tiempo cada lugar va conformando su arquitectura y en la actualidad se presentan en un mismo espacio urbano ejemplos arquitectónicos de diversas épocas, que por lo general han sido conservadas, intencional o casualmente por la comunidad que las habita, ya que contienen valores, características y significados especiales para dicho grupo social.

El concepto de patrimonio ha ido desarrollándose y ampliándose desde las primeras consideraciones en las que se incluían bajo ese concepto únicamente los bienes de características históricas o artísticas de gran relevancia, hasta una definición mucho más amplia en la cual se integran bienes tanto tangibles como intangibles, muebles e inmuebles que hacen parte de la producción de grupos sociales determinados a lo largo de su trayectoria y hasta la actualidad.

Dentro de las definiciones, que nos sirven ahora para configurar lo que consideraremos en este estudio como *arquitectura patrimonial*, debemos recordar algunas de gran importancia. La Carta de Venecia en su artículo primero dice que:

“La noción de monumento histórico comprende la creación arquitectónica aislada así como el conjunto urbano o rural que dá testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa, o de un acontecimiento histórico. Se refiere no sólo a las grandes creaciones sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural”.



Aunque esta noción habla de monumento histórico, es importante notar que da importancia no solo a las grandes construcciones sino también a otras de factura más sencilla o humilde pero que deben igualmente ser conservadas.

Es necesario también recordar los conceptos de la ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricos de México, en donde se aclara que clases de bienes pueden ser considerados dentro de estas categorías y por lo tanto deben ser declarados y protegidos por el Estado. En esta ley se dice que los arqueológicos son los producidos por las culturas anteriores a la implantación española, los históricos los que corresponde a los siglos XVI al XIX y los artísticos los que revistan un valor estético relevante, dependiendo de su representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales, técnicas y otros factores. La unión de los bienes que componen estos subgrupos constituye entonces el patrimonio construido de la Nación.

Para complementar nuestro concepto de arquitectura patrimonial nos parece adecuado tener presente que el patrimonio no se constituye exclusivamente por los bienes materiales sino también por elementos inmateriales y en esta vía por la valoración intangible de las producciones humanas, a este respecto en el Seminario sobre el valor intangible del patrimonio, se dijo : El valor del Patrimonio no está constituido únicamente por el de los elementos físicos o materiales con que está realizado. Deviene en patrimonio en tanto que es reconocido por la sociedad como portador de unos valores materiales e inmateriales ("intangibles"), que están implícitos en él⁶.

De esta forma se entenderá en este trabajo que la arquitectura patrimonial es aquella que evidencia un momento determinado en la historia de un lugar y/o que es valorada por la comunidad porque se ha ganado un lugar en la memoria colectiva antigua o actual por los valores que contiene. Estos valores pueden ser de diversa naturaleza, como por ejemplo valores históricos, estéticos, monumentales, documentales y hasta los valores de uso. En este caso la arquitectura patrimonial engloba edificios de distintas épocas, que según la ley mexicana se pueden clasificar dentro de los subgrupos de monumentos históricos o monumentos artísticos. Sin embargo, dentro de esta clasificación de arquitectura patrimonial también se incluyen edificios que no estén declarados o catalogados como bienes patrimoniales por las instituciones estatales o gubernamentales.

⁶ <http://www.esicomos.org> El Valor intangible del Patrimonio. Celebrado en Sevilla 25 – 27 de octubre de 2001. ICOMOS. Apartado II. El valor intangible del patrimonio. Aproximación a una definición dentro de la civilización occidental.

1.2 LOS ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS Y SUS SUPERFICIES PICTÓRICAS.

Los tratamientos superficiales de los elementos arquitectónicos comprenden una gran diversidad de manifestaciones plásticas que han aparecido y se han desarrollado junto con la arquitectura, siendo parte integrante de la misma, por lo que dependiendo de la época y del lugar donde se han generado fueron cambiando y desarrollándose a la par con la arquitectura. Las superficies arquitectónicas reciben la ornamentación de los edificios; *“ornamento es la voz que la arquitectura tiene para hacerse oír; que ornamento, es, como defendía Alberti, la plasmación de la arquitectura, la propia arquitectura, la plasmación del proceso teórico, el diseño hecho realidad”*⁷, aunque esta definición que dan los autores Fernández y Aranda, rescata la importancia de estos elementos dentro de la arquitectura, considero que hay que ir un poco más allá, pues con cierta reiteración el concepto de ornamento se piensa solamente para elementos que tienen únicamente una función decorativa, donde quedarían fuera muchas manifestaciones que además de buscar el embellecimiento de los espacios tienen otro tipo de tareas como la de evidenciar la función del edificio o servir de discurso visual para la trasmisión de conocimientos.

Si bien, leyendo un edificio podemos determinar a qué época corresponde, esto solo sucede con el conocimiento y el análisis de las características de dicho inmueble, para ello no solo nos debemos servir de aspectos como el partido arquitectónico, la solución de los espacios, volúmenes y alturas y los sistemas constructivos sino, además, del tipo de tratamiento de las superficies, muros, columnas, plafones, etc.

Los tratamientos sobre superficies a los que nos referimos pueden tener varias funciones y dependiendo de ello diferentes materiales y formas de aplicación. Son revestimientos que cubren las superficies de los inmuebles tanto al interior como al exterior de los mismos y las diversas funciones son la protección de las fábricas, la impermeabilización, el aislamiento térmico, el aislamiento acústico y la terminación estética entre otros posibles.

⁷ FERNANDEZ, Margarita. ARANDA, Fernando. *Arquitectura y Ornamento*. Universidad Politécnica de Valencia. España 1989. Pag. 7.

De una forma general podríamos clasificar las superficies dentro de dos grandes grupos; el primero se conforma según **las técnicas utilizadas** es decir la manera, a nivel material, en que son trabajados los elementos arquitectónicos. El segundo grupo estaría dado a partir de **la función o simbología** que implican ciertos trabajos superficiales. Profundicemos un poco más en esta clasificación.

Cuando hablamos de superficies arquitectónicas según su técnica estamos contemplando únicamente la materialidad de las mismas, el modo de hacer, es decir los materiales y técnicas empleadas para dar ciertas características a un espacio o una superficie. Dentro de esta clasificación podemos encontrar el **empleo de materiales aparentes**, ya sea los mismos materiales de soporte, como en el caso de edificios con sillares a la vista o en edificios del siglo XX donde se dejaba el propio concreto como material final o materiales de recubrimiento; como pueden ser piedras laminadas o materiales tallados como en portadas virreinales con piedra tallada.



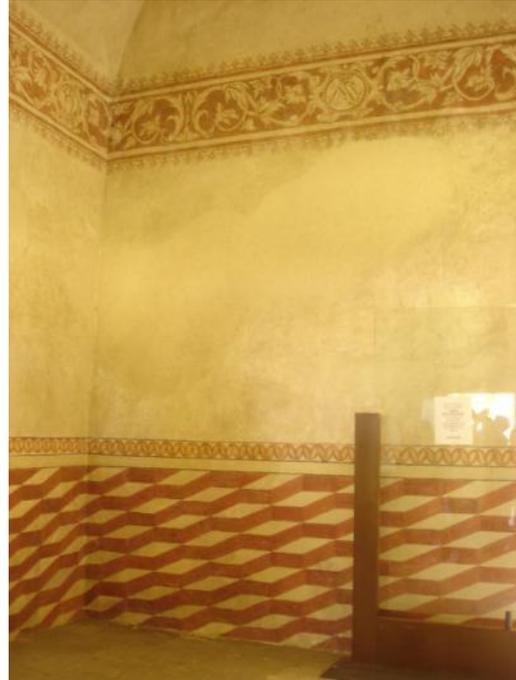
Yesería policromada y dorada. Capilla del Rosario, Puebla. Imagen tomada de: www.panoramio.com

La otra posibilidad es encontrar **superficies preparadas** en donde el abanico de posibilidades se abre mucho mas pues hay mayor diversidad de técnicas, para esto se requiere que los materiales de soporte sean trabajados previamente y se apliquen capas intermedias que hacen aptas las superficies para recibir las capas finales. Dentro de este grupo encontramos entonces el mosaico, el papel tapiz, la yesería y la pintura mural⁸, cada uno con sus respectivas variantes. Para este caso particular consideramos de importancia detenernos en el caso de la pintura, la cual puede a su vez subdividirse en pinturas al fresco y pinturas a seco.

⁸ La pintura mural es una de las primeras manifestaciones artísticas del hombre. Se considera pintura mural toda manifestación realizada sobre un soporte fijo inmueble, ya sea este natural (cuevas, abrigos rocosos) o arquitectónico.

La **pintura al fresco**, como su nombre lo dice, es la que se realiza estando la última capa de preparación o enlucido aún fresco, de manera que los pigmentos quedan embebidos en la parte superficial de dicha capa. Esto se logra aplicando los pigmentos solo disueltos en agua (o aguacal), las partículas de pigmento quedan sobre la superficie y penetran ligeramente en el estrato que las recibe, en el cual la cal presente, todavía sin fraguar, al momento de comenzar a cristalizar (proceso de carbonatación) envuelve los pigmentos y al crearse nuevamente el carbonato de calcio se consiguen superficies de gran resistencia y los colores quedan totalmente fijos. El hecho de que los carbonatos "abracen" las partículas de pigmento, es lo que hace que esta técnica tenga gran resistencia y durabilidad.

La otra posibilidad son las **pinturas a seco**, en las cuales la generalidad es que la pintura se aplica sobre una superficie que ya está seca o se ha fraguado (según la naturaleza de los aplanados). Pero esta es una denominación general que agrupa a su vez varias técnicas que se nombran de diferentes formas según el aglutinante o medio que se utilice. El aglutinante es el material con el que se mezclan los pigmentos para poderlos aplicar y puede ser orgánico o inorgánico. Existen varias técnicas a seco y algunas de las más importantes son: Temples; cuando el aglutinante es de naturaleza proteica, pinturas a la cal; cuando los pigmentos se mezclan con lechadas de cal (mal llamado falso fresco o fresco seco), óleos; cuando el medio es un aceite y acrílicos, piroxilinas o vinilos cuando los aglutinantes son sintéticos.



Michoacán. Pintura mural que permite la creación de ritmos por medio de rodapiés y cenefas. Fotografía A.M. Logreira C. 2007.



Templo de Nuestra Señora de Belén, Guanajuato. Con decoración por medio de pintura mural que imita tapices. Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

Cada una de las técnicas a seco requiere de procesos específicos para la realización de las obras, estas metodologías determinan la forma de preparación de la superficie y la manera de aplicación de las capas pictóricas. Todo lo cual influye en las características finales de la obra.

Podemos decir entonces que la pintura mural y otro tipo de trabajos superficiales en la arquitectura, hacen que cambien "virtualmente" los espacios, pues al modificarse los envolventes se estos se altera la precepción de los mismos, así la estructura soportante se mantenga sin alteraciones.

Superficies pictóricas: según su función o simbología

Volviendo a la primera clasificación de los tratamientos en superficies arquitectónicas, debemos continuar con la otra forma de agruparlas, que sería según su función o simbología. Dentro de esta clasificación podríamos hablar de tratamientos superficiales con fines decorativos, ideológicos, simbólicos, narrativos o de imitación de materiales, imitación de elementos arquitectónicos y énfasis o refuerzo de elementos arquitectónicos. Las diferentes funciones del tratamiento de las superficies se pueden lograr con las técnicas anteriormente nombradas.



Retablo en pintura mural, realizado por Manuel Laredo en la Parroquia de San Isidro Labrador, Alcalá. Imagen tomada de: www.obispadoalcala.org

La arquitectura siempre estuvo concebida con el color y la decoración, pero además la pintura mural puede cumplir un papel de refuerzo de la arquitectura, enfatizando los volúmenes de sus diferentes elementos como ventanas, puertas, nichos, enmarcándolos de manera que estos tomen mayor importancia.

De otra forma la pintura mural puede crear el ritmo arquitectónico de una construcción que no presente este tipo de elementos, lo que se puede lograr con frisos, bandas y zócalos. Así mismo puede

servir como marco a imágenes pictóricas o escultóricas.

La imitación de materiales también es uno de los usos frecuentes, con ello se puede dar mayor lujo a las edificaciones o aumentar su valor estético. Esto se puede hacer tanto al interior como al exterior y se imitan materiales de construcción, materiales preciosos o textiles.

Por sus dimensiones y su ubicación en el espacio arquitectónico, la pintura mural es también un medio de transmisión sociocultural, de propaganda, que permite ser mostrado a una gran cantidad de público. Esta propaganda podía ser de carácter religioso, se aprovecha para la evangelización o de carácter profano o civil para difundir las ideas de un gobierno (Revolución Mexicana) o aclarar la función de un inmueble.

Otro de sus usos fue la recreación de espacios y objetos tridimensionales, composiciones ilusorias, escenas o paisajes inexistentes; por ejemplo, arcos, arcadas, vanos, pilastras, retablos, cielos etc.

En México

Podemos analizar estas dos formas de clasificación de las superficies decoradas por medio de una observación del caso mexicano, de esta manera veremos como en los diferentes momentos históricos fueron apareciendo ciertas arquitecturas características y como cada una de ellas se complementaba con un tratamiento de las superficies que, por medio de determinadas técnicas reforzaban el mensaje mismo de la construcción.

La arquitectura de la época prehispánica se caracterizó por los basamentos piramidales, contruidos con materiales pétreos y morteros de cal y arena. Estas construcciones tenían una función principalmente ceremonial pues los edificios habitacionales en muchos casos eran sobre materiales perecederos. Las edificaciones estaban acompañadas por pinturas murales y relieves que tenían esa misma función simbólico – religiosa y podemos hablar de dos tipos de tratamientos en las superficies: los que estaban en las fachadas y espacios públicos de reunión y los que estaban destinados para lugares en los que solo los sacerdotes o dirigentes podían



Relieves en cantera tallada y estuco, con función mágico - religiosa y decorativa. Chichen Itza. Fotografía A.M. Logreira C. 2007.



ingresar. Dentro de estas últimas también se pueden contar las decoraciones realizadas en tumbas las cuales se hacían con la intención de honrar a la persona enterrada.

En ambos casos las decoraciones, pintadas o en relieve, estaban cargadas de toda la simbología mágico religiosa del grupo social que las realizaba. Las fachadas podían tener relieves en piedra o en estuco y estaban completamente cubiertas con aplanados de cal y arena y posteriormente pintadas con pigmentos de origen mineral, esto seguramente hacía que aumentara la potencia visual que tenían estas edificaciones, una lectura que para nosotros en la actualidad es bastante lejana y difícil de conseguir pues estamos acostumbrados a verlas con la piedra aparente. En algunos interiores prehispánicos podemos encontrar un desarrollo de gran importancia a nivel técnico, simbólico y estético como es el caso de las pinturas de Bonampak o los relieves de estuco de la tumba del rey Pakal en Palenque.

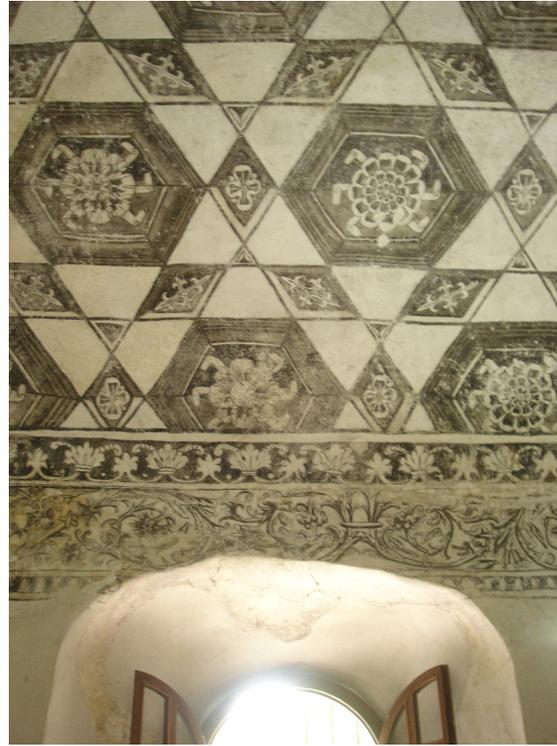


Corredor del convento agustino de Malinalco, con pintura mural en grisalla de carácter ornamental e iconográfico. Fotografía Adriana Pacheco. 2006.

La arquitectura del siglo XVI en México conforma una parte fundamental del patrimonio construido de la nación y es una manifestación clara de las múltiples transformaciones que se dieron en el territorio americano a la llegada de los españoles. La arquitectura habitacional continúa siendo de materiales perecederos para la gran mayoría de las personas, sin embargo, comienzan a realizarse construcciones habitacionales de otros materiales más resistentes para los españoles.

Dentro de la arquitectura virreinal un lugar especial tiene los conjuntos conventuales (especialmente los agustinos) los cuales cumplían diferentes funciones pues tenían una parte dedicada al culto; capillas abiertas y templos, otra para la habitación de los religiosos, otras para la evangelización – enseñanza y otras para la producción. Estos conjuntos fueron realizados principalmente con piedra y morteros de cal y arena, aunque también se pueden encontrar otros materiales como el tabique y la madera.

Este tipo de arquitectura muestra la implantación de la religión europea en el territorio americano y la adaptación de la misma a las características del medio y parcialmente a las tradiciones pre-existentes en esta región. Siendo la conversión al catolicismo, una de las justificaciones de mayor peso para la conquista, el desarrollo de la arquitectura relacionada con este fin fue el más notorio. Se utilizaron los lugares de mayor importancia dentro de las comunidades y allí mismo se levantaron las construcciones de la nueva doctrina, con lo que se mantenía el lugar de culto de los indígenas, remplazando la lectura ideológica, lo que implicaba nuevos edificios con nueva decoración que facilitara el cambio de las creencias.



Detalle de pintura mural imitando una techumbre mudéjar. Refectorio del convento agustino de Tlayacapan. Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

Se desarrollaron relaciones simbólicas entre el culto prehispánico y el europeo, lo cual se hace manifiesto en la presencia de las capillas abiertas y en algunas manifestaciones plásticas que se acostumbra clasificar bajo el termino de arte tequitqui⁹.

En estos edificios el tratamiento plástico de las superficies arquitectónicas tenía varios objetivos: el adoctrinamiento, el refuerzo de los conocimientos religiosos y la ornamentación. Lo primero por medio de pinturas figurativas y narrativas que permitían ir enseñando los valores e historias sagradas a los nuevos católicos, esto se lograba porque las imágenes representadas servían de ejemplificación visual de los discursos teológicos que los religiosos impartían a los indígenas, de esta forma podían explicar con mayor facilidad los temas que desarrollaban en los sermones y para los indígenas era más fácil entender por medio de las imágenes la nueva doctrina.

El segundo objetivo era que por medio también de pinturas, pero de temas más elaborados, destinados exclusivamente para la observación de los religiosos, ellos pudieran recordar los principios de su fe y reforzar su conocimiento. Por ello estas pinturas se ubicaban en espacios privados, donde solo los religiosos tenían acceso y donde realizaban algunas de sus labores diarias. Un caso claro de esto son las

⁹ Termino acuñado por el historiador José Moreno Villa a partir de su libro "Lo mexicano en las artes" (1949).



Pintura mural imitando textiles. Convento dominico de Tetela del Volcán, claustro alto. Fotografía A.M. Logreira C. 2009.

enriquecimiento ornamental de los espacios ésta la imitación de técnicas constructivas como pueden ser las decoraciones de las bóvedas que por medio de grisallas imitan las techumbres mudéjares y también la imitación de sillares de piedra. Como parte de esta función se puede nombrar otro caso que es la imitación de materiales como podían ser los textiles y un ejemplo de ello son algunas de las pinturas del claustro alto del convento de Tetela del Volcán.

pinturas de los Doctores de la iglesia en la sala capitular del convento de Tlayacapan en Morelos.

La pintura mural en los conventos de la época virreinal también cumplía una función ornamental, ya que por medio de ésta se hacían representaciones de frisos y cenefas ricamente adornados con diseños vegetales y hasta mitológicos. Así mismo y como parte de la función de



Casa del Deán de Puebla. Casa habitación del siglo XVI con pintura mural al fresco de intención decorativa y temática mitológica. Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

En la época virreinal las casas de los españoles de mayor importancia también tuvieron su decoración particular en los muros, en muchas de ellas se pueden ver fachadas talladas en piedra y en los interiores algunos salones con pintura mural con función básicamente ornamental, en muchos casos la decoración de los salones más importantes se realizó por medio de tapices por lo que no se tienen vestigios en las

edificaciones de este tipo que han llegado hasta nosotros. Un caso particular de las casas habitacionales del periodo virreinal, lo constituye la casa del Deán en Puebla, una construcción de la que actualmente podemos ver solo un porcentaje mínimo pero que nos permite apreciar el tipo de tratamiento mural que presentaba, a diferencia de otras casas de la misma época, en donde la pintura mural era básicamente decorativa, en esta las representaciones son de carácter narrativo mezclando temáticas religiosas con profanas, lo cual muestra como la construcción reflejaba también el bagaje cultural de su propietario.

Para el comienzo del siglo XIX se da un periodo de poca producción arquitectónica por todas las luchas independentistas, las guerras civiles y la de Texas, pero posteriormente acorde con la etapa Republicana comienza a crearse una nueva arquitectura, mas al gusto de la época y reflejo de la situación del país. Aunque parte de los ideales de la independencia eran hacer un corte con el dominio y las influencias europeas, la arquitectura de la época lo que más evidencia es un cambio en el origen de las influencias, pues se comienza a realizar construcciones de estilo ecléctico con marcados elementos franceses. Los elementos afrancesados de esta arquitectura no se dieron exclusivamente a nivel de conformación de espacios, sino además por el tipo de decoración empleada en ellos, pues aparecen las yeserías, la imitación de materiales costosos como los marmolados, buscando darle mayor elegancia y prestigio a la edificación y las pinturas inspiradas en la mitología y las alegorías europeas.

El siglo XX llegaría con su propio lenguaje arquitectónico y necesariamente con sus lenguajes decorativos. Las construcciones de este siglo estarían caracterizadas por la simplificación de los espacios, la introducción de nuevas técnicas constructivas y la implementación de nuevos partidos arquitectónicos. A nivel de superficies se pasaría por estilos donde se evitaba al máximo la introducción de materiales que ocultaran los materiales de soporte, también la introducción de estilos evidentemente decorativos como el Art Decó que utilizaron ciertos elementos en relieve y también se habló de la integración plástica, desarrollada fundamentalmente de una forma teórica y de la cual algunos críticos plantean que nunca se consiguió, pues los arquitectos continuaron diseñando y construyendo sus obras sin contemplar las ideas de pintores y escultores quienes en los mejores casos eran llamados cuando se estaba culminando la obra para que hicieran su parte correspondiente.

Pero otro factor fundamental en el siglo XX y sus tratamientos en las superficies arquitectónicas es la reaparición de la pintura mural, reaparición en el ámbito de la plástica pero además en el ámbito socio – político del momento, pues sus obras fueron herramienta de difusión de las nuevas ideologías. Estas obras en la gran mayoría de los casos se realizaron en edificios que no fueron construidos en este siglo, sino que eran obras de siglos anteriores, que en ese momento habían



cambiado su función original. Dichas manifestaciones plásticas modificaron de manera fundamental los espacios donde se realizaron y ellas también debieron adaptarse a las características preestablecidas de los edificios. El tema del muralismo será desarrollado en el siguiente capítulo.

Con lo anterior se evidencia lo fundamental que es comprender en cada inmueble las relaciones existentes entre la estructura muraria y la decoración de la misma, pues como ya se había dicho, cada momento histórico desarrolló una arquitectura determinada en función de las necesidades propias y cada arquitectura fue embellecida y complementada por técnicas y temáticas diferentes de decoración. La pintura mural está totalmente ligada a la arquitectura; está es su marco, es decir, forma parte inseparable del entorno arquitectónico, depende de él, no sólo en su conservación, sino también en su consideración visual, ya que el espectador al igual que la pintura está inmerso dentro de esta, interactuando con sus diferentes elementos. Esto nos lleva entonces a otra parte fundamental en el análisis de los edificios y es la relación de estos con los usuarios y de estos últimos con las superficies decoradas, a este respecto debemos considerar lo siguiente:

La percepción de la arquitectura depende de diferentes factores que no solo tienen que ver con las características formales o volumétricas de los edificios, sino de otros agentes como la iluminación, los colores presentes, las dimensiones de los espacios, los recorridos del espectador, entre otros.

Por ejemplo debemos recordar que el empleo de determinados colores puede generar distintas reacciones de los usuarios, la utilización de gamas frías o cálidas puede hacer que un mismo espacio sea más o menos acogedor para sus habitantes, además de que como lo dice Rasmussen "Utilizado correctamente, el color puede expresar el carácter de un edificio y el espíritu que pretende transmitir"¹⁰.

La arquitectura generalmente se ha diseñado a partir de proporciones determinadas, ya sea por principios como la proporción aurea o los cánones plateados por Le Corbusier, por ejemplo. Sin embargo, en algunos casos las dimensiones de los edificios se modifican visualmente por la pintura u otro tipo de tratamientos superficiales, como en el caso de los edificios neoclásicos, en los cuales por medio de la yesería se hacían recuadros que logran divisiones de los espacios que modifican la lectura de los interiores que sirven a la vez para crear ritmos y evidenciar precisamente las grandes dimensiones

Igualmente la iluminación afecta de manera considerable la forma en que un espacio arquitectónico es asumido o "sentido" por el usuario. Un ejemplo claro de

¹⁰ RASMUSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura*. Ed. Mairera/Celeste. Madrid, 2000. Pág. 170.

esto son ciertas iglesias que cuentan con poca iluminación natural y alguna iluminación tenue proveniente de velas o de un sistema de iluminación difusa; esto hace que al ingresar al lugar, haya normalmente una actitud de recogimiento, necesaria para la función misma de este tipo de edificios. Pero esto también se evidencia en otro tipo de espacios como pueden ser los museos. Si ingresamos a las primeras salas, dedicadas al arte virreinal del Museo Nacional de Arte (MUNAL), veremos la diferencia de cómo un tipo específico de iluminación puede modificar la percepción del espacio. La primera sala se encuentra totalmente iluminada por una ventana que permite la entrada de luz natural, el visitante que recién comienza el recorrido no encuentra ninguna diferencia en estar en esta sala o en el pasillo previo. Pero al ingresar a la segunda sala, la luz baja de forma considerable; la luz que debería entrar por las ventanas es detenida por un panel que logra oscurecer toda la habitación y las obras exhibidas son iluminadas por unas pequeñas luces que escasamente permiten ver la imagen representada. Al ingresar a este espacio la mayoría de los visitantes bajan el tono de voz y se concentran mucho más en las escenas pintadas, las cuales serían vistas con mayor indiferencia si la luz fuera plena.

Otro caso de la importancia de la iluminación es el Poliforum Siqueiros. Allí cuando entramos a la gran sala, también la luz baja, se trata de la dominación visual de los colores y las formas trabajadas por el artista, el espacio y sus personajes abrazan al observador logrando concentrar totalmente la atención en esas superficies en movimiento. Efecto que posiblemente se perdería si se tuviera una iluminación fuerte, pues distraería el impacto del espectador.

El reconocer la gran diversidad de tratamientos plásticos que se pueden encontrar en los inmuebles nos permite entender que su valoración y conocimiento es un aspecto fundamental en el manejo y conservación de los edificios, ya que dichos tratamientos de las superficies los enriquecen, modifican y les dan un carácter específico. Los tratamientos superficiales, sean estos meramente estéticos o contengan un discurso de mayor profundidad, son una parte fundamental de la arquitectura pero lastimosamente son también los elementos que más modificaciones pueden sufrir y esas alteraciones o cambios tan habituales en los inmuebles pueden cambiar de manera considerable la lectura, apreciación y disfrute del espacio arquitectónico.

En el siglo XX en México aparece el Movimiento Muralista el cual utilizó como soporte construcciones ya existentes, por lo que aparece como un momento importante en la trayectoria histórica de la misma arquitectura. La percepción de muchos edificios construidos con anterioridad se modificó por la inserción de estas obras plásticas, pero ello se dio acompañado por otros cambios que estaban sucediendo, como los nuevos usos dados a ese patrimonio construido, lo que a su vez exponían ante la sociedad los cambios políticos del momento.



El muralismo mexicano surgió en la década de 1920 y se desarrolló durante el primer decenio de la independencia.

Tras el prólogo que constituye el capítulo anterior, en el cual se definieron algunos conceptos que consideramos importantes en esta investigación, continuaremos con el tema del Muralismo Mexicano, el cual generó importantes modificaciones en edificios patrimoniales al modificar de manera importante sus superficies por medio de la introducción de nuevos tratamientos plásticos.

Es fundamental acercarnos primero al inicio y desarrollo de este movimiento para entender el porqué de las discusiones manifestadas por medio de sus obras y posteriormente dar paso a uno de los temas que consideramos de mayor trascendencia que es como entendían los muralistas la arquitectura, como la pensaban, la analizaban, la intervenían.

En 1910, tras la revolución en la Escuela Nacional de Artes y Oficios, se fundó el primer taller muralista en la Escuela Nacional de Artes y Oficios, en la ciudad de México, con el objetivo de promover la cultura popular y la educación pública.

2.1 EL MURALISMO MEXICANO.

CAPÍTULO SEGUNDO

En el contexto mexicano es muy importante el tema del muralismo, pues se gestó junto con las luchas revolucionarias y la búsqueda de una identidad nacional. La idea era para educar al pueblo, pero a



El muralismo se difundió por toda la totalidad del siglo XX. Estas pinturas, o que para ese momento en Cuernavaca no fueron la excepción: "Desde el gobierno público, a mando de una de las 'juventud' (1907 - 1914), propiciaron el muralismo, fundamentados en las construcciones realizadas durante tres siglos de colonialismo español".

EL MURALISMO Y LOS MURALISTAS

El movimiento muralista aparece como consecuencia de varias manifestaciones a nivel artístico y social que lo preceden, acciones que marcaron un momento trascendental en la historia del arte en México: la primera ocurre en 1910, cuando varios estudiantes de la Academia de San Carlos, liderados por el doctor Atl y

VILLANUEVA SALAZAR, Lucía. Historia de la arquitectura en Cuernavaca durante los principios del siglo XX, arquitectura tradicional. Tesis de Doctorado, Doctorado en arquitectura, UNAM, México, 2005.

Tras el preámbulo que constituye el capítulo anterior, en el cual se definieron algunos conceptos que consideramos importantes en esta investigación, continuaremos con el tema del Muralismo Mexicano, el cual generó importantes modificaciones en edificios patrimoniales al modificar de manera importante sus superficies por medio de la introducción de nuevos tratamientos plásticos.

Es fundamental acercarnos primero al inicio y desarrollo de este movimiento para entender el porqué de los discursos manifestados por medio de sus obras y posteriormente dar paso a uno de los temas que consideramos de mayor trascendencia que es como entendían los muralistas la arquitectura, como la pensaban, la analizaban, la intervenían.

2.1 EL MURALISMO MEXICANO.

En el contexto mexicano es muy importante el tema del muralismo, pues se gestó junto con las luchas revolucionarias y se constituyó en un producto, símbolo de la identidad nacional. La idea era nuevamente llevar la pintura a los espacios públicos para educar al pueblo, pero a diferencia de lo sucedido en la colonia, en este momento las enseñanzas eran sobre su propia historia y cultura.

El muralismo se difunde por todos los estados y seguiría produciéndose durante casi la totalidad del siglo XX. Estas pinturas aparecen en un sinnúmero de edificios públicos, o que para ese momento tomaron ese uso y varios de la ciudad de Cuernavaca no fueron la excepción. Villanueva Salazar, en su tesis de doctorado, comenta: *"Desde el gobierno Federal y a través de la Secretaría de Educación Pública, a mando de uno de los fundadores del grupo intelectual el "Ateneo de la Juventud" (1907 – 1914), propició características, formales y plásticas de carácter nacionalista, fundamentadas en las construcciones realizadas durante tres siglos de colonialismo español"*¹¹.

El movimiento muralista aparece como consecuencia de varias manifestaciones a nivel artístico y social que lo preceden, acciones que marcarían un momento trascendental en la historia del arte en México. La primera ocurre en 1910, cuando varios estudiantes de la Academia de San Carlos, liderados por el doctor Atl y

¹¹ VILLANUEVA SALAZAR, Lucía. *Historia de la arquitectura en Cuernavaca Morelos a principios del siglo XX, arquitectura habitacional*. Tesis de doctorado, Doctorado en arquitectura, UNAM, México, 2005.

Orozco hacen una exposición como reacción a la exposición de pintura española que hacía parte de la celebración del primer centenario de la Independencia. Dicha exposición paralela a los festejos gubernamentales desembocó en la creación de la sociedad Centro Artístico, la cual tenía como objetivo único

“conseguir del gobierno muros en los edificios públicos para pintar... Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios... Empezamos a hacer preparativos para la pintura mural en noviembre siguiente (1910). El día 20 estallaba la Revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos”¹²

Entre 1911 y 1912 se da la huelga en la Escuela Nacional de Bellas Artes, convocada por los estudiantes que hacían parte de la Unión de Alumnos de Pintura y Escultura, quienes estaban en contra de las acciones del entonces director Antonio Rivas Mercado. Muchos de los alumnos vinculados con la huelga comienzan a recibir clases en espacios públicos de la ciudad. Esta iniciativa, una vez terminada la huelga, permitió la creación a partir de 1913, de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las cuales tenían como objetivo principal desarrollar un sistema de enseñanza distinto al de la Academia acercando a los obreros y sus hijos a las artes.

Posteriormente varios de los estudiantes que hicieron parte de la huelga y que luego pasaron a las Escuelas al Aire Libre participaron en las huelgas contra Victoriano Huerta. Por estas acciones comenzaron a ser perseguidos y esto hizo que muchos de ellos hicieran parte de los ejércitos de la Revolución.

En 1918 se crea el taller colectivo del Centro Bohemio en Guadalajara en donde se discute *“la forma y función del arte en la Revolución, y sobre la necesidad de conocer profundamente al pueblo y las antiguas culturas autóctonas”¹³*

Los personajes de mayor importancia en los acontecimientos nombrados anteriormente fueron los mismos que luego integrarían, en gran medida, la nomina de los muralistas.

Dicho por Orozco:

“En 1922 ya estaba organizada la flamante Secretaría de Educación Pública [...] fueron llamados todos los artistas y los intelectuales a colaborar, y los pintores se encontraron con una oportunidad que no se les había presentado en siglos. Yo no sé cómo ni por qué Rivera volvió de

¹² Palabras de Orozco en su *Autobiografía*. Citado por SUAREZ. *Inventario del muralismo Mexicano (Siglo VII a. de C.)*. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de difusión cultural. México, 1972. Pág. 37.

¹³ *Ibíd.* Pág. 39.

*Europa. Siqueiros fue llamado de Roma por Vasconcelos y los dos artistas se reunieron a sus compañeros residentes en México [...] Una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores fue la constitución de su 'Sindicato de Pintores y Escultores'*¹⁴.

La idea del sindicato era la de crear trabajo en equipo, y producir obras basadas en la inspiración socialista.

*"Cuando el Ministro Vasconcelos, quien hasta entonces se había mantenido a la expectativa, vio la respuesta que nuestros esfuerzos encontraban en todos los estratos de la sociedad, hizo suyas nuestras ideas y proclamó desde arriba, para beneficio del trabajo de todos nosotros, la utilidad de la pintura monumental en los muros de los edificios públicos"*¹⁵.

El muralismo mexicano logró tomar gran fuerza por ser un movimiento apoyado por el poder público, con la idea de que se reflejara por ese medio la vida del pueblo y su historia. Era por esto importante que los artistas conocieran la historia de su país y evidenciaran la importancia de las manifestaciones plásticas populares, las cuales fueron incluidas dentro de las obras murales al ser en gran medida fuente de inspiración. El apoyo del entonces recién creado Estado, de origen revolucionario, se manifestó en la oportunidad de emplear los muros de edificios públicos para la producción de este arte, así como en la libertad de expresión con la que pudieron trabajar los artistas, lo que se mostró en una gran variedad de temas, estilos y tendencias ideológicas¹⁶.

La producción del muralismo mexicano, si bien fue en un comienzo patrocinada por el Estado, no fue este el único promotor de sus obras, pues se le unieron también iniciativas privadas y sindicatos, que apoyaron y solicitaron el trabajo de los artistas en sus respectivos edificios.

Para 1924, las discrepancias con el gobierno hace que se suspendan los trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria y un año después se deshace el sindicato,

¹⁴ Orozco, citado por FERNÁNDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo II El arte del Siglo XX*. UNAM, IIE. México, 2001. Pág. 12.

¹⁵ *La obra del pintor Diego Rivera*, en *Das Werk Des Malers Diego Rivera*. Never Deustscher, Verlag, Berlín, 1928. Publicado posteriormente en RIVERA, Diego. *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moyssén. UNAM, IIE. México, 1986. Pág. 129.

¹⁶ CIMET, Esther. El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones. En: *Memorias del Congreso Internacional de Muralismo San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano, reflexiones historiográficas y artísticas*. Antiguo Colegio de San Ildefonso. CONACULTA, UNAM. México, 1999. Pág. 47.

La pintura Mural Mexicana. Fondo de Cultura Económica, Colección arte universal. México, 1967. Págs. 43 - 44.

tomando los artistas que lo conformaban rumbos diferentes. En este mismo año aparece el periódico "El Machete", en el cual colaborarían muchos de los artistas y que se convertiría posteriormente en un órgano oficial del Partido Comunista.

Si bien las obras murales modificaron de manera importante edificios precedentes, es fundamental tener en cuenta que esto hacía parte de un proyecto de nación y que muchos de los artistas del movimiento creían en la arquitectura integral; en donde dicho cometido nacionalista debía ser asumido por todas las artes, incluyendo a la arquitectura.

Entre los años 1934 – 1940, dice Orlando Suarez que se da un incremento en la producción de murales y en la cantidad de pintores vinculados a esta actividad. Así mismo plantea que las temáticas continúan fuertemente relacionadas con ideologías anti-fascistas. Se constituye la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, misma que por medio de las Misiones Culturales llevan la pintura mural más allá de los límites de la capital, a las ciudades y pueblos de las provincias¹⁷.

Siqueiros organiza en Nueva York su Experimental Work-shop, a Laboratory of Modern Techniques in Art en 1936 con la idea de comenzar a desarrollar e implementar nuevos materiales y herramientas en el arte, a la par de ir mejorando su concepto compositivo que buscaba obras pensadas para un observador en movimiento. Ese mismo año y hasta 1939 Orozco terminaría sus obras en el Hospicio Cabañas.

Se crea la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas (1948) en la cual pintores, escultores, grabadores, arquitectos y escritores trabajan a favor del arte revolucionario y de la integración plástica. Dentro de esta sociedad se genera la revista Espacios, editada por los arquitectos Guillermo Rosell de la Lama y Lorenzo Carrasco. Años más tarde (1952) es creado por un grupo de artistas partidarios del muralismo y con auspicio del gobierno,



Biblioteca Central UNAM. Uno de los mejores ejemplos de la integración plástica. Fotografía A.M. Logreira. 2007.

¹⁷ Op.Cit. SUÁREZ. Págs. 40 – 41.

el Frente Nacional de Artes Plásticas y se constituye también el Taller de Integración Plástica apoyado por Carlos Lazo, José Chávez Morado y Raúl Cacho.

Siqueiros hablando de la integración plástica hace evidente que en diferentes periodos de importancia en la historia del arte, la integración entre arquitectura, pintura y escultura estuvo presente; por ejemplo, en los periodos de mayor auge de las culturas China, Griega y Romana, así como en la Edad media, el mundo árabe y la América prehispánica, entre otros. Sin embargo dice que en el mundo contemporáneo *"la arquitectura y la pintura han resurgido brillantemente, pero sin encontrar aún el punto de su nueva coincidencia, debido al carácter incompleto o intrascendente de sus concepciones sociales y estéticas sobre la funcionalidad"*¹⁸. Recordemos que uno de los postulados del funcionalismo era precisamente la idea de una arquitectura limpia desprovista en gran medida de ornamentaciones.

Sin embargo en el caso mexicano y por lo menos teóricamente, aunque en la práctica no se logro a cabalidad, la intención fue hacer que el racionalismo tuviera un espíritu nacionalista que se manifestó no solamente en la idea de crear arquitectura menos costosa sino además de lograr obras estéticamente agradables en donde se completaran las diferentes artes. Para la integración plástica, como lo dice Enrique Yáñez,

*"había que conjuntar los propósitos de arquitectos y artistas poniendo de acuerdo las técnicas particulares de cada rama así como los procesos de ejecución bajo una voluntad plástica unitaria [...] Idealmente, los artistas que participen en el proceso de integración deben hacerlo desde el principio mismo de la obra arquitectónica cuando está aun en gestación, pero en la práctica, los promotores de obras, funcionarios de instituciones, no están preparados para aceptar la colaboración de artistas con los arquitectos"*¹⁹.

*"La integración plástica a mi juicio debe definirse como la manera de enriquecer la expresión arquitectónica con la participación en las obras de otros artistas que poseen específicas técnicas como son escultores, pintores, mosaiquistas, fotógrafos, expertos en iluminación, en jardinería, etc. La integración plástica tuvo en nuestro país un surgimiento revolucionario y nacionalista que rompió la prohibición de la ornamentación con el riesgo, claro está, de caer en posterior evolución en la banalidad intrascendente"*²⁰

¹⁸ Tomado del texto de Siqueiros "Hacia una nueva plástica integral" (1948) en TIBOL, Raquel. Textos de David Alfaro Siqueiros. Fondo de Cultura Económica. México 1974. Pág. 77.

¹⁹ YÁÑEZ Enrique. Diego Rivera, la arquitectura y la integración plástica. En apéndice documental de LOPEZ RANGEL, Rafael. Diego Rivera y la Arquitectura mexicana. Secretaría de Educación Pública. México. 1986. Pág. 127.

²⁰ Ibíd. Pág. 128.

Yáñez dice que a pesar de la dificultad que ve en la posibilidad de realizar la integración plástica con la arquitectura moderna “de espacios abiertos y pisos bajos”, en la década de los treinta aparecen las primeras obras de integración plástica, como el mercado Abelardo Rodríguez y el Sindicato Mexicano de Electricistas.

Otras obras de importancia en cuanto a la integración plástica son: El hospital de la Raza, El Instituto Mexicano del Seguro Social y la Ciudad Universitaria. Para finales de los cuarentas y en los cincuentas se generan otras obras nacidas bajo los ideales de la integración plástica, entre las que es importante nombrar la participación de Carlos Mérida en los multifamiliares y en los edificios gubernamentales de Mario Pani, en los que Mérida logra participar en la concepción global de los inmuebles y plasmar sobre varios de los volúmenes arquitectónicos sus relieves en cemento y vinilita. Este artista tenía una idea clara de la integración plástica y decía:

“se trabaja en colaboración con los arquitectos desde que nace el edificio; se hacen planes, se estudian técnicamente los problemas que habrá que resolver; se actúa en una colaboración estrecha y técnica entre pintores, escultores y arquitectos. Los resultados no se hacen esperar: la labor plástica queda introducida en el cuerpo arquitectónico como parte de él, no como mera orientación. Si se le retira, se desintegra el edificio como concepción”²¹.

Entre 1952 y 1958 el muralismo alcanza el mayor incremento de su producción, pero se hace evidente la corriente que se opone al arte de contenido sociopolítico, tomando mayor auge los temas costumbristas y decorativos, como son los mismos trabajos de Mérida. Siqueiros por su parte realiza su obra “La marcha de la Humanidad” en el Poliforum Cultural Siqueiros; en la que plasma sus ideas sobre la esculto-pintura.

La reaparición del muralismo en México para el siglo XX se debió a diversos factores que se fueron ligando para que se diera un movimiento de tanta importancia a nivel mundial. Para el momento en el que empieza a resurgir el Movimiento Muralista hay un interés político por crear un lenguaje nacionalista que reforzara los discursos políticos necesarios para ese período de consolidación de la nación, estos lenguajes nacionalistas de fuerte contenido político se manifestaron en la arquitectura, la escultura monumental y la pintura mural.

Dichos lenguajes debieron pasar por diferentes búsquedas que no dejaron de lado las influencias del pasado y que se manifestaron a nivel arquitectónico en los

²¹ MÉRIDA, Carlos “Los nuevos rumbos del muralismo mexicano”, en Pachacamac, Buenos Aires, Argentina, julio de 1953. En Xavier Guzmán, et al., *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*, México, INBA-Cenidiap-DIDA (Colección Artes Plásticas, 1), p. 30.

diferentes "neos"; neocolonial, neoindigenista, entre otros. En el área de la pintura también fueron apareciendo diferentes influencias que hicieron que el muralismo tomara gran fuerza, pues con el estudio de la historia y las manifestaciones del pasado los artistas fueron conscientes de la importancia que tuvo la pintura mural en épocas de tanta importancia como la prehispánica y la virreinal, en esos dos periodos la pintura mural había jugado un papel trascendente a nivel socio cultural y ello influenció a los artistas a retomar esta forma de manifestación.

Los artistas entonces estaban en la necesidad de retomar dichas influencias del pasado y lo hicieron de dos maneras, retomando las manifestaciones murales y desarrollando temáticas que exponían dichas tradiciones. Sin embargo, también tenían el interés de hacer un arte moderno, acorde con su época y esto lo demuestran en las formas de representación que empleaban y en las innovaciones técnicas que presentaron. Todo esto unido a la necesidad propia de los artistas de mostrar sus diferencias dentro del mismo gremio.

Los pintores, además, encontraron en el mural la posibilidad de sacar el arte de las galerías (espacios destinados a la elite) y llevarlo a espacios y edificios públicos, donde cualquier persona podía apreciarlo y muchos de esos lugares eran edificios ya existentes que fueron intervenidos por los muralistas.

2.2 LOS MURALISTAS FRENTE A LA ARQUITECTURA PATRIMONIAL.

El muralismo mexicano como se dijo anteriormente se plasmó, en edificios ya construidos que podían datar desde el siglo XVI hasta del propio siglo XX. En algunos otros casos las obras hicieron parte del proyecto original de los edificios que se construyeron en esa época, correspondiendo a la integración plástica; como son los edificios y sus murales de la Ciudad Universitaria.

En este apartado nos interesa acercarnos a la percepción de los artistas con respecto a la arquitectura; cómo la entendían, abordaban y modificaban. Para esto nos serviremos de escritos de los propios artistas en los cuales exponen sus puntos de vista. Rivera, Siqueiros y Orozco fueron quienes más documentos dejaron al respecto.

Los artistas debían pensar en cómo emplear la arquitectura para que sirviera de marco a sus pinturas; cómo integrar estas a los elementos construidos ya existentes,

cuál era la visual de los observadores, cuál temática era la más adecuada o la que creían podía ocupar unos y otros muros, cuáles muros de un espacio iban a emplear o si iba a ser una obra que ocupara todas las superficies del espacio asignado, entre muchos otros aspectos.

En el libro *Como se pinta un mural*, Siqueiros expone sus ideas sobre la creación de los murales desde diferentes aspectos tanto técnicos, como temáticos. En este caso nos interesa fundamentalmente lo que dice sobre la arquitectura.

Siqueiros plantea que la primera etapa del muralismo se desplegó sobre construcciones previamente realizadas, y esto se debió a los deseos de los promotores de estas primeras obras:

Los remanentes esteticistas de sus impulsores (del muralismo) nos llevaron, casi exclusivamente durante el periodo inicial, a trabajar en arquitecturas coloniales o viejas: la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública, la antigua iglesia de la hoy Escuela de Chapingo, etc. O, bien, nos condujeron a arquitecturas recientes en las cuales no se había concebido previamente, con sentido arquitectónico-pictórico, el complemento muralista: el edificio de Salubridad Pública, el edificio de la Suprema Corte, etc [...] Quienes percibíamos la señalada anomalía – muy explicable entonces – de nuestros esfuerzos productivos nos vimos obligados a introducir modificaciones en las arquitecturas coloniales en que tuvimos que operar²².

Valdría la pena pensar el por qué estos edificios antiguos fueron los seleccionados para recibir las obras de los muralistas, y una de las posibles razones de ello es que estos edificios estaban cambiando sus funciones, recibiendo una nueva funcionalidad relacionada con las tareas de ese nuevo gobierno y en los cuales los mismos gobernantes necesitaban colocar en evidencia sus ideales de nación. Por esto era fundamental que el discurso mural enfatizara dichas ideas revolucionarias. Así mismo, se debe tener presente que las condiciones económicas de del país dificultaban la construcción de nuevos edificio, por lo que fue fundamental la reutilización de los ya existentes, que además estaban disponibles para esas funciones tan importantes como la educación, la cultura, la salud y el gobierno como tal.

Las modificaciones de las que habla Siqueiros no se trataban únicamente de la aplicación de la pintura sobre los paramentos antiguos, lo cual ya es una

²² SIQUEIROS, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. Ediciones la Rana, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato. México, 1998. Pág 78.

intervención bastante importante, sino que además en algunos casos las formas propias de los paramentos eran modificadas, ya fuera con el tapiado de vanos o con la inserción de elementos que modificaran las relaciones entre elementos arquitectónicos, por ejemplo, colocar elementos que cubrieran las aristas entre los muros y los techos. A esto se refería Siqueiros al decir: *“Hay en esta actitud, sin embargo, un anhelo vital: **producir la pintura mural como la pintura de un espacio arquitectónico dado y no como la coordinación de simples paños autónomos, mediante amarres decorativos**”*²³, con lo que demuestra la necesidad de que la pintura mural, aunque moderna y de otro momento histórico, se integre a su contenedor arquitectónico.

Así mismo, Siqueiros se pregunta con que técnicas, procedimientos y estilos se deben decorar las arquitecturas antiguas y afirma en cuanto al estilo de la pintura que no pueden trabajarse con el que fue el estilo original de esos edificios, pues dice que

*“eso sería caer en un estilismo absurdo y absolutamente inútil para la función de la pintura mural de nuestro tiempo [...] no queda otro recurso, para los fines de una buena pintura mural... que sustraernos de toda consideración de carácter retrospectivo en el estilo, para considerar, solo, el lugar correspondiente como un simple espacio geométrico, dentro de las particularidades de la correspondiente estructura de su fábrica [...] El resultado, obviamente tendrá que ser el de una fusión, fusión de una arquitectura vieja con una pintura de estilo moderno o contemporáneo”*²⁴.

Con esto plantea que se deben ver los espacios a decorar como volúmenes geométricos, cubos, semicilindros, etc. Y plantea que lo mismo hicieron los artistas del pre-Renacimiento cuando realizaban sus frescos en basílicas y templos románicos o anteriores. Esta idea de no trabajar edificios antiguos con lenguajes plásticos de la misma época que el edificio sino con estilo actuales podemos relacionarlo con unos de los principios de la restauración de monumentos el cual dice que toda intervención debe permitir reconocer la época en la cual fue realizada y no deben reproducirse elementos de una manera en que puedan parecer originales sin serlo, pues se estaría llevando al inmueble a constituirse en un falso histórico.

Como queda evidenciado, Siqueiros no consideraba adecuado que en pleno siglo XX se hicieran pinturas que parecieran anteriores, sin embargo, el hecho de trabajar sobre arquitecturas antiguas le generaba un dilema que luego se convertiría en una

²³ Negrilla nuestra. Tomado del texto de Siqueiros “Hacia una nueva plástica integral” (1948) en TIBOL, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. Fondo de Cultura Económica. México 1974. Págs. 77 - 78.

²⁴ Op. Cit. SIQUEIROS. Págs. 99 - 100.

búsqueda constante para él y era la idea de que si bien a nivel estético no se podían reproducir lenguajes antiguos, las técnicas si dependían en gran medida del edificio en el que iban a pintar, pues como lo manifiesta en uno de sus escritos *“para mí, es incuestionable que por el hecho de haber escogido arquitecturas viejas – en parte – nuestra tecnología tuvo necesariamente que ser vieja. Los procedimientos denominados fresco y encáustica, con sus correspondientes herramientas, son los medios orgánicamente relativos a esas arquitecturas”*²⁵. Para solucionar esta disyuntiva entre técnicas, estilos y épocas, este maestro encuentra distintas posibilidades entre las que es importante rescatar los análisis espaciales que hacía de los espacios arquitectónicos antiguos sobre los que intervenía.

Siqueiros dice que para iniciar el trabajo formal en la realización de un mural en arquitectura “vieja” era necesario entender la geometría del espacio creada por el arquitecto, para ello realizaba la medición (levantamiento) detallado del espacio y recomendaba observar en movimiento el espacio, para entender el sentido de la composición arquitectónica, la altura de los muros, la relación entre muros, pisos y cubiertas, la relaciones entre los arcos (si existen) etc. *“tratándose de pintura mural en arquitectura vieja, [...] sería un profundo error desentenderse de lo que llamamos la dinámica geométrica usada por el arquitecto, por la simple razón de que no están a nuestro alcance los módulos, con los planos correspondientes”*²⁶.

Para los trazos fundamentales de la composición primero buscaba las relaciones armónicas, *“esto es iniciar, mediante líneas rectas, la conexión de ángulo a ángulo en una forma geométrica rectangular. Así obtendremos el centro de una superficie dada [...]”*²⁷ Lo que Siqueiros planteaba era trazar líneas en varias direcciones, buscando centros geométricos y dividiendo estos continuamente, y repetirlo en todas las superficies arquitectónicas que se estaba trabajando. Buscaba las diferentes visuales que tendría el espectador logrando la integración de todos los elementos arquitectónicos por medio de la obra plástica. Luego distribuía los elementos temáticos, que podían ser figurativos.

En la primera época del muralismo Siqueiros dice que los muralistas entendía el muro como un simple agrandamiento del espacio rectangular que daba el lienzo en la pintura de caballete, y dice que tiempo después, cuando él ya había implementado sus técnicas de perspectivas móviles en función del espectador, Rivera continuaba trabajando así, entendiendo los muros de los edificios como un soporte de caballete ampliado, *“pero considerando al rectángulo como una forma geométrica estática y sin salirse, para nada, de los extremos horizontales y verticales de su propia superficie. Un rectángulo, en consecuencia, independiente, autónomo,*

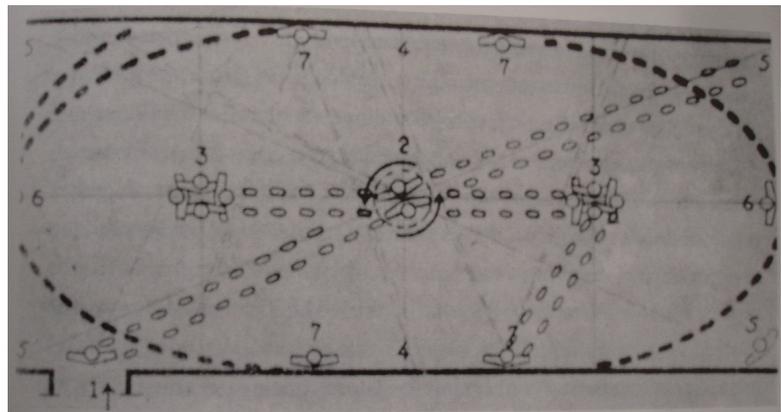
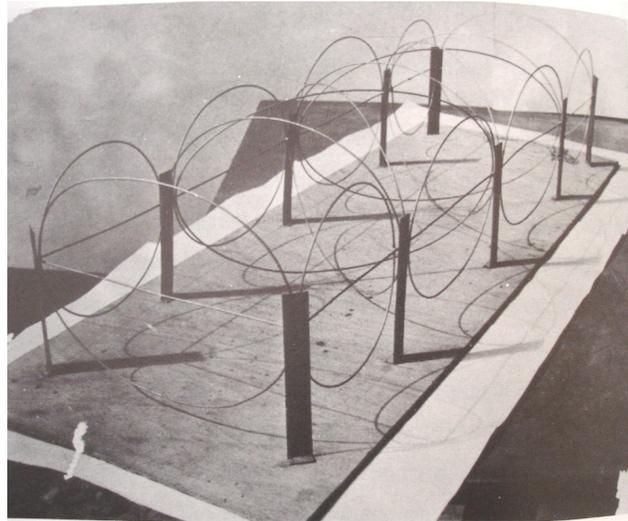
²⁵ Ibíd. Pág 78.

²⁶ Ibíd. Pág 120.

²⁷ Ibíd. Pág 160.

frente a la naturaleza esencial del espectador humano"²⁸, es decir ignorando las trayectorias del observador y también dejando de lado la naturaleza arquitectónica del espacio. Siqueiros cuestiona el asumir la pintura mural como una simple prolongación de la obra de caballete, y plantea que no se puede pensar en el observador de un mural como un espectador estático que observa la obra como se observaría un lienzo, prácticamente con una sola visual, de frente. "[...] es el tránsito normal del espectador en una topografía dada lo que determina la composición pictórica de la misma"²⁹.

En sus textos y sus análisis sobre la función de la pintura mural y la forma de realizarla, Siqueiros le da gran importancia al espectador y lo plantea por medio de afirmaciones de este tipo: "Una composición y una perspectiva que se realizan considerando al espectador no como una estatua, o como un autómatas que gira en eje fijo, sino como un ser que se mueve en una topografía, y en un tránsito correspondiente a esa topografía de naturaleza infinita"³⁰. Al referirse al espectador como un autómatas, Siqueiros estaba hablando de la perspectiva rectilínea, que concibe el espacio de forma cúbica y que imagina al espectador situado en un solo punto, sin movimiento alguno en



Ejemplos de los análisis que realizaba Siqueiros para entender la espacialidad de la arquitectura y las trayectorias del observador. En este caso para la obra de San Miguel de Allende. Imágenes tomadas de: SIQUEIROS. *Cómo se pinta un mural*. Págs. 122 y 173.

²⁸ *Ibíd.* Pág. 170.

²⁹ *Ibíd.* Pág. 172.

³⁰ *Ibíd.* Pág. 81.

el espacio; es decir, un espectador con un único punto visual. Habla también de los intentos realizados a partir de la perspectiva curvilínea en la cual el espectador gira rígidamente sobre un eje; es decir, ya tiene algún movimiento, pero éste es sobre sí mismo. De esta forma se crea un espacio esférico que es más cercano a la realidad física del mundo y a la visión humana. En contraposición con esto él propone que la pintura mural requiere de un método poliangular que integre 10, 15, 20 o más puntos normales del observador dentro del tránsito en el plano o topografía de la arquitectura correspondiente. Esto se realiza *“haciendo una composición, una organización, particular para cada ángulo, previamente adoptado y superponiendo las composiciones u organizaciones relativas a cada ángulo, con objeto de darle al espectador una ilusión de normalidad desde cualquier parte de la sala a donde éste se sitúe transitando”*³¹.

Así mismo enfatiza la importancia del espectador, al ser éste quien justifica la



Vida y obra del generalísimo Ignacio de Allende (1949).
 Centro cultural el Nigromante, San Miguel de Allende.
 Siqueiros. Fotografías de A.M. Logreira. 2009.
 Arriba vista general, el mismo detalle visto desde dos ángulos
 diferentes, se observa como las figuras se modifican de
 óvalos a círculos perfectos.

³¹ Ibíd. Pág. 181.

razón de ser de la arquitectura y de la pintura

“todo espacio arquitectónico verdadero, ya sea por dentro o por fuera, ya sea en su concavidad o en su convexidad, es una máquina y sus partes, muros, bóvedas, arcos, pisos, etc. son ruedas de esa máquina considerada no como un armatoste mecánico estático, sino como una máquina en movimiento rítmico, en juego geométrico de intensidad infinita [...] Un muro, pues, dos muros, situados uno frente del otro, inclusive la combinación entre una bóveda y un paño o panel, son dueños de una máquina dinámica, rítmica, de ese cruzarse y entrelazarse las elipses”³²

Es entonces el espectador quien activa el movimiento de la máquina que es la arquitectura.

Sobre el tema de la **integración plástica** Siqueiros afirmaba que pintar en obras arquitectónicas ya existentes, fueran realizadas varios siglos antes o de reciente construcción, no hacía que abandonara su mayor interés, que era el de contar con la planeación de las pinturas murales en la creación de los nuevos edificios de manera que se diera la integración plástica que él tanto apoyaba y además que estos murales fueran realizados en las fachadas, para que fueran vistos por el mayor número de personas, con lo cual llevaban a la practica el ideal del arte para el pueblo.

“en todas mis obras murales se puede observar el anhelo de esa plástica unitaria, o de esa integración moderna de la plástica [...] como es lógico entender en quien ha tenido que pintar, invariablemente, en edificios coloniales o bien en otros de relativa construcción moderna, pero en los cuales no ha tenido ninguna participación en su planeación. Ese anhelo se ha manifestado mediante la sobreestructuración de las salas, o zonas a decorar, al curvar sus aristas, el contacto entre los muros, o superficies verticales, con los techos o superficies horizontales, haciendo del conjunto una unidad espacial, más o menos de la forma en que habría impuesto tal solución, de haber participado previamente en la concepción y la construcción de los edificios correspondientes”³³

Con estas reflexiones se puede ver que Siqueiros consideraba que la verdadera integración arquitectura – pintura mural solo podría lograrse por medio del diseño conjunto en el que intervinieran tanto los arquitectos como los pintores, desde el momento de planeación del inmueble y no una vez construido este. Sin embargo, logró integrar su pintura a los diferentes edificios que las recibieron, por medio de

³² Ibíd. Pág. 174.

³³ Ibíd. Pág. 102.

modificaciones especialmente a nivel de percepción del espacio alterando la arquitectura con los recubrimientos pictóricos.

De la misma forma como Siqueiros planteó sus puntos de vista en su libro, en artículos y entrevistas, también Rivera, por medio de varios artículos publicados en distintas revistas, deja ver sus concepciones con respecto a su visión de la arquitectura y las relaciones de esta con la pintura mural. Es importante ver que Rivera consideraba que la pintura mural compartía con la arquitectura no solo los materiales, sino también la manera en que debía concebirse; es decir, consideraba que para hacer un mural era necesario abordarlo como si fuera una creación arquitectónica:

“Si la pintura mural no es esencialmente constructiva, tanto en su organización plástica así como mediante los materiales que se utilizan (los cuales deben a su vez tener una relación homogénea con los materiales de construcción del edificio sobre cuyos muros vive la pintura), ésta no puede ser totalmente funcional y por lo tanto necesariamente será mala, fea e inútil [...] por otro lado es importante comprender que una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida del edificio; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas generales y particulares; un elemento de unión y amalgamamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza y que a final de cuentas es su única causa y razón de existir”³⁴

En estas frases de Rivera encontramos varios elementos que debemos tener presentes, primero nos habla de la necesidad de compatibilidad entre los materiales arquitectónicos y pictóricos, lo que él denomina como una “relación homogénea” y da a entender que la pintura será de mala calidad si no se trabaja conforme a dicha relación, esto implica entonces que los pintores debían conocer sobre los materiales constructivos y realizar sus obras dependiendo de ello, lo cual en algunos casos requeriría la introducción de modificaciones en la técnica pictórica. Ejemplo claro de ello es que Rivera realizó varios de sus murales sobre soportes móviles, lo cual facilitaba la introducción de materiales no compatibles con las arquitecturas antiguas.

Otro aspecto importante es el de considerar la pintura como una parte funcional de la arquitectura. Esta característica que le otorga a las pinturas se refiere a que el objetivo de las mismas era ser observadas y entendidas por el usuario del inmueble y

³⁴ RIVERA, Diego. Arquitectura y pintura mural en: The Architectural Forum, Págs. 3 – 6 , Nueva York, enero de 1934. Publicado en *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moysén. UNAM, IIE. México, 1986. Págs. 204 - 205.

de esta forma facilitaban la apropiación del espacio en relación a la función del edificio, pues plantea que estas manifestaciones plásticas están en un nivel intermedio entre el ser humano y la arquitectura. Es posible que esto lo planteara en la medida en que para cualquier espectador es mucho más fácil comprender el mensaje de la pintura por medio del lenguaje plástico ya que esto permite desarrollar discursos completos y evidentes, mientras que para entender esos mismos mensajes exclusivamente por medio de la arquitectura requiere un nivel más profundo de conocimiento y abstracción por parte del usuario.

Cuando Rivera dice que la pintura mural es un elemento funcional de la arquitectura evidencia la necesidad de entender las dos manifestaciones como un todo y este concepto de la pintura mural como arquitectura, lo expone directamente en otro de sus textos cuando dice que:

“La pintura mural en suma es mucho más arquitectura que pintura. Aquel que pretenda construir una pintura mural sin hacerla como lo hace un arquitecto; con los medios de un arquitecto y de un ingeniero, no la puede construir, no la puede llevar a cabo. La pintura mural es arquitectura [...] Repito, que las mismas condiciones que son necesarias para la realización de arquitectura, son necesarias para la realización de pintura mural”³⁵.

El planteamiento de Rivera con respecto a que la pintura mural es mas arquitectura que pintura se debe a varios elementos, primero a la necesidad de entender un espacio como marco de la obra, en donde el espectador se puede decir que esta dentro de la misma obra. Los elementos que confirman la arquitectura influyen en la pintura y viceversa por lo tanto los volúmenes, vacios, luces y sombras naturales son aspectos que el artista debía analizar al diseñar su obra en un espacio ya construido. Así mismo todos los conceptos de equilibrio, armonía, enfoques entre otros que si bien son trabajados en cualquier pintura, en el caso de los murales deben ser abordados desde las posibilidades arquitectónicas, es decir como un arquitecto, por ejemplo, juega con los volúmenes de una fachada.

Si se piensa en la realización práctica de los murales, también se llegará a la conclusión de que este tipo de pinturas son más cercanas a la arquitectura, pues desde el diseño del mural es necesario hacer bocetos que más se parecen a los planos arquitectónicos que a los bocetos de una obra de caballete, y cuando ya se está ejecutando el mural se requiere de un equipo de trabajadores que se encargan de diferentes tareas y es ese trabajo en grupo lo que permite abordar la realización de estas obras, al contrario de lo que sucede con los pinturas de

³⁵ RIVERA, Diego. La huella de la historia y la geografía en la arquitectura mexicana. Conferencia en el Palacio de Bellas Artes, 25 de junio de 1954. Publicado en *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moysén. UNAM, IIE. México, 1986. Págs. 408.

caballete en donde es el artista prácticamente el único que interviene en el proceso de elaboración (salvo algunas excepciones que no interesan ser tratadas en este estudio). También en cuanto a los aspectos técnicos, muchas de las herramientas y materiales que se emplean en los murales son los mismos necesarios para la construcción de un edificio.

En cuanto a las técnicas pictóricas que se pueden emplear, y en contraposición con las ideas de Siqueiros, quien consideraba, como vimos anteriormente que la pintura mural del comienzo del muralismo fue realizada con técnicas anacrónicas a su época, pero correspondientes al tipo de arquitectura en donde se realizaron, Rivera considera que el fresco es la técnica por excelencia para los murales

“Y el fresco es un proceso de pinturas especialmente arquitectónico. Sus materiales estructurales son la cal, la arena, el mármol, el cemento y el hierro, y los colores que acepta son el resultado de diferentes grados de oxidación del hierro y manganeso, de sulfatos de cobre y aluminio. Puede ser construido directamente sobre una pared de ladrillo o de piedra, o puede sostenerse autónomamente mediante una estructura de acero o madera. O sea que, es esencialmente parecida y homogénea a los materiales de construcción del edificio en el cual existe; su plástica y su estética, como las de la arquitectura, son funcionales”³⁶.

Y en otro de sus textos dice:

“porque la pintura al fresco es, por sus elementos, no solo una parte del edificio, y por sus características no solo está unida a una multitud de espectadores y de ese modo se incorpora a la vida pública, sino también por sus principales atributos de carácter estético es el mejor modo de expresión pictórica de la colectividad”³⁷.

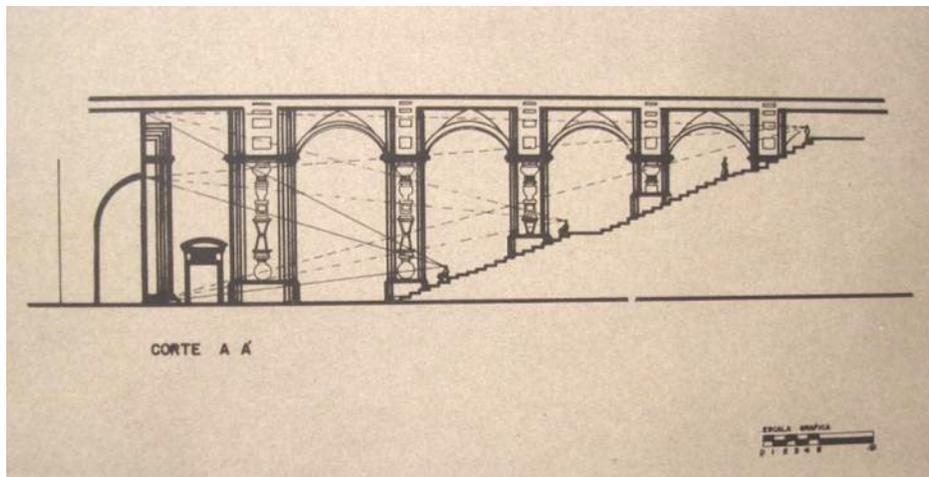
Como se puede ver Rivera considera al fresco como la técnica máxima de producción pictórica mural porque no se cuestionaba el trabajar sobre arquitecturas ya existentes, sin embargo sí plantea, aunque no claramente, la posibilidad de hacer modificaciones a la misma técnica, según las necesidades de cada obra y el lugar donde iba a encontrarse. Esto se puede ver cuando habla de la utilización del hierro, pues empleaba este material para construir soportes móviles para sus murales; no obstante, es importante recordar que la técnica tradicional del fresco nunca incluía este tipo de soportes, sino que buscaba preparar las superficies para recibir correctamente la pintura.

³⁶ Po. Cit. RIVERA, Diego. Arquitectura y pintura mural Págs. 206.

³⁷ RIVERA, Diego. La obra del pintor Diego Rivera, en Das Werk Des Malers Diego Rivera. Neven Deutscher, Verlag, Berlin, 1928. Publicado en *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moysén. UNAM, IIE. México, 1986. Pág. 130.

Esta introducción de soportes móviles se debía al conocimiento de la incompatibilidad de algunas técnicas constructivas con la técnica del fresco, lo que hacía fundamental un soporte auxiliar que permitiera la realización de las obras.

Igualmente importante es ver como Rivera explicaba algunas de sus obras con relación a la arquitectura que las contiene. Sobre la obra del anfiteatro Bolívar dice en una entrevista que el punto principal, el que le tomó más tiempo de resolver fue “*armonizar la composición con la arquitectura [...] La decoración está estructurada como si fuera un edificio*”³⁸, esto porque el espacio del anfiteatro, por su función misma, soluciona el espacio de tal forma que todos los espectadores tengan una visual adecuada sobre el escenario y es en este lugar precisamente donde se encuentra la pintura. El artista entonces analizó el hecho de que las personas que vieran el mural no iban a poder acercarse a él y además que a medida que se alejan las sillas del escenario, sería más difícil la apreciación de la obra.



Corte del anfiteatro Bolívar, con distintas visuales de la pintura mural de Rivera.
Imagen tomada de: LOPEZ RANGEL, Rafael. Diego Rivera y la Arquitectura mexicana. Pág. 51.

“El promedio de la disminución de la perspectiva, dadas las distancias entre el muro del fondo de la escena y las primeras y últimas filas de asientos reservados para los espectadores – puntos de vista obligados y fijos – impuso la talla de los personajes y la simplicidad de su estilo” Rivera.

La pintura del Anfiteatro entonces tiene varios puntos focales del espectador, pero todos determinados por las sillas del teatro, en cada una de ellas el espectador tiene

³⁸ Entrevista de Rivera con Juan del Sena, citada por LOPEZ RANGEL, Rafael. Diego Rivera y la Arquitectura mexicana. Secretaría de Educación Pública. México. 1986. Pág. 49.

una visual total de la obra y no requiere desplazamiento alguno para su lectura. También por eso fue muy adecuada la utilización de grandes personajes despojados de detalles, los cuales son visibles desde cualquier lugar de la sala.

Caso contrario son las pinturas de la Secretaría de Educación Pública. En ellas las superficies arquitectónicas de las que disponía Rivera tenían unas características completamente diferentes, pues son muros que no pueden ser vistos en su totalidad desde el centro del patio por estar detrás de las columnas de la arcada; además, son muros que se interrumpen constantemente por los vanos de las puertas que dan acceso a los diferentes espacios de la Secretaría y el espectador debe estar al interior de los pasillos para poder ver la pintura sin interrupciones, pero para esto debe desplazarse, lo que hace que vea el mural escena por escena y no en su conjunto. En cuanto a la manera de abordar esta obra, la selección de la técnica plástica y de los temas, el autor dice lo siguiente:

“Siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el edificio del Pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro que la vida de ese mismo pueblo; trató el pintor de condensar ese tema y ordenarlo de acuerdo con la arquitectura que decora [...] En el entresuelo, por su dimensión achaparrada y lo raquíto de las mochetas de sus innumerables puertas, no era posible el empleo de color, que hubiera debilitado la idea de resistencia y viabilidad del edificio, así es que se empleó la grisalla en falso bajo-relieve, acordándose al tono gris y la posición intermedia del entresuelo, se tomó como tema las actividades intelectuales; y en el piso superior se exaltó el color en las composiciones centrales”³⁹

Este análisis de Rivera en cuanto a la manera de desarrollar estas dos pinturas (Anfiteatro Bolívar y Secretaría de Educación) demuestran como el pintor no tenía reglas que siguiera para todas sus obras, sino que entendía el espacio en el que iban a estar las pinturas y la manera en que los observadores las iban a apreciar, con ello lograba solucionar problemas como el de no permitir que sus pinturas crearan una sensación de inestabilidad en los muros, o cómo manejar ciertos personajes o escenas para que demostraran su importancia dentro de la composición.

Otro de los muralistas que nos dejó algunos textos sobre la relación de la arquitectura y la pintura mural fue Orozco. Él nos plantea en algunos de sus escritos, recopilados por Justino Fernández, sus pensamientos al respecto. En uno de esos escritos, una carta dirigida a Rafael Gracia Granados el pintor

³⁹ RIVERA, Diego. *Los patios de la Secretaría de Educación pública* en: *El arquitecto*, Serie II, núm. 1, págs 19 – 20, México, septiembre de 1925. Publicado en *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moyssén. UNAM, IIE. México, 1986. Págs. 86 – 87.

dice:

“El problema de las relaciones entre la pintura mural y la arquitectura, solo pueden ser resueltas directamente sobre el terreno y en el momento mismo de la ejecución. De nada servirá un proyecto demasiado preciso, el cual habrá que modificar continuamente para adaptarse a la realidad, siendo el resultado completamente diferente del boceto primitivo. Son tantos los elementos que entran en juego, como son: proporciones, distancias, luz, tonos, color, ambiente, etc., que no es fácil en modo alguno prever de antemano el resultado final”⁴⁰.

Este comentario, si bien fue realizado por el artista como respuesta a una crítica de su forma de trabajo, nos evidencia como estaba totalmente consciente de la necesidad de entender el espacio construido en el que realizaba sus obras y el análisis *in situ* que tenía que realizar constantemente mientras las ejecutaba.

En otro de sus textos Orozco, sobre la técnica de los muralistas en los últimos 25 años, nos habla, entre otros aspectos del manejo de la arquitectura por medio de la pintura y cómo la primera es modificada por el pintor según ciertas elecciones en su forma de trabajar.

“Para pintar los muros de un edificio, cualquiera que sea el procedimiento, hay dos maneras de hacerlo, que son las únicas posibles: a) Conservar la arquitectura, [o] b) Destruir la arquitectura. [...] También podrían llamarse dichas maneras, estática y dinámica respectivamente, según el grado de movimiento que provocan o sugieren por su estructura.”⁴¹

Según el texto de Orozco, la opción estática, es decir la de conservar la arquitectura correspondería a los casos en los que las pinturas se manifiestan con las características de la arquitectura, por medio de los valores estructurales relacionados con las leyes de gravedad, serían entonces pinturas que visualmente conservan la estabilidad del edificio sin crear nuevas tensiones que modifiquen las relaciones entre los volúmenes arquitectónicos y las sensaciones que estos pueden generar en los habitantes.

⁴⁰ Fragmentos de una carta al Señor Rafael García Granados de 1941. Publicada en *Textos de Orozco*. Fernández, Justino. IIE, UNAM. Imprenta Universitaria. México, 1955. Pág. 66.

⁴¹ Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años. 1947. Publicada en *Textos de Orozco*. Fernández, Justino. IIE, UNAM. Imprenta Universitaria. México, 1955. Pág. 82.

En el otro caso de “destrucción de la arquitectura” la manera dinámica, no se refiere a la destrucción literal de la arquitectura sino más bien a una modificación profunda pero visual, podríamos decir virtual, en la que la pintura altera la percepción de la estructura del edificio. Para ejemplificar esto último podemos recurrir al análisis realizado por Renato González, quien hablando sobre el mural de Orozco en el Palacio de gobierno de Jalisco dice:

*“Orozco busca, [...] destruir la arquitectura, empleando para ello el plano de color. Sin referencias de que asirse, el espectador se ve envuelto por el color, perdiendo cualquier noción cardinal, incluyendo las nociones básicas de lo alto y lo bajo: está dispuesto a admitir que la imagen de Hidalgo, que está sobre él en la bóveda, se yergue frente a él. Este efecto compositivo lo envuelve y lo coloca en un espacio anormal.”*⁴²



Pintura mural de Orozco en el Palacio de Gobierno de Jalisco. Fotografía tomada de: http://www.flickr.com/photos/Francisco_Juarez_2008/

Podríamos decir entonces que la pintura logra modificar la percepción espacial del espectador, jugando con la propia noción de espacio y haciendo que la arquitectura adquiriera una nueva interpretación.

Leyendo los textos realizados por los muralistas, podemos entender que el tema de la arquitectura no pasaba de largo en sus análisis previos y durante la realización de sus obras, pues ellos desarrollaban su discurso a partir no solo de lo que querían representar, sino de dónde lo iban a plasmar, quién lo iba a ver, cómo se iba a entender y una serie importante de cuestionamientos que debieron resolver como parte de su proceso creativo.

El muralismo comenzó a materializarse en el siglo XX en edificios construidos con anterioridad y que por razones históricas se sirvieron de las pinturas para enfatizar sus

⁴² GONZALEZ MELLO, Renato. *José Clemente Orozco en blanco y negro*. En: *El color en el arte mexicano*. Coordinador George Roque. IIE, UNAM. México, 2003. Pág. 236.

nuevos usos y para ubicarse en la imagen social del nuevo gobierno. Así mismo los muralistas lograron tener espacios públicos donde gran cantidad de personas podían observar sus obras y de esta manera la producción plástica toma un espacio importante en la vida diaria de los individuos.

Los procesos creativos de los artistas incluían el análisis de la arquitectura para lograr integrar sus obras a los inmuebles, lógicamente dicha integración fue más afortunada en unos casos que en otros pero como se verá en el siguiente capítulo las relaciones entre arquitectura y pintura pueden darse en distintos niveles.

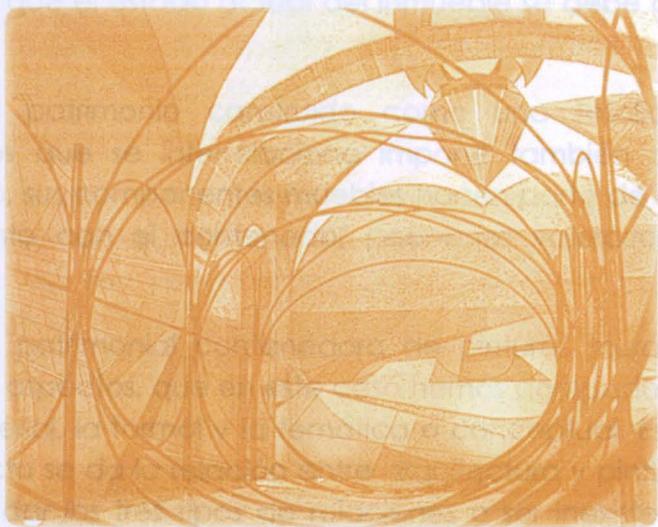
Los análisis realizados por los muralistas son fundamentales al intervenir en proyectos de conservación – restauración el patrimonio construido que los contiene, con el agravante de que dichas intervenciones deben poner en evidencia la importancia de los distintos componentes de la arquitectura, entre ellos la pintura mural, los diferentes momentos históricos del bien y debe ayudar necesariamente a su integración para lograr que los usuarios o habitantes puedan comprender y valorar estas obras constituyentes del patrimonio colectivo.

El inmueble patrimonial, está conformado por diversos componentes, materiales (fábricas, sistemas constructivos, tratamiento de volúmenes etc.) e intangibles (valores estéticos e históricos entre otros) que le confieren características especiales. Estos elementos tanto táctiles como etéreos, deben ser reconocidos y estudiados para lograr una comprensión total del edificio. Si bien estos aspectos pueden ser clasificados de manera que se aborden uno por uno, lo cierto es que la comprensión total solo se logra cuando se entiende a fondo la manera en que se relacionan unos con otros. Como lo dice Marina Waisman:

*Edificio considerado de valor patrimonial no podrá ser entendido sobre la base de algunos de sus cualidades con abstracción de las demás. No podrá ser considerada como un objeto artístico o como un testimonio histórico, mirando a un aspecto aislado de su condición: deberá ser estudiado y tratado como un complejo en el que coexisten la materia y su organización, los significados culturales y los valores estéticos, la memoria social, el papel urbano actual, las funciones pasadas y presentes, etc.*⁷⁷

Se nos es un gran error entonces cuando se busca entender el edificio desde un solo ángulo, si se abordan únicamente aspectos históricos, clásicos, etc. y así mismo es un error considerar a cada uno de estos aspectos de forma autónoma, dejando de lado que el estado actual del inmueble se debe a la suma de todos estos factores.

CAPÍTULO TERCERO



Esta manera de comprender el patrimonio es una comprensión compuesta por diversos elementos que nos permiten entender que dentro del edificio existe una compleja totalidad y solo abordándolos juntos podremos entenderlos adecuadamente.

Consideramos que la arquitectura puede ser analizada desde distintos niveles básicos: la relación material, la funcional y la simbólica. Estos niveles dependen de en qué aspecto se está estudiando. En un mismo inmueble se pueden encontrar los tres niveles, aunque no necesariamente todos. Ante alguna de ellas, el primer nivel es necesario y evidente en todos los casos, pues debemos tener presente la idea de que el edificio es un producto. Los

LAS RELACIONES ENTRE ARQUITECTURA PATRIMONIAL Y PINTURA MURAL DEL SIGLO XX

⁷⁷ Waisman, Marina. La arquitectura del siglo XX.
⁷⁸ Salvo en los casos de las pinturas murales, donde se debe tener en cuenta que estas obras cumplen funciones de protección - preservación - y de difusión - además estas obras son elaboradas por el hombre y son modificadas por él.

Un inmueble patrimonial, está conformado por distintos componentes, materiales (fábricas, sistemas constructivos, tratamiento de volúmenes etc.) e intangibles (valores estéticos e históricos entre otros), que le confieren características especiales. Estos elementos tanto táctiles como etéreos, deben ser reconocidos y estudiados para lograr una comprensión total del edificio. Si bien estos aspectos pueden ser clasificados de manera que se aborden uno por uno, lo cierto es que la comprensión total solo se logra cuando se entiende a fondo la manera en que se relacionan unos con otros. Como lo dice Marina Waisman:

Edificio considerado de valor patrimonial no podrá ser entendido sobre la base de algunas de sus cualidades con abstracción de las demás. No podrá ser considerado como un objeto artístico o como un testimonio histórico, mirando a un aspecto aislado de su condición: deberá ser estudiado y tratado como un complejo en el que coexisten la materia y su organización, los significados culturales y los valores estéticos, la memoria social, el papel urbano actual, las funciones pasadas y presentes, etc.⁷⁷.

Se cae en un gran error entonces cuando se busca entender el edificio desde un solo ángulo, si se abordan únicamente sus aspectos materiales, o técnicos, históricos, plásticos, etc., y así mismo es un error considerar a cada uno de estos aspectos de forma autónoma, dejando de lado que el estado actual del inmueble se debe a la sumatoria de todos estos factores.

Esta manera de comprender el patrimonio construido como una totalidad compuesta por diversos elementos que se interrelaciona impone también que entendamos que dentro del edificio, sus componentes muebles hacen parte de esa totalidad y solo abordándolos junto con el contenedor podremos valorarlos e intervenirlos adecuadamente.

Consideramos que la arquitectura patrimonial contenedora de pinturas murales, puede ser analizada desde distintos aspectos, que en este caso hemos agrupado en tres niveles básicos: la relación material, la formal y la temática o conceptual. Estos niveles dependen de en qué aspecto se da la relación entre arquitectura y pintura. En un mismo inmueble se pueden dar los tres tipos de relaciones o ser inexistente alguna de ellas. El primer nivel es necesario y evidente en todos los casos, pues debemos tener presente la idea de que sin arquitectura no hay pintura mural⁷⁸. Los

⁷⁷ WAISMAN, Marina. *La arquitectura descentrada*. Editorial Escala. Colombia, 1995. Pág. 112.

⁷⁸ Salvo en los casos de las pictografías realizadas en cuevas o abrigos rocosos, sin embargo debemos tener en cuenta que estos espacios cumplían varias de las funciones de la arquitectura, como son ser lugares de protección – habitación o sitios de culto. Además estos soportes naturales, si bien no eran elaborados por el hombre, si eran modificados por él.



otros dos niveles dependen más de las lecturas e interpretaciones que se hagan de los espacios y sus pinturas.

Las relaciones que planteamos en este estudio se pueden dar en cualquier edificio con pintura mural, sea ésta correspondiente a la misma época de construcción del inmueble o haga parte de una intervención posterior. Por lo tanto buscaremos definir cada uno de estos tipos de relación de forma general para posteriormente ver como se dan en arquitecturas patrimoniales con pinturas murales del siglo XX. Casos en los cuales el análisis requiere que nos situemos en la posición del artista a quien se encargaba la realización de una obra en un espacio ya construido, pues él debía hacer un análisis que le permitiera solucionar aspectos técnicos, formales y temáticos.

Esther Cimet en su ponencia presentada en el Congreso Internacional de Muralismo, plantea que es fundamental entender el por qué un mural se inserta en una arquitectura, que generalmente es sede de la institución que lo patrocina y afirma que el mural con su presencia crea una serie de relaciones con la arquitectura que contribuyen a su significado, ante esto surge la necesidad de entender dos aspectos básicos de su integración

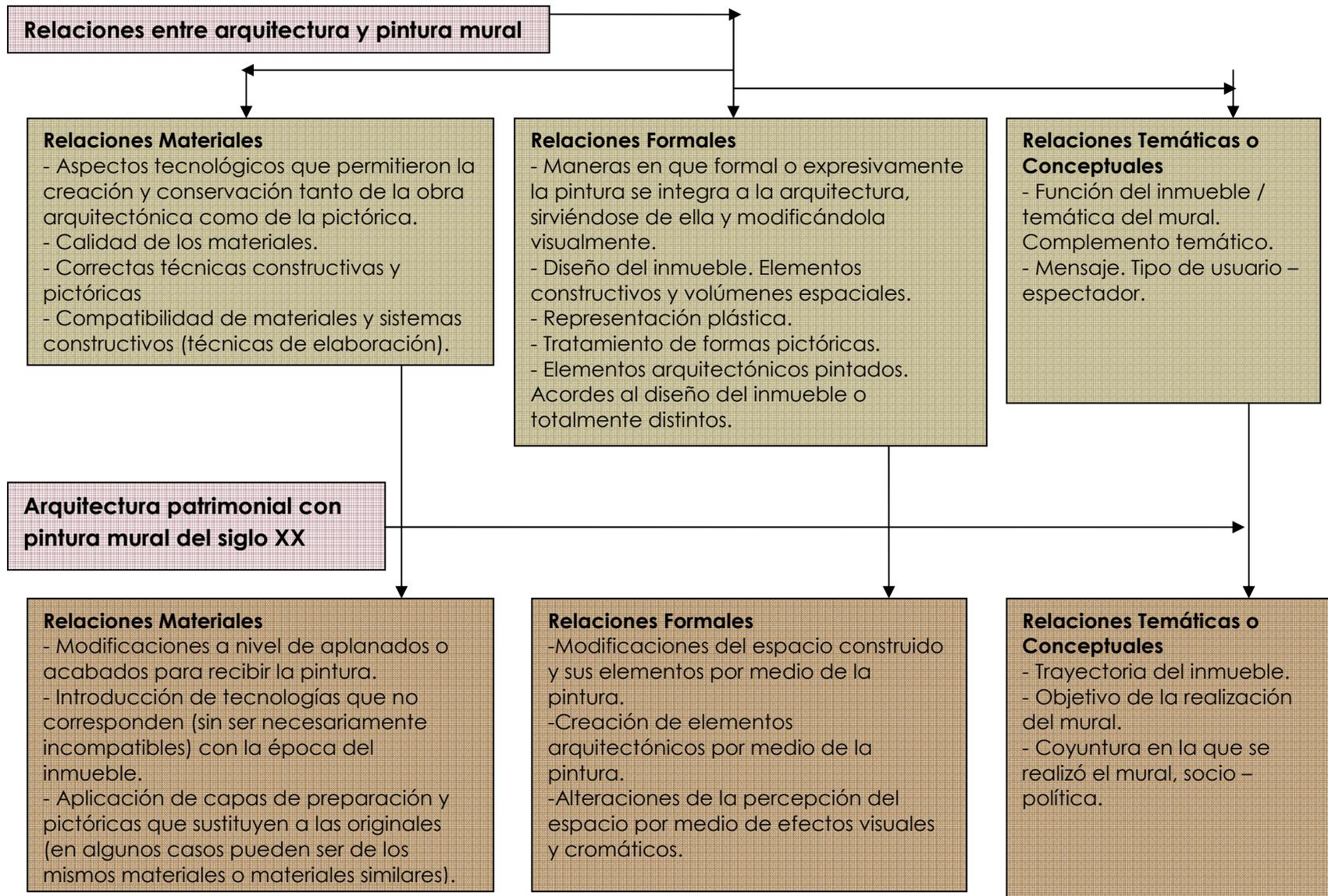
“Uno es el de la integración plástica a la arquitectura del edificio como espacio físico y material, cuyos muros presentan formas y relaciones espaciales específicas sobre las cuales se realiza la intervención pictórica [...] El otro aspecto de la integración se relaciona con el edificio como significado en cuanto a institución, y el papel que el patrocinador pretende asignar al mural con relación a ese significado o a otros con él vinculados [...] Estas funciones podían ser o no asumidas por el pintor”⁷⁹.

La autora hace evidente que los muralistas debían pasar por diversas percepciones de la arquitectura para determinar los manejos necesarios que debían darle a la estructura del espacio y que para ello necesariamente debían separarse de las concepciones de las obras de caballete, por la monumentalidad de los espacios a cubrir y las formas particulares de los diferentes muros.

A continuación se presenta una síntesis de este análisis y sus diferencias cuando se realiza en edificios patrimoniales con pintura del XX.

⁷⁹ CIMET, Esther. *El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones*. En: Memorias del Congreso Internacional de Muralismo San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano, reflexiones historiográficas y artísticas. Antiguo Colegio de San Ildefonso. CONACULTA, UNAM. México, 1999. Págs. 49 - 50.

Tabla No. 1. Propuesta de clasificación de las relaciones arquitectura – pintura mural. Generales y Siglo XX.



3.1 RELACIONES MATERIALES

La primera de las relaciones entre la arquitectura y la pintura mural es necesariamente la interacción material. Con esto nos referimos a todos los aspectos a nivel tecnológico que permitieron la creación y conservación tanto de la obra arquitectónica como de la pictórica.

Debemos partir de que la arquitectura es el soporte de la pintura y que esta última no tiene razón de ser sin la presencia de la estructura construida, o por lo menos pierde su naturaleza de "pintura mural" para ser únicamente una pintura en el sentido genérico de la palabra. No tendría sentido hablar de pintura mural cuando no existen los muros. Por ello la realización de toda obra plástica en un edificio ya construido implica una relación material.

Es importante aclarar que por pintura mural no se puede entender únicamente la capa pictórica que queda sobre la superficie y que es lo visible de la obra, sino que como parte de la pintura se encuentran los materiales base (los que constituyen el soporte que es el muro), los aplanados o bases de preparación y finalmente la capa pictórica, es la suma de esos diferentes estratos los que conforman una pintura mural.

En los casos en que arquitectura y pintura corresponden a una misma época, cuando ambas fueron planteadas y elaboradas al tiempo, los materiales por lo general son similares, es decir la pintura es de igual naturaleza físico – química que la arquitectura y por lo tanto son compatibles lo que evita que aparezcan deterioros en las obras. Sin embargo, la técnica de elaboración de la pintura puede ser causante de problemas de conservación cuando los materiales son preparados o aplicados de manera inadecuada. Por ejemplo cuando hubo descuidos en el apagado de la cal, utilización de morteros pobres en su porcentaje de aglomerante y cuando los materiales fueron de baja calidad, entre otras posibilidades relacionadas con la materialidad de las obras.

En el caso de la introducción de pinturas murales posteriores a la realización de la arquitectura, también la compatibilidad de los materiales debió ser un tema importante en la selección de la técnica pictórica, al igual que la calidad de los materiales y la correcta ejecución de las técnicas.

Los materiales que se seleccionan y las técnicas por las que se aplican dependen necesariamente de las fábricas del edificio. Este es un aspecto que debió ser

analizado por el artista al elegir el medio por el cual realizar su obra; debía conocer sobre los materiales que iba a aplicar y cuál iba a ser la interacción de estos con los materiales de los muros a recubrir. La necesidad de este conocimiento se debe a que los materiales debían ser compatibles entre sí; de otra forma se pueden generar diversos deterioros en las pinturas (estos deterioros causados por la incompatibilidad de materiales o por una mala técnica de ejecución se denominan generalmente *deterioros intrínsecos*).



Pinturas murales de Diego Rivera sobre soportes móviles.
Palacio Nacional. Fotografía A.M. Logreira C. 2007.

Así mismo, el artista debía conocer la técnica de elaboración tan a fondo como para comprender que los deterioros que pudiera presentar la arquitectura alterarían su obra o generarían consecuencias lamentables en cuanto a la calidad de la pintura. Estos deterioros de los edificios, que el artista debía analizar y corregir podía ser, por ejemplo, la presencia de humedades o de sales.

La inadecuada elección de la técnica pictórica para realizar un mural puede generar deterioros debido a la incompatibilidad de materiales. Un error así, por parte del artista, se puede haber debido al desconocimiento histórico de la arquitectura en la que interviene y ello de una forma u otra implica un desconocimiento de su trabajo mismo, en la medida en la que deja de lado el estudio del soporte que es la arquitectura.

La selección de la técnica debía entonces responder a cuestionamientos como qué tipo de fábricas tiene el edificio, qué tipo de aplanados recubren sus superficies, si se iba a trabajar en interiores o exteriores, en qué forma se debía preparar el muro, entre otros. La solución a estos interrogantes daría como resultado una gama de técnicas pictóricas que el artista podría elegir, y en ese momento ya dependería de la destreza o preferencia que tuviera en cada una de ellas.

Para hacer más claro lo referente al tema de la compatibilidad de los materiales pensemos en un edificio virreinal construido básicamente con materiales porosos como cantera y morteros de cal/arena. Teniendo estas fábricas en el inmueble, el pintor podía escoger una técnica que se basara en estos mismos materiales y que



por lo tanto se comportaría de la misma forma o una técnica con materiales menos compatibles que le exigiera una preparación de las superficies un poco más compleja. En el primer caso elegiría una técnica como el fresco en la que los materiales se comportan de la misma forma que un aplanado de cal; es decir, que permite la "respiración" del muro. La preparación se reduciría a eliminar aplanados previos y limpiar las superficies para colocar sus nuevas capas.

En la opción opuesta, al elegir una técnica pictórica menos compatible con los materiales porosos, por ejemplo piroxilina⁸⁰, sería necesario preparar las superficies arquitectónicas de formas más complejas como la implementación de soportes auxiliares o la aplicación de mezclas con aditivos como el cemento.

Si el mismo ejercicio se realizara con un inmueble construido con estructura de concreto armado, muros de tabique y mezcla de cemento, la elección más adecuada sería la de la piroxilina, pues si pensamos en la compatibilidad de los aplanados a base de cal, necesarios para la realización de un fresco, tendríamos que recordar que la excesiva resistencia mecánica del cemento y sus altos contenidos de sales solubles atacarían fácilmente la pintura realizada.

Este tipo de condicionantes era uno de los factores por los que a Siqueiros le molestaba trabajar en obra antigua, pues su conocimiento de los materiales le imponía la elección de técnicas que él consideraba retrógradas para su época y no le permitía la experimentación con nuevos materiales, lo cual era fundamental para él.

Es importante recordar también que muchos de los muralistas del siglo XX utilizaron morteros preparados con ciertos porcentajes de cemento blanco, para la realización de pinturas al fresco, sin embargo en esos casos el aglomerante del mortero no era solo el cemento sino que también tenía un porcentaje considerable de cal.

La realización de un mural en un edificio ya construido implica la preparación de las áreas para recibir la obra. Esa preparación podía incluir desde la simple limpieza de las superficies hasta la eliminación de aplanados originales, el tapiado de vanos o la colocación de secciones de materiales como masonite para la modificación de las aristas de los muros. Esto muestra la transformación de los materiales originales y por lo tanto la importancia de dichas intervenciones artísticas para la trayectoria histórica del edificio.

⁸⁰ **Piroxilina** es una técnica a base de nitrocelulosa, son las pinturas que se emplean en los automóviles y que en el arte pueden ser empleadas sobre diferentes soportes. Al parecer el primero en emplearlas con fines artísticos fue Siqueiros en los años 20's del siglo XX. Son pinturas de laca que deben disolverse y plastificarse de diferentes formas para obtener diferentes acabados. Para más información sobre este tema se puede consultar el libro de Gutiérrez, José "Del fresco a los materiales plásticos, nuevos materiales para la pintura de caballete y mural", editado por el Instituto Politécnico Nacional en 1986. Págs. 51 a 62.

Sin embargo, la inserción de un mural en un espacio ya construido, hace que estos dos se unan de tal forma que los materiales de la pintura se conviertan en parte de los materiales de la arquitectura y esto debe ser entendido de esta manera al momento de estudiar e intervenir un inmueble.

Los únicos casos donde esto no sucede son en los que encontramos que la pintura está realizada sobre soportes móviles o exentos. En éstos el artista no utilizó los paramentos del inmueble como soporte para su obra, sino que elaboró un soporte adicional el cual posteriormente es ubicado en un espacio específico. Como claros ejemplos de esto podemos observar las pinturas de Rivera en los pasillos de Palacio Nacional y las pinturas de Siqueiros, Orozco, Rivera, Tamayo, González Camarena, Montenegro y Rodríguez Lazo en el Palacio de Bellas Artes. En estos casos consideramos que es más adecuado hablar de pinturas de gran formato sin darles el calificativo de pintura mural. Sin embargo, lo que ha hecho que se considere a estas obras pinturas murales, aparte de sus grandes dimensiones, es que los artistas realizaron las obras sobre estos soportes móviles con las técnicas propias del mural, desde las preparaciones hasta las capas pictóricas.



Pinturas murales de Diego Rivera y de Rufino Tamayo sobre soportes móviles. Palacio de Bellas Artes. Fotografía A.M. Logreira C. 2007.

La información sobre la naturaleza de los materiales presentes y sus diversas reacciones al estar juntos, es fundamental para intervenir las obras, arquitectónicas y pictóricas. Por ello como parte de los exámenes necesarios para las intervenciones de restauración, se debe tener en cuenta que, dentro de los análisis de las fábricas del inmueble deben incluirse necesariamente los correspondientes a los materiales de la pintura; naturaleza del aglomerante y la carga de los aplanados, porcentaje de los elementos constituyentes de dichas capas, naturaleza de los aglutinantes de la capa pictórica e identificación de los pigmentos presentes son algunos de los análisis que deben realizarse. Esto porque las propuestas de intervención deben estar acordes a unos y otros, a las fábricas arquitectónicas y a los materiales de la pintura.

Las propuestas deben entonces ir encaminadas a la recuperación de la obra en su totalidad, incluyendo la pintura mural, no trabajarla en una intervención diferente. Las medidas que se lleven a cabo para la recuperación arquitectónica, deben ser analizadas en cuanto a su conveniencia para la conservación de la pintura.



Como parte de las intervenciones es importante hablar sobre los desprendimientos de la pintura. Por la relación material entre arquitectura y pintura, el desprender la pintura puede solucionar problemas de conservación cuando estos son debidos; por ejemplo, a hundimientos diferenciales en los muros, los cuales, como sucede en la Ciudad de México no son completamente controlables, pues el subsuelo se continúa moviendo constantemente. O en casos en los que el muro no garantiza la conservación de la pintura, por problemas en sus materiales base.

Sin embargo, en otros casos el desprendimiento de la pintura mural puede generar deterioros en la misma. Este procedimiento completamente radical, que se realiza por medio de diferentes técnicas acarrea modificaciones fundamentales que deben analizarse con total cuidado antes de tomar la decisión de llevarlo a cabo.

Con la técnica del strappo⁸¹, se pierde la razón de ser de varias de las capas de elaboración, como los aplanados (revoques o enlucidos), además de cambiar características de la pintura como la reflexión de la luz, la profundidad del color (en el caso de las pinturas al fresco) y la transparencia, pérdida considerable de cantidad de color (porque un porcentaje de la capa pictórica queda en la superficie del muro, pérdida de la resistencia de la pintura en general y la pintura en el nuevo soporte queda con una textura totalmente plana por la pérdida de las irregularidades propias del muro.

En otros casos el desprender una pintura mural de su lugar original genera una alteración importante en la propia arquitectura, pues al aplicar la técnica del stacco⁸² se genera una modificación igual de grave a la de retirar los aplanados originales de las fachadas, costumbre muy de moda en algunas épocas, con lo que se dejaban los materiales base a la vista quitándoles sus capas protectoras.

Finalmente con la tercera técnica de desprendimiento de murales, el stacco a massello⁸³, la alteración a nivel arquitectónico es la más fuerte. Sin embargo, es la que mejor conserva las características de la pintura. Esta técnica solo puede emplearse en casos en los que el edificio va a demolerse o bien cuando se van a hacer modificaciones importantes en los espacios, pues se retira completa o parcialmente el muro sobre el que descansa la pintura.

⁸¹ **Strappo:** Técnica de desprendimiento de pintura mural en la que se retira exclusivamente la capa pictórica. Para ello se colocan varias capas de tela de gasa con adhesivo (generalmente orgánico) y luego se jala la tela que se lleva consigo la capa pictórica, luego se enrolla y se lleva al taller para colocarle un nuevo soporte.

⁸² **Stacco:** Técnica con la cual se retira del muro la capa pictórica y el enlucido o revoque.

⁸³ **Stacco a massello:** Es la técnica de desprendimiento de pinturas murales en las cuales se retira desde el soporte es decir desde el muro mismo o parte de este, incluyendo todas las capas de preparación de la pintura. Esta técnica ha sido empleada, por ejemplo en las Iglesias de Florencia de Santa Croce, con los frescos de Domenico Veneziano, y en la de Ognissanti, para los murales de Ghirlandaio y Botticelle. Consultar la página de internet <http://www.luzrasante.com/arranque-de-pintura-mural-el-stacco-a-massello/>. Este procedimiento también se empleó en algunas catacumbas de Roma.

Por estos motivos reiteramos que es fundamental que para determinar la pertinencia del desprendimiento de la pintura se tenga una justificación clara de sus razones y se valore la conveniencia de la misma. Este tipo de intervenciones solo deberían ser permitidas en casos en los que estos métodos son la única forma existente para conservar el mural. Y debemos tener presente que la relación material arquitectura – pintura mural se pierde totalmente.

3.2 RELACIONES FORMALES

El segundo nivel de análisis está relacionado con las maneras en que formal o expresivamente la pintura se integra a la arquitectura, sirviéndose de ella y modificándola visualmente. En este nivel podemos encontrar tanto formas de representación, como puede ser la imitación de elementos arquitectónicos realizados por medio de la pintura o la transformación visual de los elementos arquitectónicos que constituyen el espacio. Este nivel de integración se logra por elementos de la pintura que “visualmente” entran en el campo de la arquitectura, por medio de efectos, formas de representación, imitación de materiales, volúmenes, etc. Podremos hablar entonces de creaciones arquitectónicas virtuales.



Presbiterio del Templo de Santa Rosa de Viterbo.
Querétaro.
Fotografía A.M. Logreira. 2009.



Cúpula de la iglesia jesuita en Viena,
Austria.
Imagen tomada de:

http://ilusionopticas.blogspot.com/2008_05



En el primer caso estamos hablando de efectos pictóricos que hacen que la pintura rompa los límites de la arquitectura, es decir que si bien la pintura es una representación bidimensional, por medio de estos juegos plásticos se crean lecturas



Detalle de la cubierta de cañón corrido del ex - templo de Chapingo con elementos arquitectónicos representados con pintura mural. Rivera. Imagen tomada de LOPEZ RANGEL, Rafael. *Diego Rivera y la Arquitectura mexicana*. Secretaría de Educación Pública. México. 1986. Pág. 58

que simulan estar en el plano de lo tridimensional. Un caso claro de esto son las pinturas realizadas en cúpulas, de templos o palacios, las cuales aparentan que la misma está abierta y se puede ver el cielo. También entran dentro de esta clasificación todos los tratamientos por medio del trampantojo, que pueden ir desde sencillos efectos de profundidad hasta la creación de espacios completos que no existen. La creación de

vanos o nichos en muros totalmente planos o la inserción de divisiones a partir de elementos como trabes que estructuralmente no hacen parte del edificio, no son componentes arquitectónicos.



Imagen de Morelos en nicho creado por medio de la pintura mural, la pilastra sobre la que descansa es un elemento arquitectónico. Rivera. Palacio de Cortés. Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

Ejemplos de esto, en pinturas del siglo XX, los encontramos en dos murales de Rivera, uno el del ex templo de Chapingo en donde el artista aumentó las subdivisiones del espacio por medio de la inserción de nuevas nervaduras que complementan las ya existentes en el cañón corrido que cubre el área y esto le da la posibilidad de representar mas personajes independientes.

El otro ejemplo, que será desarrollado con mayor profundidad en el capítulo siguiente, es el de la pintura del Palacio de Cortés en Cuernavaca. En este caso Rivera creó, en

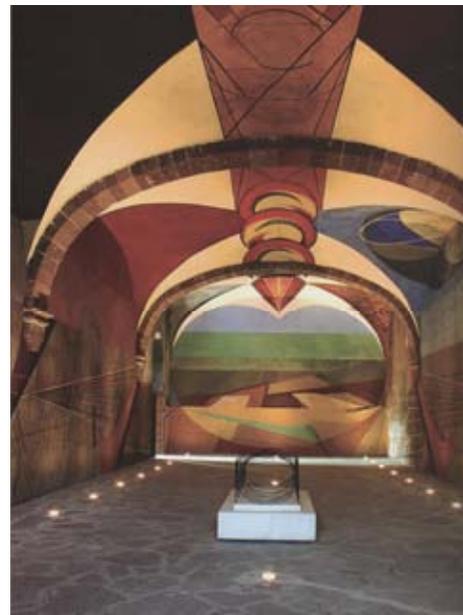
las pilastras del arco, vanos para ubicar las imágenes de Morelos y de Zapata.

Otro tipo de relaciones formales se dan cuando la pintura modifica la forma de percibir la arquitectura. Esto se logra por medio de distintos tratamientos; con perspectivas, elementos pictóricos que continúan de un muro a otro, efectos visuales en los que aparecen sombras de los componentes arquitectónicos (los cuales existen pero sus sombras son pintadas y no reales), entre otras posibilidades que hacen que el espectador deje de entender la arquitectura como era originalmente para visualizarla como una obra o espacio diferente.



Retrato de la burguesía. Siqueiros, en el sindicato de electricistas. Imagen tomada de: <http://lozzanoart.blogspot.com>

Los máximos ejemplos a este respecto los proporcionó Siqueiros, pues él estaba interesado en la interrelación entre la arquitectura, la pintura y el observador. Este último, planteaba Siqueiros, no tenía un solo punto visual y además era el encargado de activar esa "máquina", concepto que utilizaba para hablar de la arquitectura y la pintura mural. Por nombrar alguno de los casos en los que este maestro logró crear dichos efectos visuales para modificar el espacio ya construido, está su obra en el Sindicato de Electricistas (3a de Antonio Caso # 45, Col Tabacalera, Delegación Cuauhtémoc) en la Ciudad de México.



Vida y obra del generalísimo Ignacio de Allende (1949). Centro cultural el Nigromante, San Miguel de Allende. Siqueiros. Imagen tomada de:

1.bp.blogspot.com

Otras fotografías de esta obra en el capítulo 2do, apartado 2.2.



Concepción. En este caso, después de realizar el análisis espacial del lugar y entender la composición volumétrica del mismo por medio de los elementos arquitectónicos que la constituyen, el autor modificó la percepción de los mismos haciendo efectos ópticos por medio de los cuales cuando el espectador se desplaza en el recinto puede percibir cómo se integran los diferentes planos de los muros, el piso y la bóveda, todo esto por medio de continuación de líneas y planos de color.

Entonces podemos decir que en este nivel de relación es fundamental entender las características arquitectónicas presentes en el inmueble y la manera en que fueron modificadas. Para esto se puede partir de imaginar el espacio sin la pintura identificando cuáles son exactamente los elementos que no existen más que por la representación y cuáles los que fueron modificados.

Otra manera en que aparece la integración formal es en la relación de los espacios y elementos arquitectónicos con la secuencia narrativa de la pintura. Es decir, la manera en que el pintor se servía de las formas arquitectónicas para transmitir una idea. Se puede hacer el análisis del por qué de la elección de un muro o espacio determinado dentro del inmueble, para la realización del mural, *“La selección del espacio preciso donde se ha de ubicar el murales sujeta, igualmente, a una negociación y afecta la relevancia que se le pretenda dar; depende también, por supuesto, de las rutas de circulación de sus públicos potenciales”*⁸⁴. Por ejemplo la utilización de ciertos espacios de mayor importancia en el diseño arquitectónico para allí ubicar las escenas o personajes de mayor importancia, relegando las escenas secundarias a las áreas o espacios de menor trascendencia a nivel arquitectónico o a superficies que no eran fácilmente observables.

También el emplear los paños de los muros y las divisiones ya existentes en estos para hacer la división entre escenas, *“buena parte de la pintura mural, dado su carácter histórico y didáctico implica trabajo sobre estructuras narrativas, que se resuelven en relación con las formas que presenta el soporte, los muros disponibles: acaso son muros con subdivisiones, con vanos, con una superficie unitaria”*⁸⁵. Es decir servirse de ritmos ya existentes en el inmueble para crear un ritmo narrativo en la pintura.

Como se puede ver, para hacer un análisis de este nivel de relación se requiere realizar la lectura de los componentes plásticos y volumétricos tanto de la pintura como de la arquitectura, lo que puede requerir preparación visual y sensibilidad artística.

⁸⁴ *Ibíd.* Pág. 50.

⁸⁵ *Op. Cit.* CIMET. Pág. 50.

3.3 RELACIONES TEMÁTICAS / CONCEPTUALES

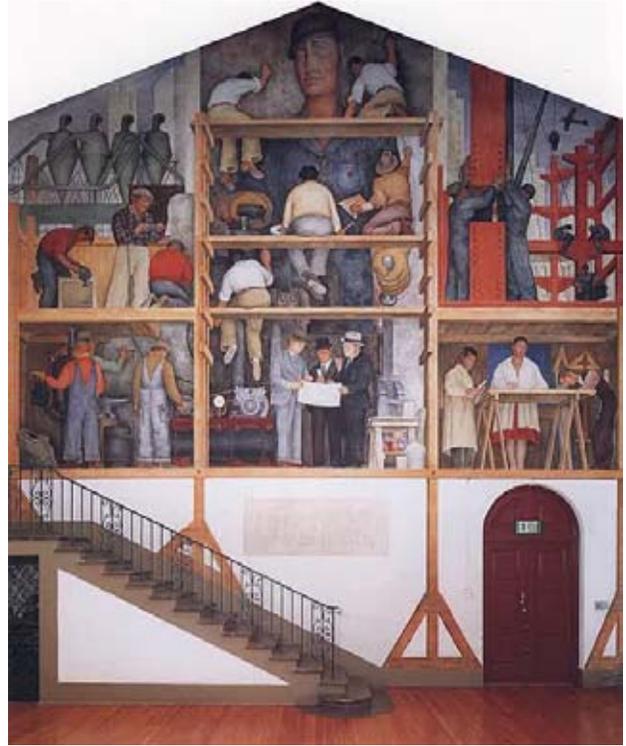
En este aspecto también existen integraciones generadas desde la creación del inmueble y de la pintura, cuando fueron realizadas al mismo tiempo. Este nivel de análisis se da por las relaciones existentes entre la función del inmueble y la temática de la pintura. Así mismo toma en cuenta a los usuarios de la arquitectura, su forma de habitar el edificio y el mensaje que la pintura quería transmitirle.

En este tema hay variedad de opciones dependiendo del objetivo mismo de la pintura, la cual puede aclarar la función del inmueble, hablar de los propietarios, cumplir una labor pedagógica, etc.

Caso claro de este tipo de relaciones son los conventos del siglo XVI los cuales se construyeron no solo para la habitación de los religiosos sino también para evidenciar la dominación de la nueva religión. En estos conventos la pintura mural fue empleada para enseñar la nueva doctrina enfatizando la razón de ser de sus edificios contenedores.

Pero en el caso de arquitectura ya construida que recibió una pintura mural en el siglo XX el análisis debe ir no solo en cuanto a la función original del inmueble, sino especialmente a la función que tenía cuando se realizó la pintura.

Las relaciones temáticas pueden ser de distintos tipos, según el interés que tenía el artista y la persona o institución que financiaba la obra. Encontramos entonces algunas que hablan de las actividades que se desarrollan en el inmueble, otras que justifican la razón de ser de la institución en la que se encuentra, que explican el



La elaboración de un fresco, Rivera. San Francisco Art Institute. Imagen tomada de: <http://encontrarte.aporrea.org>



significado social del edificio o las políticas gubernamentales que dominaban en el momento de su realización, entre otras.

Se puede ver que hay una relación conceptual entre el uso del inmueble y la temática que desarrolla el mural. Este tipo de relación es la que más depende de la interpretación que se le da a la pintura, es decir que es el nivel más subjetivo del análisis.

En los casos en los que el edificio cambió su uso original, la pintura puede ayudar a explicar ese nuevo fin del inmueble, pues tiene la capacidad de reafirmar el cambio de concepto del edificio.

Como se puede ver, en este punto es fundamental el conocimiento de la trayectoria del inmueble, sus funciones y significados a través del tiempo, para poder relacionar esa información con el significado del mural. Las obras del Muralismo mexicano, aparecen en un momento de coyuntura socio – política y esto se manifiesta en muchas de ellas.

Así mismo estos datos permiten comprender a qué público estaba dirigida la pintura, cuál era el mensaje que se le quería transmitir y por ende cual era el "lenguaje" que debía emplear el autor para que sus interlocutores entendieran lo que significaba su obra.

Tras la exposición de estos diferentes niveles de relación entre la pintura y su contenedor, queda claro que estas superficies trabajadas por los muralistas modifican de forma considerable la percepción que tenemos de la arquitectura, en distintos aspectos, desde lo puramente visual hasta su valoración como elemento significativo, trasmisor de conceptos e ideas dentro de un contexto socio-cultural específico. Estas percepciones y valoraciones deben ser tenidas en cuenta al momento de abordar desde el estudio, el manejo y la conservación los edificios patrimoniales con pintura mural del siglo XX.

La producción de murales en el siglo XX se dio en todo el territorio mexicano, y por ello se pueden encontrar ejemplos tanto en los lugares más importantes como en otros de menor trascendencia. Sin negar que la Ciudad de México, por ser la capital del país, fuera la que más obras recibió, es interesante estudiar el desarrollo del movimiento Muralista en otras ciudades. Para continuar con la exposición del tema central de esta investigación, se presenta en los dos capítulos siguientes el caso de la ciudad de Cuernavaca, que nos permite ahondar un poco más en las posibilidades de análisis de las relaciones arquitectura - pintura mural.

Antes de una rápida contextualización del lector a la ciudad, posteriormente tendremos un reconocimiento de su patrimonio mural, tristemente poco estudiado, y finalizaremos con el estudio detallado de algunas obras que nos servirán de ejemplos complementarios al último caso, que se estudia con mayor detenimiento en el capítulo siguiente.

La arquitectura de la Ciudad de Cuernavaca, ha ido cambiando a lo largo del tiempo, acomodándose a los cambios de gusto, usos y materiales que han ido surgiendo. Actualmente en la ciudad se pueden ver edificios de diferentes épocas, desde el siglo XVI, como es el Palacio de Cortés, hasta el siglo XXI.

CAPÍTULO CUARTO



ARQUITECTURA PATRIMONIAL CON PINTURA MURAL DEL SIGLO XX EN CUERNAVACA

La producción de murales en el siglo XX se dio en toda la República Mexicana, y por ello se pueden encontrar ejemplos tanto en los lugares más importantes como en otros de menor trascendencia. Sin negar que la Ciudad de México, por ser la capital del país, fuera la que más obras recibió, es interesante estudiar el desarrollo del Movimiento Muralista en otras ciudades. Para continuar con la exposición del tema central de esta investigación, se presenta en los dos capítulos siguientes el caso de la ciudad de Cuernavaca, que nos permite ahondar un poco más en las posibilidades de análisis de las relaciones arquitectura – pintura mural.

Partiremos de una rápida contextualización del lector a la ciudad, posteriormente haremos un reconocimiento de su patrimonio mural, lastimosamente poco estudiado, y finalizaremos con el estudio detallado de algunas obras que nos servirán de ejemplos complementarios al último caso, que se estudia con mayor detenimiento en el capítulo quinto.

La arquitectura de la Ciudad de Cuernavaca, ha ido cambiando a lo largo del tiempo, acomodándose a los cambios de gusto, usos y materiales que han ido surgiendo. Actualmente en la ciudad se pueden ver edificios de diferentes épocas, desde el siglo XVI, como es el Palacio de Cortés, hasta el siglo XXI.

Cuauhnáhuac, nombre original de Cuernavaca fue fundada por los Tlaucicas; y tuvo asentamientos otomíes, olmecas, toltecas y chichimeca⁴⁶ durante la época prehispánica. Para 1521, Cuernavaca cae ante los españoles y posteriormente Cortés comienza a levantar su casa-fuerte, con lo que la ciudad crece en tamaño e importancia. Posteriormente, en 1529 llegan los franciscanos quienes fundan su convento y levantan la iglesia. Estos tres inmuebles nombrados, el palacio, el convento y la iglesia franciscana (ahora conjunto catedralicio) son los ejemplos de mayor importancia de la arquitectura del siglo XVI en la ciudad. Son construcciones realizadas con piedra y mortero de cal y arena, con lo que lograron muros de considerable grosor en los que el paño domina sobre el vano. Estos edificios, que en la actualidad vemos con sus fachadas desprovistas de las capas de recubrimiento, estuvieron completamente aplanados con morteros de cal y arena, tanto en las fachadas como en los interiores y esto se hace evidente en la forma en que fue empleada la piedra, pues no se hicieron con una técnica de mamposteado pensada para ser dejada a la vista sino precisamente para ser cubierta y protegida por los aplanados.

⁴⁶ DE POL, Ferrán. *Ciudades Cuernavaca* Vol 11. Colección Anahuac – Arte mexicano. Ed. Arte SA, México DF, 1948. Pág. 1.



En otros edificios de carácter habitacional como las casonas se empleó también el adobe. En ellas las cubiertas a dos o más aguas estaban recubiertas con tejas de arcilla cocida, material que también fue empleado para la elaboración de piezas que eran usadas para dar forma a las molduras de las fachadas. La distribución arquitectónica de las casonas era alrededor de un patio con corredores que permitían conectarlo con las diferentes áreas y por lo general tenían un solo nivel⁴⁷.



Pinturas murales del periodo virreinal Siglo XVI.
Izquierda Catedral de Cuernavaca. Arriba convento franciscano. Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

Las construcciones del siglo XVI contaron con pinturas murales que podían tener dos funciones básicas; en algunos casos era simplemente decorativa o de creación de ritmos por medio de la aplicación de cenefas, bandas y zócalos que delimitaban el espacio de los muros, o bien podían ser pinturas narrativas que pretendían mostrar sucesos religiosos como en el caso de las pinturas que se encuentran tanto en el convento franciscano como en la Catedral (en esta última, por ejemplo, los mártires japoneses).

Cuernavaca decae poco tiempo después, para 1567, pues se van muchos de los españoles que allí residían y la población indígena sufre una reducción importante a

⁴⁷ GARCIA VILLAGRAN. *Inmuebles históricos en peligro. Centro histórico. Historia- diagnóstico- propuesta.* Tesina. UAEM. Sin publicar. México, 2005.

causa de las epidemias. Es posible que con estas circunstancias la producción arquitectónica haya decaído.

Sin embargo, vuelve a recuperarse en el XVIII, pues por allí pasaba un importante camino real, el que conducía de Ciudad de México a Acapulco y se transforma en un lugar comercial, donde residían importantes mineros como José de la Borda⁴⁸.

Para los siglos XVII y XVIII, en las mejores casas habitacionales se generaliza el uso de un patio central alrededor del cual aparece la construcción en forma de U⁴⁹. Se dan fachadas más ornamentadas, con aleros y balcones con herrería forjada y grandes portones de madera, que daban acceso al patio y se continuaban construyendo de un solo nivel. Los colores utilizados para las fachadas eran claros como azules, ocres, rojos y blancos.

La arquitectura de los siglos siguientes, XIX y XX se caracterizó por la eliminación de los aleros y el cambio de las inclinaciones de los techos hacia el interior de los patios. Las fachadas comienzan a presentar cornisas, frisos, gárgolas, marcos y tejas. Los colores característicos serían blancos y amarillos. Para este momento se introduce el ladrillo refractario prensado, que era producido en fábricas locales.

Como ejemplo de la decoración de los edificios en el siglo XIX, realizada por medio de pintura mural se tiene la documentación fotográfica y las referencias de el Palacio de Cortés, el cual fue modificado y re-decorado cuando fue la sede del gobierno de la ciudad. Otro ejemplo de decoración pintada del XIX es la pintura original del edificio de la Biblioteca Miguel Salinas, actualmente cubierta por varias capas de morteros y pinturas.

En esta última época se pierde mucha de la arquitectura histórica, pues la ciudad es prácticamente abandonada por un periodo de tres años, entre 1916 – 1920, hasta cuando se restablece el Gobierno del Estado, que tendría como sede el palacio de Cortés. Pero para la década de los treinta de ese mismo siglo la ciudad comienza un rápido desarrollo; es un periodo de reconstrucción, con importantes inversiones como el pavimento y el agua potable y con estos cambios surgen nuevas colonias⁵⁰, en muchas de las cuales aparecen las casas de estilo californiano.

⁴⁸ Morelos, *nieve en la cima, fuego en el cañaveral*. Monografía estatal. Secretaría de Educación Pública 1993.

⁴⁹ Op. Cit. GARCIA VILLAGRAN. El autor afirma que esto fue un uso generalizado en las construcciones habitación de estos siglos en Cuernavaca.

⁵⁰ ÁVILA SANCHEZ. Héctor. *Aspectos históricos de la formación de regiones en el Estado de Morelos (Desde sus orígenes hasta 1930)*. UNAM, Centro regional de investigaciones multidisciplinarias. Cuernavaca, 2002. Pág 110.

4.1 ACERCAMIENTO A LOS EDIFICIOS PATRIMONIALES CON PINTURA MURAL DEL XX.

En Cuernavaca se da en el siglo XX la influencia del muralismo, así como en prácticamente toda la República Mexicana. Aunque la proporción de pinturas que se realizaron allí nunca llegó a ser tan extensa como sucedió en el Distrito Federal.

El muralismo se manifestó en esta ciudad en varios edificios de distintas épocas y se continuó realizando durante todo el siglo XX. Para ver realmente la influencia de este movimiento en Cuernavaca era fundamental comenzar acopiando información sobre las obras que allí se realizaron. Esto se hizo buscando referencias bibliográficamente y también de forma directa, buscando las obras en la ciudad. Con estos datos se conformó un primer listado, del cual posteriormente se localizó y visitó la mayor cantidad de obras, de las cuales se realizó un inventario.

Una vez estudiada la información recopilada se seleccionaron tres lugares (que denominamos Casos de Contextualización, apartado 4.2) que a nuestro parecer son los más interesantes y brindan mayor cantidad de elementos de análisis para esta exposición porque ejemplifican la aparición de pintura mural del XX en edificios de diferentes épocas y evidencian distintas trayectorias históricas que ayudan a complementar el estudio de caso desarrollado en el tercer capítulo.

En el siguiente cuadro se registra el primer listado que se realizó sobre los murales de Cuernavaca. Se registra el autor – título de la obra, lugar donde se encuentra y la fecha en que se hizo. Luego en una columna se registran los que han desaparecido y posteriormente otra donde se muestran los que fueron inventariados y su correspondiente numeral dentro del inventario. Para la realización de esta primera lista fue de gran importancia el trabajo realizado por Orlando S. Suarez⁵¹.

⁵¹ SUAREZ, Orlando. Inventario del muralismo Mexicano (Siglo VII a. de C.). Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de difusión cultural. México, 1972.

Tabla No. 2. Murales del Siglo XX en la Ciudad de Cuernavaca

INMUEBLE	FECHA	AUTOR / TITULO	DES.	INV . No.
Palacio de Cortés (Museo Cuaunáhuac).	1930 - 1932	Diego Rivera / <i>Historia de Morelos, Conquista y Revolución</i>		001
Cámara de Diputados de Cuernavaca. Palacio de Cortes.	1930	Eduardo Solares Gutiérrez / <i>S.T</i>	X	
Hotel del Buen retiro	1930	Roberto Cueva del Rio / <i>Escenas de Acapulco</i>		
Escuela Secundaria de Cuernavaca	1937	Máximo Pacheco / <i>S.T</i>	X	
Ex - Hotel Bella Vista. Actual banco Santander y laboratorio fotográfico.	1941	Alfonzo Javier Peña / <i>Bailes típicos mexicanos</i>		002
El jacalito, centro turístico	1944	Orlando Arjona Amabilis / <i>Danzas mexicanas</i>	X	
Centro Cultural Muros donde se encuentran los murales del Casino de la Selva.	1944 - 1959	José Renau, José Reyes Meza / <i>De la conquista al México moderno, Cultura indígena</i>		003
Residencia del señor Koening. Ave. Chulavista.	1947	Vlady. / <i>Arboles</i>		
Residencia del abogado José de Jesús Lima, Calle Hornito	1952	Xavier Guerrero / <i>América</i>		
Escuela granja El Amate	1952	Xavier Guerrero / <i>Morelos</i>		
Casa del productor de cine Santiago Reachi. Ahora en Museo Muros	1953 - 1956	Diego Rivera / <i>Rio de Juanchitán</i>		
Biblioteca Miguel Salinas de la UAEM.	1954	Norberto Martínez Moreno / <i>Las aportaciones que la región de Cuaunahuac...</i>		004
La casa de piedra	1957	Arnold Belkin / <i>Escenas de Don Quijote</i>		



Entrada fraccionamiento Palmira.	1958	José García Narezo / <i>Juego con luna</i>		005
Universidad Autónoma del Estado de Morelos	1958	Ramón Prats / <i>Alegorías</i>		
Hotel Casino de la Selva	1961	Benito Messeguer / <i>El hombre como creador</i>		
Restaurante El Dorado del Hotel Marik	1962	Vicente Gandía / <i>Campo y toros</i>	X	
Hotel Casino de la Selva Cuernavaca.	1963	Alfonso X. Peña. / <i>Zapata</i>	X	
Taller Siqueiros (La Tallera)	1964 - 1974	David Alfaro Siqueiros / <i>S.T</i>		006
Palacio municipal	1964	Roberto Cueva del Río / <i>Congreso de Apatzingan</i>		
Vestíbulo del Hotel Casino de la Selva	1964	Roberto Cueva del Río / <i>Congreso de Apatzingan</i>		
Hospital y clínica del ISSSTE, Álvaro Obregón 335.	1968	Iván Cuevas Gómez / <i>Nuevos soles de la medicina</i>		
Hotel Casino de la Selva	1968	Silvio Benedetto / <i>Siqueiros y su época, Problema asiático (desde la atómica hasta Vietnam)</i>	X	
Palacio Legislativo.	1987	Zúñiga / <i>Morelos e Hidalgo</i>		007
Biblioteca 17 de Abril, Alameda de la solidaridad.	1994	Roberto Rodríguez Navarro / <i>Historia del Estado de Morelos</i>		008
Seguro Social.	1995	Jesús Rodríguez A. / <i>Evolución de la medicina</i>		009

De los veintiséis lugares que aparecen en este listado se inventariaron nueve, que pudieron ser visitados. Para esto se desarrolló una ficha de inventario y se completó dicho formato para cada uno de los lugares. Estas fichas de inventario, el formato que se diseñó y la forma de utilizarlo se puede consultar en el **Anexo # 1**.

Una vez localizados e inventariados se procedió a ubicar los inmuebles en un plano urbano de la ciudad de Cuernavaca, para ver su distribución en la misma. Este plano mostró que la mayoría de los edificios con pinturas murales se encuentran en el Centro Histórico.

Plano No.1 Plano de la ciudad de Cuernavaca con ubicación de los edificios con pintura mural del siglo XX



Ficha 003 Museo Muros



Ficha 006 Taller Siqueiros



Ficha 007 Palacio Legislativo



Ficha 002 Ex Hotel Bellavista



Ficha 008 Biblioteca Alameda Solidaridad



Ficha 004 Biblioteca Miguel Salinas



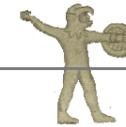
Ficha 001 Palacio Cortés



Ficha 009 Edificio Seguro Social



Ficha 005 Entrada Colonia Palmira



En el siguiente cuadro se presenta compactada la información de las fichas de inventario, para luego hacer el análisis de la misma.

Tabla No. 3. Cuadro de resumen de los inmuebles inventariados y sus pinturas murales

Ficha No.		001	002	003	004	005	006	007	008	009
INMUEBLE										
Uso del edificio	Público	X		X	X	X	X	X	X	X
	Privado		X							
Época de construcción	Siglo XVI	X								
	Siglo XIX				X			X		
	Siglo XX		X			X	X		X	X
	Siglo XXI			X*						
Fabrica de los muros	Piedra y mortero de cal-arena	X								
	Mixto piedra, tabique y mortero.		X		X			X		
	Concreto armado			X		X			X	X
Ubicación de la pintura mural en el inmueble	Exteriores					X	X		X	
	Interiores			X	X			X		
	Vestíbulo o área semi-abierta	X	X							X
PINTURA MURAL										
Fecha de elaboración	1930 - 1932	1941	1944 - 1959	1954	1958	1964 - 1974	1987	1994	1995	

Temática	Histórica	X		X	X			X	X	
	Costumbres		X						X	
	Prehispánica	X			X					
	Geométrica						X			
	Simbólica					X				X
Técnica pictórica	Fresco	X		X						
	Fresco al óleo		X							
	Seco				X		X	X	X	X
	Mosaico					X				

Esta información evidencia ciertas variables que debemos considerar. Si bien todos los edificios en los que se encontró pintura mural tienen diferentes dueños es importante hacer notar que ocho de ellos tienen actualmente un uso público, lo que permite que las pinturas sean vistas por una gran cantidad de personas, cumpliendo de esta forma uno de los cometidos del Muralismo mexicano, el de hacer arte para el pueblo. El único caso que hemos dejado dentro de un uso privado es el del ex – hotel Bellavista, pues actualmente la zona donde se encuentra el mural está siendo ocupada por dos comercios que impiden la observación total del mismo, aunque se puede ver parcialmente a través de las ventanas.

En cuanto a la época de construcción de los inmuebles en los que se encontraron las pinturas, se pudo ver que solo uno de los edificios corresponde al siglo XVI, dos al siglo XIX y cinco al siglo XX. Un caso que debe excluirse de esta clasificación son los murales del Casino de la Selva, que originalmente se hallaban en un edificio del siglo XIX y ahora se exhiben en una construcción del presente siglo.

La ubicación de los murales inventariados en sus respectivos edificios es variada; tres de ellos se encuentran en exteriores, dos de los cuales descansan sobre una estructura independiente es decir no están anclados a una construcción propiamente dicha y fueron realizados con la intención de hacerse evidentes en el espacio urbano, modificando no solo la percepción de un edificio en particular.

Los demás se hallan en interiores y en este caso se ha preferido hacer una distinción entre espacios cerrados completamente y espacios de vestíbulo o semi abiertos. En cada uno de estos subgrupos se encontraron tres ejemplos. Esta distinción se consideró oportuna porque la observación de los murales se ve influenciada por su ubicación dentro del inmueble y según las características del espacio que ocupan.



Los murales que se encontraron fueron realizados entre 1930 y 1995. El primero que se realizó fue el de Diego Rivera en el Palacio de Cortés y el último el de Jesús Rodríguez en el Seguro Social. Sin embargo, la producción pictórica dentro de ese periodo tuvo variaciones no solo en las maneras de trabajar, sino también en los mensajes de las pinturas y en los ideales de los mismos artistas. Las primeras seis pinturas podríamos ubicarlas en el periodo de mayor auge del muralismo en el país, cuando los artistas hacían parte de este movimiento que llevo a los muros las



Mosaico "Juego con luna" de José García Narezo. Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

manifestaciones plásticas de sus tendencias o ideales socio políticos en cuanto a la necesidad de defender a la clase obrera y apoyar sus luchas, pero además en el interés por reconocer y difundir los valores culturales del pueblo mexicano.

Las tres últimas podrían clasificarse dentro de una producción que es eco de la época de esplendor del muralismo, ya no son obras realizadas bajo el furor generado por la entonces reciente Revolución, sino que, aunque comparten

muchas características con las obras anteriores, son más bien la evidencia de que la

tradición muralista en México se mantenía como forma de acción artística, pero ya sin todo el peso social de antes. En estas obras se continúa la intención de mostrar la historia del Estado y también la influencia de artistas que fueron importantes dentro del movimiento, retomando sus lenguajes plásticos. Esto se hace evidente en el caso de la pintura del Seguro Social en donde el tratamiento de las líneas de tensión recuerda en cierta medida los trabajos de Siqueiros.



Fotografía aérea de la rotonda donde se ubica el mosaico de García Narezo. Obsérvese la relación existente entre la forma de la estructura escultórica y el elemento urbano que la recibe. Fotografía tomada de Google Earth. 2009.

El mural que se encuentra en la entrada del fraccionamiento Palmira (Ficha # 005), realizado por José García Narezo con la técnica del mosaico veneciano, es una obra exenta; es decir, no descansa sobre un edificio sino que fue diseñado para formar parte de una estructura que tiene una función ornamental. Es una construcción escultórica realizada con cemento colado y cables tensores, que se halla en una rotonda que da acceso al fraccionamiento. Esta estructura semi-circular sigue la delimitación de la rotonda, esto se evidencia al ver una fotografía aérea, y la superficie sobre la que descansa el mural es el remate de dicha estructura y hace la forma de un telón que da la bienvenida a esa área de la ciudad.



Pintura mural de Siqueiros, sobre soporte metálico.

Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

Por la ubicación del mural, la gente lo ve desde el coche y es bastante complicado tratar de acercarse por el flujo vehicular de la zona. Sin embargo la apreciación de la obra se consigue por la sencillez de las figuras y por que el autor delimitó cada una de las formas con líneas negras haciendo que resalten.

La temática de la obra no tiene relación con el espacio que ocupa, es una obra de carácter fundamentalmente decorativo.

La obra de Siqueiros (Ficha # 006) es otro ejemplo de mural en espacio público sobre estructura independiente. En este caso se trata de una estructura de hierro que descansa sobre un murete de blocks de cemento. La estructura metálica recibe el soporte de la pintura que al parecer se trata de una lámina metálica remachada (esto se deduce de las manchas



Plazoleta

Pintura mural exenta

Fotografía aérea que permite ver la distribución espacial del área urbana en donde se encuentra la obra de Siqueiros.
Fotografía tomada de Google Earth. 2009.



por oxidación que presenta la obra en varios lugares). Esta obra se puede observar con facilidad y deteniéndose en ella pues es el remate de una plazoleta que se encuentra junto a “La Tallera”, nombre con el que se conoce el taller de Siqueiros en Cuernavaca.

La plazoleta escalonada, ubicada en un área habitacional de la ciudad, va ascendiendo hacia el mural, de manera que introduce al espectador a la obra, la cual además complementa el sentido ascendente de la plaza por medio de las diagonales que constituyen la representación.

La obra constituida por líneas que conforman una composición geométrica es uno de los tantos ejercicios que el artista realizó en su búsqueda de nuevos sistemas compositivos y de nuevos materiales y técnicas artísticas, razón que explicaría en buena medida el deterioro de la obra, ya que en su búsqueda de innovaciones realizó obras que le sirvieron como comprobación de la viabilidad de introducir esos nuevos materiales al arte, sin embargo algunas de las pruebas no respondían de la manera esperada a las condiciones a las que se sometían.



Detalle de Hidalgo en la pintura mural de Zúñiga.
Fotografía A.M. Logreira C. 2008.

En el Palacio Legislativo se encuentra una pintura mural (Ficha # 007) realizada por el artista de apellido Zúñiga (en la firma no aparece el nombre). La pintura se encuentra en un área interior de distribución hacia las distintas dependencias que allí funcionan. Es un área de planta rectangular, cubierta por una gran bóveda corrida con intersección de otras bóvedas de menor tamaño, que crean arcos de medio punto en los muros. El muro en el que se encuentra la pintura se constituye entonces por un paño rectangular que en la parte alta sigue dichos arcos. El paño

de muro está interrumpido en varios lugares por vanos de ventanas y puertas de diversas formas, como se muestra en el siguiente dibujo.

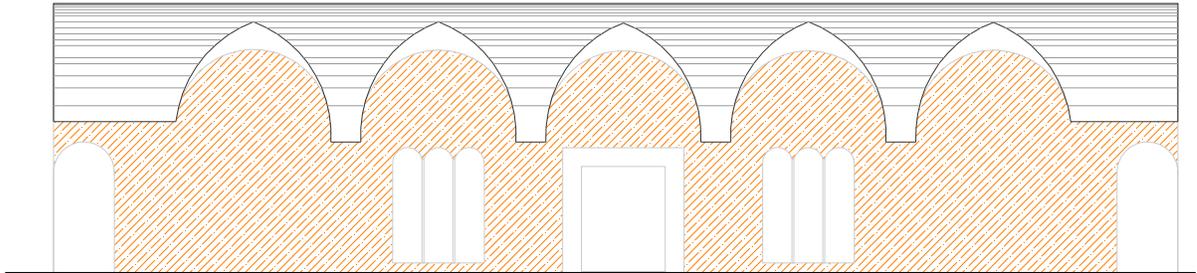


Gráfico No.1 Corte mostrando, en achurado el muro que recibe la pintura.
Dibujo de A.M. Logreira C. 2008.

Por esto la superficie con la que contó el pintor presentaba características que dificultaban la tarea del pintor, pues no se trata de un muro rectangular de dimensiones constantes. El artista jugó con el tamaño de los personajes y con escenas de paisaje y arquitectura, logrando concentrar la atención del observador en los personajes de mayor relevancia: Morelos e Hidalgo. De esta forma la pintura va ocupando los espacios planos del muro.

Un aspecto interesante de esta obra es que en donde aparece representado Morelos, la pintura continúa las líneas de los elementos arquitectónicos, y estos pasan de ser volúmenes reales a ser representaciones bidimensionales que crean el efecto de profundidad. Sin embargo, es el único lugar de la pintura donde dicha integración entre la arquitectura y la pintura se hace evidente, en el resto la arquitectura es el marco de la pintura pero no se integra necesariamente a esta pues cromáticamente no hay relación entre el muro que recibe el mural y las superficies totalmente blancas de la bóveda.



Detalle de Morelos en la pintura mural de Zúñiga.
Fotografía A.M. Logreira C. 2008.



Otro aspecto importante es que esta pintura no puede ser vista desde el exterior y si bien se encuentra en un edificio público, la gente solo ingresa a él en casos esporádicos.

Es importante hacer la relación temática de la obra con la función del edificio, lo que evidencia la intención de rescatar a los héroes de la nación y colocarlos como ejemplo para los actuales legisladores.



Fachada de la Biblioteca 17 de Abril con la pintura mural de Rodríguez Navarro.
Fotografía A.M. Logreira C. 2008.



Fotografía aérea de la Alameda de la Solidaridad. Al centro la Biblioteca 17 de Abril
Fotografía Google Earth 2009

Contrario es el caso de la pintura de Roberto Rodríguez Navarro en la fachada de la Biblioteca 17 de Abril en la Alameda de la Solidaridad. El edificio está constituido por tres bloques unidos en ángulo de 45° que determinan la forma de la fachada. Esta a su vez se divide verticalmente en trece secciones, por medio de muros perpendiculares que sobresalen a manera de pilas. Las secciones de los extremos

permiten el acceso a la biblioteca y la sección central presenta un nicho en donde está una escultura de Hidalgo. Las otras diez secciones albergan la obra mural.

El mural de este edificio, desarrolla el tema de la historia del Estado de Morelos y fue realizado en paneles independientes que se anclan a la estructura del edificio. Esta pintura sirve de telón de fondo para la amplia plazoleta que se encuentra ante la biblioteca, a la cual se llega desde una importante avenida y luego de pasar por una estructura que trata de repetir los juegos de pelota de las ciudades prehispánicas. Con esta distribución espacial, la pintura puede ser vista desde una gran distancia y por las grandes dimensiones, se aprecia como la fachada del inmueble, los elementos arquitectónicos prácticamente desaparecen tras ella.

La pintura cuenta la historia del Estado de Morelos, por medio de diferentes escenas que se desarrollan en espacios abiertos. Cada una de las escenas es independiente entre sí, pero se logra la integración de todas por medio del tratamiento del paisaje de fondo, el cual, es una cadena de montañosa que parece no interrumpirse al pasar de una sección a otra.



Vestíbulo del edificio del Seguro Social, y su mural realizada por Jesús Rodríguez.
Fotografía – montaje A.M. Logreira C. 2008.

El edificio del Seguro Social (Ficha # 009), presenta en el vestíbulo de entrada un mural realizado a seco por el artista Jesús Rodríguez. Esta pintura cubre toda el área de acceso, desde el plafón hasta los muros, sin importar que estos se constituyan por una arcada o por un paño liso con ventanillas de atención.

La temática está totalmente relacionada con la función del edificio; pues habla de la medicina por medio de símbolos y de personajes que nos llevan a pensar en ella desde los tiempos prehispánicos. La composición de la pintura se relaciona de dos formas más con la conformación arquitectónica. En algunas zonas las fuertes líneas de tensión creadas con el color, característica importante de la obra, son iniciadas



en ángulos entre muros o entre estos y el plafón, así mismo la pintura integra los planos arquitectónicos por medio de elementos formales que continúan de un plano, por ejemplo vertical a un plano horizontal.

A continuación se abordará el estudio más detallado de lo que hemos denominado los casos de contexto.

4.2 CASOS DE CONTEXTUALIZACIÓN.

4.2.1 Palacio de Cortés con el mural de Diego Rivera



Fachada principal del Palacio de Cortés.
Fotografía Ana María Logreira C. 2007.

El Palacio de Hernando Cortés en Cuernavaca es clasificado como castillo – palacio. Este género de edificio apareció, según Chanfón durante el siglo XV en España. Para el contexto americano, solo se encuentran dos ejemplos, este y el de Cristóbal Colón en Santo Domingo. Estos edificios en España surgen por las necesidades de defensa ante los árabes, durante la reconquista, es

decir en la época medieval⁵¹.

Su construcción se inició antes de 1524, sobre el basamento piramidal del teocalli, del que actualmente se ven algunas ruinas al acercarse al palacio por la entrada principal. En esta primera etapa constructiva solo aparece una torre de vigilancia.

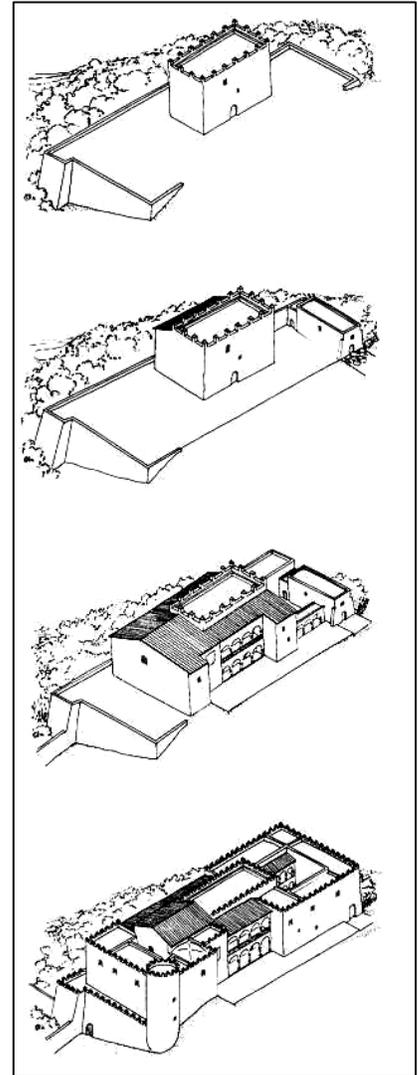
⁵¹ CHANFÓN, Carlos. *Arquitectura del Siglo XVI*. Facultad de Arquitectura, UNAM. México, 1994. Pág. 196.

Una segunda etapa corresponde a las primeras ampliaciones realizadas en un momento en el que Cortés no se encontraba en Cuernavaca. Se amplía la torre y se les da un lugar a los franciscanos para establecer una capilla, esto último para evitar la confiscación de los terrenos por la Audiencia. Cuando regresa Cortés les da a los religiosos el lugar donde actualmente se encuentra el conjunto catedralicio y recupera el área donde se encontraba la capilla. Un tercer momento constructivo se da entre los años 1526 y 1527, momento en el cual se convierte realmente en una residencia, con carácter fortificado.

Al año siguiente Cortés recibe el título de marqués y vuelve como tal de España en 1530, momento en el cual el edificio toma la forma definitiva de castillo – palacio⁵². De esta manera este edificio fue la sede del único “señorío que llegó a concretarse en toda la historia de la dominación española en territorios americanos... elegido como sede del señorío y como mansión del primer marqués del Valle de Oaxaca”⁵³.

Hernán Cortés vivió allí con su familia hasta 1540, luego de su muerte su familia continúa habitándolo hasta 1565. Es deshabitado pero continua siendo de los descendientes de Cortés, a partir de entonces es utilizado para diferentes usos, que implicaron modificaciones y obras de mantenimiento. La “ausencia de los propietarios convirtieron al viejo Palacio de Cortés en domicilio del Gobernador del Marquesado, unas veces, y del alcalde mayor de Cuernavaca, otras. En la parte baja se establecieron las oficinas, bodegas, y cárcel pública de varones, la cual permaneció allí hasta el año de 1932”⁵⁴. Para el año de 1815 fue retenido allí José María Morelos.

El inmueble pasó a manos de la Nación en 1869, cuando se creó el Estado de Morelos. A partir de entonces recibió otras modificaciones y ampliaciones, como las que registra Valentín González, una realizada entre 1885 -1894, la cual nombra como “reedificación”, otra entre 1913 – 1914 cuando se hicieron cubiertas planas de concreto



Transformaciones espaciales del Palacio de Cortés. Imagen tomada de: CHANFÓN OLMOS, Carlos. *Arquitectura del Siglo XVI*. Facultad de Arquitectura, UNAM. México, 1994.

⁵² *Ibíd.* Pág. 204.

⁵³ *Ibíd.* Pág. 202.

⁵⁴ LOPEZ GONZÁLEZ, Valentín. *El palacio de Cortes en Cuernavaca*. Universidad de Morelos, Monografías morelienses. Cuernavaca, Morelos. 1958. Pág. 20.



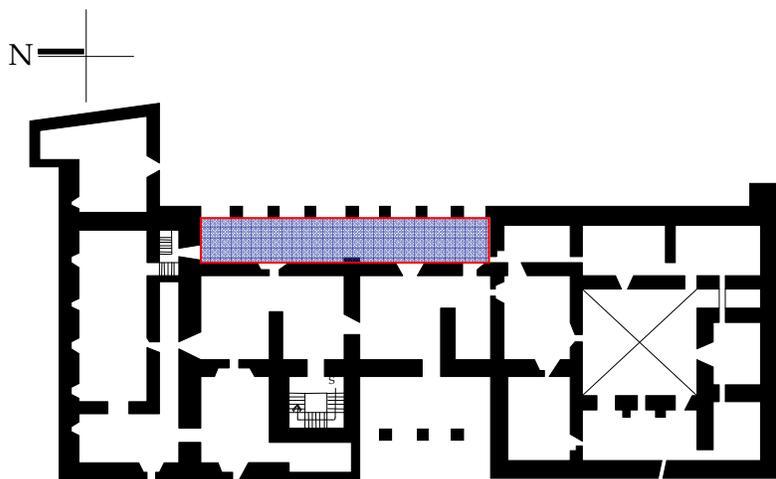
armado. Otra readecuación para 1919 cuando el gobierno pasa de Cuautla a Cuernavaca⁵⁵.

En el año 1949 el arquitecto Miguel Salinas López hace una intervención para reforzar las zonas que se encontraban deterioradas del palacio. Dentro de esta intervención se eliminan los aplanados que recubrían las fachadas del edificio⁵⁶.

Dejó de ser sede del gobierno en 1969, luego el INAH se hace responsable de él, realizando su restauración entre 1971 – 1974⁵⁷ para darle su uso actual como museo, Museo Regional Cuahnáhuac, en el que se muestra el desarrollo histórico del estado, desde su época prehispánica hasta algunos aspectos modernos. En esta intervención se encontró en varias de las salas restos de las pinturas murales originales, las cuales se dejaron exhibidas. En algunos casos solo están a manera de ventanas de prospección y en otros se ha realizado la reintegración cromática de toda la sala a partir de los vestigios encontrados.

Valentín López González dice que la distribución general del edificio debió ser la misma en la época del Cortés que en la actualidad, “formado en su parte occidental por dos galerías de cuatro arcos en el primero y en el segundo pisos, y de habitaciones en las alas norte y sur. La fachada oriente, que abre en dos pisos sendas galerías de ocho arcos cada una... debe haber formado parte de la construcción primitiva, pues esas galerías y las que dan al occidente se asemejan a las arcadas de los patios del antiguo Convento de San Francisco, anexo a la Catedral.”⁵⁸

Es la galería del segundo nivel, en la fachada oriente la que más nos interesa, pues es en ese espacio del palacio donde Diego Rivera pintó uno de sus más



Plano No. 2. Planta alta del Palacio de Cortés. Se señala la galería donde se encuentra el mural. Dibujo A.M. Loareira

⁵⁵ LOPEZ GONZÁLEZ, Valentín. *Visión Retrospectiva de una ciudad*. Centro de Estudios Históricos y Sociedad del Estado de Morelos, México, 1994. Pág. 51.

⁵⁶ *Ibíd.* Pág. 52.

⁵⁷ *Op. Cit.* CHANFÓN. Pág. 205.

⁵⁸ *Op. Cit.* LOPEZ GONZÁLEZ. *El palacio de Cortes en Cuernavaca*. Pág. 11.

importantes murales.

Dicho espacio es de planta rectangular; al oriente una arcada con columnas de piedra que anteriormente dejaba apreciar el inmenso paisaje hacia la barraca de Amanalco y ahora permite una buena visual de parte de la ciudad. Del otro lado de la arcada el muro contaba con vanos que permitían la iluminación de la sala contigua, estos vanos están actualmente tapiados. En los extremos los muros que cierran el espacio de la galería permiten el acceso a las alas norte y sur de la construcción.

La actual cubierta de este espacio es una losa de concreto armado, que se colocó como parte de una de las intervenciones del inmueble y que originalmente presentaba vigas de madera.

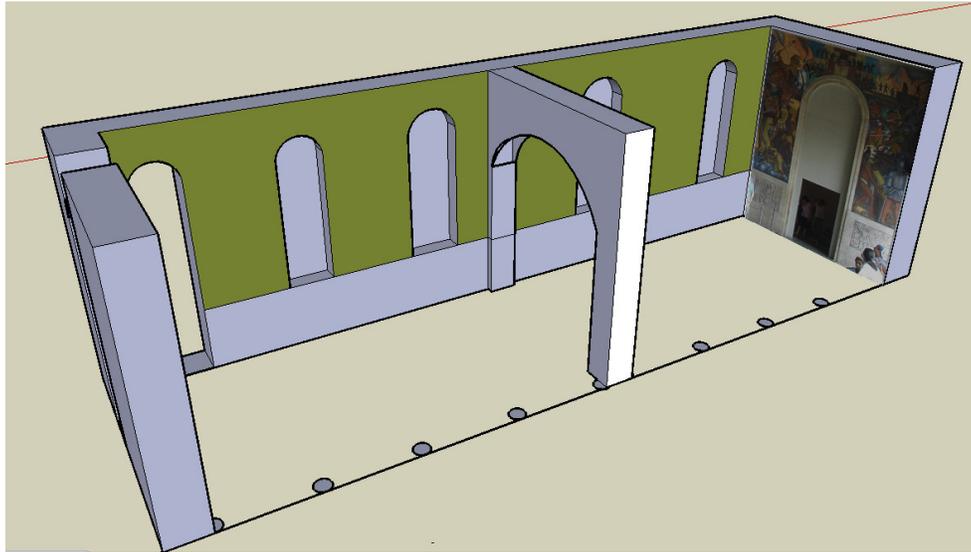


Gráfico No. 2. Boceto volumétrico del espacio de la galería. En verde la superficie del mural. Dibujó: A.M. Logreira Campos. 2009

En el centro del espacio se encuentra un arco rebajado, perpendicular al muro de mayor extensión y a la arcada.

Este es un espacio de buena profundidad pero estrecho, porque se trata de un espacio que servía de comunicación entre los dos grandes bloques de habitaciones, así mismo cumplía una función de ventilación y de iluminación.



La Pintura Mural de Diego Rivera

La obra mural de Rivera en el Palacio Cortés fue realizada entre 1930 – 1932, financiada por el embajador norteamericano Dwight D. Morrow, como agradecimiento a la ciudad.

La técnica en la que se elaboró es al fresco. Es decir que se aplicaron los pigmentos sobre el aplanado aún sin fraguar. Previo a la aplicación del mortero por medio de



Entre 1930 – 32 Rivera realiza los frescos, en la galería del segundo piso. Fotografía A.M. Logreira C. 2007.

tareas, Rivera pudo haber utilizado una sinopia, para determinar el tamaño de las mismas según las figuras de cada escena, esto de acuerdo a la técnica tradicional del fresco, que él seguía completamente. El artista también tenía sus cartones previos con todo el diseño, pues se puede ver en varias zonas que empleó la técnica del grabado sobre el enlucido fresco, esto se ve como incisiones con la forma de los personajes.

En otras zonas del mural se puede ver que empleó la técnica de cuerda tensada, para hacer líneas rectas. El vestigio de esto son líneas de color rojo con la textura propia de la cuerda, pequeños trazos consecutivos.

La paleta cromática es un ejemplo claro de la obra del artista, quien emplea gran cantidad de colores y tonalidades que hacen muy llamativo el mural. La profusión e intensidad de los colores, logran acentuar el realismo de la pintura. En la parte baja de los muros y a manera de zócalo de toda la pintura, se encuentran escenas que fueron realizadas a manera de grisalla (pigmento negro, para dar sombras, y el blanco del enlucido) que dan la sensación de ser relieves en piedra.

La temática que se desarrolla en la pintura es parte de la historia del Estado de Morelos, donde aparecen diferentes escenas que se van mezclando. Está

compuesta por escenas principales, personajes individuales, escenas en grisalla y elementos simbólicos. Comienza con la vida prehispánica y culmina con el movimiento revolucionario, estando en medio los temas referentes a la época virreinal. Los temas principales son los siguientes: La Conquista, la toma de Cuernavaca, Cortés y los encomenderos, construyendo el palacio de Cortés, ingenio azucarero, Emiliano Zapata, los frailes, la independencia y finalmente tierra y libertad. En el fondo de estas escenas principales se desarrollan aspectos secundarios que complementan la idea de las pinturas.

En las pilastras que dividen en dos el área de la galería se encuentran representados dos personajes a manera de retratos que son Morelos y Zapata.

Las escenas que están realizadas a manera de grisallas e imitan relieves en piedra y están ubicadas en todo el perímetro de la galería, debajo de las escenas principales. En estas pequeñas escenas se representan aspectos de la conquista y de la vida colonial (La firma de Rivera aparece en muchos de estos recuadros).



Escena en grisalla sobre la destrucción de iconos prehispánicos.
Fotografía A.M. Logreira Campos. 2008

En los muros sobre los arcos, el artista representó los símbolos prehispánicos de las diferentes regiones de Cuanahuac y sobre el arco que divide en dos el espacio incorporó a una pareja de indígenas revolucionarios.

La obra ocupa todos los muros que conforman la galería y su lectura debe comenzarse de derecha a izquierda (del espectador), estando de espaldas a la arquería de la galería.

El estado de conservación de la pintura actualmente es bueno, pues fue restaurada al igual que el edificio. Al parecer tenía varios faltantes, pues se ven diversas zonas con reintegración de color en la técnica del *tratteggio*.

Dentro de las intervenciones que ha recibido el espacio se encuentra también el tapiado de puertas y ventanas que una vez clausurados se les aplicó un color que se asemeja el aplicado por Rivera a las molduras, de manera que se entiende como si esta intervención fuera de la misma época, lo cual falsea la información.





Fotografía de 1958 en donde se muestra el estado de las ventanas y puertas para la época. Walter Reed. Fuente: <http://mx.images.search.yahoo.com>



Fotografía actual con los vanos tapiados. Foto: A.M. Logreira Campos. 2008



Fotografía de la galería antes de la colocación del cerramiento en vidrio. Fuente: <http://mx.images.search.yahoo.com>

Otra intervención que se realizó para la conservación del mural fue la de cerrar la arcada por medio de vidrios de seguridad. Evitando de esta forma la acción del viento y la humedad sobre el mural. Esta es una buena intervención pues da protección al mural sin alterar la arquitectura ni estructural ni formalmente. Se emplearon cristales de grandes dimensiones haciendo coincidir las uniones de los mismos con las columnas de manera que se disimulan perfectamente. El problema que presenta esta intervención es

que desde la calle, ya no es posible ver la pintura, pues el brillo de los vidrios lo evita. Sin embargo esto no es de gravedad pues las figuras son de un tamaño reducido para ser vistas desde lejos.

La integración de la pintura al espacio se logra por el diseño realizado por el autor para acomodar los personajes en los espacios disponibles. Como ejemplo de esto podemos ver la pareja que aparece sobre el arco que divide el espacio de la galería. Estos personajes parecen estar recargados en dicho arco, visualmente parece que las dovelas del arco están un poco más salidas que la superficie donde están los personajes, pero es solo un efecto visual dado por el pintor, pues la superficie del muro es plana, es decir que el aumento del volumen del arco, haciéndolo más evidente, se logró por medio de color.

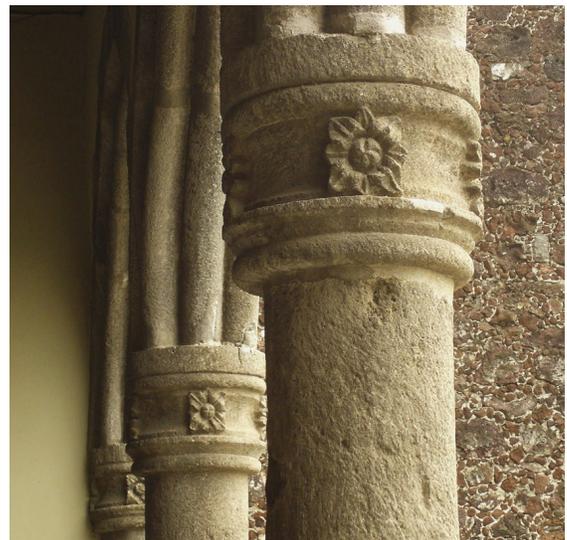
Otro tipo de integración entre la pintura y la arquitectura que la contiene es la inserción de elementos ornamentales en la pintura, provenientes de unidades ya existentes en el edificio; en la fotografía anterior se observa esto. El diseño de la flor que aparece en el intradós del arco fue tomado de las columnas de las galerías del edificio. De esta forma Rivera buscaba igualar estilísticamente algunos de los elementos de su pintura.



Personajes sobre el arco. El pintor acentuó este elemento arquitectónico para que los personajes se vieran en una superficie retrocedida. Foto A.M. Logreira Campos 2008

Sin embargo, estos elementos de integración estilística son mínimos, y las diferencias temporales entre el edificio y la pintura son evidentes, es clara la adaptación de la pintura al espacio, pero no hay un diálogo entre las dos más allá de unos pocos elementos formales.

Pero existe un nivel en el cual la integración pintura – arquitectura es muy interesante en este caso y es en cuanto al concepto, pues encontramos una relación contundente si analizamos la trayectoria del edificio y la temática de la pintura. El Palacio de Cortés es una construcción que evidenciaba la implantación del poderío español en las tierras americanas, materializando el poder alcanzado por su propietario original. Por esto el inmueble pudo haber desaparecido en el momento de la Independencia o posteriormente en la Revolución, buscando borrar esos iconos que representaban ese periodo del que se buscó separarse. Afortunadamente esto no sucedió y el edificio se conserva como una de las pocas construcciones civiles de su época, lo que sí pasa es que adquiere una re-significación, es decir que pasa de ser la evidencia de la dominación europea para convertirse en un lugar utilizado para diferentes fines pero ya por el nuevo gobierno y luego se transforma en un lugar abierto a todo público en el que se expone la historia del estado, un sitio que permite conocer las tradiciones ancestrales del estado y muestra cómo el periodo virreinal fue solo parte de esa historia. La relación que encontramos entonces entre dicha re-significación y la



Detalle de capiteles de columnas en arcada de galería del Palacio, de donde Rivera tomó el diseño de las flores. Foto A.M. Logreira Campos 2008.



pintura es que la temática de la pintura está de alguna manera justificándola o reafirmando al mostrar partes injustas de la vida virreinal y escenas de apoyo a la Revolución.

Sobre el tema de la integración entre la arquitectura y la pintura, en este caso particular del Palacio de Cortés, López Rangel dice:

con excepción de las grisallas que fungen como basamento de los murales coloridos, el discurso pictórico es continuo entre los vanos de las puertas y ventanas. No recurre, en los muros, a pintar elementos arquitectónicos para establecer correspondencias con los reales. La solución de continuidad es realizada con los signos propios del lenguaje pictórico y lo hace de modo tan natural que las interrupciones intermitentes de los vanos parecen ser condiciones del discurso de la pintura y no constituyen obstáculos que saltar, o superar. Solo lo hace en las pilastras centrales y el arco correspondiente⁵⁹

Teniendo en cuenta la clasificación propuesta de las relaciones entre arquitectura y pintura mural, en este caso específico las podemos ver de la siguiente manera:

Relaciones materiales: Esta relación se da naturalmente porque Rivera eligió para realizar su obra la técnica del fresco, la cual emplea como material base la cal y la arena, materiales que estaban presentes en las fábricas del edificio, por lo que son totalmente compatibles. Es posible que Rivera haya eliminado los aplanados originales para preparar los muros que reciben la pintura.

Si bien la técnica pictórica empleada era de las más adecuadas para este inmueble, las condiciones ambientales del mismo hicieron que la obra se deteriorara, por ello para la correcta conservación del mural se colocó la protección por medio de vidrios lo cual permite también que no haya alteraciones en el espacio en cuanto a humedades debidas a la lluvia.

Es importante notar que las intervenciones de restauración en este caso fueron coherentes con la idea de respetar y conservar tanto a la arquitectura como a la pintura.

⁵⁹ LÓPEZ RANGEL, Rafael. Diego Rivera y la Arquitectura mexicana. Secretaría de Educación Pública. México. 1986. Pág. 67.

Relaciones formales: Como ya se dijo la relación formal de la pintura con su contenedor están en varios niveles. Por un lado el refuerzo o énfasis, por medio del color que da el artista, a algunos elementos arquitectónicos, lo que hace que el observador tenga presente en qué lugar se encuentra y cuáles son sus características. De esta forma Rivera da importancia a la arquitectura y demuestra sus ideas en cuanto a la necesidad de respetar la arquitectura sobre la que realiza su intervención.

Otra parte importante de la relación formal es como Rivera interpretó los volúmenes arquitectónicos y logró integrar la presencia de los vanos para hacer las transiciones entre las diferentes escenas.

Relaciones conceptuales: Este nivel es posiblemente el más interesante en este caso, como se vio se trata de un edificio con una carga histórica fuertísima y con un momento de cambio de uso que requería la resignificación del mismo. La presencia del mural ayuda a ese cambio evidenciando la historia relacionada con el inmueble y uniéndola con la nueva función del mismo que es la de museo regional.

En este caso, los tres niveles de relación se dan, en mayor o menor grado, y se mantienen por la manera en que se ha mantenido el edificio y por su utilización actual. Los tres niveles de relación se crearon desde la realización del mural y aún pueden ser analizados.



Detalles de la pintura mural de Diego Rivera en el Palacio de Cortes en Cuernavaca. Foto A.M. Logreira Campos 2009.



4.2.2 Antiquo Hotel Bellavista



Antiquo Hotel Bellavista, actualmente destinado para uso comercial. Ubicado en el zócalo de la ciudad. Foto A.M. Logreira Campos. 2008.

El Hotel Bellavista fue construido a comienzos del siglo XX, reutilizando parte de una construcción preexistente del siglo XVI que ahora corresponde a su planta baja. "Sus arcos son coloniales, que aunque revestidos de cantera en los años treinta o cuarenta, son los únicos portales genuinos que le quedan a nuestra ciudad"⁶⁰.

Fue propiedad de la Familia Pérez Palacios, hasta que lo adquirió Rosa E. King, para acondicionarlo como hotel en 1910 y quien lo perdería tras la Revolución. Posteriormente fue

propiedad de Don Serafín Larrea y él lo vendería a un consorcio en los años sesentas. Para ese momento se le construyó una tercera planta convirtiendo el edificio en condominios y pasaje comercial. En su trayectoria histórica fue utilizado también como posada y portal de diligencias⁶¹. Actualmente es sede del banco Santander y otros locales comerciales.

El edificio se encuentra en la esquina de las calles Gutenberg y Bulevar Benito Juárez. En ambas fachadas en planta baja presenta arcos, cinco en la fachada principal y uno en la fachada secundaria. Estos arcos hacían del portal un espacio público rectangular que permitía el tránsito de las personas. En el muro que da al interior se abren los vanos rectangulares que daban acceso a diferentes comercios y una entrada especial de mayor dimensión que daba entrada al hotel.

En el portal se encuentra un mural del artista Alfonso Xavier Peña, realizado en los años 1940 – 1941, la obra cubre todos los muros, incluyendo los que corresponden a la arcada y los de acceso al hotel.

⁶⁰ ESTRADA CAJIGAL, Sergio. ASTA, Ferruccio. *Crónicas de Cuernavaca 1857 – 1930 Imágenes de la Memoria*. Ediciones Asta Arteletra. México, 1944. Pág. 50.

⁶¹ *Ibíd.* Pág. 53.



Fotografía del Hotel La Bella Vista en la primera década del siglo XX. Fuente: Crónicas de Cuernavaca 1857 – 1930 Imágenes de la Memoria. Ediciones Asta Arteletra. México, 1944. Pag. 50.



Fotografía con el mismo ángulo de la anterior. Obsérvense las transformaciones del inmueble. Foto A.M. Logreira Campos. 2008.

La obra fue encargada por el dueño del hotel en ese momento el licenciado Emilio Portes Gil. El espacio donde se encuentra la pintura fue utilizado como restaurante en los años posteriores a la realización de la obra. Actualmente es un espacio privado, cerrado con vidrios y la última sección se encuentra en un almacén de fotografía. Los cerramientos de vidrio y herrería impiden la visual del mural en su totalidad y esto se agrava para la sección que está en el almacén, pues en este espacio se encuentra el laboratorio, es decir un área que normalmente está cerrada al público.

La temática que desarrolla son bailes típicos mexicanos; el baile tehuano de zandunga, el jarabe tapatío, la danza de la pluma de Oaxaca, la danza de los chinelos de Tepoztlán y la danza popular veracruzana. Estas escenas se encuentran en los paños de muro que se crean entre los vanos rectangulares. En los demás muros la pintura representa follajes y flores que simplemente permiten crear un espacio completamente pintado, pero que temáticamente no tienen otro contenido ni mayor relación con las escenas. Sobre la entrada al hotel una cartela que dice: "1529 Bienvenidos 1941".



Pintura mural de Peña en la galería del antiguo Hotel Bellavista. Foto A.M. Logreira Campos. 2008.

La pintura fue realizada en "fresco al oleo", técnica desarrollada por el artista Juan José Segura, quien según su teoría logró una mezcla para aplanado sobre la que se



podían aplicar los colores al óleo estando dicho aplanado aun húmedo; a esta mezcla su creador la denominó "pasta segura"⁶². Y esta obra de Peña fue una de las primeras en emplear esta técnica. La implementación de esta técnica permitió que el artista utilizara una paleta de color bastante amplia, que responde a la paleta de los pigmentos al óleo, mucho más rica que la del fresco.

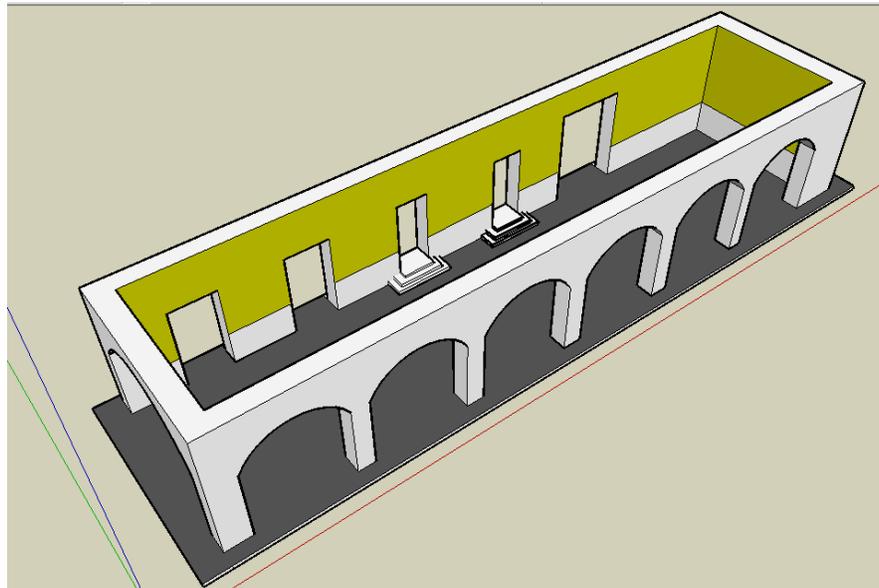


Gráfico No. 3 Boceto volumétrico del portal del ex – hotel Bellavista. En verde la superficie del mural. Se presenta el espacio como fue originalmente sin los cerramientos en los arcos ni las divisiones para los nuevos usos.

Dibujó: A.M. Logreira Campos. 2009

Esta pintura era vista desde la calle, pues los personajes fueron realizados en grandes dimensiones. Así mismo por estar abierto las personas se podían acercar a las diferentes escenas para apreciarlas con detenimiento.

No existe un orden en el que deban ser vistas las diferentes secciones de la pintura. El observador podía aproximarse por cualquiera de los flancos del espacio y observar cada uno de los bailes.

La pintura tenía principalmente una función decorativa, por la forma de representación y a esto se aunaba la idea de mostrar una parte de las tradiciones mexicanas. Esto se relaciona con la historia del inmueble pues en la época de realización del mural funcionaba como hotel, por lo que parte de la idea de la

⁶² Op. Cit. LOPEZ GONZÁLEZ. *Cuernavaca visión retrospectiva de una ciudad*. Pág. 256.

pintura debió ser la de transmitir un mensaje agradable de la sociedad mexicana ante los turistas que allí se hospedaban.

El espacio está alterado en la actualidad, pues como ya se dijo fueron cerrados los arcos por lo que las personas ya no se pueden acercar al mural. El espacio que anteriormente era un pasillo completo ahora se divide en tres; uno es el correspondiente al laboratorio fotográfico, el siguiente en la entrada al edificio y finalmente el más amplio está totalmente inutilizado.

En este caso, en cuanto a la **relación material** encontramos un excelente manejo de los materiales por parte del artista, pues su obra se encuentra en perfectas condiciones de conservación y los pocos deterioros que muestra se deben a acciones de vandalismo. Si bien no se sabe con certeza cuales son los componentes que permitieron que Peña realizara su obra con pinturas al óleo y esta fue una técnica poco utilizada por los muralistas por considerarla poco adecuada para la elaboración de los murales. Los materiales actúan de manera adecuada con su soporte arquitectónico, el cual a su vez no se encuentra deteriorado lo cual ha reducido las posibilidades de alteración de la obra pictórica.

Al igual que en el Palacio de Cortés, esta obra del ex hotel mantiene una **relación formal** con el espacio arquitectónico en la medida en que la presencia de los vanos de las puertas le sirvieron al artista para hacer la división de las escenas, pero mas allá de esto no existen más relaciones a este nivel.



Detalle de la pintura de Peña con la división que se colocó para crear el espacio del laboratorio fotográfico. Esta parte del mural está totalmente oculta para la gente.

Foto: A.M. Logreira Campos. 2008.

También en cuanto a la relación formal debemos evidenciar la dificultad actual para entender el espacio de la galería y por ende las rupturas visuales que presenta la obra. Esto debido a las divisiones realizadas para darle un nuevo uso al mismo. Esto hace que la lectura se corte y sin embargo como se trata de escenas independiente un observador desprevenido puede no darse cuenta que la obra esta segmentada. Una correcta intervención del espacio recuperaría esta zona del edificio devolviéndole su carácter público y de transito, de esta manera también se recuperaría, para la gente el mural.

Como lo hemos planteado más arriba, podría existir una **relación conceptual** entre el uso del inmueble en el momento en que se realizó el mural y la obra pictórica



misma, por tener un tema folclórico y básicamente decorativo, pero esta relación es bastante débil.

4.2.3 El Casino de la Selva y sus pinturas reubicadas.



Fotografía del interior de la sala donde se encontraban originalmente los murales del Casino de la Selva. En ese momento el edificio estaba en uso.

Imagen tomada de:

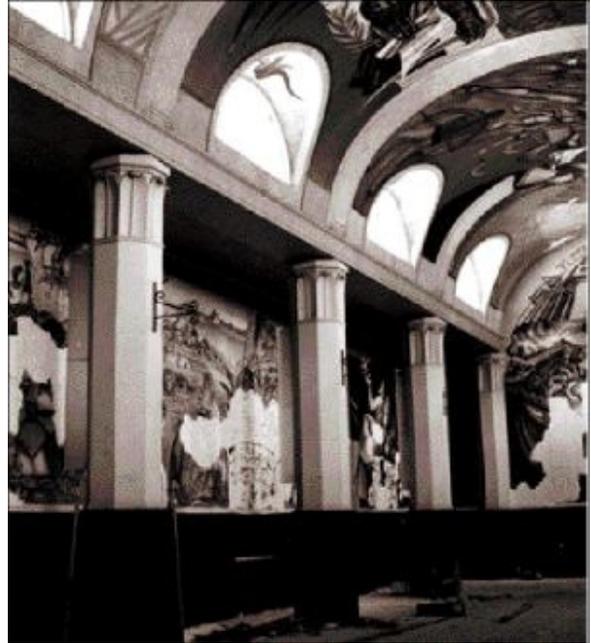
<http://www.jornada.unam.mx/2001/08/06/per-velen.html>

El Casino de la Selva fue un lugar importante dentro de la ciudad de Cuernavaca, pues allí se realizaban gran cantidad de eventos sociales y culturales. Su dueño Manuel Suárez apoyó a varios artistas para que realizaran pinturas murales en sus diferentes espacios con la intención de promover el arte y hacer de su inmueble un lugar dedicado al mismo, junto con las labores propias de un hotel.

Dentro de los artistas que participaron en la decoración de este edificio se encontraban (como se pudo ver en el listado inicial) el Dr Atl, Silvio Benedetto, Roberto Cueva del Rio, Jorge González Camarena, Francisco Icaza, Benito Messeguer, Alfonso X. Peña, Jose Renau, José Reyes Mesa y Jorge Flores. El Casino de la Selva, luego de la muerte de su dueño, estuvo abandonado hasta que

el terreno donde se encontraba fue adquirido por una multinacional para hacer un supermercado y para ello plantearon demoler el edificio. Por la presencia de las pinturas murales no se aprobaba su demolición, por lo cual estas empezaron a ser atacadas con la idea de que si se encontraban deterioradas podría tumbarse sin preocupación el inmueble. Sin embargo, y por la acción de la comunidad, que creó el Frente Cívico Pro Defensa del Casino, que cuestionó el ataque, venta y pérdida del patrimonio sucedido en este lugar las pinturas fueron rescatadas y colocadas en un nuevo edificio construido para tal fin e inaugurado en el 2004. Sin embargo el edificio sí se perdió, al igual que una obra de Félix Candela.

El Frente Cívico argumenta que las empresas compradoras del Casino de la Selva instrumentaron la destrucción voluntaria de los murales que recubrían los edificios, que luego fueron presentados al público para decir que, ante su avanzado estado de deterioro –causado por el abandono, agentes naturales y vándalos– su demolición no sería grave. Para ello, han presentado como pruebas una serie de fotografías tomadas a los murales en marzo de 2001 (tres meses antes de ser presentados a la prensa destruidos), en las que se aprecia que, si bien estaban algo afectados por humedades, se encontraban en casi perfecto estado y presentaban todas las figuras y colores originales.⁶³



Interior del espacio con los murales, cuando ya habían sido atacados. Obsérvese que el espacio presentaba columnas. Imagen tomada de:
<http://www.jornada.unam.mx/2001/08/06/per-velen.html>

Las pinturas fueron desprendidas de su contenedor por la técnica del strappo, luego se intervinieron buscando corregir los deterioros que presentaban y colocándoles un nuevo soporte para reubicarlas en el nuevo espacio creado con el fin de albergarlas.



Museo Muros. Construido para reubicar las pinturas murales de Casino de la Selva.
Foto A.M. Logreira Campos. 2008

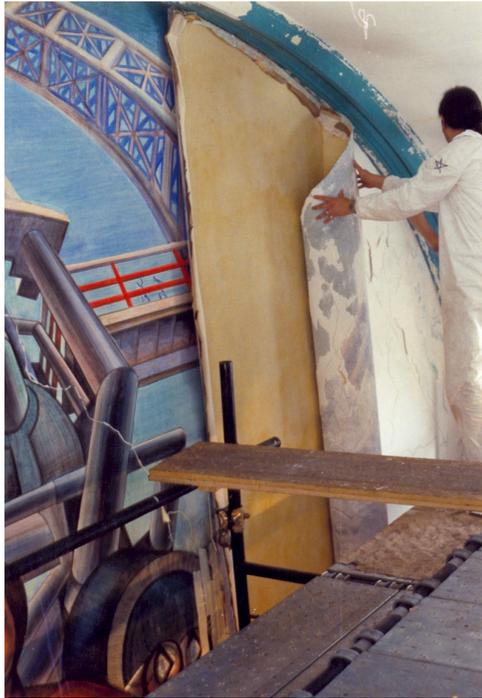


Vista aérea del Museo muros con la localización del espacio que contiene los murales. Imagen tomada de: Google Earth

⁶³ Cita tomada de la página de internet http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/344_suarez_casino.html



El museo Muros es una construcción realizada con las dimensiones necesarias para contener todas las pinturas que fueron strapadas en el 2002 del casino. El nuevo inmueble fue realizado con técnicas y materiales modernos de construcción, tiene estructura de concreto armado y en las zonas donde se reubicaron los murales, estos descansan sobre una superficie de madera comprimida y preformada, con la que se logró dar la forma de las bóvedas.



Proceso de desprendimiento de los murales por medio de la técnica de strappo. Nótese en la fotografía de la derecha la transparencia de la sección desprendida, en la cual solo se encuentra la capa pictórica. Fotografías de: Eliseo Mijangos. 2002.



Interior del nuevo edificio antes de que se reubicaran las pinturas murales (izquierda) y durante la colocación de las mismas. Fotografía de: Eliseo Mijangos. 2002.

La técnica del strapò consiste en retirar del muro únicamente la capa pictórica, despojándola de todos los estratos de preparación y colocándole un nuevo soporte, que para este caso fueron telas y láminas de madera comprimida. Fueron retirados 680 metros cuadrados de pintura⁶⁴.

El salón donde se encuentran las pinturas es utilizado como salón de exposiciones, para lo cual se adaptan paneles de madera que cubren parte de las pinturas murales. Podemos decir que el sistema museográfico empleado en esta sala es poco adecuado teniendo en cuenta la presencia de los murales, sería más adecuado dejar la sala únicamente para la exposición de éstas o bien implementar nuevos sistemas de vitrinas o paneles, pero diseñados de acuerdo con el espacio y las obras que contiene de manera que no se oculten las pinturas y se le permita al observador su apreciación.

Entre los niveles de relación arquitectura – pintura mural propuestos en este estudio, para el caso del Casino de la Selva el primero es el que permite hacer un análisis más interesante, no se trata en este estudio de evidenciar la correlación existente entre contenedor y pintura, sino en cómo esta **relación material** fue truncada. Si bien es cierto que el desprendimiento de las pinturas en este caso era la única manera de rescatarlas de una desaparición total, como sucedió con el edificio del casino, la pérdida de este hace que obviamente la relación ya no exista. Sin embargo, se crea por medio de la intervención de reubicación de las pinturas una relación con su nuevo contenedor. Éste, realizado con las mismas dimensiones y conservando la mayoría de los elementos formales-arquitectónicos del original representa un caso interesante porque a diferencia de la mayoría de las oportunidades en que los murales son desprendidos aquí hubo una preocupación por crear un espacio que permitiera observar las obras como se veían originalmente. Podríamos decir entonces que aunque se perdió la relación material, se conservó la relación formal, lo que evita alteraciones en la lectura estética de las pinturas.



Fotografía del interior de la sala donde se encuentran los murales del casino de la Selva, durante una exposición temporal, se evidencia cómo los paneles de la exposición impiden la observación de los murales.

Foto A.M. Logreira Campos. 2007.

⁶⁴ http://www.conaculta.gob.mx/estados/ago08/08_guan01.html



De todas formas, el nuevo contenedor, desprovisto de toda la historia que existía en el edificio del casino, sirve únicamente como soporte de las pinturas, como una gran maqueta en la que se readhirieron las pinturas como si fueran tapices que recubren las superficies. No estamos acá juzgando la intervención particular que recibieron las pinturas; por el contrario, consideramos que fue una intervención adecuada teniendo en cuenta la difícil situación en la que se encontraba. Lo que consideramos inadecuado es el hecho de que se haya perdido el edificio, esto además de ser un hecho lastimoso a nivel del patrimonio hace que las pinturas quedaran desprovistas de su contexto original.

Así mismo la pintura perdió elementos constitutivos importantes como son sus bases de preparación y los dibujos preliminares realizados por los artistas, se trata ahora de pinturas que son solamente la capa pictórica, todo lo demás es intervención.

A nivel formal, como lo dijimos anteriormente, las **relaciones formales** existentes entre, ya no digamos el inmueble pero si los elementos arquitectónicos que reciben las pinturas, se mantiene por haber sido reubicadas en un espacio que reproduce el original. En este caso la pintura no estaba haciendo modificaciones dentro de los elementos arquitectónicos y su percepción, simplemente las pinturas se acomodaban a los espacios disponibles.

Hay un aspecto que vale la pena analizar; al observar las pinturas vemos que a parte de las diferencias es cuanto a formas de representación entre las secciones, producto de que hayan sido realizadas por varios pintores, las que se encuentran en el muro donde está el acceso al espacio, el muro opuesto a este y en la bóveda, presentan escenas con grandes personajes, posiblemente porque podían ser vistas desde lejos en toda su dimensión y no habían elementos arquitectónicos que las interrumpieran. Por el contrario las pinturas que se encuentran en los muros laterales, representan personajes de menores dimensiones y estas áreas originalmente estaban detrás de una fila de columnas que impedían la apreciación completa de estas zonas; es decir, el observador debía desplazarse en el área entre los muros y las columnas para ver las diferentes escenas. Cuando se realiza el nuevo edificio, debido posiblemente al empleo de otras tecnologías constructivas que no requerían de las columnas como elementos de apoyo, estas no se realizaron. Esto facilita la observación de las pinturas, pero puede estar alterando la que debió ser su lectura original, que estaba pensada para ver estas secciones de cerca.

En cuanto a la relación conceptual, en la actualidad no existe, pues el edificio en realidad es una caja que al interior presenta una forma realizada para recibir la pintura pero la función y la historia de esta no se relacionan con la temática de los

murales. Esta sala del Museo Muros se utiliza para exposiciones temporales, lo cual muestra que no hay un discurso establecido y definitivo para el espacio, por lo tanto las pinturas también hacen parte de la exposición pero no van más allá de eso en cuanto a una relación temática.

Originalmente tampoco existía una relación temática entre el inmueble y la pintura. El dueño del casino era un promotor de la pintura mural y por ello su interés era que su hotel estuviera decorado con estas, pero no limitaba a los pintores en cuanto a los temas que desarrollaban. Sin embargo, las temáticas desarrolladas por los artistas evidencian que la persona que financiaba la obra estaba de acuerdo con los movimientos revolucionarios y le interesaba la historia de México.

El acercamiento a los edificios patrimoniales con pinturas murales del siglo XX en Cuernavaca ha permitido que analicemos distintos casos en donde las relaciones entre bienes inmuebles y muebles se dan de formas muy variadas. Como se puede ver estas relaciones que planteamos en el capítulo anterior se generan de forma particular en cada caso estudiado, así mismo debemos aclarar que este tipo de análisis no puede ser realizado por medio de la aplicación de formulas sino que en cada caso el análisis deberá ser exclusivo. Para complementar la presentación del tema en el capítulo siguiente se desarrolla un caso particular en el que por medio del estudio detallado del inmueble y sus superficies pintadas se continúa profundizando en el tema y se evidencia la importancia de estos análisis en relación con la restauración de monumentos.



El presente capítulo desarrolla un caso particular en el que por medio del acercamiento y estudios minuciosos se logró determinar las características particulares del inmueble, sus problemáticas y las posibilidades de intervención.

Si bien no se expone todo el trabajo realizado sobre el edificio, se considera oportuno permitir, en la primera parte de este capítulo, el reconocimiento histórico y material del caso para posteriormente profundizar en el tema particular de este trabajo: las relaciones arquitectura-pintura mural en el siglo XX o dicho de otra forma arquitectura histórica con pintura mural moderna.

La elección de este caso concreto se fundamenta en varios aspectos. Se trata de un edificio de función pública dirigida a dar un servicio a la comunidad de la ciudad, lo que lo convierte en un lugar de importancia para los habitantes de la zona. Así mismo, es un edificio que, a pesar de tener muchas modificaciones, se mantiene dentro de la traza urbana del centro de la ciudad de Cuernavaca como evidencia del pasado republicano (siglo XIX). Y finalmente porque en su interior presenta pinturas murales de dos épocas, una correspondiente a la decoración original del inmueble y otra realizada en el siglo XX por un pintor que hizo parte del Movimiento Muralista, pero que ha sido poco estudiado. La presencia de estas manifestaciones plásticas en este edificio nos permite ponerlo como ejemplo en un estudio de este tipo.

CAPÍTULO QUINTO

5.1 EL INMUEBLE

El inmueble que se estudia en este capítulo es propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) y actualmente, la sede de la Biblioteca Pública Miguel Salinas y del Centro de Lenguas Extranjeras (CLE), encuentra ubicada en la esquina nor-oriental de la manzana # 26 del centro histórico de la ciudad de Cuernavaca sobre las calles Comanfort y Rayón. En esta última se levanta la fachada principal que mira al norte.



LA BIBLIOTECA PÚBLICA
MIGUEL SALINAS DE LA
U.A.E.M

Foto de A.K. Laguna, año 2017

El presente capítulo desarrolla un caso particular en el que por medio del acercamiento y estudios minuciosos se logró determinar las características particulares del inmueble, sus problemáticas y las posibilidades de intervención.

Si bien no se expondrá todo el trabajo realizado sobre el edificio, se considera oportuno permitir, en la primera parte de este capítulo, el reconocimiento histórico y material del caso para posteriormente profundizar en el tema particular de este trabajo: las relaciones arquitectura pintura mural en el siglo XX o dicho de otra forma arquitectura histórica con pintura mural moderna.

La elección de este caso concreto se fundamenta en varios aspectos. Se trata de un edificio de función pública dirigido a dar un servicio a la comunidad de la ciudad, lo que lo convierte en un lugar de importancia para los habitantes de la zona. Así mismo, es un edificio que, a pesar de tener muchas modificaciones, se mantiene dentro de la traza urbana del centro de la ciudad de Cuernavaca como evidencia del pasado republicano (siglo XIX). Y finalmente porque en su interior presenta pinturas murales de dos épocas, una correspondiente a la decoración original del inmueble y otra realizada en el siglo XX por un pintor que hizo parte del Movimiento Muralista, pero que ha sido poco estudiado. La presencia de estas manifestaciones plásticas en este edificio nos permite ponerlo como ejemplo en un estudio de este tipo.

5.1 EL INMUEBLE

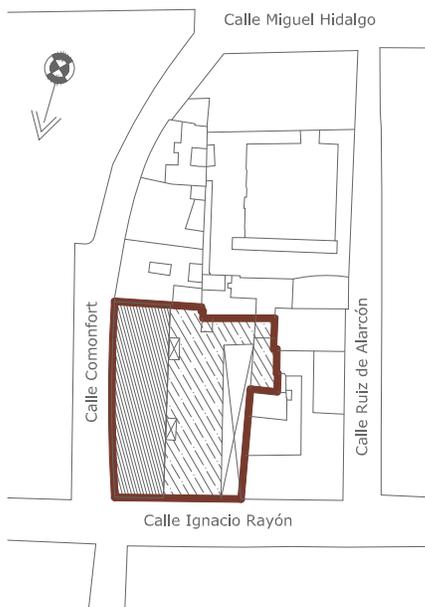
El inmueble que se estudia en este capítulo es propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) y es, actualmente, la sede de la Biblioteca Pública Miguel Salinas y del Centro de Lenguas Extranjeras (CELE). Se encuentra ubicado en la esquina nor-oriental de la manzana # 26 del centro histórico de la ciudad de Cuernavaca, sobre las calles Comonfort y Rayón. En ésta última se levanta la fachada principal que mira al norte.



Fachada del edificio que alberga a la Biblioteca Miguel Salinas. Esquinas Rayón y Comonfort.

Foto de A.M. Logreira. Sep 2007.





Plano No. 3. Manzana en la que se encuentra el inmueble estudiado, delimitado en rojo. Dibujó A.M. Logreira. 2007

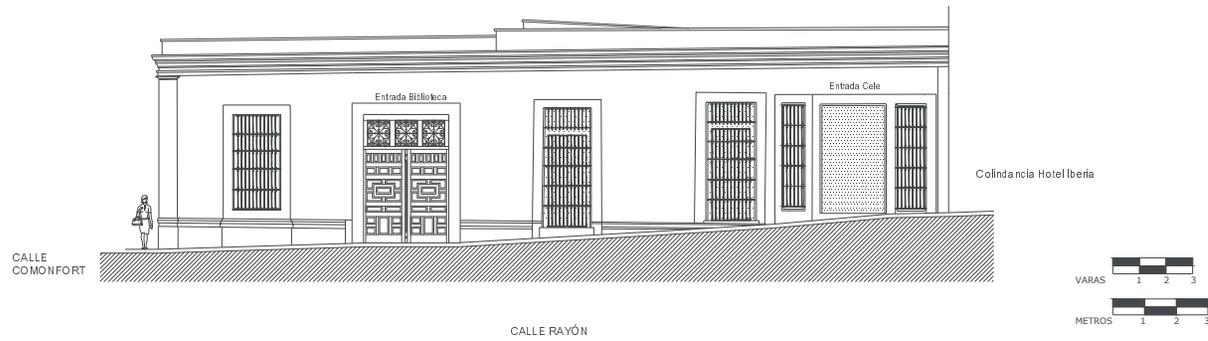
En el presente la lectura que se puede hacer del edificio dista mucho de lo que era su aspecto original, el cual fue modificado con varias intervenciones que ha tenido como respuesta a las adaptaciones necesarias para los usos ya mencionados. Para tal fin el inmueble fue dividido en dos grandes partes que tienen funcionamientos totalmente independientes. Lo único que se conservó como evidencia de que se trataba de un solo inmueble fue la fachada. Al interior se demolió la mitad de la construcción para edificar un nuevo edificio (siglo XX) donde funciona el CELE, mientras que lo que corresponde a la Biblioteca data del siglo XIX.

En el plano se puede ver la distribución actual de la manzana donde se encuentra el inmueble y el predio correspondiente está resaltado en línea de color. Dentro del predio; que ocupa una tercera parte de la manzana, el área con el achurado más oscuro es la biblioteca y el achurado claro es el CELE.

Si bien el predio se encuentra actualmente dividido en dos usos, el CELE y la biblioteca, en las fachadas se ve como una sola construcción. Las fachadas presentan pocas alteraciones a nivel de diseño. Las dos fachadas fueron trabajadas de manera semejante a partir de elementos típicos de las casas habitacionales del siglo XIX en Cuernavaca. Fueron logradas a partir de un rodapié o zócalo, sobre el cual está el paño del muro con los vanos de las ventanas y las pilastras, en la parte superior de los muros la cornisa y finalmente el pretil.

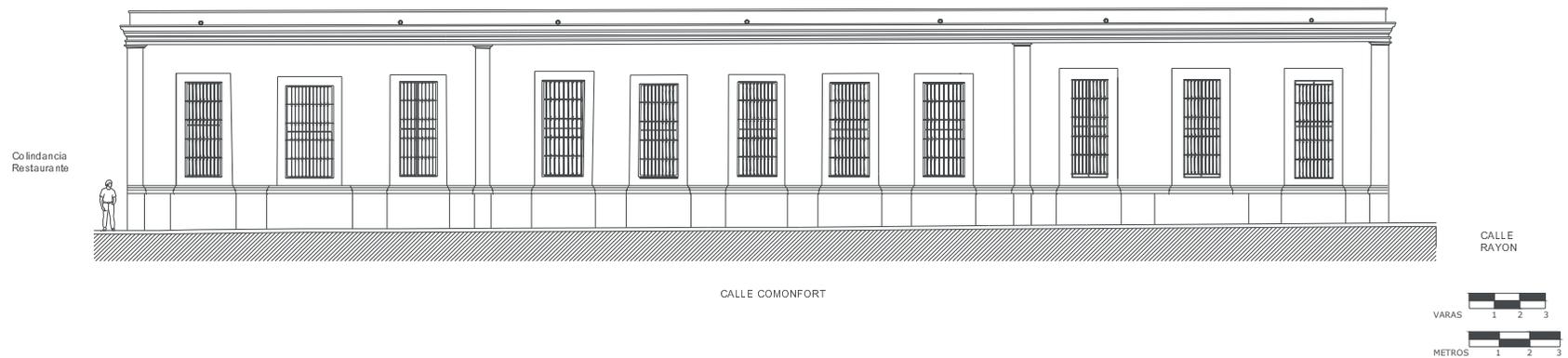
Al interior del inmueble, la lectura de una sola construcción se pierde, pues como se dijo actualmente el predio está dividido en dos partes completamente distintas. En el siguiente plano se puede ver la división entre los dos grandes volúmenes. A la izquierda con los muros originales del siglo XIX se encuentra la Biblioteca y a la derecha con muros bastante delgados, típicos del siglo XX, el CELE

FACHADA NORTE



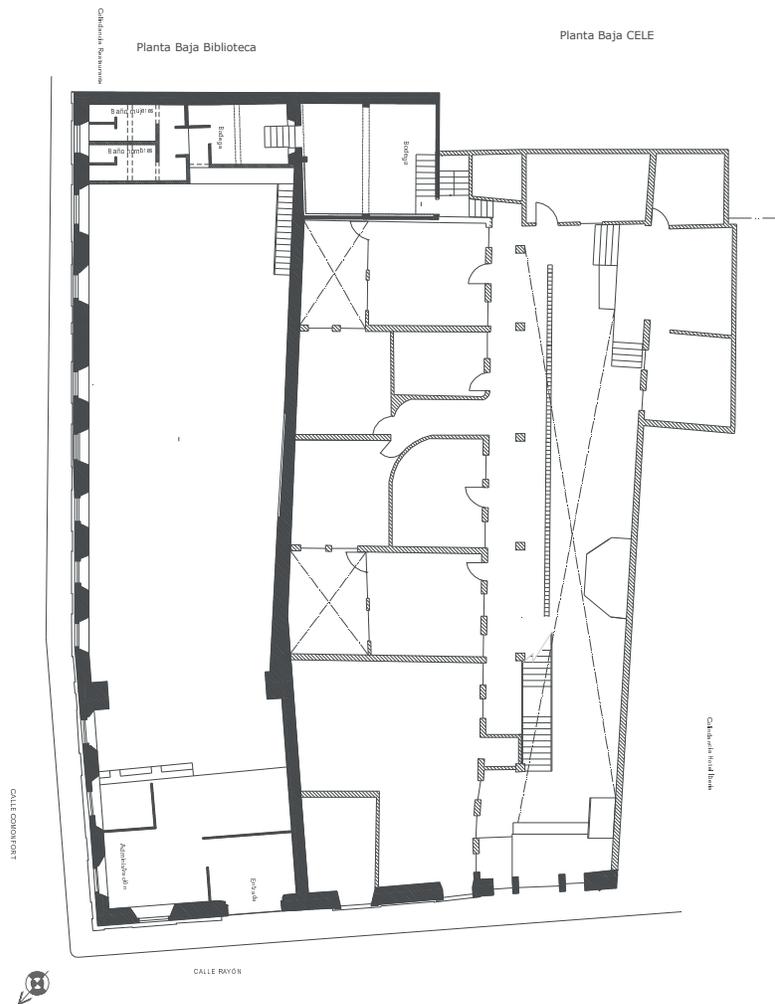
La única modificación del diseño en las fachadas es el acceso al CELE para el que se alteraron los vanos originales.

FACHADA ORIENTE



Plano No. 4. Fachadas norte y oriente del la Biblioteca Miguel Salinas. Levantamientos A.M. Logreira. 2007.





Plano No. 5. Plano planta baja de la Biblioteca Miguel Salinas y el Centro de Lenguas.
Levantamientos A.M. Logreira. 2007.

El edificio del CELE es de fábrica reciente y consta de dos niveles, realizados a partir de estructuras de acero y losas de concreto, que no representan ningún interés particular por lo que se continuará con la descripción de lo que queda del edificio original.

El área que alberga la Biblioteca es de planta rectangular y cuenta con un solo nivel y un mezzanine. Desde la entrada y haciendo un recorrido norte - sur, se encuentra, en primera instancia, un espacio que cumple la función de recibidor; está delimitado por paneles de madera que impiden ver, desde la calle, el interior de la biblioteca. Cruzando el panel de la izquierda está la administración donde reciben a los usuarios. Luego hay un pequeño espacio que se utiliza para clasificación de libros y frente a este el área de consulta de la base de datos, delimitada con un barandal de madera. Terminando este espacio tres escalones dan inicio la sala de consulta y lectura, que es el espacio principal de la biblioteca.



Plano No. 6. Planta del inmueble estudiado. Área de la Biblioteca en achurado de color
Levantamiento de A.M. Logreira. Sep 2007.

La sala de lectura tiene, en el muro oriental, grandes ventanas que permiten la iluminación natural y la ventilación con vidrios a manera de persianas horizontales y hacia el exterior la protección con herrería de hierro tubular con decoraciones en plomo.

El muro occidental está recubierto por una pintura mural a seco, realizada en 1954 por Norberto Martínez (Ver descripción del mural). El resto de los muros se encuentran pintados de blanco. Todos los muros al interior del edificio presentan un zócalo de color ocre, que busca imitar sillares de piedra.

Al fondo de la amplia sala de lectura se encuentran los baños y bodegas en planta baja y sobre ellos el mezzanine que tiene una visual completa sobre la biblioteca.

La cubierta de toda la biblioteca es una intervención realizada con concreto armado y traveses del mismo material, estas últimas pintadas imitando madera y en ellas se ubican lámparas fluorescentes. En los espacios planos que crean las traveses aparecen relieves en yeso y de estos, penden lámparas que imitan antiguos candelabros.

5.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y TRAYECTORIA DEL INMUEBLE.



Placa en cerámica que se encuentra en la fachada norte del inmueble, realizada por el Patronato del Centro Histórico de Cuernavaca.

Dice lo siguiente:

Primera Escuela Secundaria del Edo. De Morelos
A finales del siglo XIX y principios del XX estuvo aquí la Escuela central para niñas y niños. Después de la Revolución en 1931 fué la Escuela Primaria Magdalena Barrera Aceves y el salón principal en la esquina fue transformado en una gran auditorio para eventos en general llamado "Salón Renovación". En 1936 se fundó aquí la primera Escuela Secundaria en el Estado llamada "Escuela Secundaria Federal Revolución Social No. 5 cuyo director fundador fue el Prof. Froylan Parroquín. En 1945 fue trasladada al piso superior de la nueva escuela primaria "Benito Juárez" en la esquina de las calles de Miguel Hidalgo y Netzahualcoyotl. Ahí funciono hasta 1954 año en que se cambió a su sede actual en una sección del Estadio Miraval en la calle de Pericon tomando el nombre de su director fundador.

Foto de A.M. Logreira. Sep 2007.

edificio con el nombre de Escuela Secundaria Federal Revolución Social No. 5⁶⁵. El historiador López González dice que para ese fin "se dotó el local de la antigua

La investigación realizada permite plantear que el uso original del inmueble fue de una casa habitacional por las características formales que aún se pueden percibir en ella. Posteriormente en el inmueble funcionaron varias instituciones de importancia para la ciudad a nivel cultural y educativo.

El edificio donde se encuentra actualmente la biblioteca y el Centro de Lenguas data del siglo XIX, durante ese siglo y principios del XX; según una placa donada por el Patronato del Centro Histórico de Cuernavaca y que se puede leer en la fachada principal del edificio, allí se encontraba la Escuela Central para niñas y niños y después de la Revolución (1931) fue la Escuela Primaria Magdalena Barrera Aceves, momento en el cual el salón principal fue convertido en auditorio para eventos, llamado Salón Renovación. En ésta modificación se eliminaron varios muros que hacían las divisiones interiores de espacios y se tapiaron algunos vanos de puertas o ventanas.

Posteriormente, en Morelos surgió la necesidad de fundar una escuela secundaria experimental, pues el Estado solo contaba con escuelas primarias. La creación de dicha escuela se realizó, para el año de 1936, en este mismo

⁶⁵ Valentín López González en su libro "Historia de la educación superior en el Estado de Morelos 1870 – 1953" relata que la orden directa para la fundación de la escuela fue del Presidente Lázaro Cárdenas y

escuela *Magdalena B. Aceves de Estrada Cajigal*, en el edificio que ocupaba el Salón Renovación, antigua escuela central". Según esa información la escuela secundaria solo estaría ocupando el espacio de la actual biblioteca. Sin embargo, más adelante dice que a pesar de haber comenzado sus actividades en febrero de 1936, fue el 4 de mayo del mismo año cuando se realizó la inauguración oficial, y dice que en la celebración, el representante presidencial "... después de un recorrido por las aulas y los talleres de herrería y hojalatería, carpintería, alfarería y modelado, jabonería, costura y confección, conservación de frutas y legumbres, cocina y repostería y el salón biblioteca, el Lic Emilio Portes Gil y sus acompañantes, tomaron asiento en el lugar de honor dispuesto al efecto en el sencillo escenario del teatro de la escuela, en donde se desarrollo un sencillo programa."⁶⁶ Este comentario hace pensar que la escuela secundaria no podría haber ocupado solo el área actual de la biblioteca, sino todo el edificio del predio, pues necesitaba por lo menos diez salones para cumplir con todos los talleres nombrados con anterioridad y otro tanto para las demás clases que se impartían. Se considera entonces, que para ese momento aun no se dividía el predio en los dos inmuebles que se pueden ver en la actualidad.

Para el año de 1937 se abrió también en este inmueble la Secundaria nocturna, que impartía sus clases en los mismos talleres y con la misma planta docente. Según se interpreta más adelante en el texto de López González, la escuela recibió una nueva sede para el año de 1942, es decir hasta ese año el edificio sería utilizado como escuela secundaria⁶⁷.

Nuevamente el edificio cambió de uso en 1946, cuando la biblioteca pública pasó a ocupar el que era conocido como el Salón Renovación. No se tiene información de qué sucedió con el resto del edificio en ese momento, ni cuando se demuele prácticamente el 50% de la construcción original para hacer el CELE.

La Biblioteca Miguel Salinas tuvo varias sedes antes de llegar a su sede actual. Los lugares que ocupó son también edificios emblemáticos de la ciudad por lo que a continuación se muestran en un plano (Ver plano siguiente y **Anexo No. 2** Sobre las diferentes sedes que ocupó la Biblioteca Pública de Cuernavaca antes de llegar a su sede actual).

que su fundador fue el Profesor Froylan Parroquín. LOPEZ GONZALEZ. Gobierno del Estado de Morelos, Centro de Estudios históricos y sociales del Estado de Morelos, UAEM. México, 1992. Pag 95.

⁶⁶ Ibid. Pag 96.

⁶⁷ Según el autor "En 1942 el general Elpidio Perdomo, decía en el informe de ese año que cuando la secundaria de Cuernavaca ocupara el lugar que se le había asignado en el nuevo edificio para la educación superior, la finca en que estaba funcionando iba a ser destinada para el hogar del estudiante morelense, porque esa escuela estaba funcionando en un lugar inadecuado."

Ibid. Pág 97.

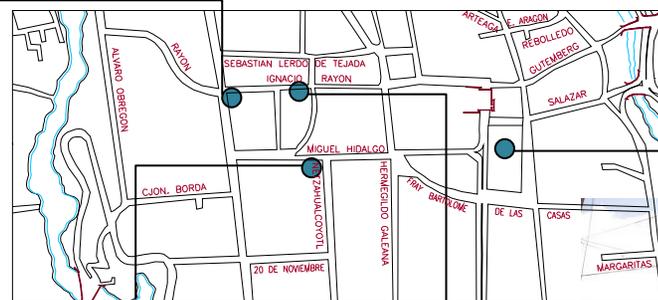


Teatro Morelos, en la Av. Morelos con Calle Rayón. Primera ubicación de la Biblioteca pública. Foto de A.M. Logreira. Nov 2007.



Palacio de Cortés. Albergó la Biblioteca después de sacarla del Teatro Porfirio Díaz. Foto de A.M. Logreira. Nov 2007.

Plano No.7
Detalle del plano del centro histórico de Cuernavaca,
con localización de las diferentes sedes por las que paso
la Biblioteca Pública.



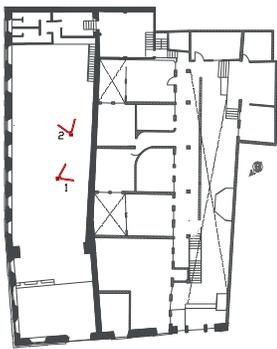
Escuela primaria Benito Juárez. Tercera ubicación de la Biblioteca pública. Foto de A.M. Logreira. Sep 2007.



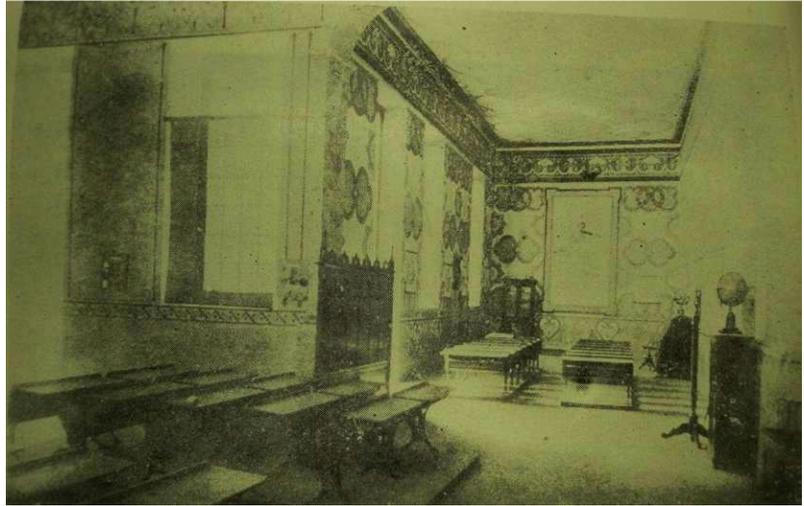
Sede actual de la Biblioteca pública. Foto de A.M. Logreira. Sep 2007.

Sobre las transformaciones del edificio

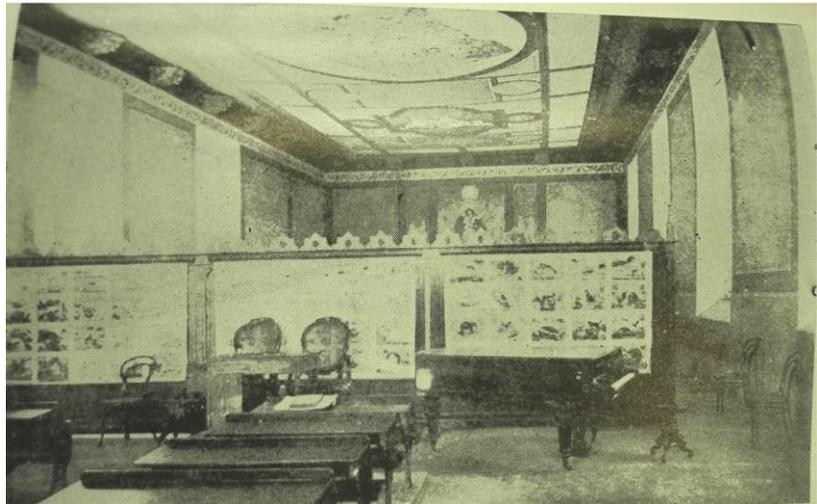
El inmueble ha sido fuertemente modificado en el transcurso del tiempo y sus transformaciones se relacionan con los cambios de uso. De la época en la que el inmueble fue utilizado como Escuela Central para niñas y niños se encontraron fotografías en las que se pueden ver los interiores⁶⁸. Según el análisis de los espacios en la actualidad, se plantea que la primera fotografía corresponde al salón de lectura de la biblioteca, en una toma de norte a sur. De ser así, se estaría viendo al fondo el muro que actualmente recibe el mezzanine. Las ventanas que se ven a la izquierda corresponden entonces a las de fachada sobre la calle Comonfort y las del otro muro darían a un patio central.



Plano No.8 Planta con ángulo de las fotografías históricas.



Interior de la Escuela de Niñas en el año de 1908.
La foto fue tomada el año de 1908. Fuente: López Gonzales, *Biblioteca Central Universitaria "Miguel Salinas" Breves apuntes históricos 1886 – 1961*. Pág. 33.

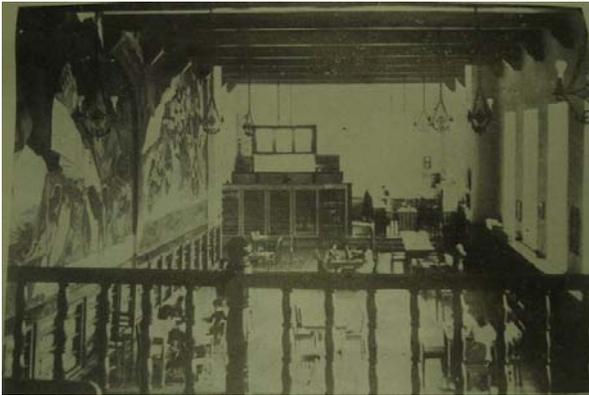


Interior de la Escuela de Niños de Cuernavaca.
La foto fue tomada el año de 1908. Fuente: López Gonzales, *Biblioteca Central Universitaria "Miguel Salinas" Breves apuntes históricos 1886 – 1961*. Pág. 32.

⁶⁸ Las fotos aparecieron publicadas en el libro "Biblioteca Central Universitaria "Miguel Salinas" Breves apuntes históricos 1886 – 1961" de Valentín López González, editado por la Universidad de Morelos en 1963.



Vista de general del interior de la biblioteca, desde el mezzanine hacia la entrada. (1963). Pág. 41



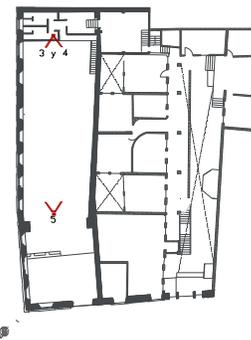
Vista de sur a norte del salón de lectura de la Biblioteca Central Universitaria. (1963). Pág. 49.



Aspecto en 1963 de la sala de lectura, de norte a sur. "Biblioteca Central Universitaria "Miguel Salinas" Breves apuntes históricos 1886 – 1961" de Valentín López González Pag.48

En la segunda fotografía aparece otro salón, con una decoración distinta a la que aparece en fotografía anterior. Se puede ver el inicio de un arco que hemos interpretado como el arco que se encuentra en el muro occidental, el cual actualmente está tapiado pero se evidencia porque esta remetido con relación al paño del muro, a manera de nicho.

También se tienen fotografías⁶⁹ que nos permiten hablar de las transformaciones del inmueble en el momento en que se convierte en sede de la biblioteca. En ese tiempo debió hacerse la división interior logrando de esta forma tener dos edificios independientes. Para ello fue necesario crear un área de baños y bodegas, lo que permitió, sobre estos, la creación del mezzanine. En las fotografías a las que nos referimos, se pueden ver diferencias mínimas con el estado actual; por ejemplo, el cambio de ubicación de los barandales de madera que ahora están en el área de computadores y las diferencias en el área sur, pues al parecer se modificó la entrada a los baños y al primer depósito. También



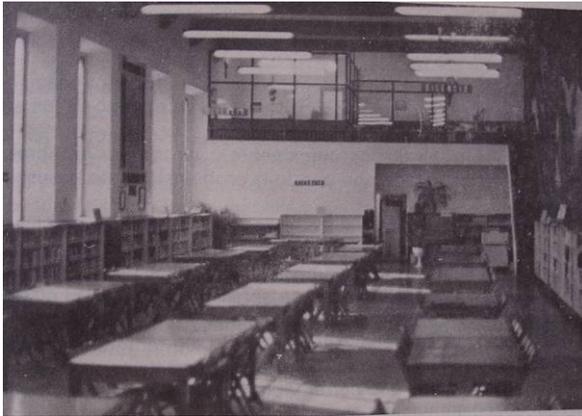
Plano No.9. Planta con ángulo de las fotografías históricas.

⁶⁹ Ibid. Págs. 41, 48 y 49.

se puede ver el mobiliario (estanterías, mesas y sillas) de aquel momento. Para entonces el mezzanine estaba ocupado con estanterías para libros.

En estas fotografías se puede ver que en ese entonces la iluminación artificial era proporcionada por focos que se ubicaban en candelabros, mismos que se encuentran en la actualidad pero que ya no son utilizados, para ese momento aun no se colocaban las lámparas halógenas.

Una foto más reciente, de 1990⁷⁰, muestra el uso que tenía en ese momento el mezzanine, que estaba posiblemente ocupado por la administración y tenía divisiones en vidrio sobre estructuras de madera. También se puede ver que el área de los baños ya estaba a la manera en que se encuentra en la actualidad, con un solo vano de acceso para estos y las bodegas. Ya para ese años se habían implementado las lámparas halógenas que penden de los travesaños del techo.



Biblioteca Central Universitaria "Miguel Salinas".
Cuernavaca, Mor. (1990). Pág. 113.



Interior de la biblioteca en la actualidad, toma de
norte a sur.
Foto de A.M. Logreira. Sep. 2007.

Como se puede ver, los distintos usos que han conyevado a transformaciones del inmueble, han pasado por alto las características originales del mismo y ello genera que la lectura actual del espacio arquitectonico esté muy lejana a lo que fue. Sin embargo hay que recordar que para el momento de los cambios espaciales y de volumen, aún no se consideraba que fuera un edificio histórico con ciertos valores que debían ser conservados. Las necesidades de adaptación por lo general crean distorsiones en este tipo de edificios, cuando no son planteadas metódicamente para resaltar sus características originales y conservar su historia.

⁷⁰ LEÓN PEREA, Ana María. Historia de las bibliotecas en Morelos. CNPL Cultura y las artes. Dirección General de Bibliotecas. México, 1990.



5.3 PINTURAS MURALES PRESENTES EN EL INMUEBLE.

La biblioteca contiene dos pinturas murales importantes, por las cuales es un caso muy útil para exponer el tema central de esta investigación. La existencia de dos pinturas murales de diferentes épocas nos permite hacer el planteamiento de cómo interactúan con su contenedor arquitectónico y proponer la manera en que deben ser tratadas y expuestas para los visitantes. Esto solo es posible conociendo a profundidad cada una de las pinturas.

Las pinturas descansan sobre muros mixtos de piedra, ladrillo cerámico naranja y mortero de cal y arena de río (color grisáceo). Estos materiales base de los muros, originan una superficie irregular, que es corregida por medio de los aplanados (estratos intermedios) de cal y arena gris, que sirven además para proteger los materiales base.

Posteriormente se aplicó una lechada de cal que permitió dar una superficie lisa y blanca. Es una capa muy delgada, pues este material que se contrae con la eliminación de agua en el momento del fraguado, haciendo que se agriete si se aplica en una capa gruesa sin carga. Este estrato es el encargado de recibir la decoración pictórica original.

Dicha decoración, realizada en el siglo XIX está actualmente cubierta por varias capas de pintura y aplanados, que la dejan ver solo en zonas donde se han ido perdiendo estos estratos.

La segunda es una pintura del siglo XX, que ocupa el muro de mayores dimensiones de la biblioteca y fue realizada como parte de las intervenciones que ha recibido el edificio (Ver **Anexo No. 3** Estudio estratigráfico de la Biblioteca Miguel Salinas de la UAEM en Cuernavaca).

En el siguiente plano se pueden ver los muros donde se ubican las dos decoraciones.



Plano No.10 Planta con ubicación de los muros con pinturas murales.

Muros donde se conserva la pintura mural original del siglo XIX,
bajo capas de pintura y aplanados.

Muros en los que ya no existe la pintura original.

Muro con la pintura mural del siglo XX.

Levantamiento A.M. Logreira. 2007



5.3.1 Decoración mural original



Detalle de muro oriente en donde las capas de intervención se han ido desprendiendo y permiten ver la decoración original.
Fotos de A.M. Logreira. Feb. 2008.

Como se ha dicho anteriormente, los deterioros presentes en el edificio; faltantes y desprendimientos de aplanados y capas pictóricas, han permitido determinar que la pintura mural original se conserva en algunos muros del inmueble. Sin embargo, en el momento en el que se realizó la pintura cubría la totalidad de los muros y, según las fotografías históricas encontradas (ver fotografías pág. 109), también se hallaba en el techo, que antes de ser cambiado por la losa y traveses de concreto armado, era totalmente plano y solo tenía unos mechinales en el contorno de los muros.

Lo que se logra percibir directamente en los muros es que la decoración estaba realizada por medio de franjas de distintos colores y diseños geométricos, pero las fotografías evidencian que se trataba de una decoración más compleja, en la que se unían estos elementos con temáticas fitomorfas y representaciones figurativas.

En la primera fotografía histórica (página 109) se puede ver que en uno de los espacios del inmueble, el zócalo estaba delimitado por un color oscuro y a la altura del inicio de las ventanas tenía una franja de líneas diagonales que formaban triángulos (una franja similar se puede ver en la actualidad en la parte superior de las ventanas). Los paños de muros entre ventanas, estaban remarcados por marcos y en la parte superior de los muros un friso con elementos vegetales.

En otro espacio la decoración era diferente. El zócalo presentaba un diseño que podría ser la estilización de una hoja. La zona de muro entre las ventanas tenía diseños geométricos con superposición de formas, imitando un tapiz y en la parte superior del muro nuevamente un friso con elementos vegetales repetitivos. En el muro del fondo de ese salón se encontraba, resaltada dentro de un marco, la representación de una mujer, que por el estilo de la pintura podría tratarse de una virtud o una alegoría. A pesar de ser poco perceptible en la fotografía, se evidencia pintura mural en el techo de este espacio, con formas circulares.

La segunda fotografía muestra un espacio en el que nuevamente aparecen los muros con marcos pintados y al fondo otro personaje femenino. La pintura del techo en esta fotografía se puede ver un poco mejor. Está dividida por líneas que

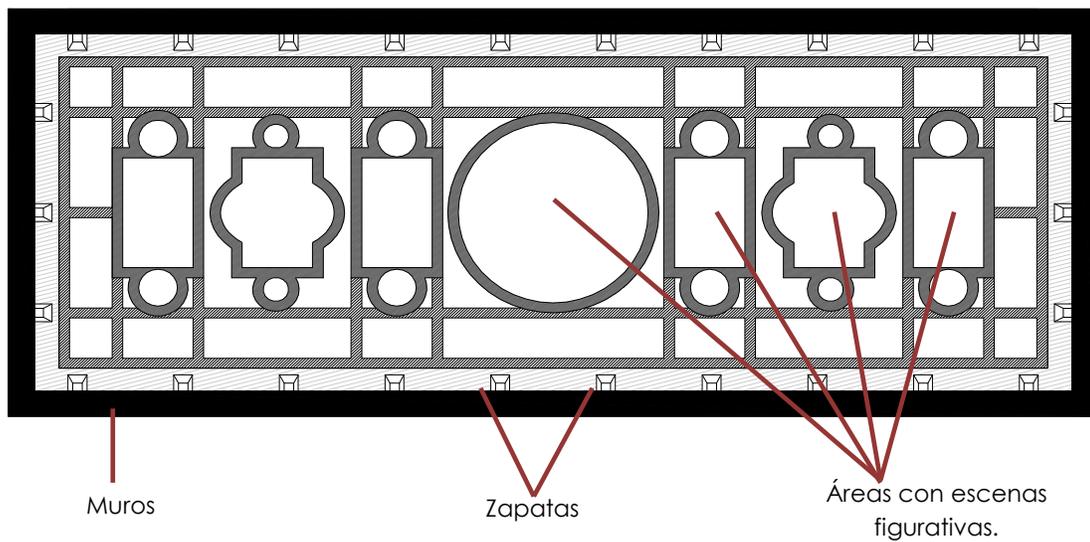


Gráfico No.4 Dibujo esquemático de cómo era la decoración original del techo según las fotografías históricas. Dibujo A.M. Logreira. 2008

constituyen una retícula y dan forma a casetones de diversos tamaños. En la zona central aparecen los espacios más amplios en los que había representaciones de escenas o personajes. Los casetones cercanos a los muros presentaban simplemente un color plano.

Esta decoración fue realizada con una técnica a seco, que por los vestigios visibles podría tratarse de pigmentos a la cal. Sin embargo, por las fotografías creemos que correspondería mucho más a un temple, que permite hacer decoraciones con mayor detalle.

Lo que se alcanza a ver en los faltantes, habla de una paleta de colores como el rojo, el azul y el negro. Los diseños más complejos de zócalos y frisos se realizaron



con plantillas y con algunas herramientas como el compás. Y los trazos más sencillos se realizarían a mano alzada.

Esta decoración del inmueble tenía una relación directa con los elementos arquitectónicos que recubría; muros y techo. El espacio arquitectónico, de gran sencillez, constituido principalmente por un volumen rectangular y los vanos de las ventanas, se complementaba con elementos pictóricos horizontales como los zócalos y los frisos y elementos verticales que eran los enmarcamientos rectangulares.

Igualmente importante es que existía lo que podría llamarse un ritmo, creado entre los vanos de las ventanas y los paños. En los muros donde no existían los vanos la pintura se encargó de continuar con ese ritmo por medio de recuadros.

También en el techo la pintura jugaba un papel importante porque por medio de ella se creaba una composición que aligeraba visualmente la percepción de ese volumen, por medio de la creación de casetones, rompiendo de esa forma la uniformidad de la superficie plana. Así mismo la pintura lograba hacer la integración de los muros con el cielorraso por medio de las líneas que daban forma a los casetones, ya que estas subdivisiones correspondían con los vanos.

De esta manera, visualmente el espacio era modificado al ser enriquecido formalmente por medio de la decoración. Con ella la lectura, es decir la interpretación de los espacios, cambiaba. La pintura dotaba de un carácter de mayor elegancia a la arquitectura.

5.3.2 Pintura mural del Siglo XX

La pintura mural del siglo XX que contiene el inmueble de la biblioteca, se encuentra ubicada en el muro occidental, desde el nivel del actual zócalo hasta la altura del techo. Tiene aproximadamente 131 metros² y fue realizada en una técnica al seco; seguramente se trata de vinilita⁷¹, por las características de la pintura. El autor empleó un cartón de bosquejo inicial y dibujo preparatorio sobre el muro. Esto se deduce de fotografías de la época de ejecución del mural. Una de ellas muestra el diseño original, el cartón que presentó el artista antes de iniciar la obra y las otras muestran el proceso de elaboración, donde se puede ver el dibujo preparatorio sobre el enlucido.

⁷¹ **Vinilita** es una técnica artística que utiliza colores a base resinas de acetatos de vinilo, presenta grandes facilidades para su aplicación y tiene gran adherencia sobre diversas superficies. Para más información sobre este tema se puede consultar el libro de Gutiérrez, José "Del fresco a los materiales plásticos, nuevos materiales para la pintura de caballete y mural", editado por el Instituto Politécnico Nacional en 1986. Págs. 62 a 73.

Las fotografías fueron tomadas del libro "Biblioteca Central Universitaria "Miguel Salinas" Breves apuntes históricos 1886 – 1961" de Valentín López González, lastimosamente el autor no registra la procedencia de las mismas, por lo que no se pudieron ver los originales. Para la realización de esta obra, el muro fue preparado con un mortero fino o enlucido que debe estar constituido por cal apagada y arena. El autor pudo haber adicionado, además cemento blanco a dicha mezcla.



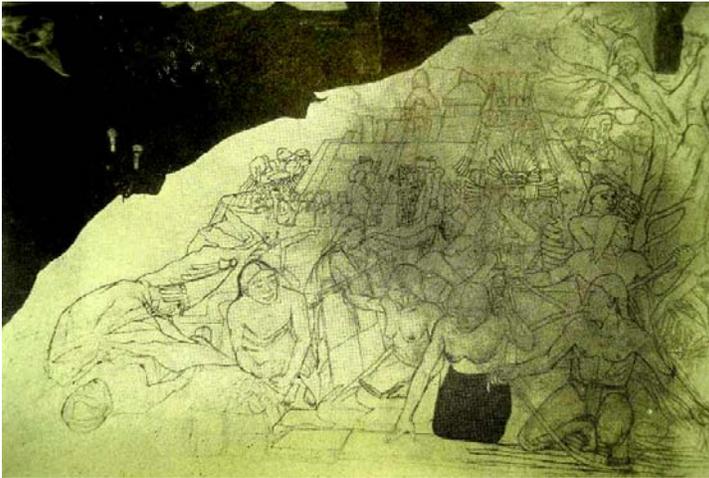
Proyecto original (dibujo sobre papel) del artista Martínez Moreno para la realización del mural.
Imagen tomada de: López González. "Miguel Salinas breves apuntes históricos".

En algunas partes se observa que se aplicó, sobre el enlucido, una capa translúcida brillante, esto con el fin de cerrar los poros del enlucido, evitando que absorbiera demasiado la pintura. En algunas partes el artista mezcló los pigmentos con arena o con un material similar granulado, con el que logró dar diferentes texturas.

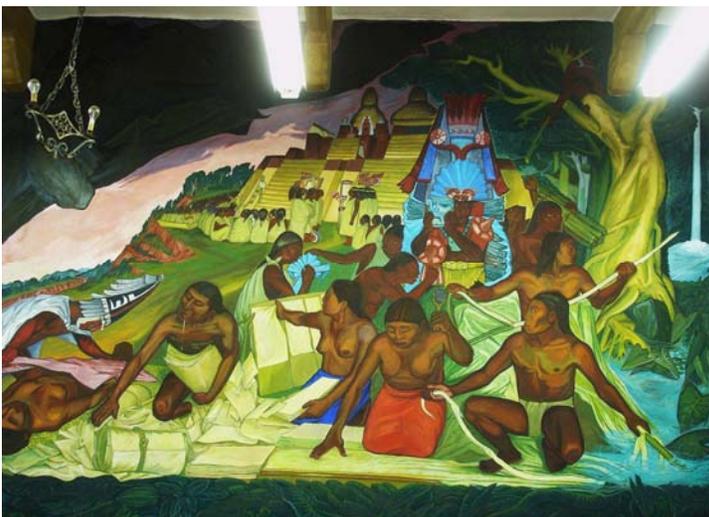
La pintura fue realizada por el artista Norberto Martínez Moreno (1922 – 1967) en 1954, aunque el artista había pasado su propuesta del proyecto en 1951. Esta pintura fue el primer proyecto mural del autor, lo que aumenta la importancia histórica a la obra (Ver **Anexo No 4** Sobre la información biográfica del artista).

Se sabe, por la fecha de elaboración, las fotografías históricas y la temática que la pintura se hizo cuando ya la biblioteca ocupaba este edificio, y después de haber recibido importantes transformaciones como la eliminación de muros, el tapiado de vanos que transformaron completamente los espacios y la sustitución del techo. Esto último se ve porque el diseño tiene en cuenta la forma de las nuevas traveses, para lo cual el pintor distribuyó a sus personajes de tal manera que no quedaran interrumpidos por estos elementos estructurales. Así mismo, el mural se adapta a la arquitectura y a la forma que en ese momento tenía el muro, pues en la parte sur se va reduciendo por medio de una diagonal ascendente que corresponde a la escalera que sube al mezzanine y allí los personajes se distribuyen para ocupar un espacio más pequeño.





Fotografía durante el proceso de elaboración del mural, la esquina superior izquierda ya estaba trabajada, mientras que en el resto de la superficie se ve el dibujo preparatorio. Imagen tomada de: López González. "Miguel Salinas breves apuntes históricos".



Fotografía actual de la misma zona que aparece en la foto anterior. Foto A.M. Logreira 2007

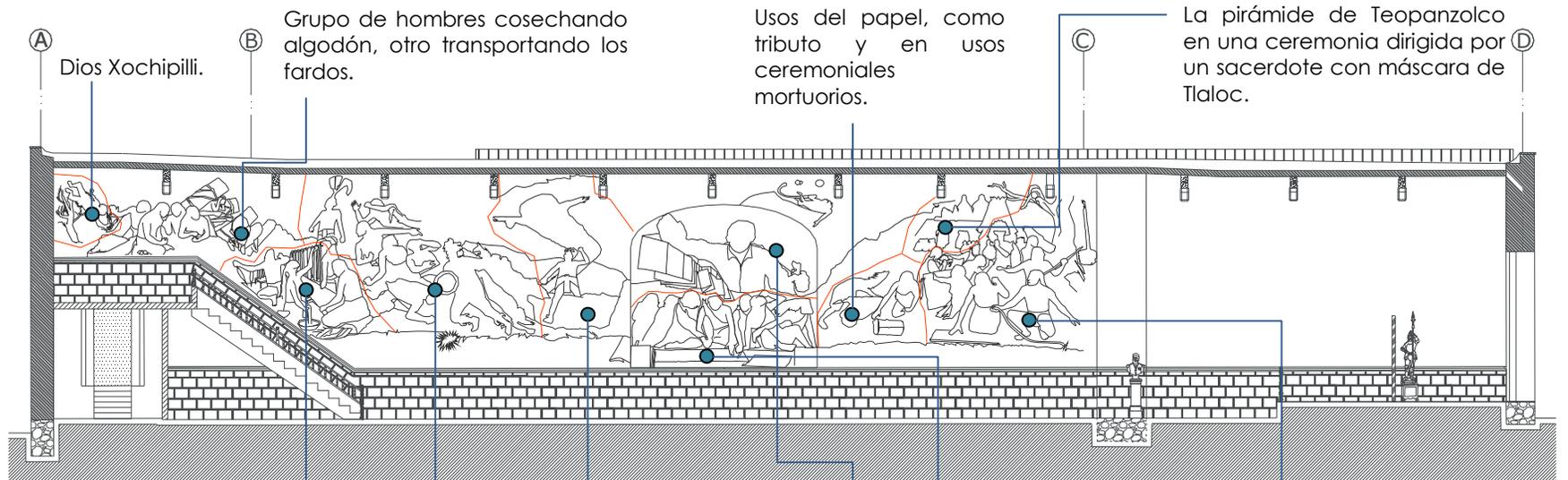
El arco remetido que se encuentra en la parte central del muro, correspondiente, según este estudio, a un vano que daba acceso a otro espacio y el cual fue tapiado, se utilizó para ubicar la escena de mayor importancia del mural, donde aparece en escorzo la figura de un indígena actual que porta un mensaje para el observador.

El tema de la pintura es la aportación que la región de Cuauhnáhuac dio a la cultura mexicana, pues dentro del mismo mural, junto con el personaje principal, el pintor escribió lo siguiente: "He aquí el papel, vehículo de las ideas, principal aportación de Cuauhnahuac a la Cultura Mexicana. Sé tú joven morelense un continuador generoso de este esfuerzo creador nacional poniendo tu cultura al servicio del pueblo."

El mural se divide en diez escenas, entre primarias y secundarias, que deben leerse de derecha a izquierda del observador (ver gráfico y escenas en página siguiente).

La obra fue realizada para que se observara desde el frente; es decir, que no trata de crear líneas de tensión que den la sensación de movimiento cuando el espectador se desplaza en el espacio de la biblioteca. Lo que sí trabaja es la profundidad de campo, especialmente en algunas escenas donde se presentan figuras de diferentes tamaños lo cual hace que se vean mucho más atrás y también la inserción de paisajes que acentúan la profundidad.

Plano No. 11. Corte longitudinal muro occidental con el levantamiento de la pintura mural del siglo XX



Escena de guerra entre caballeros tigres y águilas, contra guerreros Tlahuicas.

Debajo de la escena guerrera, en la zona de la escalera hacia el mezzanine, se encuentra un grupo de personas trabajando los textiles.

El "conquistador mexica" atravesando el valle de México y una Cuatlicue de la que salen animales que eran deidades para los indígenas.

Indígena moderno acompañado por una resma de papel en la que dice "He aquí el papel vehículo de ideas, principal aportación de Cuauhnáhuac a la cultura mexicana. Se tú, joven morelense, un continuador generoso de este esfuerzo creador nacional, poniendo tu cultura al servicio del pueblo".

Siete sacerdotes haciendo diferentes actividades con el papel amate.

Producción del papel de amate, se ven los distintos procesos como la recolección de la materia prima, la extracción de la fibra, el macerado, el aseoleamiento y la formación de resmas.



Fotografía del mural "La aportación que la región de Cuauhnáhuac dio a lo que actualmente se conoce como la cultura mesoamericana" de Norberto Martínez Moreno.

Levantamiento y foto de A.M. Logreira. Nov. 2007.



Como se puede ver por el título del mural y por las escenas representadas, el interés del artista era hablar, por medio de su obra, sobre la tradición de la producción del papel amate en la zona donde ahora se encuentra el inmueble. Esta temática se relaciona con la función actual del edificio que es contener una colección bibliográfica, es decir la conservación de un patrimonio documental y de una tradición, en donde se puede ver la evolución de las formas de trasmisión del conocimiento, antes por medio de la creación de códices sobre el papel vegetal y posteriormente por medio de los libros.

El estado de conservación actual es bastante bueno; no presenta problemas de desprendimiento de capas ni alteraciones de color, ni otros deterioros graves. Únicamente requeriría la limpieza superficial para eliminar acumulaciones de polvo, especialmente concentradas en las áreas con texturas rugosas. El buen estado de conservación de la pintura evidencia que no existen problemas a nivel arquitectónico y que además el autor del mural realizó de manera correcta su obra, teniendo en cuenta la preparación previa del muro que la recibe.

5.4 ANÁLISIS DE LA RELACIÓN DE LA ARQUITECTURA Y PINTURA MURAL EN EL CASO DE ESTUDIO

El análisis de este tipo de relaciones en este caso es particular pues como se ha mostrado, el inmueble contiene dos pinturas murales de diferentes momentos, la original cubierta y la del siglo XX a la vista. Esto nos permita mostrar como los tres niveles pueden darse en cualquiera de los dos casos, aunque actualmente se encuentren algunos de los niveles de relación alterados.

La pintura original tenía una **relación material** directa pues fue realizada en el momento mismo de la construcción del edificio y podemos suponer que los aplanados que sirvieron para la protección de los materiales de fábrica de los muros son los mismos que trabajan como bases de preparación de la pintura. Esta relación se rompe cuando se realiza la pintura del siglo XX pues para esta se debieron remover los aplanados originales y con estos se fue la pintura inicial. De esta forma la nueva decoración crea nuevos vínculos con el contenedor arquitectónico. La

relación material se da entonces porque los muros son el soporte de la pintura, por ello como parte de la intervención de la decoración original será importante hacer la revisión de las superficies asegurando la estabilidad y el anclaje de las mismas a las fábricas de los muros. En el caso de la pintura del XX esta integración entre materiales constructivos, capas preparatorias y capas pictóricas está en perfectas condiciones, es decir que el muro está cumpliendo a cabalidad su función de soporte de la pintura.

Otro aspecto importante es que cuando se realizaron las diferentes intervenciones dentro del inmueble, estas alteraron la pintura original, pues por ejemplo con el cambio del sistema de cubiertas se deterioraron las partes altas de los muros para ubicar las traveses de concreto armado. Esta misma intervención determinó en cierta medida las formas de la pintura mural de Norberto Martínez.



Personaje central de la pintura mural del siglo XX, ubicado en el arco remetido.

Foto de A.M. Logreira. 2007.

En cuanto a la **relación formal**, ya se explicó cómo ambas pinturas fueron diseñadas y realizadas siguiendo los volúmenes y vanos de la arquitectura, reforzando dichos componentes en el caso de la decoración original y acomodando las formas en la otra.

A este nivel es más importante la relación existente entre la pintura original y la arquitectura, pues esta por objetivo principalmente decorativo logra



Detalle de la pintura mural correspondiente al área del mezzanine.

Foto de A.M. Logreira. 2007.



complementar la arquitectura por medio de la creación de elementos que sin llegar a tener características tridimensionales si refuerzan la composición de los volúmenes contruidos con elementos pintados como zócalos, frisos y recuadros. Esta decoración tenía una comunicación más directa con la arquitectura, mientras que la pintura del XX podría decirse que es más independiente de su contexto.

En el caso de la pintura del XX un aspecto que debe tenerse en cuenta es que el artista utilizó el vano remetido del muro para allí ubicar al personaje más importante de su pintura. De esta manera, refuerza la presencia de este eje central de la pintura y hace que la mirada del observador se concentre allí. Esto además acentuado por las grandes dimensiones de ese personaje, las cuales hace que sea la figura dominante de la composición.

Otro aspecto importante de la relación formal es que la pintura fue realizada una vez se había hecho el zócalo que imita sillares en los muros; sobre el cual se desarrolla todo el mural. Esto se debe tener en cuenta pues si bien ese elemento es una intervención posterior, constituye el límite visual de la pintura y además varios de los personajes parecen estar apoyados en él, por lo que ya hace parte de su composición. Esto se ve especialmente con los personajes que están en la parte del mezzanine.

La **integración conceptual** de cada una de las pinturas con el contenedor es diferente. En la primera este nivel de integración se daba de forma decorativa, no necesariamente temático. No requería que el observador se detuviera a observar la pintura y analizara el mensaje de la misma, sino que era leída en un mismo momento con el espacio arquitectónico, es decir era un elemento propio que no se podía ver separado o independiente. Salvo las zonas donde se encontraban las representaciones figurativas, que si podían ser vistas como elementos independientes y prácticamente fueron representadas entre enmarcamientos que daban la impresión de ser sobrepuestos, el resto de la pintura era un componente arquitectónico.

Lo contrario sucede con la pintura del siglo XX, pues ésta se inserta en el espacio y si bien podría ser retirada de él y exhibida de manera independiente manteniendo el mismo mensaje, lo importante aquí es que complementa el uso del inmueble pues su temática habla de una parte de la historia del papel, elemento que ahora es resguardado y difundido en el inmueble. Entonces encontramos que el concepto de la pintura fue pensado para ese lugar específicamente a tal punto que le habla directamente a los morelenses, principales usuarios de la biblioteca.

5.5 POSIBILIDADES DE INTERVENCIÓN Y PRESENTACIÓN

Como se dijo anteriormente la pintura de Martínez Moreno fue realizada para ser apreciada de frente. Desde los extremos del inmueble, se puede tener una visión panorámica total del muro, pero para su comprensión el observador debe hacer un desplazamiento paralelo al mural. Dicho desplazamiento lo hace el espectador lo más alejado de la superficie pintada, deteniéndose frente a cada una de las escenas para poder realizar su lectura e interpretación, aunque posteriormente para ver algunos detalles tenderá a acercarse.

El problema actual es que por la gran cantidad de mobiliario, el observador tiene que ir zigzagueando entre las mesas y sillas. Esto dificulta el tránsito y no permite el disfrute de la obra. Por lo que lo más adecuado sería dejar un área libre de mobiliario y exclusiva para el desplazamiento del observador. Así mismo se podrían ubicar sillones que permitieran el disfrute de la obra, colocándolos lo más cerca al muro de fachada.



Plano No.12 Plano de la Biblioteca con tránsito actual de un observador del mural (flechas rojas).

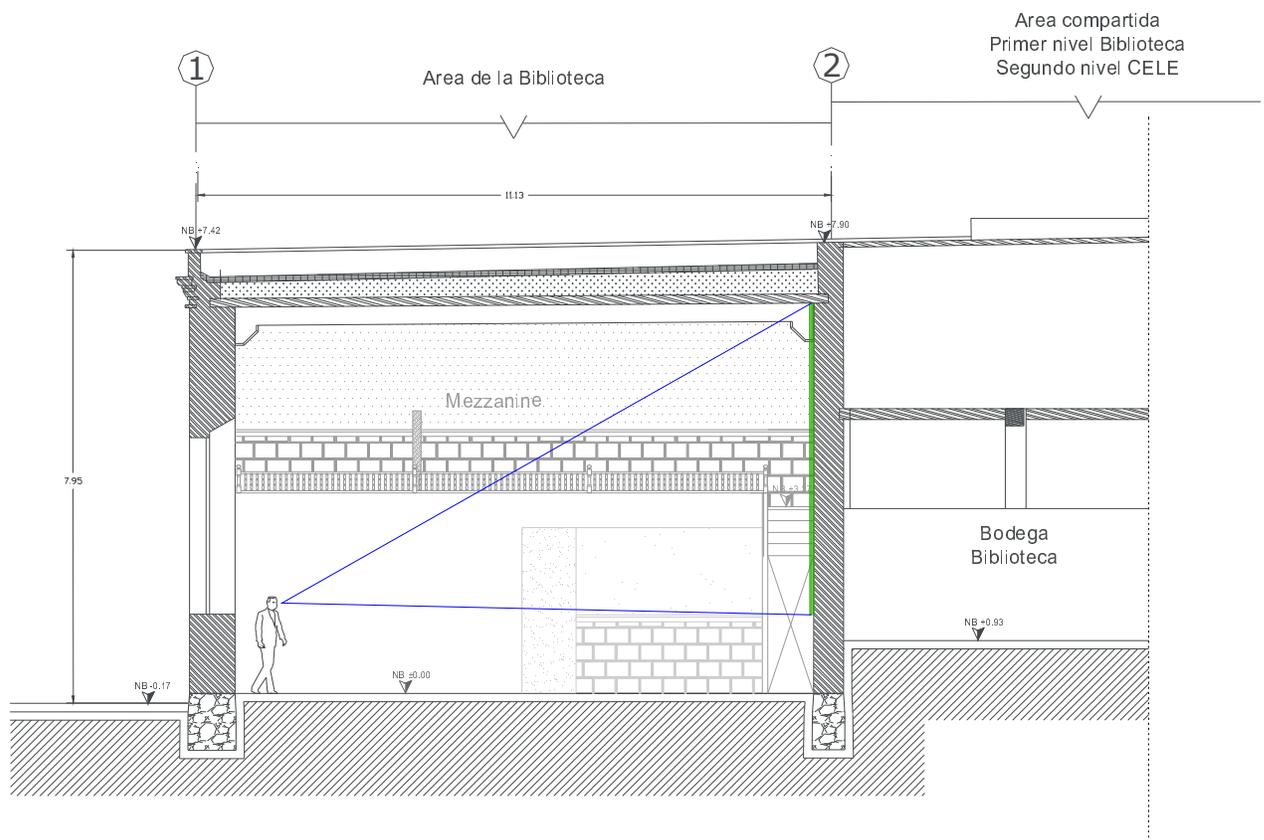
Levantamiento A.M. Logreira. 2008.



Si se observa el plano anterior se notará que existen estanterías en la zona sur del inmueble. Estas estanterías son de gran altura y también constituyen un impedimento para la observación del mural, por lo que se propone retirarlas.

Así mismo se considera importante habilitar el área del mezzanine para que las personas puedan desde ese lugar observar todo el mural. Esta zona no se está utilizando por problemas de conservación.

El mural comienza a la altura de los ojos de una persona que se encuentre de pie, por lo que para contemplarlo en su totalidad se debe alzar la mirada a 30 grados. Esto es fundamental tenerlo presente para la nueva disposición del mobiliario y la altura del mismo.



Plano No.13 Corte transversal del inmueble con ubicación del mural del siglo XX y punto visual en el que debería observarse. Dibujado por A.M. Logreira. 2008.

Con la información recopilada sobre el inmueble y sus pinturas murales se plantean ahora sus necesidades tanto a nivel de conservación como de adaptación al uso y de presentación de los elementos pictóricos. El edificio está siendo utilizado como biblioteca pública y esto ha hecho que tenga un posicionamiento importante en la ciudad a nivel cultural y educativo, pues presta un servicio trascendente a la

comunidad. Por esto se considera fundamental mantener su uso actual, que es el mismo desde hace 63 años, pero mejorando sus servicios y ampliando sus posibilidades espaciales.

Para esto la propuesta es que el predio en su totalidad se dedique a la biblioteca, para lo cual se tendría que reubicar el Centro de Lenguas Extranjeras. Permitiendo que la biblioteca tuviera más espacio, tanto para el almacenamiento de la colección bibliográfica como para salas de lectura y consulta y para áreas administrativas y de servicios. Al aumentar los espacios para el desarrollo de las actividades de la biblioteca, sería posible replantear el uso del espacio que se ha venido analizando con anterioridad.

Lo que actualmente es la biblioteca, en la nueva distribución sería una gran área de lectura, que permitiría a la vez la presentación de los murales que contiene este inmueble. La intervención iría encaminada a la recuperación de la decoración original, de manera que quedara nuevamente a la vista, para lo que sería necesario descubrirla en su totalidad, es decir liberar todas las capas que la están cubriendo y posteriormente realizar procesos de consolidación de estratos y de reintegración cromática especialmente. Así se devolvería la lectura decorativa original de los muros.

Es importante tener en cuenta que en el momento de la liberación de capas superpuestas se encontrarán evidencias de los antiguos muros que fueron retirados, zonas en donde no aparecerá la pintura mural. Para estos lugares específicos se plantea la restitución de aplanados y la aplicación de una capa de color homogénea, que dependerá del color base de la pintura original. Este tipo de reintegración, mostrará que allí existió un elemento arquitectónico y que por ello no tiene pintura, permitiendo entonces que se expongan evidencias de la trayectoria histórica del inmueble.

Por las características formales de la pintura original, realizada a partir de franjas de color y elementos repetitivos, sería factible hacer la reconstrucción total de la pintura en zonas donde ésta se haya perdido completamente, apoyándose en las fotografías históricas y aplicando las reintegraciones con las técnicas adecuadas (rigattino⁷²), de manera que se evidencie que se trata de áreas reconstruidas.

Sin embargo, algunos elementos de la pintura original no podrán ser restituidos, pues se trata de escenas figurativas que están perdidas en su totalidad y de las cuales no se tienen registros fotográficos lo suficientemente detallados para reproducirlas. Esto

⁷² **Rigattino o trattegio** Esta técnica de reintegración cromática se logra a partir de la descomposición por medio de líneas; las cuales según el caso a trabajar puede variar de grosor, cantidad, longitud y espaciado entre unas y otras. Primero se realiza una base con intervalos de mayor separación que luego se van rellenando. En la técnica básica se emplean líneas de colores puros y el color que se está buscando se logra por la mezcla visual de las líneas aplicadas. En una modificación de la técnica se puede preparar la mezcla de color que se requiere y se aplican las líneas en un mismo tono.



mismo sucede para el caso del plafón, en el cual, a pesar de tenerse la certeza de que presentaba decoración pictórica, desapareció completamente lo que hace que sea imposible su reconstrucción, pues de llevarse a cabo se cometería a un falso histórico. Lo que se propone entonces es aplicar en las superficies del techo un color plano, acorde con el color de fondo de los muros, dicho color solo podrá determinarse una vez se hayan reintegrado los muros. Esto permitiría que el techo se integrara visualmente con los muros.

En cuanto a la pintura mural del siglo XX, se debe tener en cuenta que ésta ya hace parte integral de la arquitectura, fue realizada especialmente para este lugar y le ha aumentado valores al inmueble al reforzar su nuevo uso como biblioteca, por ello no se considera retirarla de su lugar, no hay justificación alguna para ello pues además está en perfecto estado de conservación y en ningún otro espacio se adecuaría tan bien como en el que se encuentra.

Lo que si debe considerarse es la forma en que se presentará esta pintura junto con la original y para esto se debe tener en cuenta un aspecto fundamental que es la valoración de las zonas de unión entre las dos pinturas, pues son los espacios que podrían ser más conflictivos, ya que la lectura de la época de cada una se vería comprometida. Es donde debe solucionarse la integración visual de ambas. Para esto se plantea la inserción de elementos externos que permitan hacer una separación entre las dos. Estas adiciones podrían ser, por ejemplo, listones de madera que limiten la pintura del siglo XX. Esto sería como una señal para las personas que visitan la biblioteca y debería complementarse con cédulas o carteles informativos que explicaran lo que sucede con la decoración de los muros.

Estas herramientas informativas también le darían al espectador datos históricos, técnicos, estéticos, etc., que permitirían explicar la importancia y valores de las dos pinturas, la manera en que deben ser entendidas en el espacio y la trayectoria del inmueble de forma que se comprenda cómo surgieron estas manifestaciones plásticas.

Dentro de la readaptación del espacio arquitectónico al uso, es fundamental que el mobiliario facilite la apreciación de la pintura mural, sin que este sea el objetivo único por el que las personas visitaran el lugar. No se trata entonces de crear un espacio de exhibición únicamente, sino un lugar en donde las personas puedan disfrutar de la lectura y además ver la decoración mural. Esto porque de otra forma se reduciría la utilización del espacio y la cantidad de visitantes del mismo.

Si bien la pintura mural original no necesitará ser vista desde un mismo lugar, la del siglo XX si requiere de un lugar en el que el observador pueda caminar sin obstáculos, para analizarla y disfrutarla. Para esto la planeación de la ubicación del mobiliario debe permitir este tránsito así como debe facilitar la observación del mismo estando el usuario sentado.

Otra intervención que se plantea es la de colocar una iluminación particular para la pintura. Esto debe hacerse con iluminación indirecta, no rasante. Teniendo en cuenta que esta pintura no llega hasta el piso, sino que comienza sobre un zócalo que imita sillares, se plantea retirar el zócalo y colocar un mueble donde que tendría empotradas las luces.

La luz empleada debe tener poca producción de calor y debe estar protegida con filtros UV, para evitar que deteriore el mural.

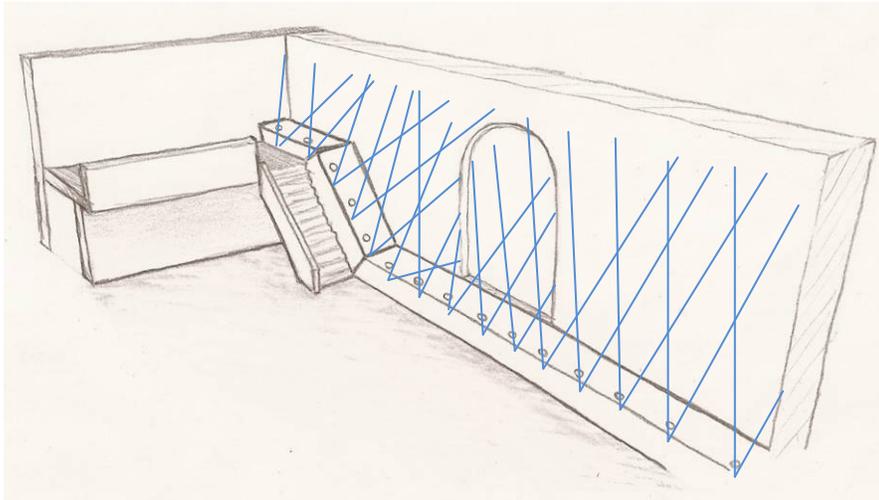


Gráfico No.5
Propuesta de
iluminación para la
pintura mural del siglo
XX. Dibujó A.M.
Logreira. 2009.

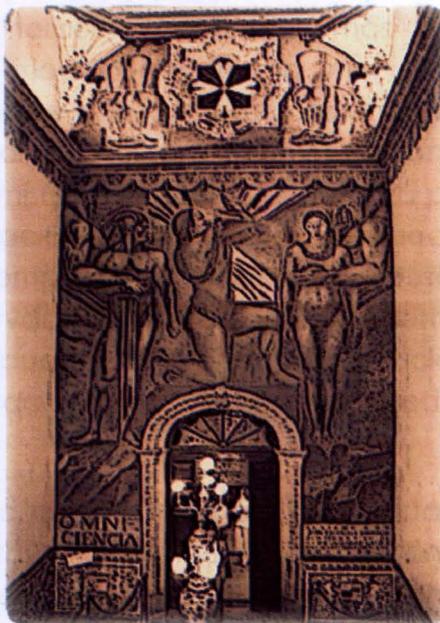
Con este tipo de intervención no solo ganarían las pinturas murales, sino también la arquitectura, pues recuperaría, en lo posible, la lectura original de por lo menos uno de sus espacios, el cual quedaría como evidencia de su estado original. El inmueble de esta manera recuperaría también valores, pues en la actualidad la pintura original que enriquecía el espacio está oculta y de esta forma la arquitectura no está siendo percibida con todos sus elementos.

Con este caso de la Biblioteca Miguel Salinas se evidencia que cada análisis debe realizarse de forma particular para cada obra arquitectónica y sus murales, además de evidenciar la necesidad de trabajos interdisciplinarios para entender a profundidad el patrimonio. Las relaciones arquitectura – pintura mural se evidenciaron especialmente en este caso pues al contar con dos momentos pictóricos distintos cuestiona la manera en que desde la restauración se pueden lograr diálogos coherentes entre elementos del inmueble que fueron enriqueciendo el edificio patrimonial a lo largo de su trayectoria histórica.



Una vez respuesta la clasificación de las posibles relaciones entre la arquitectura y la pintura mural, las cuales se modifican o se deben estudiar de una forma particular cuando estamos hablando de arquitectura patrimonial con pintura mural del siglo XX, y luego de haber realizado el estudio de los casos presentes en la ciudad de Cuernavaca, en los cuales por medio de diferentes niveles de aproximación se evidenciaron las posibilidades de análisis de este tema, consideramos importante en este capítulo final hacer algunas consideraciones con respecto a cómo desde el estudio y/o la intervención de los inmuebles patrimoniales, las relaciones arquitectura - pintura mural deben ser tenidas en cuenta, cómo estas influyen en los proyectos y cómo pueden fortalecerse por medio de estos.

CAPÍTULO SEXTO



CONSIDERACIONES EN TORNO AL ESTUDIO E INTERVENCIÓN DE EDIFICIOS PATRIMONIALES CON PINTURAS MURALES DEL SIGLO XX.

Una vez expuesta la clasificación de las posibles relaciones entre la arquitectura y la pintura mural, las cuales se modifican o se deben estudiar de una forma particular cuando estamos hablando de arquitectura patrimonial con pintura mural del siglo XX, y luego de haber realizado el estudio de los casos presentes en la ciudad de Cuernavaca, en los cuales por medio de diferentes niveles de aproximación se evidenciaron las posibilidades de análisis de este tema, consideramos importante en este capítulo final hacer algunas consideraciones con respecto a cómo desde el estudio y/o la intervención de los inmuebles patrimoniales, las relaciones arquitectura – pintura mural deben ser tenidas en cuenta, como estas influyen en los proyectos y como pueden fortalecerse por medio de estos.

Los tres niveles de integración entre arquitectura y pintura mural (material, formal, conceptual) expuestos en el capítulo tercero, analizados más a fondo en arquitecturas previamente construidas y modificadas tras la intervención de los muralistas en el siglo XX, son relaciones que se dan por sí mismas en el edificio y no necesitan nuestra intervención para estar allí, es decir que estas relaciones se crean entre el contenedor y la pintura desde la misma realización de la obra pictórica. Sin embargo, algunos de esos niveles de relación pueden ser modificados con otras intervenciones o con el simple paso del tiempo. Entonces lo que se busca ahora es que logremos ver como desde la conservación – restauración podemos volver a evidenciar esas relaciones, si deben ser puestas en evidencia más claramente o como la existencia de esos niveles de interacción marcan en cierta medida nuestras intervenciones.

Para lo que se busca debemos atender a que la importancia de estas relaciones debe tenerse en cuenta en las distintas etapas de aproximación, análisis e intervención de los inmuebles patrimoniales, tanto en el estudio, la elaboración del proyecto, el planteamiento de la metodología a seguir y la intervención directa sobre la obra construida y sus elementos pictóricos.

Si bien no se trata en este capítulo de plantear una metodología de intervención particular para inmuebles patrimoniales con pintura mural si se busca hacer evidentes algunos aspectos a los que se les debe dar mayor énfasis en dichos casos. Énfasis que ha hecho falta en muchas intervenciones y que han acarreado problemas a nivel de conservación de las pinturas murales, que a la vez evidencian un desconocimiento sobre la importancia que tienen estas manifestaciones plásticas



dentro de la arquitectura, pues son elementos de la misma.

Consideramos importante hacer hincapié en que las obras del muralismo crearon un corte en la historia del inmueble, que no solo se hace manifiesto en la superficie de los muros sino en la comprensión misma del inmueble, en su valoración y que está necesariamente relacionada con la forma de apropiación y uso del patrimonio construido.

Por esto pensamos que es fundamental dar una mayor importancia a la trayectoria histórica de la construcción, en la que un punto particular y de gran trascendencia muestra que en un momento determinado el inmueble recibió modificaciones importantes como es la inclusión de la pintura mural.

A nivel teórico

Partiremos de recordar que los monumentos constituyen una unidad potencial, en la que se integran perfectamente todos sus elementos, y debe ser esa unidad potencial la que buscamos recuperar con la restauración. Sin embargo, en el caso de monumentos con pintura mural agregada en el siglo XX, debemos replantearnos el concepto de unidad potencial y ampararnos en el estudio de la trayectoria del monumento y en la necesidad de conservar también las modificaciones que ha recibido a lo largo del tiempo y que le han agregado valores artísticos e históricos. Para esto los planteamientos de Camilo Boito nos permiten entender la necesidad de conservar esos nuevos elementos, pues nos recuerda que los añadidos y transformaciones son parte de este registro documental que es en sí mismo el monumento *“se puede afirmar, en general que el monumento tiene sus estratificaciones, como la costra terrestre, y que todas, desde la más profunda hasta la superficial, poseen un valor y se deben respetar”*.

A este respecto también la Carta de Cracovia del 2000 nos dice en el numeral 1 del apartado de objetivos y métodos: *“El patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico, así como los elementos que lo componen, son el resultado de una*

identificación con varios momentos asociados a la historia y a sus contextos socioculturales.”. Si bien esta carta fue realizada en y para el contexto europeo, sus lineamientos pueden ser aplicados en cualquier intervención.

Pero el cuestionamiento continúa pues nadie dudaría en conservar una pintura mural correspondiente a la época del muralismo, pero ¿Cómo conciliar la unidad potencial del monumento, lograda en su momento de construcción, con las modificaciones posteriores y especialmente con las introducidas por el muralismo, que contienen en sí mismas tanta importancia y que están acompañadas de un reconocimiento incuestionable? Tal vez deberíamos plantearnos que el monumento, con una inserción de la importancia del muralismo, vuelve en parte a su momento de creación, si bien desde la restauración no podemos, como lo dice Brandi, entrar en los terrenos del primer momento de la obra de arte, una intervención de tal importancia si nos podría estar planteando una alteración en ese tiempo. Es decir, la obra de arte, un monumento en este caso, una vez concluido por el autor constituye una unidad potencial, pero en el momento en que su función es modificada, así como su materia y su imagen, podríamos hablar de una nueva obra. Una nueva obra que de origen tendría dos momentos de creación y en la que una intervención de restauración debería justificarse en la necesidad de conciliar esos dos momentos, sin desvirtuar ninguno, sino logrando un diálogo entre ambos y una lectura clara para el observador.

A este respecto también debemos recordar el artículo 11 de la Carta de Venecia en la que se dice lo siguiente:

“Las valiosas aportaciones de todas las épocas en la edificación de un monumento deben ser respetadas, puesto que la unidad de estilo no es un fin a conseguir en una obra de restauración. Cuando un edificio presenta varios estilos superpuestos, la desaparición de un estadio subyacente no se justifica más que excepcionalmente y bajo la condición de que los elementos eliminados no tengan apenas interés, que el conjunto puesto al descubierto constituya un testimonio de alto valor histórico, arqueológico o estético, y que su estado de conservación se juzgue suficiente”.

De esta manera nos queda más que clara la necesidad de conservar las pinturas realizadas en el siglo XX en su emplazamiento original, sin embargo para permitir la lectura correcta de las diferentes épocas del monumento consideramos que es fundamental el reconocimiento y rescate de todos los elementos del inmueble provenientes de su momento originario de creación y la delimitación de los elementos insertos en lo que se nombró como su segunda creación.



De esta manera la recuperación de la decoración original, sustentada en el estudio arqueológico e histórico, como lo plantea la Carta de Venecia en su artículo 9, es trascendental para evidenciar la trayectoria del inmueble y de esta forma evitar caer en falsos históricos en los que los observadores o usuarios del edificio sean llevados a una lectura errónea de las características del mismo, haciéndolos creer, por ejemplo, que la pintura moderna es la decoración original del monumento.

Debemos contemplar también que, así cómo el monumento ha ganado valores estéticos e históricos con la pintura del siglo XX y su conservación hace parte de la salvaguarda de esa historia, es fundamental para la misma pintura el que se la conserve en su emplazamiento original. Pues la pintura fue planeada para un espacio específico que tenía unas características previamente establecidas y a las cuales el artista se acomodó, por lo que la remoción de dichas pinturas para trasladarlas a otros espacios debería ser en principio inadmisibles, salvo en los casos en que su conservación lo requiera como única salida ante la pérdida total de la misma pintura³⁸. Esta idea es contraria a los planteamientos de Cesare Brandi quien afirmaba que:

*"[...] si bien una pintura, una escultura, un objeto de arte o un adorno, pueden haber sido creados a propósito para un determinado espacio, será un caso muy raro – efectivo solo en los monumentos rupestres- que una escultura o una pintura estén vinculadas indisolublemente al espacio teóricamente configurado en un determinado lugar, y que fuera de allí no puedan disfrutar de condiciones espaciales análogas o hasta mejores que aquellas en que se hallan según ese destino originario. Y es así, porque la espacialidad que se materializa en una capacidad figurativa dada, no llega a la obra de arte desde el exterior, sino en función de su propia estructura [...] La diferencia con las condiciones de la arquitectura no depende ciertamente de que sea distinta la esencia de la arquitectura y la obra de arte, sino de que en la arquitectura la espacialidad propia del monumento es coexistente al espacio ambiente en que éste ha sido construido"*³⁹.

A pesar de haber desarrollado una teoría de la restauración con apartados de gran interés, Brandi cometió lo que podría ser un error recurrente en muchos profesionales: entender los componentes del patrimonio de manera aislada. Muy por el contrario es necesario recuperar la idea de que, si bien, la aproximación a una obra inmueble

³⁸ Carta de Venecia Artículo 8º "Los elementos de escultura, pintura o decoración que son parte integrante de un monumento sólo pueden ser separados cuando esta medida sea la única viable para asegurar su conservación".

³⁹ BRANDI. *Teoría de la restauración*. Apéndice 3 Principios para la restauración de monumentos arquitectónicos. Alianza editorial, Madrid 1996.

y a otra mueble tiene algunas diferencias, muchas de las segundas fueron creadas con fines específicos dentro de la arquitectura y proyectadas por el arquitecto desde el inicio de su creación o contempladas desde el proyecto original, razón por la cual deben continuar ligadas al edificio y ningún otro espacio será más adecuado para ellas. Así mismo, las nuevas decoraciones que presente el inmueble, si bien no hicieron parte del planteamiento original de la construcción, sí se crearon con la idea de ocupar un lugar específico dentro del mismo.

En contraposición con Brandi podríamos decir que las obras murales sí están vinculadas indisolublemente con el inmueble para el cual fueron creadas, esto aún si es técnicamente posible separarlas, por medio de las diferentes técnicas explicadas en el capítulo tercero (procedimiento con el cual Brandi estaba totalmente de acuerdo). Esta decisión, tan radical, de desprender las pinturas para llevarlas a lugares de exhibición como museos o a otro tipo de inmuebles, solo debería ser contemplada si la arquitectura, por alguna razón, fuera a dejar de existir, momento en el cual la valoración de dicha decisión debería estar fuertemente sustentada en la imposibilidad de conservar el edificio⁴⁰. De lo contrario la restauración debe solucionar las problemáticas del edificio, con lo que también se solucionarán muchos de los problemas de la pintura mural.

Estas ideas ya han sido tenidas en cuenta en los documentos internacionales, por ejemplo el documento del ICOMOS del año 2003 sobre la pintura mural⁴¹, en su apartado de introducción y definiciones dice:

“Las pinturas murales son una parte integrante de los monumentos y lugares de valor patrimonial y deben ser preservadas in situ. Muchos de los problemas que afectan a las pinturas murales están relacionados con las deleznable condiciones que presentan los edificios o las estructuras, su uso impropio, la falta de mantenimiento y las frecuentes alteraciones y reparaciones. También la práctica reiterada de restauraciones, exponer las pinturas al descubierto de forma innecesaria, y el uso de métodos y materiales inadecuados, pueden producir un daño irreparable”.

⁴⁰ Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales (2003). Artículo 6. Medidas de Emergencia “Los arranques y traslados de pinturas murales son operaciones peligrosas, drásticas e irreversibles, que afectan seriamente a su composición física, así como a su estructura material y a sus valores estéticos. Por tanto, tales actuaciones sólo resultan justificables en casos extremos, cuando todas las opciones de aplicación de otro tratamiento in situ carecen de viabilidad. Si se presenta una de estas situaciones, es mejor que las decisiones relativas a los arranques y traslados sean tomadas por un equipo de profesionales, y no por la persona encargada del trabajo de conservación. Las pinturas arrancadas deberán ser repuestas en su emplazamiento original siempre que resulte posible”.

⁴¹ Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales (2003). Ratificados por la 14ª asamblea general del, en Victoria Falls, Zimbabwe, octubre de 2003.



Con la ayuda de esta parte teórica y con el estudio de la obra en particular que se vaya a intervenir, el planteamiento de la propuesta deberá comenzar entonces con la definición de los criterios que guiarán el trabajo. Estos criterios servirán para delimitar las acciones a realizar y los niveles a los que se quiere llegar teniendo presente cuáles son los valores y características que se quieren recuperar.

A nivel de proyecto

Teniendo clara la necesidad de conservar en un mismo espacio decoraciones de épocas diversas, lo siguiente es preguntarnos como hacer esto en la práctica logrando una lectura clara. La opción es apoyarnos en la idea de la interdisciplinariedad, planteada también en la Carta de Venecia, pues solo el trabajo conjunto de diversas ciencias nos permitirá lograr el punto medio en el que se rescate el monumento con sus características originales y con sus agregados de importancia histórica. Una interdisciplinariedad entendida a fondo y que sea aprovechada desde el momento de estudio del inmueble y del planteamiento del proyecto de intervención, por medio del trabajo mancomunado de arquitectos restauradores, restauradores de bienes muebles, historiadores, científicos y hasta publicistas, museógrafos u otros profesionales que aporten ideas para solucionar la problemática de la presentación de diferentes épocas de una forma comprensible para cualquier persona.

La idea de plantear proyectos de este tipo, justificados en el rescate de bienes inmuebles y muebles integrados, se respalda también si tenemos en cuenta que por medio del estudio de las superficies decoradas podemos tener conocimiento de muchas de las necesidades del monumento en su totalidad. Las patologías de los edificios se manifiestan necesariamente en sus superficies; es decir, dichas superficies deben ser los primeros indicadores a ser estudiados en la determinación del estado de un inmueble.

El trabajar las superficies decoradas como el lugar donde se manifiestan diversos tipos de problemáticas del monumento se puede hacer ya que, como bien lo dijo el Doctor Juan Benito Artigas refiriéndose a las pinturas coloniales de la iglesia Santa María Xoxoteco: “el aplanado y la pintura se convirtieron [...] en **la piel de la arquitectura**”⁴² y esta afirmación junto con la explicación que la respalda, donde se hace la metáfora con la piel del cuerpo humano, puede ampliarse no solamente a los aplanados y a las pinturas murales, sino a todas las técnicas empleadas para dar los acabados finales y ornamentales de las estructuras portantes.

Por lo anterior, es grave que los acabados y superficies no sean trabajados con la misma rigurosidad que los demás elementos de la arquitectura. Para evidenciar esto podemos citar a otro de los teóricos de la restauración; Baldini, quien al explicar el tercer acto en la vida de las obras patrimoniales, hace pensar en

“los graves errores que se han cometido y se siguen cometiendo en nombre del rigor en la restauración arquitectónica [...] Basta con mencionar la pésima costumbre arqueológica (disfrazada de afán histórico y documental) de destroz ar muros y revoques en busca de estructuras más antiguas y dejarlas a la vista como si de extraordinarios tesoros se tratara”⁴³.

Para evitar las equivocaciones nombradas por Baldini y otras tantas que pueden verse al hacer el estudio de diferentes casos, es necesario considerar nuevamente lo dicho en la Carta de Venecia en la que se hizo evidente que la práctica de la restauración debe contar necesariamente con el apoyo y el enriquecimiento de otras profesiones y ciencias⁴⁴, pues el fin último es la salvaguarda del patrimonio documental, que puede estar manifestado en diversos soportes pero que nos pertenece a todos como parte de la historia colectiva. Por ello es importante recordar uno de los postulados de Giovannonni quien decía que la restauración como ciencia integral requiere una formación específica. La restauración es un conjunto de saberes que nos permite abordar la salvaguarda del patrimonio, por medio de una visión global que nos lleva a entender el patrimonio como un gran

⁴² ARTIGAS. La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco. UNAM, México DF, 1984. Pág. 24.

⁴³ BALDINI. *Teoría de la restauración y unidad metodológica*. Volumen 1. Nerea/Nardini. Arte y restauración, Florencia, 1978. Pág. 61.

⁴⁴ En este punto vale la pena recordar otro de los apartados del documento *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales* (2003) que dice en su Artículo 2 sobre la investigación: “Todos los proyectos de conservación deben iniciarse mediante una investigación científica sólida y rigurosa. El objeto de tales investigaciones es encontrar la máxima información posible, tanto de carácter histórico como estético y técnico, sobre el soporte material de la estructura y las capas superpuestas. Deben extenderse, además, a todos los valores materiales e incorpóreos de la pintura, así como a las alteraciones históricas, las adiciones y las restauraciones. Ello requiere una aproximación interdisciplinaria”.



conjunto constituido por de bienes muebles e inmuebles, en donde ambas clases de bienes deben ser trabajados con el mismo respeto e importancia. Esta visión integral del patrimonio y sus diversos componentes sería el único camino para lograr el rescate de los monumentos en todas sus dimensiones y características.

Recordemos nuevamente parte del documento de los *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales* (2003) en el Artículo 5 sobre los tratamientos de conservación y restauración dice:

"Las pinturas murales forman parte integrante de los edificios o estructuras. Por lo tanto, su conservación debe considerarse comprendida en la del soporte material del conjunto arquitectónico al que pertenecen y su entorno. Cualquier intervención en el monumento debe tener en consideración las características especiales de las pinturas murales con el fin de preservarlas".

Por otro lado, podemos decir que las necesidades de una obra de arte las manifiesta la misma obra y de esta manera condiciona las intervenciones que se le realicen. Dichas necesidades pueden ser tanto físico-químicas; en cuanto a los deterioros de los materiales que conforman la obra, como estéticas en cuanto a las dificultades que presenta para el observador hacer una correcta lectura de la obra misma. Sin embargo, la falta de comprensión de las necesidades de una obra en particular, y la idea de que la restauración pueda ser manejada como un simple proceso de aplicación de formulas o recetas, ha hecho que muchas intervenciones sean desafortunadas para la misma conservación de un bien. Por ello Brandi dice que *"la obra de arte condiciona la restauración, pero no al contrario"*. Deberíamos decir también que la obra de arte condiciona al restaurador, y tras el reconocimiento explicado anteriormente, el restaurador debe guiar su intervención según las particularidades del bien a trabajar.

Las intervenciones de los inmuebles con pinturas murales requieren entonces de planteamientos claros de intervención que contemplen los bienes muebles dentro del proyecto. A este respecto también la Carta de Cracovia nos es de utilidad, pues en el apartado sobre las diferentes clases de patrimonio construido, en el numeral 7 dice:

"La decoración arquitectónica, esculturas y elementos artísticos que son una parte integrada del patrimonio construido deben ser preservados mediante un proyecto específico vinculado con el proyecto general. Esto supone que el restaurador tiene el conocimiento y la formación adecuados además de la capacidad cultural, técnica y práctica para interpretar los diferentes análisis de los campos artísticos específicos. El proyecto de restauración debe garantizar un acercamiento correcto a la

conservación del conjunto del entorno y del ambiente, de la decoración y de la escultura, respetando los oficios y artesanía tradicionales del edificio y su necesaria integración como una parte sustancial del patrimonio construido.”

El proyecto necesario para la intervención debe entonces estar fuertemente sustentado en el estudio científico e histórico del inmueble y de todos sus componentes y a partir de ello desarrollar una metodología que determine los procesos a ejecutar y el orden en que deben realizarse.

El proyecto, en el caso de edificios patrimoniales con pintura mural del siglo XX, deberá tener en cuenta los posibles niveles de relación existentes entre la arquitectura y su pintura mural, ello con la idea de recuperar los valores de ambas, poner en valor los momentos históricos del inmueble y obviamente recuperarlo materialmente para que continúe existiendo.

Para poder plantear el proyecto lo primero es el conocimiento del inmueble, su estudio deberá realizarse de la misma forma en que se realiza tradicionalmente el acercamiento a cualquier obra que se va a intervenir. La diferencia es que en este caso se debe dar mayor énfasis a ciertos elementos que nos permitan abordar el tema de los diferentes niveles de relación arquitectura – pintura mural. Para ello se plantea el cuadro siguiente en donde se muestra como los diferentes estudios sobre el caso específico permiten entender algunos de los niveles de relación y posteriormente plantear la propuesta necesaria para cada uno.

Así mismo se muestra un esquema donde se evidencian los diferentes niveles de estudio de un inmueble patrimonial y como la pintura mural se inserta en dicho estudio.



INMUEBLE PATRIMONIAL CON PINTURA MURAL DEL SIGLO XX	RELACIÓN MATERIAL	RELACION FORMAL	RELACIÓN TEMÁTICA O CONCEPTUAL
	QUE HACER	<ul style="list-style-type: none"> - Identificación de fábricas y sistemas constructivos del edificio. - Identificación de materiales y técnicas pictóricas de la pintura. - Identificación y análisis de deterioros y alteraciones. - Propuesta de intervención. 	<ul style="list-style-type: none"> - Identificación de características formales y estilísticas del edificio y de la pintura. - Identificación de espacios del inmueble, sus características, volúmenes y formas.
COMO HACERLO	<ul style="list-style-type: none"> * Observación directa en obra. * Planos y registro de información. * Calas de profundidad, calas corridas y ventanas de sondeo. * Análisis de laboratorio. 	<ul style="list-style-type: none"> * Observación directa en obra. * Planos y registro de información. * Ubicación de pinturas en planos de cortes. * Análisis espacial. * Análisis formal de la pintura. 	<ul style="list-style-type: none"> * Investigación histórica * Observación directa en obra. * Análisis de usos del inmueble.
PARA QUÉ	<ul style="list-style-type: none"> ~ Determinar diferentes épocas dentro del inmueble. ~ Determinar compatibilidad de los materiales presentes. 	<ul style="list-style-type: none"> ~ Determinar como la pintura mural modificó a la arquitectura. ~ Determinar como la arquitectura influyó en la pintura. 	<ul style="list-style-type: none"> ~ Reconocer diferentes etapas dentro del inmueble, a que época corresponden, por qué se hicieron. ~ Identificar la función original del inmueble, que funciones a tenido a lo largo del tiempo y cuál es su función actual. ~ Conocer cuáles son los valores actuales del edificio y su corresponden con los originales. ~ Determinar si la valoración tuvo cambios importantes en la historia.

Tabla No. 4. Propuesta de metodología para el estudio de inmuebles patrimoniales con pintura mural del Siglo XX

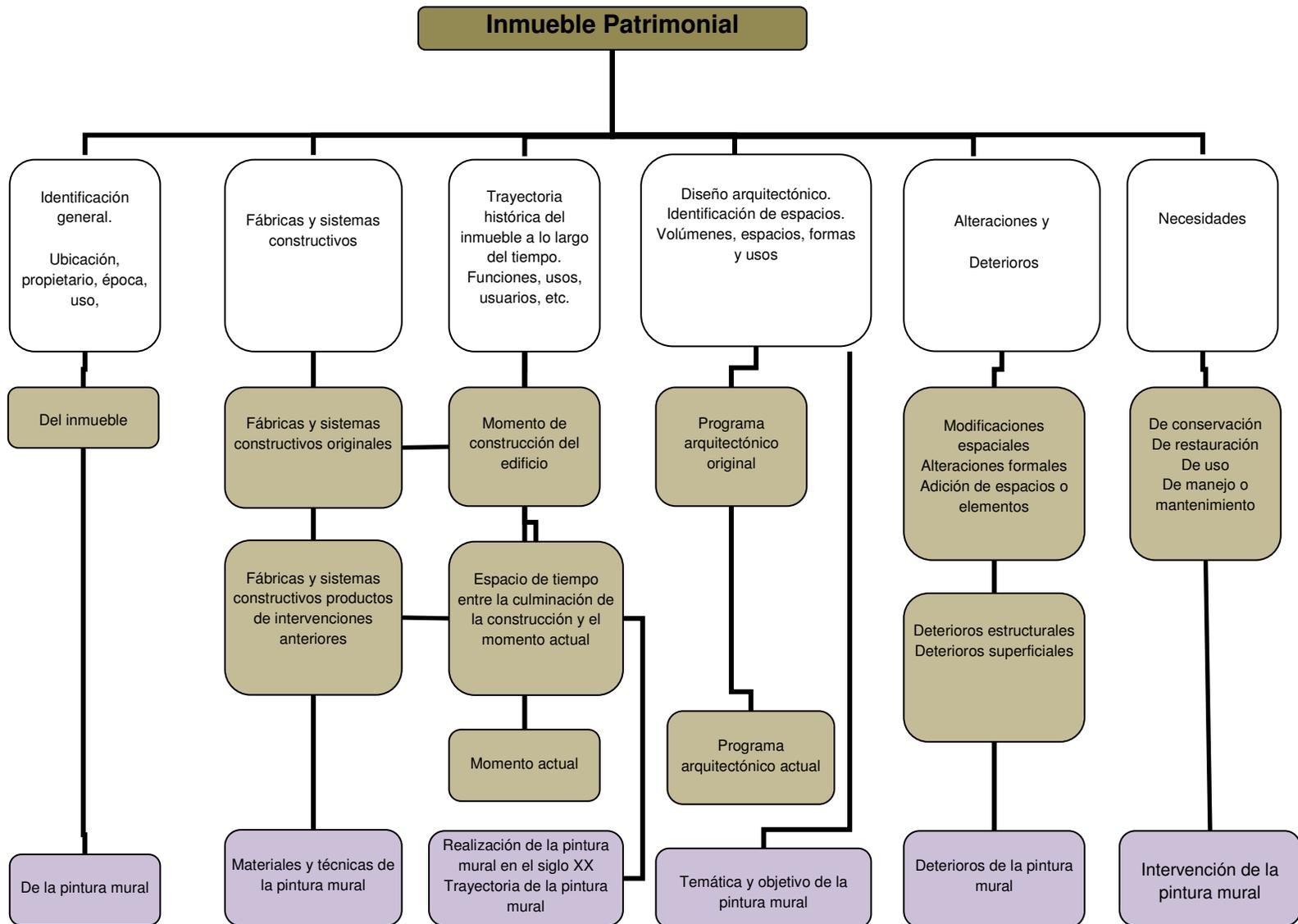


Tabla No. 5. Aspectos a estudiar en inmuebles patrimoniales con pintura mural del Siglo XX.



Como se dijo antes no se trataba en este capítulo de plantear una nueva metodología para el estudio y la intervención de inmuebles patrimoniales, pues esa metodología ya se conoce y se lleva a cabo, de una u otra forma en todas las intervenciones. Aunque no siempre estas se realicen con la rigurosidad necesaria de un trabajo de conservación – restauración. En este caso lo que se busca es mostrar cómo algunas partes de esa metodología de la restauración de monumentos pueden ser herramientas que nos permitan enfocar las intervenciones no solo para conservar la materialidad de los edificio y adaptarlos a nuevos usos o necesidades sino que estos objetivos de la intervención se realicen junto con el análisis y la reactivación de las relaciones entre el inmueble y las pinturas murales que contenga.

Con la información recopilada por medio del estudio se deberá determinar el diagnóstico de la obra (arquitectónica y pictórica), jerarquizando cuáles son los problemas más graves que presentan y determinando cuáles deben ser las prioridades de intervención.

Se debe tener en cuenta que los procedimientos de intervención y los materiales con los que se realicen sean compatibles con las fábricas originales, sean seleccionados según las características y necesidades actuales de los diferentes componentes arquitectónicos y además que se realicen en el orden debido. Esto último porque en gran cantidad de casos se plantea la restauración arquitectónica y la restauración de la pintura mural como proyectos independientes, lo que lleva a que se realicen acciones que pueden ser benéficas estructuralmente para el inmueble pero que deterioran a los murales.

El plantear proyectos integrales en donde se tenga presente las necesidades del inmueble y las pinturas puede ser un factor que permita reducir los costos de las intervenciones y los tiempos de ejecución.

CONCLUSIONES

Esta investigación sobre las relaciones entre arquitectura patrimonial y pintura mural del siglo XX se realizó a partir de la recopilación de información bibliográfica, investigación histórica y trabajo de campo; herramientas que permitieron tener el bagaje suficiente para hacer el análisis de la información sobre el tema y plantear nuevas formas de abordarlo. Especialmente generando nuevas herramientas para el estudio, valoración e intervención de monumentos construidos que contienen este tipo de patrimonio pictórico.

Como conclusión general se puede decir que se logró evidenciar la importancia del estudio de estas dos manifestaciones patrimoniales como lo que son, un solo objeto constituido por diferentes elementos que interactúan de formas variadas y que por lo tanto deben contemplarse de manera integrada pues solo así se asegura su verdadera conservación. Y es importante hacer notar que con la conservación no nos referimos únicamente a la materialidad de las obras arquitectónicas y pictóricas, sino también a la capacidad de mantener en ellas sus valores, trayectorias y elementos intangibles, factores de total trascendencia cuando pensamos en la percepción de los habitantes con relación a un espacio.

Si bien los tratamientos artísticos sobre las superficies arquitectónicas se dan en prácticamente todas las épocas y lugares, es innegable que en el caso mexicano estos trabajos plásticos juegan un papel aun más importante por la tradición de excelente calidad que se ha manifestado en los inmuebles de todas las épocas históricas. Esto sucedió aun a mediados del siglo XX cuando dominaban las tendencias de la arquitectura racionalista, que en gran medida fue entendida como carente de ornamentación, pues en el contexto mexicano se estaba trabajando el tema de la integración plástica con lo que se logró imprimir un carácter propio a la producción del país.

La tradición muralista es entonces un factor determinante de la arquitectura mexicana y su reaparición en el siglo XX ayudó a que edificios de épocas anteriores volvieran a tener un lugar importante en las ciudades, apoyando y reafirmando los nuevos usos y destinos de dichas construcciones.

Un aspecto del que se pretende este trabajo sea contributivo, es el hecho de que se aborda el estudio de la pintura mural desde su relación con el edificio en donde se

encuentra. Esto es importante recalcarlo pues durante el desarrollo de la investigación se notó que son pocos los textos que hablan a profundidad de las relaciones arquitectura – pintura mural, pues se tiende a ver la pintura mural como un bien mueble autónomo cuando esto no es así; muy por el contrario, estas manifestaciones plásticas tienen una concepción más cercana, desde sus técnicas de elaboración, a los bienes inmuebles.

Esta idea se sustenta en varios aspectos. Por ejemplo los textos de los muralistas, ponen de manifiesto que el tema de la relación de sus obras con la arquitectura que la recibe no podía ser un aspecto dejado de lado en su estudio. Muy por el contrario, desde antes de la realización de las obras, desde las primeras ideas que iban teniendo los artistas y durante el proceso de diseño, se empezaban a cuestionar al respecto de la arquitectura, pues factores como el espacio, la iluminación y los recorridos de los habitantes en el lugar determinaba en gran medida su planteamiento pictórico. Esto nos muestra también que para comprender los edificios es fundamental hacer ese mismo tipo de análisis que hacían los pintores y entender cómo ellos solucionaron la adaptación de sus obras a los espacios que debían modificar.

La clasificación de las relaciones entre el contenedor arquitectónico y las pinturas murales, desarrollada en esta investigación y que constituye una de las aportaciones más importantes de la misma, surgió de la necesidad de ampliar la comprensión de los monumentos y sus diferentes componentes, pues si bien las metodologías para el estudio de estos bienes existen, en la práctica la separación entre bienes muebles e inmuebles continúa manifestándose en las intervenciones que se realizan. Por lo tanto esta clasificación sirve como herramienta de estudio para los profesionales que se encargan de la restauración de monumentos al proponerles un acercamiento más integral a sus objetos de estudio, pues permite el análisis de las obras patrimoniales desde diferentes ángulos, desde lo referente a lo material, lo simbólico o conceptual y lo plástico; tres aspectos que a su vez y en cada caso particular pueden irse subdividiendo para lograr la mayor comprensión del contenedor y su decoración.

Con los lugares analizados y las fuentes consultadas se demostró que en el caso de la pintura del siglo XX realizada en edificios de otras épocas, estas relaciones también aparecen pero de una forma distinta, debido a que la pintura se convierte en un punto de trascendencia histórica en la trayectoria de la construcción que la recibe. Esto es importante pues el conocer y entender las relaciones momento histórico – arquitectura – superficies decoradas, es uno de los elementos que permite realizar propuestas integrales de restauración del patrimonio. Dichas propuestas deben contemplar la recuperación tanto de la estructura arquitectónica como de la pintura, teniendo como punto de partida criterios claros que sean equiparables en los dos niveles de intervención. Para lograr esto son de gran utilidad los diversos

lineamientos que nos proporcionan las cartas internacionales en donde se muestra, cada vez con mayor frecuencia, el por qué estos objetos patrimoniales deben ser entendidos como una unidad. Lo que hace falta, y esta investigación hace un aporte al respecto, es generar más estudios integrales y por ende más intervenciones de restauración basadas en ese principio. Pues al estudiar e intervenir de manera independiente la pintura mural y el edificio que la contiene se propicia la ruptura de la unidad potencial del monumento.

Podemos concluir que dicha unidad del monumento ha sido modificada con la inserción de las obras del Movimiento Muralista, pero el momento histórico que se manifiesta con las pinturas se puede entender como una "renovación" de dicha unidad, mas aun cuando las obras pictóricas lograron crear nuevos niveles de interacción entre el contenedor y el usuario. Es por ello que se debe hacer un esfuerzo particular al entender los monumentos que cuentan con estas manifestaciones, para poder trabajarlos adecuadamente, evitando en todo momento las posibles rupturas en los diferentes niveles de integración.

El caso de estudio que se desarrolló como parte de esta investigación permitió comprobar la idea de que la inserción de una pintura mural del siglo XX en un inmueble anterior puede considerarse como un elemento de renovación de la unidad del monumento, ya que en este caso las relaciones materiales y conceptuales son de tal importancia que permiten, por medio de su comprensión, acceder a parte de la historia del edificio. El siguiente fue entonces hacer una propuesta en donde se rescate la pintura original, de manera que se pueda entender nuevamente como componente de la arquitectura y además lograr la integración con la pintura del siglo XX (es en este punto donde la restauración de monumentos debe jugar un papel fundamental en la trayectoria del inmueble) de manera que los usuarios puedan entender la historia e importancia de este lugar. En el caso de estudio es fundamental hacer notar cómo un edificio que parece muy sencillo puede contener una gran cantidad de valores e información oculta que no debe ser desdeñada.

Esta investigación nos permite confirmar que la presencia de pintura mural modifica la percepción que tenemos del espacio arquitectónico y sus características, ya que por medio de los tratamientos superficiales se puede modificar virtualmente un lugar. Es por ello que la comprensión del lugar solo será completa en la medida en que se entienda a fondo como la pintura está modificando la arquitectura y esas distintas lecturas del espacio arquitectónico, por la presencia o no de la pintura o por el nivel de complejidad e interacción con la estructura determinaran las acciones necesarias para su conservación y en gran cantidad de ocasiones servirá de justificación para evitar acciones tan desafortunadas como el desprendimiento y traslado de la pintura.

Así mismo consideramos de importancia el trabajo realizado en cuanto al acercamiento de la producción mural durante el siglo XX en la ciudad de Cuernavaca, que amplió el conocimiento y la documentación existente sobre este tema, poco estudiado en ese contexto específico. Esta ciudad permitió hacer el estudio de diferentes casos en los que las relaciones arquitectura - pintura mural se presentan de formas variadas y además la ciudad cuenta con ejemplos en donde las intervenciones o modificaciones del inmueble han alterado dichas relaciones, lo que nos permitió pensar en cuáles serían las soluciones más adecuadas en cada uno de los lugares. Analizar el contexto espacio-temporal, el por qué apareció la pintura mural del siglo XX en estos inmuebles y cómo han sido las intervenciones que se han dado en cada caso mostró que los niveles de relación que proponemos se manifiestan en distintas formas y por lo tanto no se puede aplicar una fórmula concreta para su estudio, sino que cada caso requiere de una aproximación especial.

Considero que este es un buen ejercicio de integración de diferentes disciplinas encaminadas al conocimiento y comprensión del patrimonio y esperamos que sirva para que futuros estudios e intervenciones aborden las obras arquitectónicas desde sus diferentes componentes y se deje de ver a la pintura mural como un añadido completamente independiente y autónomo, idea que parece saltar a la vista cuando se repasan diferentes publicaciones sobre pintura mural y muchas más sobre arquitectura. De ahí, que esta investigación y el documento que se integra como resultado de la misma, sirva al menos como un intento porque los estudios sobre el patrimonio que se realizan desde la restauración arquitectónica amplíen sus temáticas y se realicen más trabajos interdisciplinarios que siempre aportan un conocimiento más amplio y profundo sobre esos bienes que por su importancia para una sociedad son considerados valiosos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS, Juan B. *La piel de la arquitectura, murales de Santa María Xoxoteco*. UNAM, México, 1984.
- ÁVILA SANCHEZ, Héctor. *Aspectos históricos de la formación de regiones en el Estado de Morelos (Desde sus orígenes hasta 1930)*. UNAM, Centro regional de investigaciones multidisciplinares. Cuernavaca, 2002.
- BALDINI, Humberto. *Teoría de la restauración y unidad metodológica*. Volumen 1. Nerea/Nardini. Arte y restauración, Florencia, 1978.
- BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Apéndice 3 Principios para la restauración de monumentos arquitectónicos. Alianza editorial, Madrid, 1996.
- Carta de Venecia 1964. *Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico-Artísticos*. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, ICOMOS. Venecia 1964.
- Carta de Cracovia 2000. Versión española del Instituto Español de Arquitectura (Universidad de Valladolid), Javier Rivera Blanco y Salvador Pérez Arroyo. Miembros del Comité Científico de la "Conferencia Internacional Cracovia 2000".
- Colección arte universal *La pintura Mural Mexicana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1967.
- CHANFÓN OLMOS, Carlos. *Fundamentos teóricos de la restauración*. Facultad de Arquitectura UNAM, México, 1996.
- DE POL, Ferrán. *Ciudades Cuernavaca Vol 11*. Colección Anahuac – Arte mexicano. Ed. Arte SA, México DF, 1948.
- ECHEVERRÍA, Pedro Luis. *Policromía Renacentista y Barroca*. Madrid: Cuadernos de arte español, Editorial Historia 16. Número 48, 1992.

- ESTRADA CAJIGAL, Sergio. ASTA, Ferruccio. *Crónicas de Cuernavaca 1857 – 1930 Imágenes de la Memoria*. Ediciones Asta Arteletra. México, 1944.
- FERNANDEZ, Justino.
 - *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo II El arte del Siglo XX*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.. México, 2001.
 - *Textos de Orozco*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1955.
- FERNANDEZ, Margarita. ARANDA, Fernando. *Arquitectura y Ornamento*. Universidad Politécnica de Valencia. España 1989.
- FLORES SALAZAR, Armando. *Ornamentaria Lectura cultural de la arquitectura regiomontana*. Universidad Autónoma de Nuevo León. México 2002.
- GARCIA VILLAGRAN. *Inmuebles históricos en peligro. Centro histórico. Historia-diagnóstico- propuesta*. Tesina. UAEM. Sin publicar. México 2005.
- GONZALEZ MELLO, Renato. *José Clemente Orozco en blanco y negro*. En: *El color en el arte mexicano*. Coordinador George Roque. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2003.
- LEÓN PEREA, Ana María. *Historia de las bibliotecas en Morelos*. CNPL Cultura y las artes. Dirección General de Bibliotecas. México, 1990.
- *Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos. Reglamento de la ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos*. Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 2005. Tercera reimpresión.
- LÓPEZ GONZALEZ, Valentín.
 - *Historia de la educación superior en el Estado de Morelos 1870 – 1953*. Gobierno del Estado de Morelos, Centro de Estudios históricos y sociales del Estado de Morelos, UAEM. México, 1992.
 - *Biblioteca Central Universitaria “Miguel Salinas” Breves apuntes históricos 1886 – 1961*. U. de Morelos Cuernavaca Morelos 1963.
 - Gobierno del Estado de Morelos, Centro de Estudios históricos y sociales del Estado de Morelos, UAEM. México, 1992.
 - *Cuernavaca visión retrospectiva de una ciudad*. Centro de Estudios Históricos y Sociedad del Estado de Morelos, México, 1994.

- *El palacio de Cortes en Cuernavaca*. Universidad de Morelos, Monografías morelienses. Cuernavaca, Morelos. 1958.
- LÓPEZ RANGEL, Rafael. *Diego Rivera y la Arquitectura mexicana*. Secretaría de Educación Pública. México. 1986.
- *Memorias del Congreso Internacional de Muralismo San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano, reflexiones historiográficas y artísticas*. Antiguo Colegio de San Ildefonso. CONACULTA, UNAM. México, 1999.
- MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS Y URBANISMO. *A propósito de arquitectura y pintura*. Galería de Exposiciones del MOPU, Dirección general para la Vivienda y la Arquitectura, Madrid, 1991.
- *Morelos, nieve en la cima, fuego en el cañaveral*. Monografía estatal. Secretaria de Educación Pública 1993.
- *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales* (2003) Ratificados por la 14ª asamblea general del ICOMOS, en Victoria Falls, Zimbabwe, octubre de 2003.
- RASMUSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura*. Ed Mairea/Celeste. Madrid, 2000.
- RIVERA, Diego. *Textos de Arte*. Reunidos y presentados por Xavier Moysén. UNAM, IIE. México, 1986.
- SIQUEIROS, David Alfaro. *Como se pinta un mural*. Ediciones la Rana, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato. México, 1998.
- SUAREZ, Orlando. *Inventario del muralismo Mexicano (Siglo VII a. de C.)*. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de difusión cultural. México, 1972.
- TIBOL, Raquel. *Textos de David Alfaro Siqueiros*. Fondo de Cultura Económica. México 1974.
- II CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS Y TÉCNICOS DE LOS MONUMENTOS HISTÓRICOS. *Carta de Venecia*, 1964.
- VILLANUEVA SALAZAR, Lucía. *Historia de la arquitectura en Cuernavaca Morelos a principios del siglo XX, arquitectura habitacional*. Tesis de doctorado, Doctorado en arquitectura, UNAM, México, 2005.
- WAISMAN, Marina. *La arquitectura descentrada*. Editorial Escala. Colombia, 1995.

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

- Fichas de Identificación de inmuebles del INAH Morelos.
- Archivo Histórico de Morelos.
- Archivo INHA Morelos
- http://www.conaculta.gob.mx/estados/ago08/08_guan01.html
- <http://www.esicomos.org>
- <http://www.jornada.unam.mx/2001/08/06/per-velen.html>
- http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/344_suarez_casino.html

ANEXO I

FICHAS DE IDENTIFICACIÓN DE LOS MURALES DEL SIGLO XX EN CUERNAVACA, MORELOS.

En esta obra se muestra primero la propuesta de ficha de identificación para los edificios con murales del siglo XX en la ciudad de Cuernavaca, con la respectiva explicación de los números que contiene la ficha y la forma en que deben ser vacuadas las partes. Luego se muestra un formato de ficha sin diligenciar y posteriormente las fotos ya diligenciadas de los murales que se encuentran en la ciudad.

ANEXOS

1. Partido de Casas (Museo Cuernavaca)
2. Ex - Hotel Vela Vista, Actual Banco Pasa
3. Centro Cultural Juan Bosc
4. Biblioteca Miguel Salinas de la UAEM
5. Entorno Proceso de la Palma
6. Taller Zaverio (La Jirafita)
7. Palacete Aguilera
8. Biblioteca 17 de abril, Alameda de la
9. Según Local.



La ficha de identificación permite hacer un registro sobre los inmuebles y sus respectivos murales. La idea general es que en ella se registre la información que se busca en el inventario de manera amplia y sencilla que se pueda continuar en el futuro con los datos que se van agregando a los ítems de la ficha.

BCNA No. Los diferentes datos que corresponden a cada inmueble como cómo será la numeración en los edificios diferentes colores de los edificios.

1. INMUEBLE Este será el primer especificamente la edificación.

1.1 IDENTIFICACIÓN Formato de ficha

1.1.1 Ubicación / Localización

1. Fichas de Inventario de los edificios con murales del siglo XX en Cuernavaca, Morelos.

2. Sobre las diferentes sedes que ocupó la Biblioteca Pública de Cuernavaca antes de llegar a su sede actual.

3. Estudio estratigráfico de la Biblioteca Miguel Salinas de la UAEM en Cuernavaca.

4. Información biográfica de Norberto Martínez Moreno, autor de la pintura mural del siglo XX de la Biblioteca Miguel Salinas.

ANEXO I

FICHAS DE IDENTIFICACIÓN DE LOS MURALES DEL SIGLO XX EN CUERNAVACA, MORELOS.

En este anexo se muestra primero la propuesta de ficha de identificación para los edificios con murales del siglo XX en la ciudad de Cuernavaca, con la respectiva explicación de los numerales que contiene la ficha y la forma en que deben ser vaciados los datos. Luego se muestra un formato de ficha sin diligenciar y posteriormente las fichas ya desarrolladas de los murales que se encuentran enlistados a continuación:

1. Palacio de Cortés (Museo Cuauhnáhuac).
2. Ex - Hotel Bella Vista. Actual banco Santander y laboratorio fotográfico.
3. Centro Cultural Muros donde se encuentran los murales del Casino de la Selva.
4. Biblioteca Miguel Salinas de la UAEM.
5. Entrada fraccionamiento Palmira.
6. Taller Siqueiros (La Tallera).
7. Palacio Legislativo.
8. Biblioteca 17 de Abril, Alameda de la solidaridad.
9. Seguro Social.

La ficha de identificación permite hacer una recolección de información básica sobre los inmuebles y sus respectivas pinturas murales. La idea general es que en ella se registre la información que se puede tomar a simple vista y posteriormente ampliarla a medida que se desarrolla el estudio de cada edificio y pintura. A continuación se explica qué debe registrarse en cada uno de los ítems de la ficha.

FICHA No. Las diferentes fichas que se realicen llevarán un consecutivo el cual corresponderá tanto al inmueble como a su respectiva pintura mural, se debe definir cómo será la numeración en los casos en los que un mismo inmueble presente diferentes pinturas murales o tratamientos decorativos.

1. INMUEBLE Este será el primer apartado de la ficha y hará referencia específicamente al edificio.

1.1 IDENTIFICACIÓN Permitirá hacer una ubicación espacio - temporal del edificio.

1.1.1 Ubicación / Localización: Dirección exacta y ubicación dentro de la ciudad.

-
- 1.1.2 **Propietario:** Permite saber quién es el dueño o custodio actual del inmueble. Si es una institución (nacional, estatal o privada), una empresa o particulares.
 - 1.1.3 **Uso actual / Uso original:** Cual es la función que se le está dando actualmente el edificio, ya sea pública o privada y cuál era el uso para el que fue construido.
 - 1.1.4 **Época de construcción:** En lo posible la fecha de construcción exacta o bien el periodo de tiempo en que se construyó.
- 1.2 FABRICAS** En este numeral se deben registrar los materiales y técnicas empleadas en la construcción, pero que sean visibles a simple vista, para ello pueden ser útiles lugares donde aparecen deterioros. Si no se pueden identificar los materiales se podrán hacer hipótesis según la época de construcción y las características.
- 1.2.1 **Muros:** Tratar de identificar fábricas, si los muros son de piedra, adobe, concreto armado o cualquier otro material.
 - 1.2.2 **Pisos:** Se pueden reportar los pisos que presenta en la actualidad.
 - 1.2.3 **Cementación:** Solo en casos especiales se podrá tener esta información.
 - 1.2.4 **Cubiertas:** Tener en cuenta el tipo de cerramiento superior del edificio y sus acabados tanto al interior como al exterior.
 - 1.2.5 **Cerramientos:** En este numeral se registrará el tipo de puertas y ventanas que presenta el edificio.
 - 1.2.6 **Otros:** Si aparecen elementos arquitectónicos de importancia que no se han podido registrar en otro de los numerales anteriores.
- 1.3 OBSERVACIONES:** Información que se obtenga del inmueble, que se considere importante o valiosa en cuanto al conocimiento del edificio.
- 2. PINTURA MURAL** El segundo gran apartado de la ficha de identificación será el correspondiente a la pintura mural, que, de ser necesario, se podría plantear como superficies arquitectónicas decoradas y de esa manera poder utilizar la ficha para casos donde la decoración del edificio no haya sido con pintura mural sino con otras técnicas como yesería, papeles de colgadura, colores planos etc.
- 2.1 **IDENTIFICACIÓN:** Permite saber rápidamente en qué lugar se encuentra la pintura y cuál fue su momento de elaboración y sus dimensiones.
-

- 2.1.1 Ubicación Dentro del inmueble:** Localizarla en fachada o interiores, el nivel en el que se haya, si es sobre muros o en cielorrasos etc.
- 2.1.2 Autor / Título:** Para la pintura mural del siglo XX por lo general el nombre del pintor aparece en la misma pintura. El título en muchos casos no se encuentra, pero se puede determinar por información bibliográfica o por la temática general que trata la pintura.
- 2.1.3 Fecha de elaboración:** Este dato también puede aparecer en la pintura.
- 2.1.4 Dimensiones:** Se deben tomar el alto y ancho mayor, para determinar los metros cuadrados que abarca la pintura.
- 2.2 FOTOGRAFÍAS:** Deben ser tomas amplias que permitan, en lo posible, observar la totalidad del mural. Sin embargo, en algunos casos la pintura mural es muy grande y el espacio existente impide que se pueda registrar en una sola toma, caso en el cual se pueden colocar detalles o secciones y de ser posible hacer el montaje de las fotos de manera que se pueda observar el mural en su totalidad.
- 2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN:** Como en el apartado de fábricas del numeral 1, solo se registrarán los materiales y técnicas que se identifiquen a simple vista. Mayor información sobre la técnica necesitará de otros procesos para su reconocimiento.
- 2.3.1 Soporte:** En muchos casos se encontrará que los materiales de soporte son los mismos que los registrados para los muros. Sin embargo, se debe tener presente que algunas pinturas del siglo XX fueron realizadas sobre soportes auxiliares que posteriormente fueron empotrados en el muro.
- 2.3.2 Capas de preparación:** En este numeral se deben registrar los materiales empleados para la realización de los revoques y enlucidos (aplanados), pero esto solo será posible si se encuentran deterioros o si se hacen análisis del laboratorio posteriormente. De ser posible se deben registrar los cementantes y las cargas, así como las características de estos materiales.
- 2.3.3 Capas pictóricas:** La capa pictórica está constituida por los pigmentos y los aglutinantes, estos últimos y la forma de aplicación son los que determinan la técnica del mural, ya sea fresco o alguna clase de seco. También en algunos casos se pueden encontrar aditivos.

2.4 DATOS HISTÓRICOS: Información documental, bibliográfica o que aporta directamente el mural, en donde se puede incluir quien lo mando a pintar, el motivo de dicho encargo, información sobre el pintor etc.

2.5 DESCRIPCIÓN: Debe ser una descripción de elementos formales, estéticos iconográficos y narrativos, así como del desarrollo de la temática que presenta. Se deben tener en cuenta los diferentes planos, personajes, tratamientos de color etc.

2.6 INTERVENCIONES: Reportar qué intervenciones se evidencian en la obra, ya sean por mantenimiento, modificaciones o restauraciones.

2.7 OBSERVACIONES: Información sobre la obra que se considere de importancia y que no pudo ser consignada en otro numeral. También puede incluir la bibliografía consultada.

INFORMACIÓN LEVANTADA POR: Nombre de la persona que diligenció la ficha.

FECHA: Fecha o fechas en las que se hizo el registro de la información.

EJEMPLO DEL FORMATO DE FICHA EMPLEADO

**FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN
CUERNAVACA, MORELOS**

FICHA No.

1. INMUEBLE	
1.1 IDENTIFICACIÓN 1.1.1 Ubicación/Localización: 1.1.2 Propietarios. 1.1.3 Uso actual / Uso original: 1.1.4 Época de construcción:	1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas) 1.2.1 Muros: 1.2.2 Pisos: 1.2.3 Cimentación: 1.2.4 Cubiertas: 1.2.5 Cerramientos: 1.2.6 Otros:
1.3 OBSERVACIONES	
2. PINTURA MURAL	
2.1 IDENTIFICACIÓN 2.1.1 Ubicación dentro del inmueble: 2.1.2 Autor/Título: 2.1.3 Fecha de elaboración: 2.1.4 Dimensiones:	2.2 FOTOGRAFÍAS

2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN	
2.3.1 Soporte:	
2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):	
2.3.3 Capas pictóricas:	
2.4 DATOS HISTÓRICOS	
2.5 DESCRIPCIÓN	
2.6 INTERVENCIONES	
2.7 OBSERVACIONES	
INFORMACIÓN LEVANTADA POR:	FECHA:

**FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN
CUERNAVACA, MORELOS**

FICHA No. 001

1. INMUEBLE

1.1 IDENTIFICACIÓN

1.1.1 Ubicación/Localización:

Leyva 100, colonia Centro, Cuernavaca

1.1.2 Propietarios.

Federal

1.1.3 Uso actual / Uso original: Museo Regional Cuauhunáhuac / Palacio de Cortés (Casa, habitación, oficinas, cárcel, biblioteca).

1.1.4 Época de construcción:

Siglo XVI. Modificaciones posteriores

1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)

1.2.1 Muros: Piedra y mortero de cal/arena aparente

1.2.2 Pisos: Vigas de madera solera de barro, concreto armado.

1.2.3 Cimentación:

1.2.4 Cubiertas: Vigas de madera, acero, losa de concreto armado.

1.2.5 Cerramientos:

1.2.6 Otros: 2 niveles. Almenas, torreón y arcadas en fachada.

1.3 OBSERVACIONES

2. PINTURA MURAL

2.1 IDENTIFICACIÓN

2.1.1 Ubicación dentro del inmueble:

Galería posterior en segundo nivel

2.1.2 Autor/Título:

Diego Rivera / Historia de Morelos, Conquista y Revolución

2.1.3 Fecha de elaboración:

1930 - 1932

2.1.4 Dimensiones:

148.60 mt²

2.2 FOTOGRAFÍAS



2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:**

Piedra y mortero de cal/arena

2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):

Cal, polvo de mármol en diferente granulometría

2.3.3 Capas pictóricas:

Pintura al fresco, con pigmentos minerales. Posible utilización de sinopia. Utilización de técnicas de transposición del dibujo como grabado con cartones, estarcido y cuerda tensada.

2.4 DATOS HISTÓRICOS

La obra fue financiada por el embajador norteamericano Dwight D. Morrow.

Con esta pintura Rivera expresa por primera vez sus conceptos sobre la historia de México.

2.5 DESCRIPCIÓN

La obra ocupa todos los muros que conforman el cubo de la galería. Esta compuesta por escenas principales, personajes individuales, escenas en grisalla y elementos simbólicos.

Los temas principales, ubicados en el muro occidental, son los siguientes: La Conquista, La toma de Cuernavaca, Cortés y los encomenderos, Construyendo el palacio de Cortés, ingenio azucarero, Emiliano Zapata, Los frailes, la independencia, tierra y libertad.

Los personajes que aparecen solos, a manera de retratos son: Morelos y Zapata.

Las escenas que están realizadas a manera de grisallas, imitan relieves en piedras y están ubicadas en todo el perímetro de la galería, debajo de las escenas principales, en estas pequeñas escenas se representan aspectos de la vida colonial (La firma de Rivera aparece en muchos de estos recuadros).

La obra de Rivera se caracteriza por la profusión e intensidad de los colores, que logran hacer que la pintura se vea muy realista. Otra característica es que en las escenas, hay acciones principales que están en primer plano y acciones secundarias que se van desarrollando en el fondo.

El autor buscó integrar los elementos arquitectónicos y sus pinturas, por medio diferentes herramientas como fueron ubicar personajes o elementos iconográficos en cada uno elementos arquitectónicos de pequeñas dimensiones. También aplicando color en todos los componentes del muro, imitando en muchos casos, con la pintura, el que debía ser el acabado original del mismo muro.

2.6 INTERVENCIONES

La pintura mural, al igual que el edificio, fueron restaurados por el INAH. Este organismo recibe el inmueble en 1971, año en el que inicia su restauración, la cual termina en 1974, momento en el que se abre al público el museo. En esta intervención se coloca el cerramiento con vidrios en la arcada, para evitar deterioros a la pintura mural.

2.7 OBSERVACIONES**INFORMACIÓN LEVANTADA POR:**

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO 2008

**FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN
CUERNAVACA, MORELOS**

FICHA No. 002

1. INMUEBLE

1.1 IDENTIFICACIÓN

1.1.1 Ubicación/Localización:

Vicente Guerrero No. 1 entre Arteaga y Lerdo de Tejada. Centro Histórico, Cuernavaca

1.1.2 Propietarios.

Privado

1.1.3 Uso actual / Uso original: Sede Banco Santander y comercios / Hotel Bellavista

1.1.4 Época de construcción:

Siglo XX

1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)

1.2.1 Muros: Piedra, tabique, concreto armado.

1.2.2 Pisos: Entrepiso de viga de madera petatillo, terrazo, loza de concreto.

1.2.3 Cimentación:

1.2.4 Cubiertas: Vigas de madera, Loza de concreto armado.

1.2.5 Cerramientos:

1.2.6 Otros: Escaleras interiores, fuente de piedra y domos. Cuatro niveles.

1.3 OBSERVACIONES

La construcción que se conserva actualmente es del siglo XX pero se construyó sobre otra edificación preexistente de 1529.

El edificio esta intervenido, pues se le aumentó un nivel y se cerró la zona de la arcada que anteriormente era transitable.

2. PINTURA MURAL

2.1 IDENTIFICACIÓN

2.1.1 Ubicación dentro del inmueble:

Planta baja en zona de arcadas y entrada principal

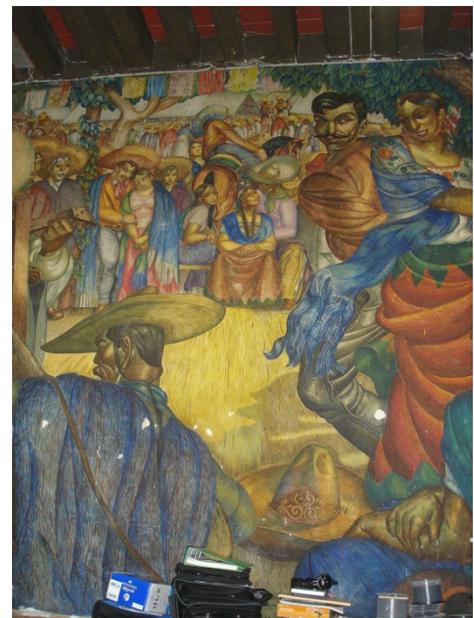
2.1.2 Autor/Título:

Alfonzo Xavier Peña / Bailes típicos mexicanos.

2.1.3 Fecha de elaboración: 1941

2.1.4 Dimensiones: 120 mt² aprox.

2.2 FOTOGRAFÍAS



2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:**

Piedra, tabique, concreto armado.

2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):

Por la técnica pictórica utilizada, posiblemente las capas de preparación son a base de cal y cemento blanco.

2.3.3 Capas pictóricas:

Fresco al óleo

2.4 DATOS HISTÓRICOS

Esta pintura de Peña es considerada la primera en ser realizada en la técnica del fresco al oleo, la cual fue una técnica desarrollada por Juan José Segura. Al parecer este artista realizó muchas pruebas y ejercicios, pero el primer mural realizado completamente con dicha técnica es el de Peña en Cuernavaca. La obra fue encargada por el dueño del hotel el licenciado Emilio Portes Gil.

2.5 DESCRIPCIÓN

El mural se desarrolla en la crujía de la planta baja del edificio, en el espacio creado como pasillo. El artista integró todos los muros del espacio por medio de la pintura, dejando solo elementos decorativos en las áreas menos importantes y las escenas principales en los espacios de mayor visibilidad. La Paleta de colores que empleo Peña es bastante nutrida y cambia un poco en cada una de las escenas para particularizar cada uno de los contextos donde se desarrolla el baile. La forma de aplicación de color es por medio de pequeñas pinceladas que enriquecen la textura de la obra.

La temática que desarrolla la pintura son bailes típicos mexicanos, y en cada uno de ellos se puede ver el tipo de traje que se utiliza, y la característica de las celebraciones en los que se realizan. Los que aparecen son el baile tehuano de zandunga, el jarabe tapatío, la danza de la pluma de Oaxaca, la danza de los chinelos de Tepoztlán y la danza popular veracruzana.

2.6 INTERVENCIONES

Como se dijo anteriormente la más drástica intervención que ha sufrido la obra es que se cerró el espacio donde se encuentra y además se dividió en dos áreas independientes, por lo cual se pierde la lectura total de la obra. La obra presenta algunos deterioros, especialmente en el lado correspondiente al laboratorio fotográfico, en donde tiene muchos faltantes, posiblemente relacionados con atropellos realizados por las mismas personas que allí trabajan.

2.7 OBSERVACIONES

Actualmente, la zona donde se encuentra el mural es un espacio privado, cerrado con vidrios y la última sección se encuentra en un almacén de fotografía. Los cerramientos de vidrio y herrería impiden la visual del mural en su totalidad y esto se agrava para la sección que está en el almacén, pues en este espacio se encuentra el laboratorio fotográfico, es decir un área que normalmente está cerrada al público.

INFORMACIÓN LEVANTADA POR:

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO DE 2008

FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN CUERNAVACA, MORELOS

FICHA No. 003

1. INMUEBLE	
<p>1.1 IDENTIFICACIÓN</p> <p>1.1.1 Ubicación/Localización: Avenida Vicente Guerrero 205, colonia Lomas de la Selva, Cuernavaca.</p> <p>1.1.2 Propietarios. Particular</p> <p>1.1.3 Uso actual / Uso original: Museo</p> <p>1.1.4 Época de construcción: 2004</p>	<p>1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)</p> <p>1.2.1 Muros: Concreto armado</p> <p>1.2.2 Pisos: Granito colado in situ</p> <p>1.2.3 Cimentación:</p> <p>1.2.4 Cubiertas: Cañón corrido en cemento</p> <p>1.2.5 Cerramientos:</p> <p>1.2.6 Otros:</p>
<p>1.3 OBSERVACIONES</p>	
2. PINTURA MURAL	
<p>2.1 IDENTIFICACIÓN</p> <p>2.1.1 Ubicación dentro del inmueble: Salón de exposiciones a la entrada del museo, en los muros y en cieloraso.</p> <p>2.1.2 Autor/Título: José Renau, José Reyes Meza / De la conquista al México moderno, Cultura indígena</p> <p>2.1.3 Fecha de elaboración: 1944 - 1959</p> <p>2.1.4 Dimensiones: 1200mt² aprox.</p>	<p>2.2 FOTOGRAFÍAS</p> 
	

2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:**

Originalmente estaba sobre muros de tabique y piedra, actualmente en muros de concreto armado recubiertos con triplay y tela de lienzo.

2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):

Original: preparaciones de cal / arena/ polvo de mármol

Actual: Capa de carbonato de calcio aglutinada con acetato de polivinilo.

2.3.3 Capas pictóricas: Anteriormente eran frescos, es decir pigmentos minerales aglutinados con cal, en la actualidad solo se mantiene la capa de pigmentos con un residuo del carbonato de calcio.

2.4 DATOS HISTÓRICOS

El casino fue un lugar importante dentro de la ciudad, pues allí se realizaban gran cantidad de eventos. Hace algunos años el terreno donde se encontraba fue adquirido por una multinacional para hacer un supermercado y para ello plantearon demoler el edificio y como tenían el inconveniente de las pinturas murales, estas empezaron a ser atacadas con la idea de que si se encontraban deterioradas podría tumbarse sin preocupación el inmueble. Sin embargo, y por la acción de la comunidad, las pinturas fueron rescatadas y colocadas en un nuevo edificio construido para tal fin e inaugurado en el 2004.

2.5 DESCRIPCIÓN

LA pintura ocupa tanto los muros como el cielorraso en forma de bóveda de cañón corrido. Fue realizado por dos artistas y esto se puede ver el en estilo de cada una de las secciones, unas con una forma de representación más realista dominada por los colores ocres y la otra con una tendencia un poco más modernista, con fuertes líneas de tensión y gran movimiento.

El tema general de la pintura es la conquista española de América y la formación de la raza hispánica.

Entrando a la sala, en el muro de la derecha se representó la vida de los indígenas antes de la llegada de los españoles, mostrando tradiciones y costumbres de la época. En el muro que se encuentra a la izquierda, se presenta la conquista, con su marcada guerra entre nativos y extranjeros y luego la vida virreinal, dominada por los personajes de esa época, los frailes y los conquistadores.

En el muro del fondo encontramos la representación de una caballero sobre su caballo, ambos parecen dándole la espalda al observador y parecen estar envueltos en llamas. En el muro frente a este, es decir en el que esta la entrada a la sala hay una escena de lo que podríamos entender como la vida moderna y el hombre dominando a la máquina.

En el cielorraso aparecen escenas divididas por arcos. En la de mas al fondo aparece una representación prehispánica de la costumbre de clavar las cabezas de los enemigos en palos, luego están los personajes de la independencia y en la siguiente sección elementos iconográficos de México, su bandera, el águila con la serpiente y elementos como bayonetas y espadas.

2.6 INTERVENCIONES

Las pinturas fueron strapadas (retirada solo la capa pictórica) de los muros originales, restauradas y reubicadas en el nuevo edificio realizado para contenerlas. Las áreas que ya se habían perdido se trabajaron en la restauración con fondos grises y realizando las figuras faltantes a manera de una sinopia.

2.7 OBSERVACIONES**INFORMACIÓN LEVANTADA POR:**

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO DE 2008

**FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN
CUERNAVACA, MORELOS**

FICHA No. 004

1. INMUEBLE

1.1 IDENTIFICACIÓN

1.1.1 Ubicación/Localización:

Rayón No. 5. Esquina con Comonfort, centro histórico, Cuernavaca.

1.1.2 Propietarios.

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

1.1.3 Uso actual / Uso original:

Biblioteca Miguel Salinas / Casa habitación

1.1.4 Época de construcción:

Siglo XIX con modificaciones

1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)

1.2.1 Muros: Mixtos, piedra, tabique y adobe.

1.2.2 Pisos: Loseta cerámica

1.2.3 Cimentación: Posiblemente de piedra bola a un escarpio

1.2.4 Cubiertas: Losa de concreto armado

1.2.5 Cerramientos:

1.2.6 Otros: 1 nivel

1.3 OBSERVACIONES

El edificio está muy modificado, se dividió el predio original y se creó uno solo gran espacio en el área que ahora es la biblioteca.

Este inmueble fue sede de varias instituciones de importancia educativa y culturas para la ciudad como Escuela Central para niñas y niños y Escuela Primaria Magdalena Barrera Aceves.

2. PINTURA MURAL

2.1 IDENTIFICACIÓN

2.1.1 Ubicación dentro del inmueble:

Muro occidental de la sala de consulta

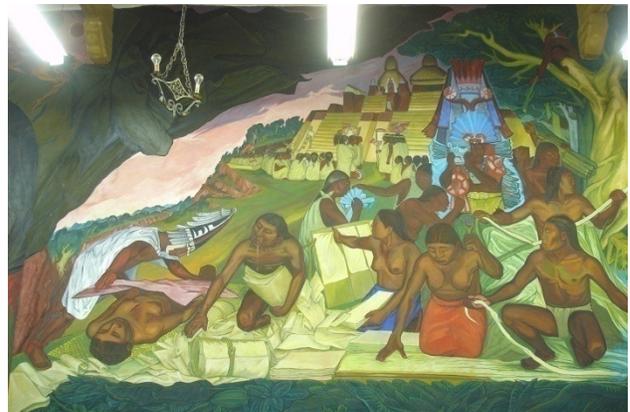
2.1.2 Autor/Título:

Norberto Martínez Moreno / Las aportaciones que la región de Cuauhnáhuac dio a lo que actualmente se conoce como la cultura mesoamericana.

2.1.3 Fecha de elaboración:1954

2.1.4 Dimensiones: 131 mt²

2.2 FOTOGRAFÍAS



2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:**

Mixtos, piedra, tabique y adobe.

2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):

Cal y arena de río. La capa de enlucido tiene los mismos materiales pero la granulometría de la arena es menor.

2.3.3 Capas pictóricas:

Pintura a seco, realizada con vinilita (acetato polivinílico o de características similares). El artista realizó un proyecto a color para determinar la composición del mural y posteriormente trazó el dibujo preparatorio directamente sobre el enlucido. Para darle textura a algunas zonas el artista mezcló un material granulado (posiblemente arena) con la pintura.

2.4 DATOS HISTÓRICOS

El proyecto de la pintura fue realizado por el artista en 1950, pero se realizó cuatro años después. Viendo algunas fotos del proyecto que presentó se pueden identificar algunos cambios de diseño que introdujo al hacer directamente la pintura.

2.5 DESCRIPCIÓN

Se divide en nueve escenas, entre primarias y secundarias. Haciendo un recorrido de norte a sur las escenas son: Producción del papel de amate, se ven los distintos procesos como la recolección de la materia prima, la extracción de la fibra, el macerado, el asoleamiento y la formación de resmas. Usos del papel, como tributo y en usos ceremoniales mortuorios. Como fondo de estas dos primeras escenas aparece la pirámide de Teopanzolco en una ceremonia dirigida por un sacerdote con máscara de tlaloc.

Continuando el recorrido hacia el sur aparece, en el muro, un arco arremetido, dentro del cual, en la parte inferior, se observan siete sacerdotes que hacen diferentes actividades. Sobre estos personajes se encuentra un indígena moderno acompañado por una resma de papel en el que dice "He aquí el papel vehículo de ideas, principal aportación de Cuauhnáhuac a la cultura mexicana. Se tú, joven morelense, un continuador generoso de este esfuerzo creador nacional, poniendo tu cultura al servicio del pueblo". Según López, este personaje está corriendo el velo oscuro de la ignorancia.

El siguiente personaje que aparece es el "conquistador mexica" atravesando el valle de México y un Cuatlicue de la que salen animales que eran deidades para los indígenas. Luego aparece una escena de guerra entre caballeros tigres y águilas, contra guerreros Tlahuicas. Debajo de la escena guerrera, en la zona de la escalera hacia el mezzanine, se encuentra un grupo de personas trabajando los textiles. Más arriba aparece un grupo de hombres cargando fardos de algodón, otro grupo recogiendo este mismo producto y finalmente, en la esquina sur del mural aparece el dios Xochipilli.

2.6 INTERVENCIONES

No se ha encontrado ningún registro de intervenciones a nivel de restauración o conservación, sin embargo existe la posibilidad de que en algún momento se haya colocado una capa semi-brillante sobre el mural, con la intención de remozar los colores.

Se requieren análisis para confirmar esto.

2.7 OBSERVACIONES**INFORMACIÓN LEVANTADA POR:**

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO 2008

FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN CUERNAVACA, MORELOS

1. INMUEBLE	
<p>1.1 IDENTIFICACIÓN</p> <p>1.1.1 Ubicación/Localización: Acceso a la Colonia Palmira, Cuernavaca</p> <p>1.1.2 Propietarios. Particular</p> <p>1.1.3 Uso actual / Uso original: Decorativo</p> <p>1.1.4 Época de construcción: 1958</p>	<p>1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)</p> <p>1.2.1 Muros: estructura de cemento colado y cables tensores.</p> <p>1.2.2 Pisos: Pasto (vegetación)</p> <p>1.2.3 Cimentación:</p> <p>1.2.4 Cubiertas:</p> <p>1.2.5 Cerramientos:</p> <p>1.2.6 Otros: vegetación alrededor</p>
<p>1.3 OBSERVACIONES</p> <p>El mural no se encuentra en un edificio propiamente dicho, está ubicado en una glorieta de acceso a la colonia y cuenta con una estructura de soporte que permite que esté exento, por lo tanto se podría entender como una escultura. Al parecer se trata de una plaza cívica y el fraccionamiento antes se llamaba Lomas de Cuernavaca.</p>	
2. PINTURA MURAL	
<p>2.1 IDENTIFICACIÓN</p> <p>2.1.1 Ubicación dentro del inmueble: Glorieta de acceso</p> <p>2.1.2 Autor/Título: José García Narezo / Juego con luna</p> <p>2.1.3 Fecha de elaboración: 1958</p> <p>2.1.4 Dimensiones: 85mt² aprox.</p>	<p>2.2 FOTOGRAFÍAS</p> <div style="display: flex; align-items: flex-start;">  </div> <div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;">  </div> <div style="display: flex; align-items: center; justify-content: center;">  </div>

2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:**

Estructura de cemento colado y cables tensores.

2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):

Capa fina de cemento y posiblemente una pequeña adición de cal

2.3.3 Capas pictóricas:

Mosaico veneciano

2.4 DATOS HISTÓRICOS

El autor de este mosaico realizó un mural en Ciudad Obregón, Sonora, titulado *La electricidad al servicio de Sonora*.

2.5 DESCRIPCIÓN

El mural se realizó en una superficie ligeramente curva. Al centro de la composición está el personaje principal, que es un hombre, que parece flotando y sostiene sobre su cabeza una esfera que puede ser la luna. A cada lado de este personaje aparecen dos mujeres una de vestido azul y otra de vestido amarillo. Alrededor de estos tres personajes aparecen todos los demás componentes gráficos, que son principalmente animales, plantas y elementos de la naturaleza.

La obra presenta un gran colorido y algunos de los diseños están bordeados con líneas negras de diferentes grosores, lo que logra enfatizar unos más que otros.

2.6 INTERVENCIONES

Al parecer no se le ha realizado ninguna intervención hasta el momento, salvo pintar la estructura de soporte.

La obra presenta varias zonas con pérdidas y desprendimientos de algunas teselas, este problema puede ir aumentando cada vez de manera más acelerada, pues las áreas que van quedando como faltantes facilitan la entrada de agua que incrementa el proceso de deterioro.

También presenta algunas piedras de colores específicos como el violeta, que parecen haber reaccionado con algún material pues se encuentran degradadas, a manera de disgregación del material.

2.7 OBSERVACIONES**INFORMACIÓN LEVANTADA POR:**

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO DE 2008

**FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN
CUERNAVACA, MORELOS**

FICHA No. 006

1. INMUEBLE	
<p>1.1 IDENTIFICACIÓN</p> <p>1.1.1 Ubicación/Localización: Venus 52, colonia Jardines de Cuernavaca, Cuernavaca</p> <p>1.1.2 Propietarios. INAH</p> <p>1.1.3 Uso actual / Uso original: La Tallera de Siqueiros / Casa-Estudio</p> <p>1.1.4 Época de construcción: Siglo XX</p>	<p>1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)</p> <p>1.2.1 Muros: Block de cemento</p> <p>1.2.2 Pisos: Cemento pulido</p> <p>1.2.3 Cimentación:</p> <p>1.2.4 Cubiertas: Teja de asbesto - cemento</p> <p>1.2.5 Cerramientos:</p> <p>1.2.6 Otros: Estructura metálica para mover las obras de gran tamaño.</p>
<p>1.3 OBSERVACIONES</p> <p>Este inmueble fue la última residencia de David Alfaro Siqueiros, quien la habitó durante diez años. Él le hizo adaptaciones para poder realizar allí sus grandes paneles murales, para lo cual creó y realizó todo un sistema de poleas que le permitía mover las obras con facilidad y trabajarlas sin necesidad de utilizar andamios.</p>	
2. PINTURA MURAL	
<p>2.1 IDENTIFICACIÓN</p> <p>2.1.1 Ubicación dentro del inmueble: Exterior, mirando hacia la plazoleta que se encuentra frente al estudio.</p> <p>2.1.2 Autor/Título: David Alfaro Siqueiros</p> <p>2.1.3 Fecha de elaboración: Desconocido, posiblemente entre los años 1964 – 1974</p> <p>2.1.4 Dimensiones: 90 mt² aprox.</p>	<p>2.2 FOTOGRAFÍAS</p> 

2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:**

Lámina metálica con remaches metálicos.

2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):

No se sabe con certeza, pero posiblemente primero aplicó una capa antioxidante, que además fuera apta para recibir la pintura.

2.3.3 Capas pictóricas:

Posiblemente piroxilina

2.4 DATOS HISTÓRICOS

Aunque no se sabe con certeza, se podría pensar que esta obra se trataba más bien de un boceto o un ejercicio que Siqueiros pudo haber elaborado previo a su obra "La Pirámide" con la cual comparte muchas semejanzas y además es el mismo diseño que se puede ver en su "nota para mural del estado de México". Así mismo pudo tratarse de una prueba de nuevos materiales.

2.5 DESCRIPCIÓN

La obra está en espacio abierto, constituida por láminas metálicas unidas y soportadas por una estructura igualmente metálica. Sobre un fondo blanco aparecen líneas de color negro organizadas a manera representaciones de puntos de fuga. De esta manera se van crean franjas triangulares que en algunos casos presentan color al interior, unos rojos y otros amarillos.

La mayoría de las líneas parecen salir de la esquina superior derecha del panel, y otras han sido colocadas para dar textura a ciertas áreas de la composición.

2.6 INTERVENCIONES

La obra no ha sido restaurada y en la actualidad presenta varios deterioros que justificarían su intervención, presenta manchas de oxidación en las uniones de los diferentes paneles, suciedad generalizada y gran cantidad de vandalismo en la parte baja.

2.7 OBSERVACIONES

Junto a esta obra se encuentra otro panel, en este caso de fibra de vidrio, el cual debió estar pintado en su totalidad, pero en la actualidad solo permite ver restos del diseño.

INFORMACIÓN LEVANTADA POR:

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO 2008

**FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN
CUERNAVACA, MORELOS**

FICHA No. 007

1. INMUEBLE

1.1 IDENTIFICACIÓN

1.1.1 Ubicación/Localización:

Calle Matamoros No. 10, Colonia centro.

1.1.2 Propietarios.

Estatal

1.1.3 Uso actual / Uso original:

Administrativo

1.1.4 Época de construcción:

Siglo XIX con modificaciones

1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)

1.2.1 Muros: Mixto, piedra y tabique.

1.2.2 Pisos: Loseta de piedra pulida

1.2.3 Cimentación:

1.2.4 Cubiertas: abovedados

1.2.5 Cerramientos:

1.2.6 Otros: Enmarcamiento de vano de puerta en piedra labrada.

1.3 OBSERVACIONES

2. PINTURA MURAL

2.1 IDENTIFICACIÓN

2.1.1 Ubicación dentro del inmueble:

Vestíbulo de entrada, muro oriente.

2.1.2 Autor/Título:

Zúñiga. Ayudante Odile Osunsulo Ferro / Morelos e Hidalgo

2.1.3 Fecha de elaboración:

1987

2.1.4 Dimensiones:

150 mt² aprox.

2.2 FOTOGRAFÍAS



<p>2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN</p> <p>2.3.1 Soporte: Mixto, piedra y tabique.</p> <p>2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos): Posiblemente cal y arena en revoque y preparación de yeso para enlucido.</p> <p>2.3.3 Capas pictóricas: Pintura a seco, posiblemente vinilita</p>	
<p>2.4 DATOS HISTÓRICOS No se encontró información</p>	
<p>2.5 DESCRIPCIÓN</p> <p>La pintura se desarrolla en el muro oriental del vestíbulo, ocupando todos los muros dejados por los arcos, son los arcos en gran medida los que determinan la composición de la misma. Hay dos focos de importancia en la pintura, ubicados en los dos personajes realizados a mayor tamaño, en un lado aparece Hidalgo y en el otro Morelos.</p> <p>Las figuras principales presentan cierta desproporción para dar un efecto de grandeza. Elementos de estos dos personajes se extienden por la pintura relacionando todas las partes de esta, por ejemplo el brazo derecho de Morelos parece extenderse y convertirse en una montaña. Hay otros elementos y personajes que complementan la narración.</p> <p>Las figuras estas bordeadas con líneas negras, la paleta cromática es principalmente de colores pastel. Los personajes secundarios están logrados en pocos colores para disminuir su importancia.</p>	
<p>2.6 INTERVENCIONES</p> <p>La obra se encuentra en buen estado de conservación, salvo pequeños faltantes de capa pictórica. El buen estado se puede agradecer a que la pintura se encuentra en un área vigilada constantemente.</p>	
<p>2.7 OBSERVACIONES</p>	
<p>INFORMACIÓN LEVANTADA POR: R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS</p>	<p>FECHA: FEBRERO DE 2008</p>

FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES EN CUERNAVACA, MORELOS

FICHA No. 008

1. INMUEBLE

1.1 IDENTIFICACIÓN

1.1.1 Ubicación/Localización:

Parque de la Solidaridad.
Paseo Cuauhnáhuac km. 2.5

1.1.2 Propietarios.

Estatad

1.1.3 Uso actual / Uso original:

Biblioteca

1.1.4 Época de construcción:

Siglo XX

1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)

1.2.1 Muros: Cemento

1.2.2 Pisos: Loseta cerámica y cemento texturado

1.2.3 Cimentación:

1.2.4 Cubiertas:

1.2.5 Cerramientos:

1.2.6 Otros:

1.3 OBSERVACIONES

2. PINTURA MURAL

2.1 IDENTIFICACIÓN

2.1.1 Ubicación dentro del inmueble:

Fachada principal Biblioteca 17 de abril.

2.1.2 Autor/Título:

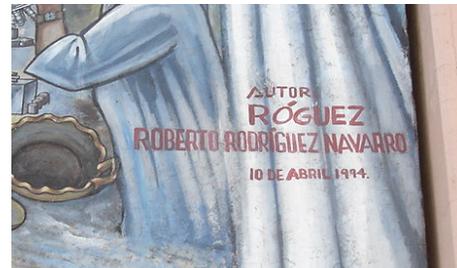
Roberto Rodríguez Navarro / Historia del Estado de Morelos

2.1.3 Fecha de elaboración:

1994

2.1.4 Dimensiones: 450mt² aprox.

2.2 FOTOGRAFÍAS



2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:** Muros de cemento**2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):** Posiblemente cemento**2.3.3 Capas pictóricas:** pintura a seco, no se ha determinado el aglutinante.**2.4 DATOS HISTÓRICOS**

Es del mismo autor de la pintura mural en la casa - museo de Emiliano Zapata en Anenecuilco. El pintor ha realizado 22 murales.

2.5 DESCRIPCIÓN

Este mural se encuentra realizado en diez secciones, determinadas por los elementos arquitectónicos del edificio y agrupadas en dos grupos de cinco, dividiendo los dos grupos aparece una escultura de bronce.

Es una narración de la historia del Estado de Morelos desde la época de los grupos nómadas hasta la actualidad. En el primer panel aparecen esos primeros indígenas y las primeras conformaciones de grupos humanos, en el segundo el esplendor de la vida indígena, con su estilo de vida, las pirámides y las formas de tributo. Para el tercer panel encontramos la llegada de los españoles y como algunos grupos indígenas los ayudaron a tomar la actual zona de Morelos, el siguiente es la evangelización y el último de este primer grupo es la representación de un baile tradicional.

Luego del área que tiene la escultura el sexto panel representa las luchas por la independencia, el siguiente la firma de independencia, el octavo al parecer habla de la época de Maximiliano, el siguiente el momento de la revolución y finalmente el último habla sobre la vida actual.

Aunque cada uno de los paneles desarrollan una parte de la historia y tiene sus escenas principales y sus hechos secundarios, todos están relacionados por el fondo, el cual se constituye en un gran paisaje que no se interrumpe en el paso de una sección a otra y muestra el paisaje del estado de Morelos, dominado por el Popocatepetl.

2.6 INTERVENCIONES

Fue restaurado por el gobierno del Estado en el año 2005. Existe una placa de esto en el lugar.

2.7 OBSERVACIONES**INFORMACIÓN LEVANTADA POR:**

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO DE 2008

FICHA DE IDENTIFICACIÓN PARA PINTURAS MURALES

EN CUERNAVACA, MORELOS

FICHA No. 009

1. INMUEBLE

1.1 IDENTIFICACIÓN

1.1.1 Ubicación/Localización:

Avenida Juárez, Colonia centro, Cuernavaca

1.1.2 Propietarios.

Estado Federal

1.1.3 Uso actual / Uso original:

Seguro social

1.1.4 Época de construcción:

Siglo XX

1.2 FABRICAS (Materiales y técnicas)

1.2.1 Muros: Concreto

1.2.2 Pisos: Baldosa y Granito colado

1.2.3 Cimentación:

1.2.4 Cubiertas: Plafones de fibra de vidrio, en donde está la pintura.

1.2.5 Cerramientos:

1.2.6 Otros: columnas de fachadas y enmarcamientos de ventanas en piedra tallada.

1.3 OBSERVACIONES

2. PINTURA MURAL

2.1 IDENTIFICACIÓN

2.1.1 Ubicación dentro del inmueble:

Vestíbulo de entrada, sobre los cuatro muros y el plafón, incluyendo parte de las columnas del muro exterior.

2.1.2 Autor/Título:

Jesús Rodríguez A.

2.1.3 Fecha de elaboración:

1995

2.1.4 Dimensiones:

210 mt² aprox.

2.2 FOTOGRAFÍAS



2.3 TÉCNICA DE ELABORACIÓN**2.3.1 Soporte:**

Muros de concreto armado, paneles de madera comprimida y láminas de triplay.

2.3.2 Capas de preparación (revoque y enlucidos):

Posiblemente no se aplicó una capa de preparación, pues no se ve que se haya adecuado el muro para recibir las pinturas. El muro tenía una capa de yeso anterior, con textura rugosa en algunas partes y sobre ella se pintó.

2.3.3 Capas pictóricas:

Pintura a seco, aplicada con brochas y aerógrafo. Zonas texturadas por medio de capas más gruesas de color.

2.4 DATOS HISTÓRICOS

No se encontró información

2.5 DESCRIPCIÓN

La pintura se encuentra en el vestíbulo de la entrada, sobre los cuatro muros y el plafón de esta área y alrededor de los elementos arquitectónicos presentes como las ventanas y los arcos.

La temática que desarrolla está de acuerdo con el uso del edificio, pues habla de la tradición médica, desde la época prehispánica, hasta podríamos decir, la actualidad. Esto se puede ver por la presencia del maguey (que también ha sido usado como planta curativa) y otros elementos zoo-antropomorfos de origen prehispánico y por el símbolo de la medicina, que se mezcla con otras figuras.

También aparece la representación de Cristo, seguramente como referencia de la curación de cuerpo y espíritu. En otra parte de la pintura hay una mujer con un niño en brazos y luego otros seres con cuerpo humano y cabeza de animal.

La pintura está representada con mucho movimiento por medio de líneas de tensión y de fuga, las cuales también integran las figuras presentes. Por la ubicación de los personajes, se puede decir que hay varios centros focales, que llaman la atención del observador, es decir no hay una escena o personaje principal.

2.6 INTERVENCIONES

No se le ha realizado ninguna. Actualmente el mural presenta problemas por la suciedad que se ha acumulado especialmente en las áreas texturadas y algunos faltantes y abrasiones en las áreas bajas donde la gente está en contacto directo con el muro. Se sugiere la ubicación de algún elemento de protección para el mural, que evite que las personas puedan tocarlo.

2.7 OBSERVACIONES

No hubo una buena preparación del muro, pues se pintó directamente como estaba, aun dejando cables, puntillas y otros elementos que fueron cubiertos por la capa de color.

INFORMACIÓN LEVANTADA POR:

R.B.M. ANA MARÍA LOGREIRA CAMPOS

FECHA:

FEBRERO DE 2008

ANEXO 2

LAS DIFERENTES SEDES EN LAS QUE ESTUVO LA BIBLIOTECA PÚBLICA ANTES DE LLEGAR A SU LUGAR ACTUAL

Es importante conocer la historia y trayectoria de la biblioteca pública, desde su fundación hasta el traslado al salón Renovación, es decir su actual sede y edificio que fue estudiado. Sobre este aspecto, nuevamente es el historiador Valentín López, quien brinda mayor información, por medio de su libro "Biblioteca Central Universitaria "Miguel Salinas" Breves apuntes históricos 1886 – 1961"¹.

La creación de la Biblioteca Pública del Estado de Morelos fue aprobada por primera vez el 30 de abril de 1886, por el Gobernador de ese entonces General Jesús H. Preciado. A pesar de haberse destinado un presupuesto para su creación y mantenimiento, el General Preciado tuvo que recurrir a sus conocidos para poner en marcha el proyecto². El primer lugar que recibió a la biblioteca fue un salón ubicado en el nivel superior del antiguo Teatro Porfirio Díaz, que se encuentra en la esquina de la avenida Morelos y la calle Rayón, y que actualmente tiene el nombre de teatro Morelos. Su inauguración se realizó dos meses después de haberse firmado el decreto, el 2 de julio de ese año³.

El primer traslado de la biblioteca fue a los bajos del Palacio de Cortés, pero no se ha precisado la fecha exacta en la que se dio. Sin embargo, López González dice que encontró "en el informe de 1932 de don Vicente Estrada Cajigal que con fecha del 18 de mayo del mismo año, se inauguraron las mejoras hechas a la Biblioteca... las obras en aquella época pasaban de las 2700. El mismo señor Estrada Cajigal, un año más tarde, informa que se le ha dado una atención preferente a la Biblioteca aumentando el número de sus volúmenes..."⁴. Estando en esa sede se trató de dar el servicio de libros en inglés para el uso de asistentes extranjeros, así mismo se creó el Grupo de Amigos de la Biblioteca Pública quienes donaron más de 300 obras

¹ LOPEZ GONZALEZ. U. de Morelos Cuernavaca Morelos 1963.

² Ibid. Pág. 3.

³ En el momento de la inauguración, la biblioteca contó con 1466 volúmenes y seis años después sumaba 2348, aunque posteriormente durante el periodo revolucionario sufrió importantes saqueos. Ibid. Pág. 5.

⁴ Ibid. Pág. 7.

bibliográficas que aumentaron el acervo de la biblioteca, el cual como se lee en la cita anterior era de 2700 publicaciones.

El segundo traslado de la biblioteca fue hacia la esquina de las calles Netzahualcoyotl e Hidalgo, edificio que actualmente ocupa la Escuela Primaria Benito Juárez. El cambio de sede se hizo a petición del director de la escuela. Según López González "a partir de ese momento la Biblioteca Pública perdió muchos valiosos libros en el traslado y acondicionamiento"⁵.

El tercer y último cambio de ubicación de la biblioteca pública fue al Salón Renovación, en 1946 y su inauguración fue el 2 de mayo de ese año, es decir que la biblioteca ha ocupado esa sede por un transcurso de 63 años. Para 1944 el poeta Juan Tablada quien ejercía como director de la biblioteca había expresado que el Salón Renovación tenía "las principales condiciones para el uso a que se le destina, como son buena luz, magnífica ventilación y gran espacio que quizás resulte demasiado para simple biblioteca, toda vez que será difícil obtener los libros que es capaz de contener, pero en cambio ofrece el local adecuado para salón de exposiciones, conferencias, etc."⁶

La biblioteca pública pasó a depender del Instituto de Educación Superior en 1952 con el decreto # 50. Dicho instituto se convertiría al año siguiente en la Universidad de Morelos. La idea de que la biblioteca dependiera del instituto radicaba en el afán de mejorar la colección, consultando a los catedráticos cuales eran las obras que serían más útiles para los estudiantes, formar una hemeroteca y reunir y clasificar todos los libros de la Entidad y del Estado.

En ese mismo año 52, se realizaron en la biblioteca, mesas redondas con el candidato a la presidencia don Adolfo Ruiz Cortines, para lo cual desalojaron completamente la biblioteca, lo que hizo que se perdiera la clasificación de los libros y se tuviera que mantener cerrada durante un año. La apertura coincidió con el cambio de instituto a universidad y por ello se hizo una reinauguración de la biblioteca, dándole el nombre de Biblioteca Central "Miguel Salinas"⁷, el cual mantiene hasta este momento.

⁵ Ibíd.

⁶ Citado por López González Ibíd.

⁷ Ibíd. Pág. 10.

ANEXO 3

ESTUDIO ESTRATIGRÁFICO DE LA BIBLIOTECA MIGUEL SALINAS DE LA UAEM EN CUERNAVACA.

El objetivo principal de este estudio fue el de identificar y estudiar la estratigrafía de los diversos muros que componen el edificio que actualmente alberga a la Biblioteca Miguel Salinas perteneciente a la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y localizada en el centro histórico de la ciudad de Cuernavaca.

El estudio estratigráfico permite obtener gran cantidad de información sobre el edificio, sus características y su trayectoria a lo largo del tiempo. Pues nos habla de una sucesión de capas que fueron colocadas una por una sobre el muro propiamente dicho, esto nos permite identificar la cromática original o más antigua de edificio y ver los diferentes momentos de modificación de la misma, así como los diferentes acabados que ha tenido.

La restauración de monumentos implica el estudio detallado y pormenorizado del inmueble que se pretende intervenir. Para ese fin es necesario realizar diversos análisis que permitan obtener la mayor cantidad de información sobre el inmueble. Estos estudios comprenden la investigación histórica, el registro gráfico del edificio por medio de levantamiento de plantas, cortes y fachadas, la identificación de los materiales y técnicas con las que se construyó, su estado actual, los deterioros que presenta y las causas de estos; entre otros análisis y procesos necesarios para entenderlo en su totalidad.

Dentro de dichos estudios se inserta el estratigráfico, el cual tiene diferentes niveles de profundización y detalle. El primero de estos niveles es la observación directa de la obra, lo cual permite recoger gran cantidad de información especialmente en lugares que presentan algún tipo de deterioro, que ha generado la pérdida de capas y se pueden observar las que están más profundas. La observación directa es un proceso que si bien puede ser entendido como el de menor complejidad, requiere de conocimiento previo del tema y experiencia en cuanto a la interpretación de lo que se observa.

Luego se realiza la prospección mural que es un conjunto de estudios que se hace en los inmuebles patrimoniales y que tiene como finalidad general aportar información que no puede ser obtenida con la simple observación y que está encaminada a la solución de interrogantes acerca de los diferentes estratos o capas

que presenta un muro y su estado de conservación. Para la realización de estos procedimientos se debe cumplir con algunos requisitos previos como son: el reconocimiento de los espacios que lo conforman, sus características formales y técnicas constructivas, su trayectoria histórica y el conocimiento de cual podría ser la decoración original según su época de construcción.

Lastimosamente en este caso no se pudo realizar la prospección mural por la falta de interés y de respuesta de la entidad custodia de este edificio patrimonial que alberga la biblioteca. Por lo tanto la metodología fue realizar el levantamiento del edificio, y luego la identificación de materiales y fábricas presentes en él. Posteriormente con la observación de los diferentes muros y sus características se fueron identificando estratos y de esta manera se realiza la propuesta de clasificación estratigráfica de los diferentes elementos.

Con el análisis de los muros del inmueble, se encontró que existen ocho (8) tipos diferentes de estratigrafías, Dos en las fachadas y las demás en el interior. Cada una está conformada por el estrato de soporte, los aplanados, las capas pictóricas y las intervenciones que han recibido. Algunas de las estratificaciones tienen los estratos originales y posteriormente los que corresponden a las intervenciones, pero en otros casos todos los estratos son producto de una intervención.

A continuación se explica cada una de las estratigrafías encontradas. Las más complejas fueron graficadas para que se pudieran comprender más fácilmente. Posteriormente se encontrarán los levantamientos de fachadas y cortes, donde se grafica la correspondencia entre los tipos de estratigrafías y los muros que las presentan.

Cada una de las estratigrafías tiene asignado un número el cual a manera de simbología aparece en los planos.

Es importante considerar que estas son propuestas a partir de la observación del inmueble y la forma de corroborar dichas hipótesis es la prospección mural. Sin embargo en lo correspondiente a las fachadas es posible que esta información se haya perdido por una reciente intervención que ha recibido el inmueble, en la cual al parecer eliminaron todos los pañetes existentes y los restituyeron en su totalidad, si esto es así, la información sobre la paleta cromática original de este edificio se ha perdido irrevocablemente.

Por las observaciones realizadas, los muros están realizados con piedra de río de color gris, ladrillos cerámicos naranja y mortero de pega de cal y arena posiblemente de río, por su color grisáceo.

En los vanos realizados para las ventanas se emplearon únicamente ladrillos con el mismo mortero de pega. Dichos ladrillos no son tan duros como los actuales, lo que indica en parte su antigüedad.

Es posible que también se hayan utilizado adobes, pues era un material típico de la época y muy empleado en Cuernavaca, pero en los faltantes de aplanados que permiten ver el material base de los muros no se identificó.

Los materiales base de los muros, originan una superficie bastante irregular, que es corregida por medio de los pañetes, o lo que se puede denominar material intermedio. La función de estos aplanados, realizados con cal y arena gris, es dar una superficie más homogénea, pero además proteger los materiales base.

Posteriormente se aplicó una lechada de cal que permitió dar una superficie mucho más lisa y blanca, por la ausencia de arena. Esta capa es la encargada de recibir la decoración original. La lechada de cal es una capa muy delgada, pues este es un material que se contrae con la eliminación de agua en el momento del fraguado, lo que hace que se agriete, característica que es imposible corregir en una capa gruesa que no presente carga.

La decoración original de los muros fue realizada posiblemente con pigmentos a la cal, o bien con alguna otra técnica pictórica a seco, lo cual es posible determinar por medio de análisis científicos. La decoración presentaba diseños geométricos (que se pueden ver actualmente en los faltantes de aplanados de intervención), fitomorfos y figurativos; los dos últimos se pueden ver en las fotos históricas.

Lo que se alcanza a ver en los faltantes, habla de una paleta de colores como el rojo, el azul y el negro.

Sobre estas capas nombradas, aparecen varias capas de diferentes grosores que son producto de las intervenciones que ha recibido el edificio. Esas capas son estratos de color y aplanados.

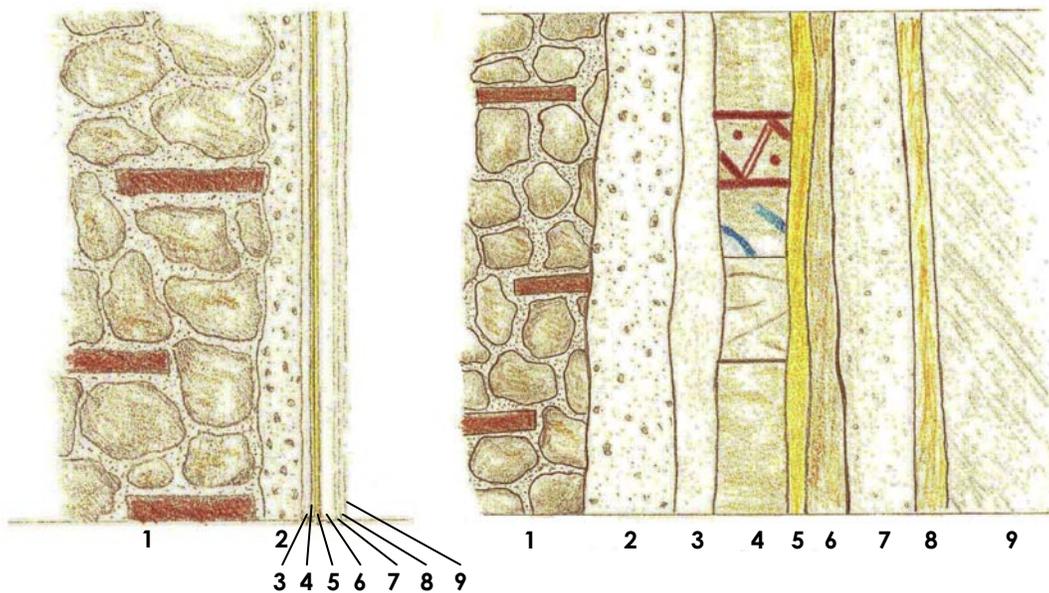
La identificación de las diferentes tipologías estratigráficas permite evidenciar las distintas intervenciones que ha recibido el edificio a lo largo de su historia. Lo mismo sucede con algunos de los materiales encontrados en las fábricas, que por no corresponder con la época del edificio, evidencian que son intervenciones.

Los tipos de estratigrafía encontrada son los siguientes:

ESTRATIGRAFÍA TIPO 1

Al interior del edificio en los muro oriental y norte. En las áreas de mayor tamaño, por encima del zócalo.

- 1- Soporte muro mixto de piedra de rio + ladrillo rojo + mortero de pega (posiblemente cal + arena + tierra)
- 2- Aplanado original cal + arena
- 3- Lechada de cal
- 4- Capa pictórica original con diseños, pigmentos a la cal
- 5- Capa pictórica de color amarillo claro, intervención
- 6- Capa pictórica de color ocre claro, intervención
- 7- Pañete de intervención 1 plano, cal + arena + cemento
- 8- Capa pictórica de color blanco - amarillo
- 9- Capa pictórica de color blanco, vinilo. Capa superficial actual



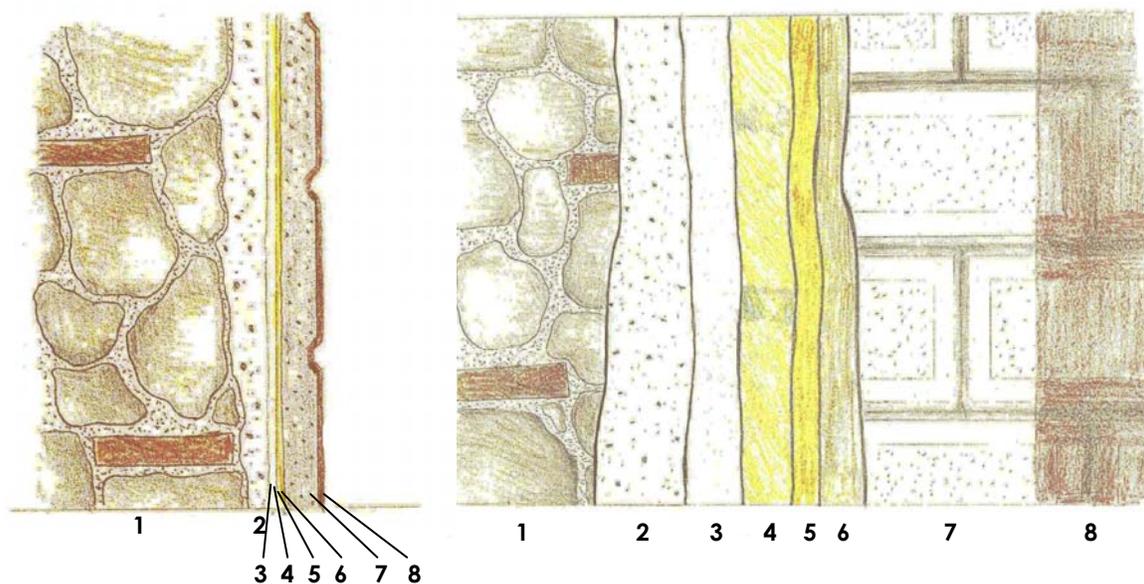
Estratigrafía tipo 1. En corte y en superficie

Dibujó A.M. Logreira 2007

ESTRATIGRAFÍA TIPO 2

Identificada en los muros interiores, donde aparece el zócalo, esta estratigrafía corresponde solo a esa zona.

- 1- Soporte muro mixto de piedra de rio + ladrillo rojo + mortero de pega (posiblemente cal + arena + tierra)
- 2- Aplanado original cal + arena
- 3- Lechada de cal
- 4- Capa pictórica original con diseños, pigmentos a la cal
- 5- Capa pictórica de color amarillo claro, intervención
- 6- Capa pictórica de color ocre claro, intervención
- 7- Pañete de intervención 2 grueso imitación sillares, cal + arena + cemento
- 8- Capa pictórica de color café, vinilo. Capa superficial actual

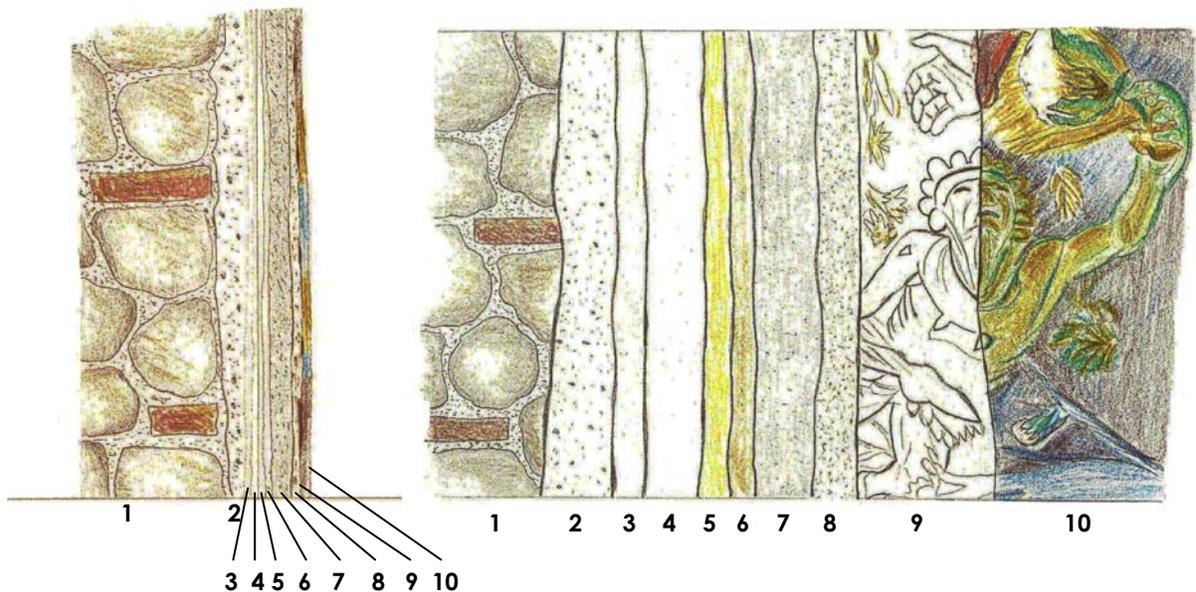


Estratigrafía tipo 2. En corte y en superficie
Dibujó A.M. Logreira 2007

ESTRATIGRAFÍA TIPO 3

Estratigrafía del muro occidental.

- 1- Soporte muro mixto de piedra de río + ladrillo rojo + mortero de pega (posiblemente cal + arena + tierra)
- 2- Aplanado original cal + arena
- 3- Lechada de cal
- 4- Capa pictórica original con diseños, pigmentos a la cal
- 5- Capa pictórica de color amarillo claro, intervención
- 6- Capa pictórica de color ocre claro, intervención
- 7- Pañete de intervención 1 plano, cal + arena + cemento. Actúa como revoque para la pintura mural
- 8- Enlucido cal + arena
- 9- Dibujo preparatorio
- 10- Capa pictórica, pintura mural a seco + texturas con arena



Estratigrafía tipo 3. En corte y en superficie

Dibujó A.M. Logreira 2007

ESTRATIGRAFÍA TIPO 4

Identificada en el muro del mezzanine, correspondiente a una intervención.

- 1- Soporte muro de ladrillo rojo, muy blando + cemento como mortero de pega
- 2- Aplanado de yeso de 8 mm
- 3- Capa pictórica de color amarillo claro, vinilo
- 4- Capa pictórica de color blanco, vinilo. Capa superficial actual

ESTRATIGRAFÍA TIPO 5

Este tipo se encontró en el área de los baños, tanto de mujeres como de hombres.

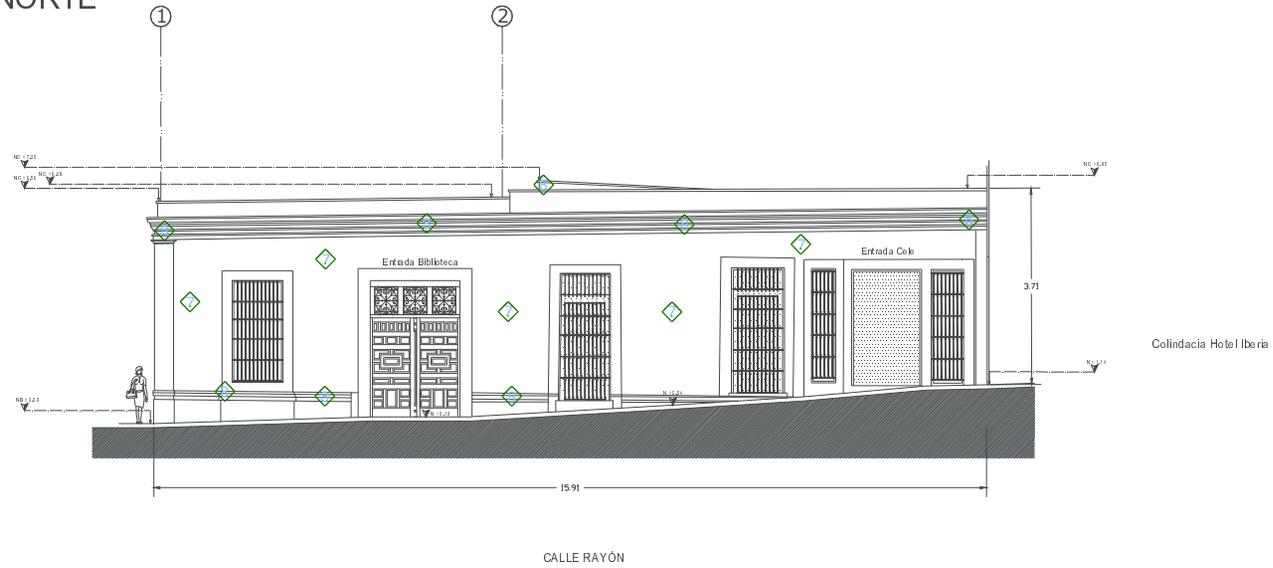
- 1- Soporte muro de ladrillo rojo + cemento como mortero de pega
- 2- Aplanado de cemento
- 3- Baldosín de cerámica, blanco con textura

ESTRATIGRAFÍA TIPO 6

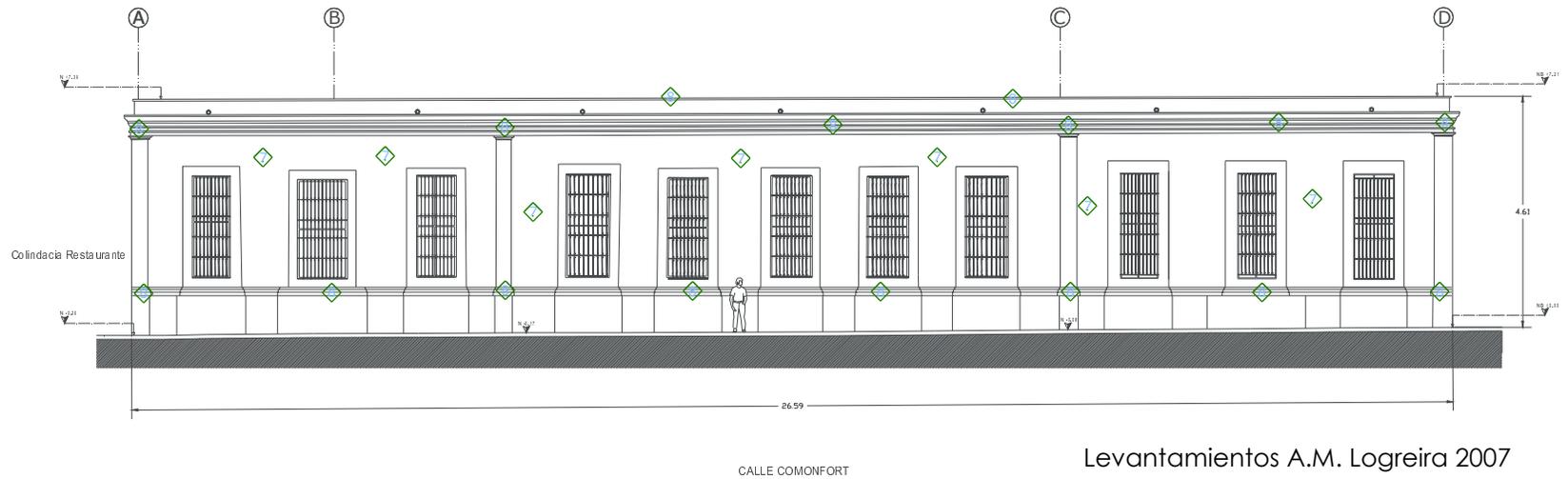
Es la estratigrafía para unos muros divisorios del área de los baños y las bodegas.

- 1- Soporte lámina de aglomerado de madera
- 2- Capa pictórica de color blanco, vinilo. Capa superficial actual

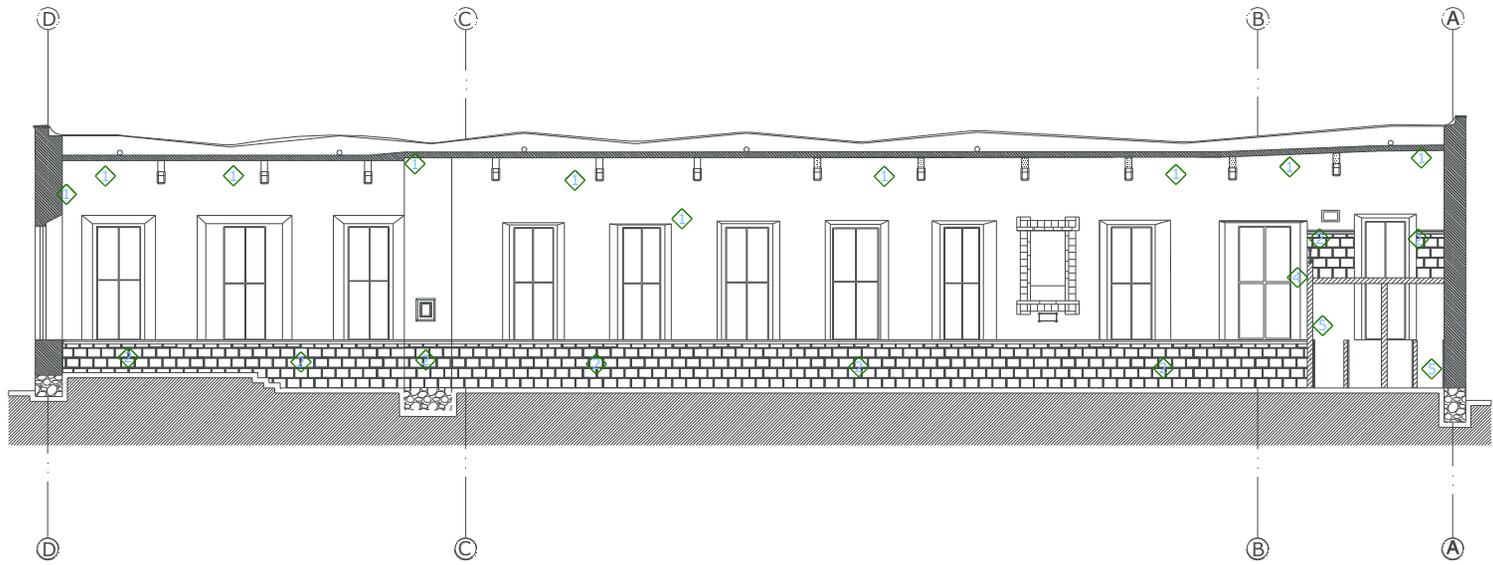
FACHADA NORTE



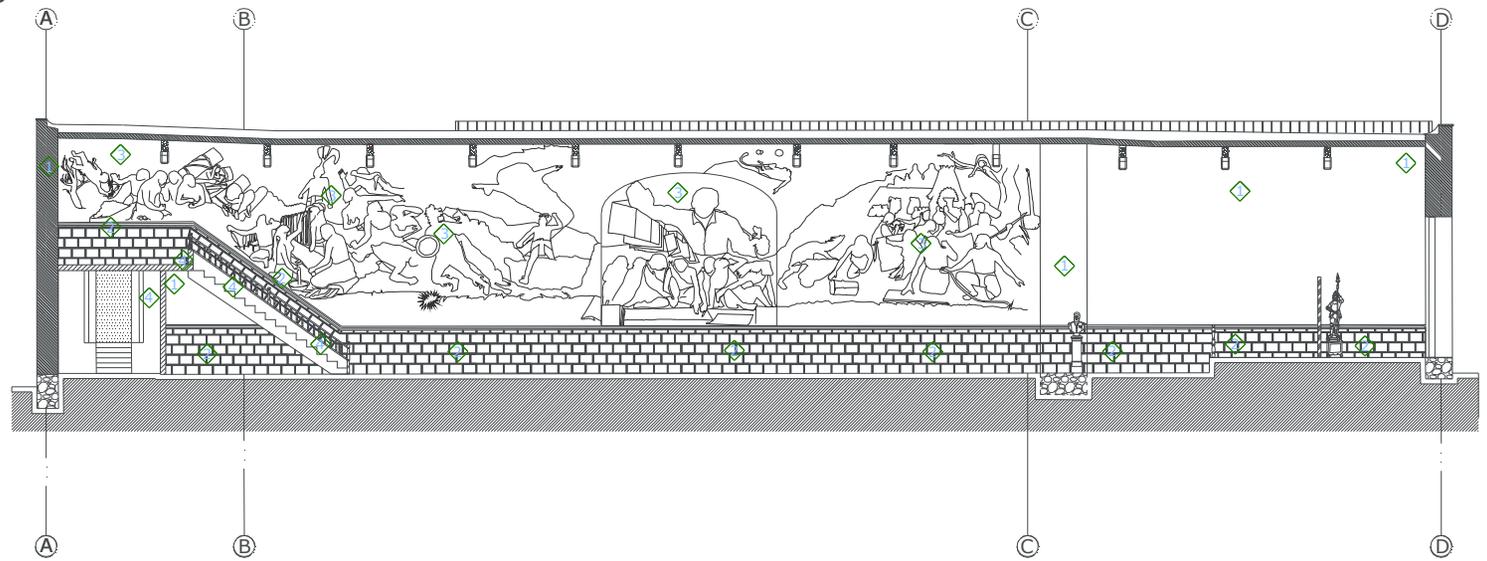
FACHADA ORIENTE



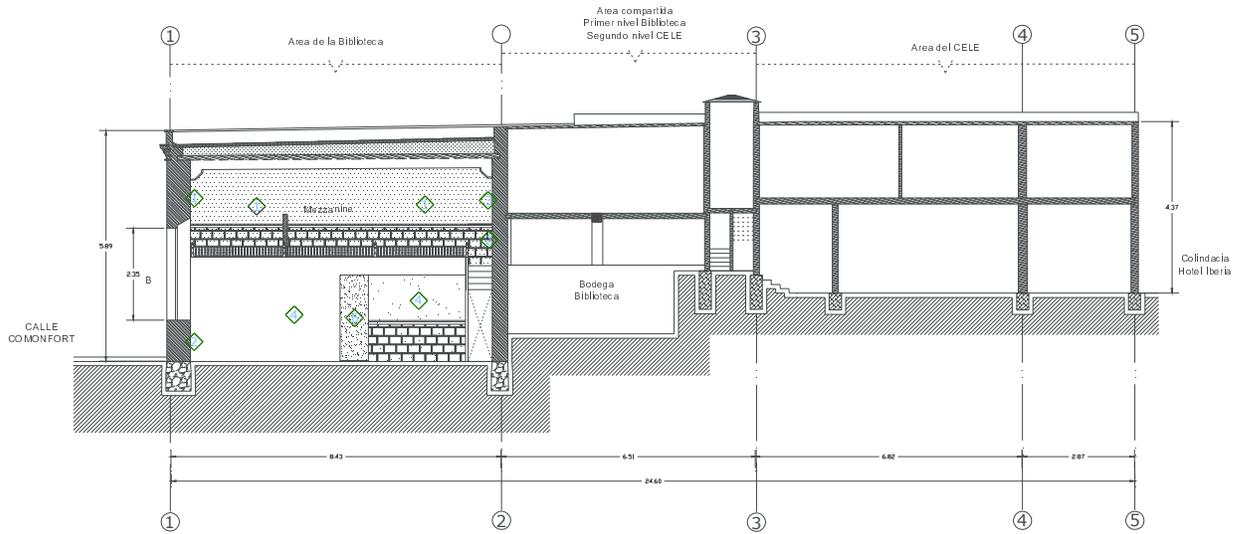
CORTE A



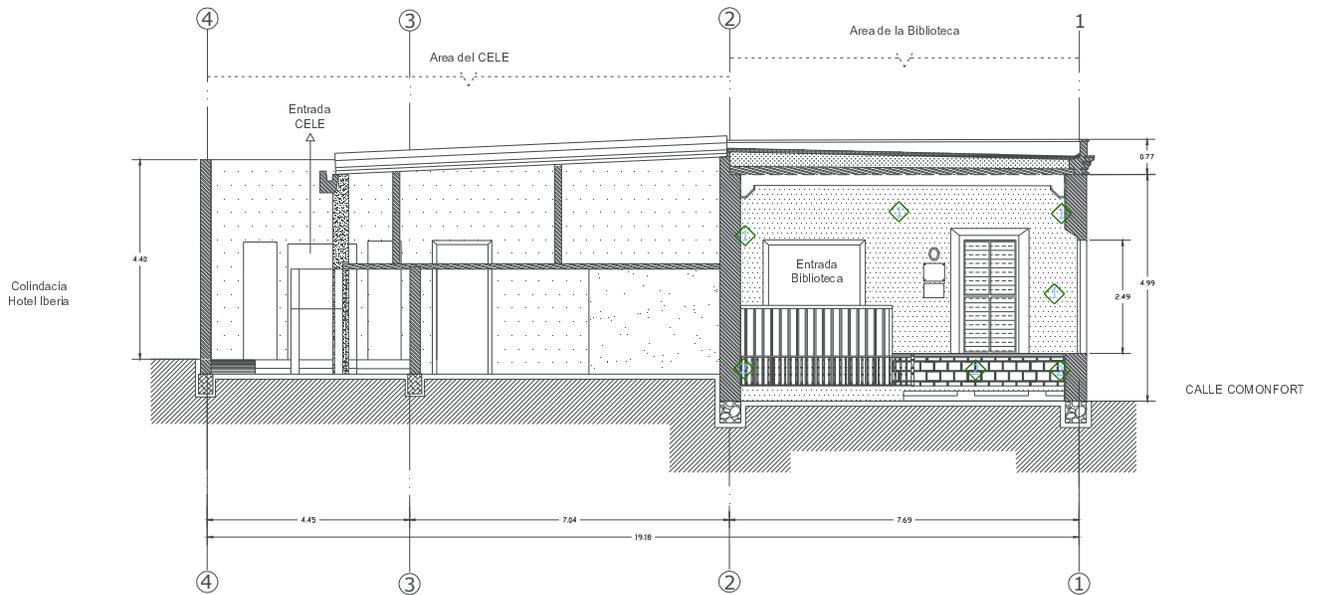
CORTE B



CORTE 1



CORTE 2



ANEXO 4

INFORMACIÓN BIOGRÁFICA DE NORBERTO MARTÍNEZ MORENO, AUTOR DE LA PINTURA MURAL DEL SIGLO XX DE LA BIBLIOTECA

La pintura fue realizada por el artista Norberto Martínez Moreno en 1954, aunque el artista había pasado el cartón del proyecto en 1951. Es decir que la pintura se hizo cuando ya la biblioteca ocupaba este edificio.

Norberto Martínez Moreno era originario del Municipio de Juan Rodríguez Clara en Veracruz donde nació en 1922, muere en 1967. Estudió en la Academia de San Carlos desde 1946 y al parecer fue alumno y amigo de David Alfaro Siqueiros y de otros muralistas de importancia como Rivera, Orozco, O'Gorman, Chávez Morado y O'Higgins. Hizo parte de la "Célula de Pintores" del partido comunista desde la década de los 40⁸. El proyecto para el mural de la biblioteca lo inició siendo aun estudiante.

Termina sus estudios en la Academia con mención honorífica, por lo que es contratado como profesor titular de tiempo completo de las cátedras de desnudo y dibujo al natural. En la misma institución hace parte de los sindicatos de maestros y de modelos⁹.

Participó en la decoración de varios edificios públicos de la ciudad de Xalapa, junto con Fernando Vilchis, Mario Orozco Rivera y Alba de la Canal, entre otros. Pintores todos que fundaron un instituto que después se convertiría en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana¹⁰.



Norberto Martínez Moreno. Imagen tomada de: Diario de Xalapa. 3 de Mayo de 2007. La fuente no registra si se trata de un autorretrato del pintor.

⁸ SOTELO, Gina. *En la galería "Ramón Alva de la Canal" Homenaje a Norberto Martínez Moreno*. En: Universo, publicación semanal. Año 7, No.277. 20 de Agosto de 2007. Xalapa, Veracruz.

⁹ *Norberto Martínez Moreno: Un pintor fiel a la vida, desde hoy en el WTC*. En: Diario de Xalapa. 3 de Mayo de 2007.

¹⁰ RODRÍGUEZ CUEVAS, Vianey. *Norberto Martínez Moreno, pintor y muralista veracruzano*. En: Comunidad y Cultura Local, Diario de Xalapa. 31 de agosto de 2007.

En los primeros años de la década de los 50's fundó en la Ciudad de México un comité que se llamaba Pro Municipio Libre del entonces pueblo de Rodríguez Clara, que buscó se diera estatus de cabecera municipal a su lugar natal, por lo cual es nombrado "Hijo predilecto" de esa población¹¹.

Fue becado por la Academia de San Carlos para viajar por Europa del Este para mejorar su trabajo artístico. Para el año de 1965 hizo parte de la terna para la elección de Director de la Academia, a lo cual tuvo que negarse por motivos de salud¹².

Otras de sus obras murales son:

- El Hombre y el conocimiento, Facultad de Pedagogía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana. Actual edificio de Posgrados.
- El comercio, mercado Jáuregui en Xalapa. Mosaico en cerámica vidriada. 1959.
- La fusión de las razas. Casa particular, ciudad de Córdoba. 1961.
- El pensamiento jurídico. Facultad de Derecho de la Universidad Veracruzana. 1962.
- Historia del derecho socialista. Casa del licenciado Hugo Díaz Morales.
- La ciencia al servicio de la mineralogía. Museo de Mineralogía del Instituto de Recursos Naturales no Renovables. 1965.

¹¹ Norberto Martínez Moreno: *Un pintor fiel a la vida, desde hoy en el WTC*. En: Diario de Xalapa. 3 de Mayo de 2007.

¹² SOTELO, Gina. *En la galería "Ramón Alva de la Canal" Homenaje a Norberto Martínez Moreno*. En: Universo, publicación semanal. Año 7, No.277. 20 de Agosto de 2007. Xalapa, Veracruz.