

00261

3

# Iconología y estilos de la pintura decorativa existente en Casa Arrieta

Tesis que para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales con orientación en

PINTURA presenta

PATRICIA GARCIA CARRILLO

Director: Mtro. Arturo de la Serna Estrada

UNAM. México, D.F.

Año 2002

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

ASESORES:

M. A. V. Arturo de la Serna Estrada

M. A. V. Blanca Gutiérrez Galindo

M. A. V. Ma. Eugenia Quintanilla Silva

M. A. V. Ramón Cervantes Parra

M. A. V. Javier Ruiloba Aussin

Dedicado a  
Doña Bricia Carrillo Ruíz y a  
Don Felipe García Sosa

Otoño del 2002

|  |    |
|--|----|
| ÍNDICE   |    |
| INTRODUCCIÓN   |    |
| I. CASA ARRIETA  | 1  |
| II. PINTURA COLONIAL EN PUEBLA   | 2  |
| III. SALA DE CORONAS   | 6  |
| IV. SALA DE ROCALLAS   | 11 |
| 4.1 LA ROCALLA   | 20 |
| 4.2 LA HOJA DE ACANTO  | 24 |
| V. SALA DE MEDALLONES  | 32 |
| 5.1. EMBLEMAS  | 32 |
| 5.2. FOLLAJES ORNAMENTALES   | 42 |
| VI. FORMAS Y COLORES DE LAS PINTURAS MURALES DECORATIVAS DE CASA ARRIETA | 50 |
| 6.1 ANÁLISIS DE LA FORMA   | 50 |
| 6.2 ANÁLISIS DE COLOR  | 55 |
| VII. CONCLUSIONES  | 57 |
| BIBLIOGRAFIA   |    |

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo ofrece una monografía descriptiva de las pinturas murales, coloniales y decorativas que se encuentran en Casa Arrieta, asentada en el centro histórico que es Patrimonio de la Humanidad, en la ciudad de Puebla.

En este trabajo, se encontrará una breve semblanza sobre aspectos peculiares de las pintores de la Colonia y sus formas de trabajo, así como detalles interesantes sobre la pintura colonial en Puebla.

Se presenta también un análisis de las formas de estas pinturas decorativas desde el punto de vista del lenguaje compositivo y de los tipos de ornamentación que existen. Así como un análisis de los colores que presentan estas pinturas de acuerdo a la teoría del color que se maneja en nuestros días, en cuanto a tonos, valores, armonías, etc.

Al hablar sobre la descripción de cada una de las salas de esta casa se nombran elementos importantes en la ornamentación, como lo es la "Rocalla" que aparece en Europa en el siglo XVII; como un fenómeno ornamental, se hace mención de este elemento en un contexto histórico y social así como de sus aplicaciones. De acuerdo a esto es como se le da nombre a uno de los espacios arquitectónicos de esta

Casa, decorado generosamente con este elemento: Sala de Rocallas.

Otro elemento de orden ornamental al que se le da lugar especial en esta investigación es la "Hoja de Acanto", empleada desde los griegos hasta el arte Barroco. Esta se haya presente en la decoración de todas las salas de Casa Arrieta.

También importante fue incluir como otro subtema un análisis sobre "Follajes ornamentales", pues este elemento a sido una constante en el arte, en todas sus manifestaciones como es pintura, escultura, arquitectura, grabado y todo lo concerniente a la ornamentación. Es así como nos introducimos a un análisis más profundo sobre elementos decorativos estudiado en los últimos años del siglo XX por especialistas en historia del arte.

Existen en Puebla otros muros decorados de la misma época y de los cuales no hay nada escrito, pues siempre la pintura decorativa (considerando muy independiente de esta la pintura mural monástica) se ha considerado por los documentos que existen, que por ser simplemente decorativa no vale la pena su análisis. Creo que esta idea se da a partir de lo interesante que resulta para los historiadores estudiar de forma narrativa, iconográfica e iconológicamente las pinturas murales de los conventos en México en trabajos de

recopilación y catalogación, como el grupo de "Los doce franciscanos adorando la cruz" en el exconvento de San Miguel en Huejotzingo, Puebla O "La misa de San Gregorio", pintura mural con gran riqueza de elementos ubicada el claustro del convento franciscano de Tepeapulco, Hidalgo. Así como también las pinturas murales de la Casa del Deán (construcción civil), en la ciudad de Puebla. Que de pronto estos historiadores al ver muros con "simples decoraciones" con líneas geométricas y estilizaciones de elementos naturales, no le ven el caso de estudiarlos.

En la presente investigación, además de la monografía mencionada, como lo nombra el título de ésta se da una significación iconológica de los principales elementos formales que encontramos, que al parecer todo indica que estoas fueron pintados sin intención simbólica o sea que únicamente se pretendió la decoración de los muros.

Es necesario hacer notar que a este trabajo se le dio un enfoque principalmente de acuerdo a la formación que se obtiene del posgrado en Artes Visuales en la especialidad de Pintura y otro tanto parte de los conocimientos adquiridos en la licenciatura de Arquitectura; por lo tanto a lo largo de este trabajo se detectó que a esta interpretación para ser integral requiere de una investigación

interdisciplinaria, en la que tendrían que intervenir además de artistas visuales, historiadores, historiadores del arte especializados en iconología y filósofos entre otros. Se pretendió un acercamiento al área de la iconología dándome cuanto a lo largo de la investigación que esta es una especialidad que desarrollan generalmente historiadores del arte, por lo tanto en este trabajo solo se da una breve apreciación hacia una significación iconológica, pues como se comenta, ahondar más en esto significa introducirse en la interdisciplina, sin embargo, se hizo un esfuerzo por presentar un trabajo de interés analítico sobre las pinturas decorativas existentes en Casa Arrieta, un trabajo tal vez introductorio al análisis de las pinturas decorativas coloniales en Puebla.

En cuanto al método de estudio a partir del cual se abordó el tema corresponde a un diseño de investigación convencional en el que se abordó el Planteamiento y Justificación del Problema, Objetivos, Marco de Referencia y Teórico Conceptual e Hipótesis.

Este método me llevó a la obtención de conocimientos sistematizados, fue subdividido en técnicas de investigación documental como textos y documentos principalmente, así como una investigación de campo e instrumentos de observación directa en el lugar donde se

localizan las pinturas murales decorativas de casa Arrieta.

Por lo tanto, este método deductivo partió de lo general a una derivación particular mediante un raciocinio lógico. Por medio de este método realizado se obtuvo como resultado un conjunto de conocimientos ordenados (Baena, 1994: 9-10)

Por otro lado, se conoce como iconología a "la interpretación de los símbolos, atributos, alegoría y emblemas con que los artistas han representado personajes mitológicos, religiosos o artísticos o ideas abstractas"(Argos, 1990: 236)

Se conoce como iconografía a "la descripción de imágenes producidas por la pintura, la escultura y las demás artes plásticas. Repertorio de estas imágenes. Colección de retratos" (Argos, 1990:237).

Panofsky nos dice: "Hay que reconocer que existe el peligro de que la Iconología no sea lo que la Etnología frente a la Etnografía, sino lo que la Astrología frente a la Astrografía".

Por lo antes citado no es lo mismo hablar o interpretar de iconografía, que de iconología. Panofsky hace la diferencia y nos dice también que para realizar un análisis iconográfico del universo de imágenes, historias y alegorías tenemos que penetrar en el estudio sobre la

manera en que las distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos. También nos dice que para realizar un estudio iconológico, entendido como un asunto de significación intrínseca o interna dentro del mundo de los valores simbólicos, se interpretará de acuerdo a una intuición psicológica, de acuerdo al estudio de los símbolos en general, y sus distintas condiciones históricas en que las tendencias de la mente humana se expresaron mediante temas y conceptos específicos.

De acuerdo a todo lo anterior expuesto y revisados otros documentos se afirma que un estudio iconográfico se refiere generalmente al tratamiento de imágenes por temas, como es por ejemplo en iconografía cristiana, Vírgenes Guadalupeanas, Piedades o San Antonios. Y su estudio iconológico de estas imágenes corresponden en el caso de los San Antonios a sus simbolismos de por que carga a un niño, que esta representando a Jesús, este niño tiene en la mano tres flores blancas, el tipo de flores y color tiene un simbolismo, así como la corona que tiene Jesús en la cabeza y el color de sus túnicas.

Es así como determinamos que en el trabajo presente las pinturas decorativas de Casa Arieta fueron analizadas desde un punto de vista iconológico. Las líneas y formas

geométricas que tienen son carentes de significación, no así la ornamentación ya sea estilizada o no de forma naturales como animales, flores, frutos y objetos.

En cuanto al contexto filosófico sobre la investigación que trata la presente, tengamos en cuenta que los hombres de determinada época adoptan espontáneamente una postura frente a la realidad, el arte, representando a la realidad presenta su imagen de acuerdo a una determinada concepción del mundo, considerando una determinada época, una determinada sociedad y una determinada ideología, que conforma el comportamiento del hombre, su modo de pensar y de sentir, así como también su creación artística.

Por lo general se considera que el arte esta definido socialmente y suele estar concedido como el arte de la clase dominante, como es el caso de las pinturas de Casa Arieta que se analizan en este trabajo, ya que esta casa inicialmente fue una casa que albergaba gentes de la burguesía colonial poblana, como se verá más adelante.

Estar en un auténtico contacto con la concepción del mundo es una de las funciones del arte, pero también existe la función recreativa, es decir, el arte apreciado como recreación. En este sentido las pinturas de Casa Arieta fueron pintadas para decorar

sus salones, estas pinturas cumplieron la función de recrear tanto a los habitantes de esta casa, como a todas las personas que las viesen.

El arte crea la manera en que el hombre concibe la realidad, la filosofía marxista se refiere al proceso productivo como a la última instancia fundamental; el proceso productivo cuyo papel es mantener la propia existencia del hombre y la humanidad, es el único que ejerce por medio de sus cambios y revoluciones, una presión realmente activa sobre la postura que el hombre adopta frente a la realidad. El arte sufre las consecuencias de las transformaciones surgidas de la evolución del proceso productivo, el arte contribuye por medio de la evolución, junto con otros campos de la creación humana, a la preparación de estas transformaciones. (Mukarovsky, 1981: 77)

La teoría del arte orientada en el sentido marxista señala que el arte tiene una relación activa respecto a la ideología y que muchas veces influye en el modo de pensar y en el comportamiento del hombre. La relación entre el arte y la ideología, parte de que el arte, aunque no crea la ideología, se encuentra en una auténtica relación con ella y gracias a su eficacia inmediata constituye un medio activo para su realización, actuando a modo de puente entre ella y la sociedad.

La concepción del mundo, manifestada como ideología o como sistema filosófico, no se encuentra solo fuera de la obra de arte como algo expresada por ella, sino que llega a ser directamente el principio de su construcción artística influyendo sobre las relaciones de sus componentes y sobre su significación que es la obra. Constituye pues, uno de los elementos que la obra artística, que funciona como un lazo entre el arte y toda la cultura humana

Así tenemos, que la concepción del mundo está integrada a la vida de la sociedad, como a la evolución del proceso productivo. Por eso esta en continuo movimiento, forma parte de los cambios que surgen en la sociedad de la evolución, y de la relación de las distintas clases sociales. Y finalmente está íntimamente ligada con el proceso productivo como manifestación más inmediata de la lucha del hombre con la realidad material.

Para el arte esto significa que la concepción del mundo lo une con la realidad social y material y que con la ayuda de la sociedad y por medio de ella penetra directamente a las demás actividades culturales y en la vida humana: el arte interviene en la vida de la sociedad como ya se mencionó por el hecho de constituir una recreación, un conocimiento o un medio educativo

I.

## CASA ARRIETA

La casa se ubica en el Centro Histórico de la ciudad de Puebla, en la antigua calle de Ramos Arispe # 15, hoy 5 poniente # 339. Este inmueble está considerado como monumento nacional del siglo XVI y recibe el nombre de "Museo Vivo de Arte Agustín Arrieta, A.C.", oficialmente restaurado por el gobierno del Estado en 1997; en honor al pintor tlaxcalteca José Agustín Arrieta que vivió y trabajó su obra pictórica de caballete en una de las habitaciones de la casa localizada en el entrepiso del edificio, esto durante los años 40's del siglo XX.

Este inmueble clasificado como Casa Sola ó Burguesa es considerado como Casa Palacio de acuerdo a su partido arquitectónico ya que el edificio posee en la planta baja locales comerciales con vista a la calle; alrededor del primer patio despachos y/o bodegas. En el segundo patio existieron las caballerizas y el retrete, también hay un tercer patio con habitaciones que fueron destinadas para el uso de los sirvientes. En la planta alta, un gran salón de recepciones con vista a la calle, las recámaras y anterecámaras, la sala de asistencia, así como la cocina.

En cuanto a la fachada se aprecia con claridad que no existió lugar para el escudo de

la familia, ya que entre el marco de la entrada principal y el balcón no existe espacio suficiente para haber albergado un escudo. La fachada es rematada por una cornisa que no deja entrever la posible existencia de pináculos.

Fue y es una casa grande en cuanto a metros cuadrados, pero no es tan majestuosa como la de los nobles.

Cuenta la historia que el 7 de marzo de 1554, ante el escribano Andrés de Herrera, el señor Juan Gago vende formalmente la casa a Don Alonso Valiente, quién fue cuatro veces Alcalde de esta ciudad de los Ángeles y Alcalde de la ciudad de México entre los años de 1538 y 1560.

Esta casa del siglo XVI fue construida para el uso habitacional y comercial (en la planta baja) y dio alojamiento a importantes hombres: conquistadores, historiadores y artistas, como lo fueron Alonso Valiente que fue Secretario de Hernán Cortés y como ya se ha mencionado a Agustín Arrieta; sirvió de fábrica, talleres e imprenta en la que se imprimió el periódico revolucionario "La Abeja Poblana", sobrevivió a los sitios que sufrió la ciudad y en su último uso alojó en su carácter de vecindad a numerosas familias.

"José Agustín Arrieta", biógrafo plástico permanente de esta tierra (1803 -1874), impresor, bohemio, liberal, rebelde, federalista, pintor de chinas, chinacos, borrachos, limosneros y locos, enchiladas y hojaldras, quien llegara a esta muy noble y leal ciudad de Puebla a la edad de cuatro años, en compañía de sus padres y de sus hermanos, de María Micaela Cándida, hermana menor y que al parecer, fue la única que llegó a la edad adulta y con quien más convivió, habitó junto con su familia diferentes casas: en la calle de Carros, en la calle de la Cruz de Piedra, en la calle de la Puerta Falsa de Santo Domingo, en la calle de Carnicería, en la calle Estanco de los hombres, en la calle de Iglesias, donde murió su esposa Nicolaza y por último en la calle de Ramos Arispe, en esta casa de Cal y Canto, vecina al convento de San Agustín donde falleció a la edad de 72 años en completa pobreza".

En los últimos años del siglo XX, como ya se mencionó, el inmueble vino funcionando como vecindad, estaba intestado y la Fundación con el apoyo del Gobierno del Estado decide su rescate, ya que la Casa se encontraba sumamente deteriorada, para lo que se le ejecuta una restauración arquitectónica. Durante el período en que se ejecutaba esta restauración, los técnicos que trabajaban en el lugar, descubrieron que en algunos cuartos la humedad y la intemperie desprendían las capas de pintura de los muros, saliendo a la superficie

sobre la preparación del muro, pintura Artística y/o Decorativa, no se sabía lo que había debajo, o sea pintura mural de poca o de mucha importancia; lo que dio lugar a que se hicieran diversas calas en todos los cuartos de la planta alta, dando como resultado la existencia a éstas pinturas en todos los cuartos de la planta alta del inmueble.

#### Notas

<sup>1</sup> Arq. Cándida Peña, texto tomado del Folleto de presentación "Museo Vivo de Arte Agustín Arrieta, A.C."

II.

#### PINTURA MURAL COLONIAL EN PUEBLA

"Fue la Puebla de los Ángeles, como la segunda ciudad del reino de la Nueva España, emporio predilecto de las bellas artes, después de la capital del Virreinato. Pero si en México florecen los pintores desde mediados del siglo XVI, el apogeo de las artes plásticas en Puebla, lo mismo en Arquitectura que en Pintura, corresponde al siglo XVII. Puebla es la ciudad del arte Barroco y esta manifestación artística alcanza su máximo esplendor en el 1600" (Pérez, 1990: 115)

Es así como se refiere a Puebla Francisco Pérez de Salazar y Haro, durante la época colonial.

Actualmente Puebla, una ciudad que en el año de 1984 fue catalogada y declarada por la UNESCO como "Patrimonio de la Humanidad", ya que posee un número de invaluable monumentos arquitectónicos en su centro histórico, los cuales a su vez albergan numerosos bienes muebles como en el caso de las iglesias: retablos, esculturas estofadas, orfebrería como cálices, custodias y relicarios de gran valor, así como pintura de caballete. O en casos de arquitectura civil que ahora son museos que albergan diversas colecciones importantes

Básico es mencionar los doce conventos franciscanos que se tienen en el interior del Estado ya que cada uno alberga pintura mural y son los localizados en: Atlixco, Cholula, Cuauhtinchan, San Francisco, Huaquechula, Huejotzingo, Tecaji, Tecamachalco, Tehuacan, Tochimilco, Tepeaca y Zacatlán.

Con estos Conventos Puebla fue uno de los primeros, privilegiados y duraderos centros de difusión de la llamada "Conquista Espiritual" a través de su obra muralística del siglo XVI. El estado de conservación de estas pinturas es variable y depende del mantenimiento de los edificios, los esfuerzos de remozamiento que a menudo escondieron las pinturas al cubrir los muros con capas de yeso y finalmente los trabajos de restauración emprendidos, importante ha sido el trabajo de historiadores, restauradores e investigadores en el campo artístico, lo que ha permitido una forma de acercarse a estos murales y comprenderlos, y aún queda mucho por hacer.

Manuel Toussaint, en su texto "Pintura Colonial en México" relata sobre el reglamento a seguir para la ejecución de estas pinturas, lo que resulta sumamente interesante, pues a mediados del siglo XVI, los pintores y doradores de esta época, tenían que pertenecer a un gremio y la base del sistema consistía en un examen al que deberían sujetarse los interesados en pintar o dorar templos y conventos. El pin-

sobre la preparación del muro, pintura Artística y/o Decorativa, no se sabía lo que había debajo, o sea pintura mural de poca o de mucha importancia; lo que dio lugar a que se hicieran diversas calas en todos los cuartos de la planta alta, dando como resultado la existencia a éstas pinturas en todos los cuartos de la planta alta del inmueble.

#### Notas

<sup>1</sup> Arq. Cándida Peña, texto tomado del Folleto de presentación "Museo Vivo de Arte Agustín Arrieta, A.C."

II.

#### PINTURA MURAL COLONIAL EN PUEBLA

"Fue la Puebla de los Ángeles, como la segunda ciudad del reino de la Nueva España, emporio predilecto de las bellas artes, después de la capital del Virreinato. Pero si en México florecen los pintores desde mediados del siglo XVI, el apogeo de las artes plásticas en Puebla, lo mismo en Arquitectura que en Pintura, corresponde al siglo XVII. Puebla es la ciudad del arte Barroco y esta manifestación artística alcanza su máximo esplendor en el 1600" (Pérez, 1990: 115)

Es así como se refiere a Puebla Francisco Pérez de Salazar y Haro, durante la época colonial.

Actualmente Puebla, una ciudad que en el año de 1984 fue catalogada y declarada por la UNESCO como "Patrimonio de la Humanidad", ya que posee un número de invaluable monumentos arquitectónicos en su centro histórico, los cuales a su vez albergan numerosos bienes muebles como en el caso de las iglesias: retablos, esculturas estofadas, orfebrería como cálices, custodias y relicarios de gran valor, así como pintura de caballete. O en casos de arquitectura civil que ahora son museos que albergan diversas colecciones importantes

Básico es mencionar los doce conventos franciscanos que se tienen en el interior del Estado ya que cada uno alberga pintura mural y son los localizados en: Atlixco, Cholula, Cuauhtinchan, San Francisco, Huaquechula, Huejotzingo, Tecaji, Tecamachalco, Tehuacan, Tochimilco, Tepeaca y Zacatlán.

Con estos Conventos Puebla fue uno de los primeros, privilegiados y duraderos centros de difusión de la llamada "Conquista Espiritual" a través de su obra muralística del siglo XVI. El estado de conservación de estas pinturas es variable y depende del mantenimiento de los edificios, los esfuerzos de remozamiento que a menudo escondieron las pinturas al cubrir los muros con capas de yeso y finalmente los trabajos de restauración emprendidos, importante ha sido el trabajo de historiadores, restauradores e investigadores en el campo artístico, lo que ha permitido una forma de acercarse a estos murales y comprenderlos, y aún queda mucho por hacer.

Manuel Toussaint, en su texto "Pintura Colonial en México" relata sobre el reglamento a seguir para la ejecución de estas pinturas, lo que resulta sumamente interesante, pues a mediados del siglo XVI, los pintores y doradores de esta época, tenían que pertenecer a un gremio y la base del sistema consistía en un examen al que deberían sujetarse los interesados en pintar o dorar templos y conventos. El pin-

tor que no fuera examinado no podía pintar, ni tener oficiales ni aprendices. Por el examen los pintores pagaban cuatro pesos de oro que se repartían entre los examinadores.

Así mismo, solo se podían mandar hacer imágenes a maestros examinados, aunque fuesen indios.

Otro requisito era que los doradores no hicieran obra de pintura, ni pintaran aquellas partes que lo requiriesen sus trabajos, si no eran pintores examinados; que no se pintase en lienzos usados, sino en tela nueva; nadie podía dorar ni estofar una talla o escultura sino hasta los tres meses de haber terminado la talla, para que esta estuviese completamente seca.

Para seguir ilustrándonos el método y técnica de la pintura en esa época, el autor también comenta que los pintores se dividían en cuatro grupos o cortes: imagineros (de imágenes), doradores, pintores al fresco y sargueros<sup>2</sup>. Al pintor imaginero se le exigía que tuviese los conocimientos cabales de un artífice completo, como ser un excelente dibujante, que supiera trabajar los colores, poseer estudios de anatomía humana, trabajar muy bien los rostros y los cabellos. Saber dibujar en perspectiva, conocimientos del paisaje rudimentario que entonces se estilaba, y saber "quebrar un trapo" o sea la realización de las

telas con sus pliegues y arrugas, así como el drapeado tan necesario en la pintura religiosa.

Para los pintores doradores, se exigió igualmente todos los conocimientos técnicos de su oficio. No era difícil que los pintores invadieran el arte dorado y también se cuidaban de que los doradores no ejercieran el oficio de pintor; de esta manera muchos pintores fueron además doradores y debieron haber hecho los Dios exámenes.

Los pintores de pintura al fresco fueron examinados enfoillajes y figuras romanas y saber perfectamente el proceso de esta técnica de tal manera que no se quitara la pintura aunque esta se lavase. Como figuras romanas se consideran lo que fue la decoración de friosos, roleos, guirnaldas, máscaras, ángeles, adornos, adornos vegetales, ramos y frutas, algo semejante a los grutescos<sup>3</sup>.

La técnica del fresco no fue utilizada tal y como se hizo en Italia, pues en México esta técnica se aplicaba sobre un fino enjarado de yeso, bruñido y húmedo para absorber el color. Además parece se usó un "aglutinante" que fue la baba de la penca del nopal, indudablemente este elemento de auténtica técnica indígena.

Posteriormente estas ordenanzas cayeron en desuso y dejaron de aplicarse, no se

conoce la fecha, pero se presume que fue a finales del siglo XVI. (Toussaint, 1990: 35-36)

Así mismo, se maneja que en esta época, hubo una correspondencia de temas y estilos en las pinturas murales de los conventos entre las tres órdenes existentes: franciscanos, dominicos y agustinos de los monasterios en todo México. Los muralistas eran enviados de un monasterio a otro y compartieron fuentes similares de materiales y gráficas; estos formaron equipos itinerantes y ejecutaban la mayor parte de los frescos o completaban los aspectos principales, mientras que artesanos locales terminaban las obras.

Es así como la pintura monástica es el resultado del esfuerzo de unos hombres distintos por su formación, y por su pensamiento: el fraile y el indio.

Para el adiestramiento de estos pintores en cuanto a las formas a pintar se basaron en imágenes de grabados provenientes de Europa como Flandes, Italia y España, estos grabados venían impresos en los libros o venían como estampas sueltas, eran menos costosos que los lienzos pintados y su transportación resultaba más fácil. Actualmente se han identificado algunos grabados que sirvieron de inspiración a los pintores. Un ejemplo son los grutescos localizados en el cubo de la escalera del convento de Actopan en Hidalgo, estos

proceden de un grabado de la "Brevisima relación de la destrucción de las Indias". (Cazenave, 1996: 36)

Otro apartado importante dentro de este tema fueron las técnicas de representación, pues estas variaron de acuerdo a los conocimientos de los artistas y de acuerdo también a los materiales existentes. Básicamente se conocieron tres tipos de técnicas: la pintura a la pasta de cal, el fresco y el temple.

La pintura a la pasta de cal fue una forma tradicional de los murales prehispánicos, esta dependía mucho de los materiales propios de cada región. Lo que hicieron fue aplicar sobre el muro varias capas de cal mezclada con una goma natural como la baba de nopal, para ir conformando una superficie libre de rugosidades, llamada enlucido, sobre este se delineaban los motivos y se sobreponían varias aplicaciones de cal combinada con los pigmentos que se requerían en cada sección del mural. Finalmente se bruñía la superficie para hacer desaparecer las uniones entre cada color. (Alarcón, 1993: 12-20)

En cuanto al fresco, este procede de Europa, a diferencia de la técnica anterior, el pintor trabajaba sobre un enlucido húmedo para que el color penetrara en la superficie y seicara al mismo tiempo. Este procedimiento fue más complejo, se requería que antes de

empezar, se determinara la superficie por trabajar durante ese día, de lo contrario, el enlucido secaba. Volver a humedecerlo disminuía considerablemente la calidad del trabajo y obligaba a destruirlo. Con esta técnica se obtenía una pintura de características de tipo translúcido, generalmente en colores negro y rojo, pues los pigmentos empleados debían ser de origen mineral (carbón o tierras). Gran parte de grutescos y cenefas decorativas que combinan figuras animales, vegetales o humanas eran realizados de este modo.

En cuanto a la tercera técnica: el temple, fue quizá el procedimiento menos empleado, se trabajó sobre un enlucido seco y permitió una mayor gama de colores. Los pigmentos usados eran de procedencia vegetal o animal y se preparaban con una goma que era clara de huevo o cola vegetal, su aplicación sobre el mural daba un acabado opaco.

Los pigmentos se vendían comúnmente en los mercados, eran colocados sobre cestillos, y se encontraban en una presentación seca o molida, según su origen.

Las formas de trabajo de los pintores variaron de acuerdo con la capacidad de los artistas, en algunos casos pudo haber un trazo directo del tema sobre el muro, pero también aplicaban las calcas o estarcidos.

Los estarcidores antiguamente eran lienzos de tela o papel sobre los cuales se dibujaba la escena o motivo por reproducir, el contorno del dibujo era perforado en tramos y se colocaba sobre el muro para pasar la imagen marcando con un pincel en las perforaciones. Esta solución fue frecuente en la realización de frisos o grutescos cuyo tema era repetitivo, pues de este modo se obtenía una uniformidad en las imágenes.

Sólo existe un caso documentado, relacionando a un artista indígena en la ejecución de un conjunto de murales, la evidencia técnica y el estilo demuestra la dependencia de los frailes sobre la labor y maestría indígena en la construcción y decoración de sus monasterios. Este pintor fue Juan Gersón, las pinturas firmadas por él se encuentran en el sotocoro del monasterio franciscano en Tecamachalco. (Camelo, 1984: 99)

Un ejemplo de pintura mural sobre arquitectura civil lo tiene la Casa del Deán, en la ciudad de Puebla, estas notables pinturas ostentan la fecha de 1580, nos enseñan como estuvieron decoradas las casas de los próceres de la Nueva España en el siglo XVI. Esta casa fue habitada por el tercer Deán de Puebla, Don Tomás de la Plaza. Las pinturas se localizan en dos habitaciones ubicadas en la planta alta del edificio, el espacio pictórico se divide en tres franjas horizontales: una banda de grutescos, la

serie de cuadros ilustrando los triunfos de Petrarca, y la otra banda de grutescos.

Aquí el texto es parte integral de la composición plástica: El Vetus Testamentum -- La Sinagoga -- como lo llama la inscripción, cabalga al frente del desfile; junto a las tablas de la ley de su estandarte quebrado está la cita bíblica. La sigue la sibila Eritrea y, así sucesivamente, nueve sibilas. Todas ellas cabalgan llevando un estandarte con un atributo relacionado a la profecía figurada en el medallón al lado del atributo. Junto al medallón hay una cita bíblica y debajo, el nombre de cada sibila y su edad.

El trabajo de desciframiento iconológico de las pinturas murales de esta casa, permite identificar las sibilas poblanas, sibilas a caballo como figuras muy particulares ya que por mucho tiempo se que quedaron únicas en su género, consecuentemente se deduce que el autor de estas sibilas, tuvo a su disposición algunos libros muy particulares, de los cuales estuve adaptando grabados. De cualquier manera, estas pinturas en su conjunto, demuestran una gran calidad de trabajo, bastante fino en el trazo, al fondo escenas de casas, montañas y paisajes campestres (Kuegelger, 1979: 207)

Estos son ejemplos interesantes sobre pintura mural colonial en Puebla y hay que ha-

cer mención en que la pintura colonial en general en México, actualmente se encuentra en una etapa de rescate y de estudio. Y de acuerdo al tema de investigación realizado, no es solo la pintura de los conventos; sino también la pintura mural decorativa de la época colonial, que es el tema que ocupa ahora este trabajo, plasmada en los interiores de las residencias oficiales con pinturas murales narrativas y mitológicas, o bien, solo decorativas, para afirmar su poder político. Todos estos muros faltan de recopilar y catalogar, ya que no son pocas las casas con pintura mural decorativa colonial del centro histórico en Puebla, que presentan este tipo de trabajo

*decoración romana pompeyana descubierta en las excavaciones realizadas a finales del siglo XV.*

#### NOTAS

---

<sup>2</sup> *Sargueros: pintores que hacían telas sin bastidor que lo mismo podían servir de antepuertas que tapizar una pared. Su ordenanza correspondiente era "que sean examinados en una sarga blanca y de colores y que sepan dar los aparejos a la sarga conforme a lo que le conviene".*

<sup>3</sup> *Grutesco: ornamentación escultórica o pictórica a base de seres fantásticos humanos, vegetales y animales, completamente entrelazados formando un todo, propia del Renacimiento. Procede de la*

III.

### SALA DE CORONAS

Todas las salas con decoración se ubican en la planta alta de Casa Arrieta, ha esta se le ha dado el nombre de Sala de Coronas y se localiza en la parte poniente del edificio y forma parte de la fachada principal del mismo.

En esta sala predominan unos paneles horizontales con fondo azul pastel, en ellos se encuentran una serie de coronas representadas con elementos vegetales, entre rosas rojas, y botones de rosas rojas cuyas hojas o follaje se entrelazan formando coronas.

Estas no están solas en su conjunto, ya que cada uno de los paneles inicia con una corona de rosas, y junto a ella otra corona formada por cintas con diferentes ondulaciones de color azul violeta, y al centro de esta, una sarta de pequeñas esferas a manera de perlas en color rojo formando una elipse.

Y así es como se ven alternadas estos dos tipos de coronas, hasta llegar a siete en algunos de los paneles, en otros solo seis y en el último caso tres. En la parte superior de dentro de los paneles y también al lado derecho, está pintada una franja ancha color azul gris, este detalle tiene como intención dar un efecto de profundidad.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



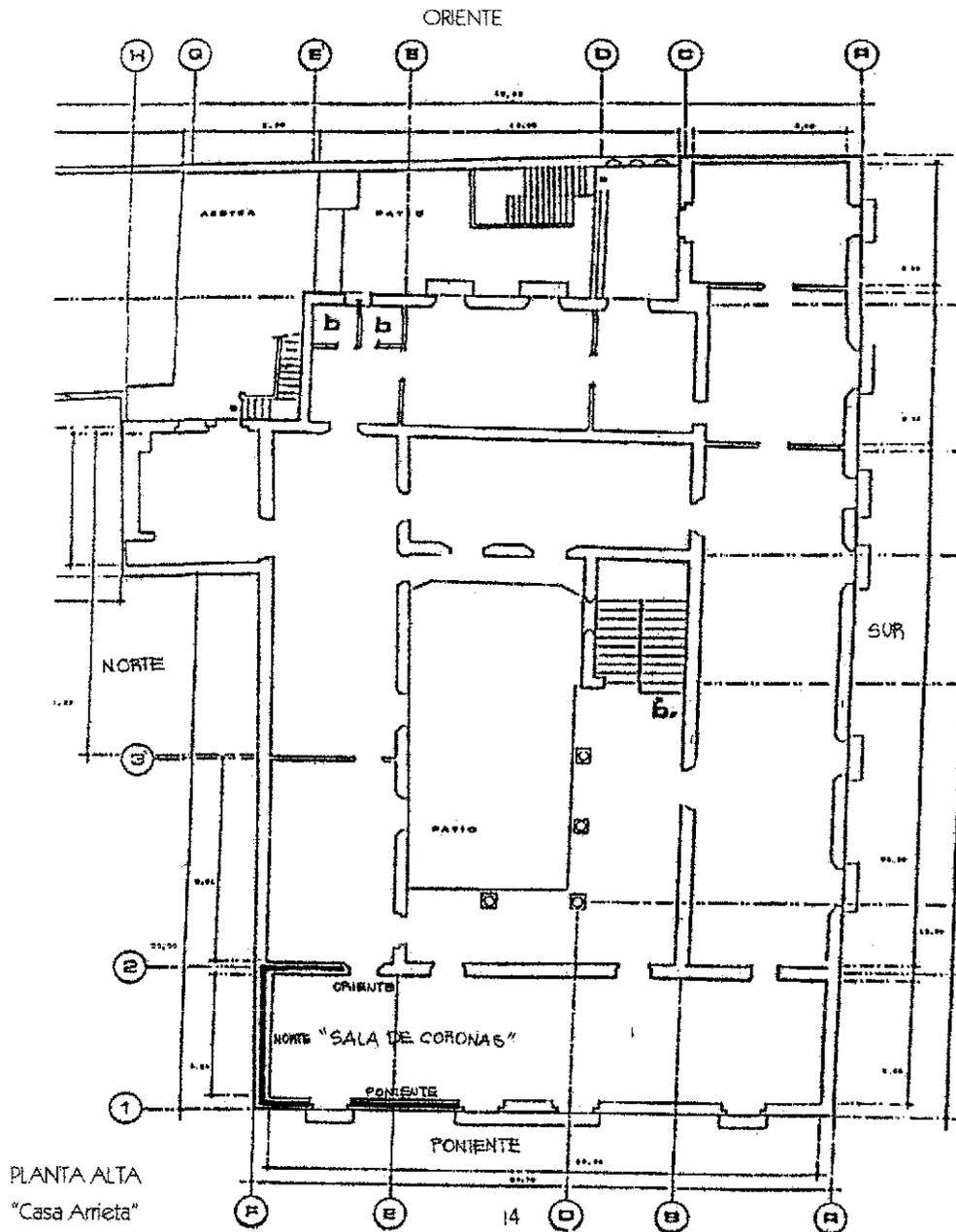
"Sala de Coronas"  
- VISTA GENERAL -

Cada panel está rematado por un marco que tiene secciones en colores ocre y café oscuro, simulando tal vez un tallado en maddera.

Continuando con la descripción del conjunto decorativo de la Sala, estos paneles a su vez, se encuentran sobre un fondo en color rosa pastel. En la parte superior, después de este fondo está representada una cenefa en donde predominan tres franjas, una en color -

guinda, otra en color azul claro, y la última en color siena.

Entre panel y panel hay una separación que también tiene decoración, consistente en dos guimaldas con dos rosas cada una, que forman también una corona alargada con follaje. Toda la corona en color de tonos grises. Con estas coronas termina la composición o representación de estos paneles que solo se



PLANTA ALTA  
"Casa Arrieta"

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

presentan en los muros: oriente, norte y poniente de la Sala.

Ahora hablaremos sobre la decoración que se encuentra en la parte superior de todo lo descrito anteriormente. Esta corresponde a otro tipo de cenefa, ya que no presenta franjas de color, sino figuras vegetales, objetos y líneas geométricas.

Las figuras vegetales corresponden a la estilización de un cáliz vegetal de donde sale un tallo y de ahí brota una flor de lis. Esta planta está unida de sus extremos a líneas en formas rectangulares, del lado izquierdo encerrando una rosa con su follaje extendido, y del lado derecho, las líneas se enlazan con unos copones cuya base tiene también forma vegetal.

De tal manera que con estos elementos en repetición se forma esta cenefa pintada en color café oscuro, ubicada en la parte superior de la decoración de paneles ya descrita.

Pasemos ahora a la descripción icónica de elementos. La rosa que es la única flor que predomina en esta Sala, de la rosa roja se decía nacida de la sangre de Adonis, y simboliza el amor y la amistad, la fecundidad y el respeto a los difuntos. De rosas era la corona de Dioniso (Baco), lo cual emulaban los comensales de los banquetes porque se les atribuía, lo mismo que a lo violeta, la virtud de re-



"Sala de Coronas"  
 Paneles con Coronas"  
 - Muros Norte y Oriente -

frescar el cerebro y evitar la embriaguez. En el cristianismo, la rosa roja recuerda las llagas de Cristo. (Becker, 1996: 276)

La Corona.- Las primitivas coronas consistieron en una rama unida por sus extremos, a la que después, en ciertos casos, se agregaron diversas flores.

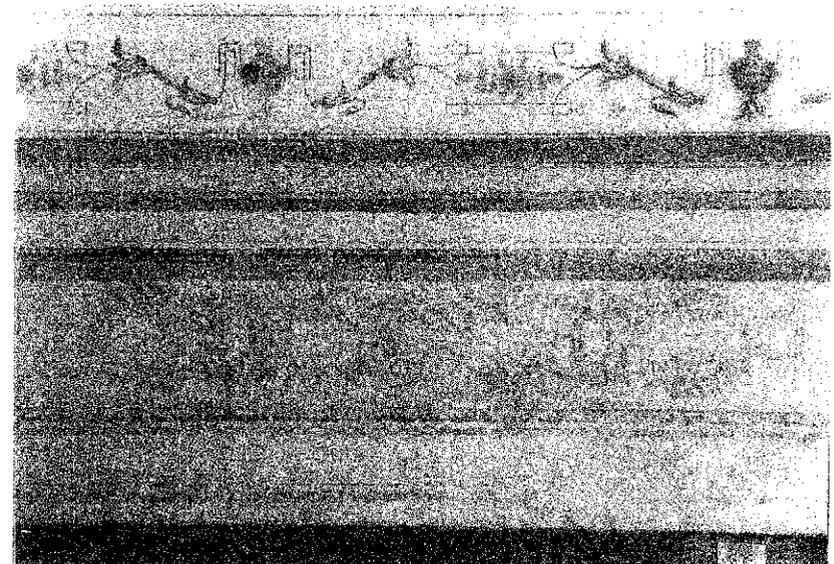
A las divinidades que simbolizaban la fertilidad se les dedicaron coronas de frutos y espigas. La vid estaba consagrada a Baco, el laurel a Apolo, la encina a Júpiter, el mirto a Venus, el olivo a Minerva, el álamo blanco a Hércules, el pino a Pan, las espigas, el narciso y la adomidera a Ceres, la encina y la vid a Rea, y la granada y el diétamo a Juno. Las ramas más

empleadas fueron las de encina, la vid, el olivo y la hiedra.

La corona fue tema principal en la heráldica, como motivo para collares e insignias de caballería.

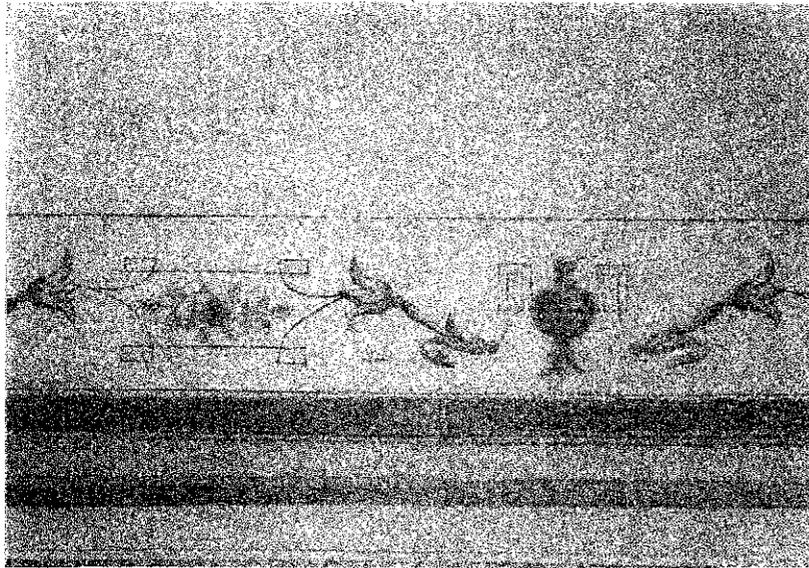
Las coronas de ramas entrelazadas o de flores sirvieron en la antigüedad como ornato personal, como de signo honorífico o distinción de los elegidos en competiciones, fiestas y celebraciones rituales, incluso llevaban guirnaldas y coronas los animales destinados al sacrificio.

De algunas coronas se creía que ahuyentaban la embriaguez, como la hiedra y otras plantas aromáticas.



"Sala de Coronas"  
 Panel de siete Coronas  
 - Muro oriente -

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN



"Sala de Coronas"  
Cenefa con flores de lis,  
rosas y copones  
DETALLE

También la Biblia habla de coronas honoríficas, de alegría o de victoria. La corona de la victoria de los antiguos adquirió en el cristianismo el significado de la salvación alcanzada, ya que aparece en las lápidas combinada con la paloma y el cordero. (Becker, 1996: 88-89)

Tanto en la antigüedad como en el medioevo y en la edad moderna, los vencedores solían recibir la corona de laurel. Desde la época de los humanistas y queriendo emular a los antiguos, también los artistas, especialmente los poetas, así como los sabios, aspiraron a tan preciada distinción.

En cuanto a las coronas de materiales nobles y destinadas a enaltecer la parte más

noble de la persona, los espigones o florones dispuestos radialmente, además de la simbología solar recuerdan algunos aspectos simbólicos de los cuernos; el aro remite a los significados del círculo

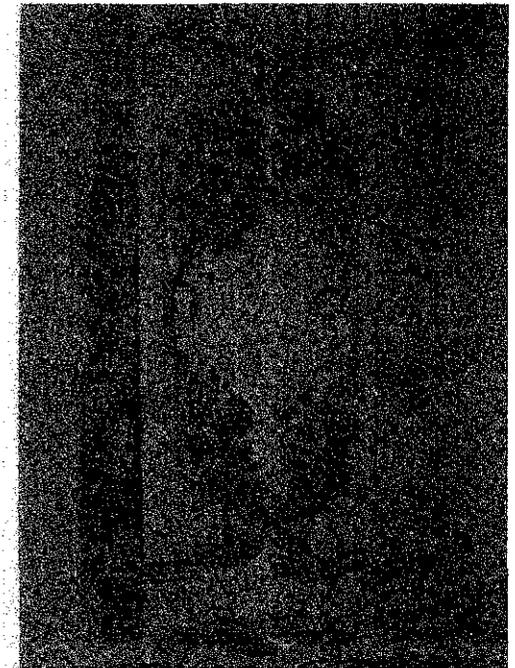
La corona siempre es expresión de dignidad, de poder, de santidad o de una situación excepcionalmente festiva. En la mayoría de las culturas es atributo del soberano; entre los judíos, el sumo sacerdote también ostentó corona o más bien una especie de diadema de oro.

Entre los egipcios las coronas de las divinidades y de los soberanos eran en sí mismas objetos revestidos de poder mágico, y tuvieron culto propio así como algunos himnos

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

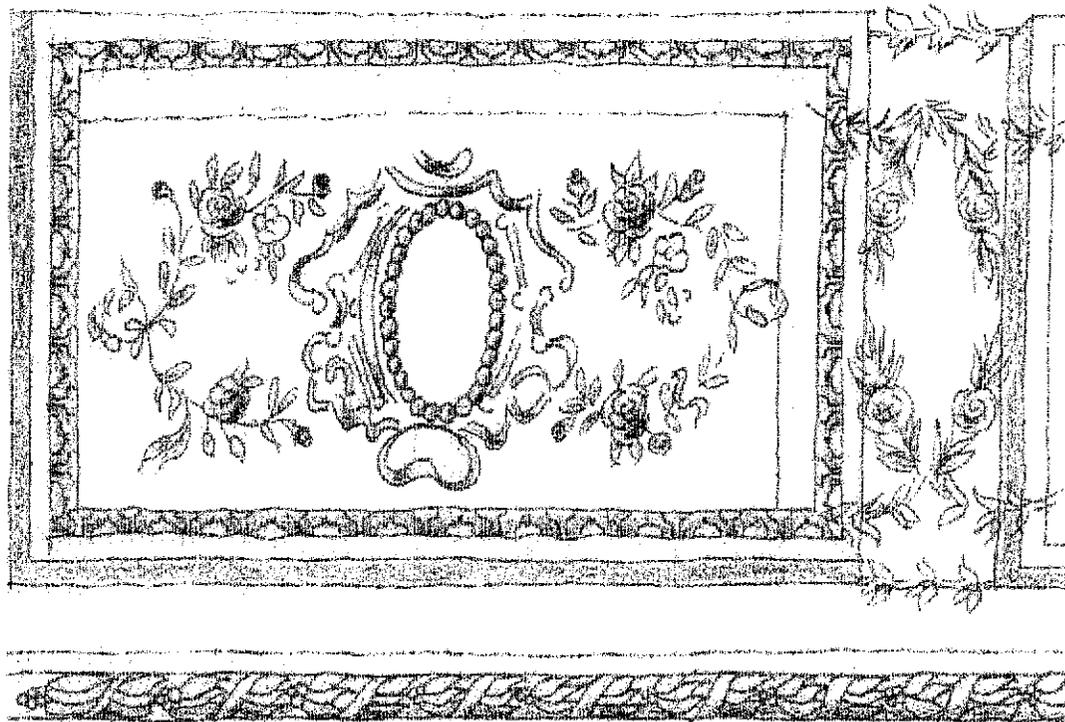
propias.

Tanto en el Hinduismo y el Budismo como en el Islam la corona significa la exaltación del espíritu sobre el cuerpo y a veces va unida a la flor de loto.



"Sala de Coronas"  
Corona de Guimaldas  
DETALLE

La Biblia alude reiteradamente a la corona de la vida y la corona de la inmortalidad, que significan el estado de salud eterna. Oriente y occidente comparten la costumbre de que lleven corona las novias como signo de



Detalle de Papel en SALA DE CORONAS

virginidad y también de elevación a un estado nuevo y más favorecido. A los difuntos en especial, si habían fallecido solteros, se les colocaba una corona funeraria en el sepulcro para recordar su inminente unión con Dios.

La flor de lis o lirio, tiene su principal significado en la ornamenta mística, donde es símbolo de la pureza, la inocencia y la virginidad, en el arte cristiano. Posiblemente se trata de la sublimación de un simbolismo originariamente fálico, atribuido al lirio por la notable forma de su pistilo. (Becker, 1996:192-193)

Un lirio que sale de la boca de Cristo representado como supremo Juez simboliza la misericordia. El lirio o flor de lis es además antiquísimo símbolo de la realeza, de ahí su destacado papel en la heráldica.

La flor de lis, emblema de la realeza en Francia desde Luis VII. Según ellos la flor de lis no es una flor, sino una figura de fantasía, a la que se atribuye variados orígenes, como la punta de lanza, por ejemplo. A la palabra flor, que engañaba a los heráldicos, habría que atribuir las formas equivocadas que el lis recibió en la Edad Media y siglos siguientes.

La flor de lis es uno de los atributos más extendidos en la heráldica francesa, además de en las armas de la casa real de Francia, figura en los escudos italianos, ingleses y españoles.

Como remate de cetro y ornamento de corona aparece en el siglo V. La flor de lis se empleó también como figura ornamental en telas y pisos, en los muebles y en los libros. (Meyer, 1994: 52-54)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

IV.

#### SALA DE ROCALLAS

Rocalla.- Proviene de la voz francesa Rocaille, derivado de roca. De estilo Luis XV, se utilizó como ornamentación arquitectónica durante el siglo XVIII, la rocalla se halla en materiales como el estuco, delicadamente policromada

Durante el siglo XVIII, el gusto por lo francés se propagó en Europa, en la decoración de residencias reales y de príncipes.

Las rocallas están también inspiradas en la forma de las conchas marinas, de ahí sus formas curvas.

Nótese en los diseños la libertad de composición y la repetición de elementos curvos en sus formas. Aparentemente no presentan composición geométrica.

Sus curvas aparecen en forma de "C" y "S", parecen emerger del suelo como prolongación de rocas.

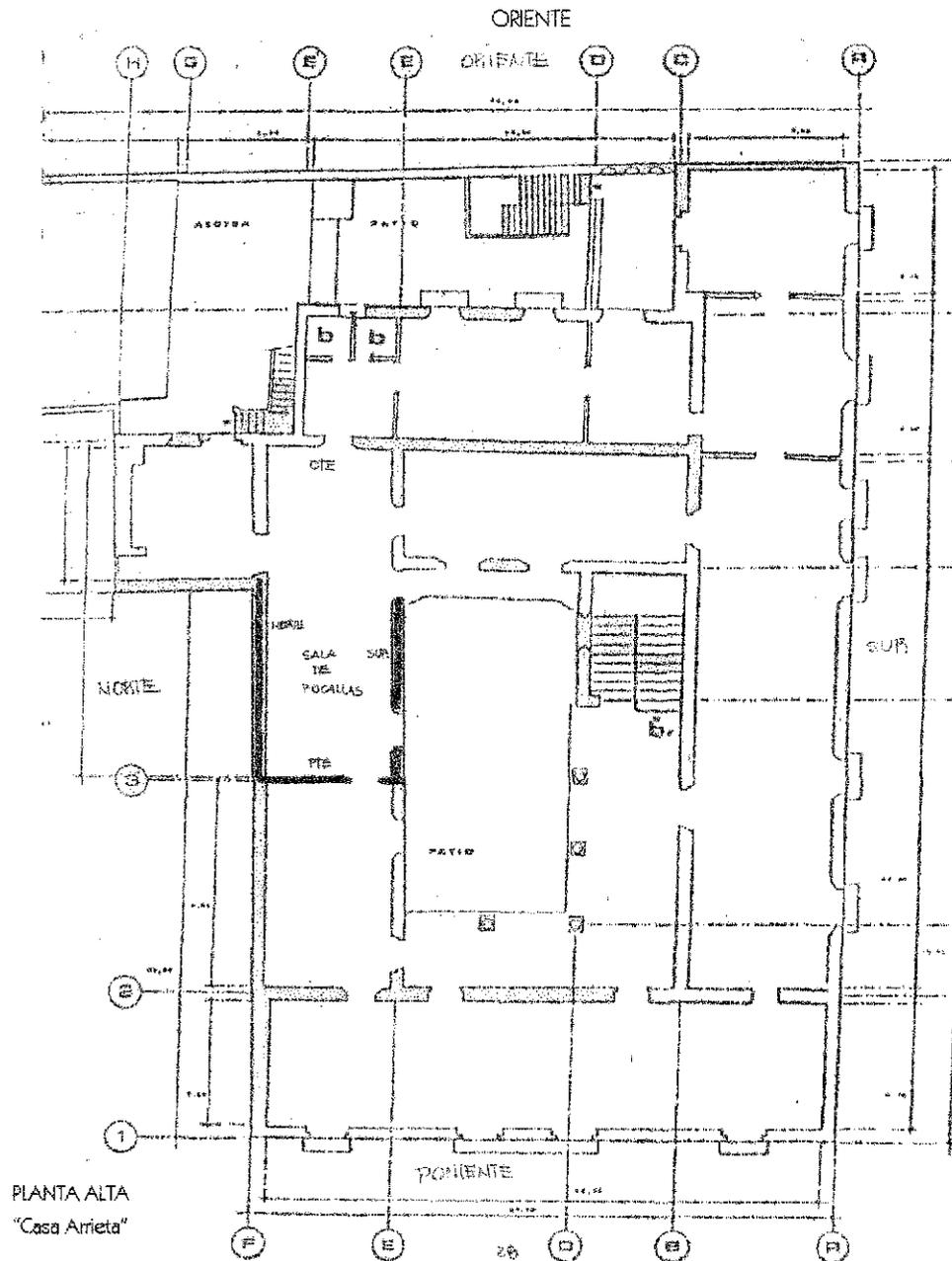
La Sala de Rocallas presenta este ornamento al perímetro del salón, sobre tres de los cuatro muros: muro frontal o poniente, muro sur y muro norte.

Todo el conjunto de la sala, es monocromático, ya que todo fue pintado en color verde viridian oscuro y con la técnica al temple.



Vista general de la  
"Sala de Rocallas"

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



En su mayoría, los modelos que presenta cada cartucho son diferentes; predominan los conjuntos arquitectónicos de provincias o lugares europeos (ya que no corresponden a arquitectura mexicana) rodeados de cipreses y árboles.

La mayoría de las plantas que aquí se localizan se les da el nombre de marismas por proceder del mar, aunque no se reconoce la especie debido a su estilización<sup>4</sup>, también se aprecian flores como tulipanes, aster y espigas de gramíneas

También están presentes especies animales como diversos pájaros<sup>5</sup> y mariposas. Y por último encontramos especies frutales con follaje y canastos con frutas.

A continuación se presenta la descripción detallada por cada muro.

#### MURO FRONTAL O PONIENTE

iniciamos con un canasto con frutas encerrado en n cartucho, las frutas en general en toda la Sala no fue posible detectar exactamente que frutas son, pues son de diferentes tamaños y podrían pasar por manzanas, naranjas y duraznos por ejemplo, pero debido a la monocromía del color que tienen hacen más

difícil su identificación, y no podemos asegurar que sean estas exactamente. A continuación de este cartucho tenemos otro cartucho donde aparece un pájaro en reposo, se distingue una flor llamada aster, las cuales sabemos, fueron muy utilizadas en la antigüedad, y vegetación en forma de volutas, es coherente que la vegetación detectada como de origen marino o sea, ya que recordemos que el origen de la rocalla presenta motivos puramente del mar.

El siguiente cartucho encierra un conjunto arquitectónico con torres y una cúpula, como dijimos, esta arquitectura no es mexicana, y al fondo del conjunto al lado izquierdo se aprecian dos cipreses.



Sala de Rocallas  
MURO FRONTAL O  
MURO PONIENTE

Siguiendo el recorrido nos encontramos con otro cartucho que también contiene a un cesto con frutos, diferente al primero, los frutos están adornados con follaje u hojas y sobresa la presencia de una flor aster. El último cartucho de este muro tiene una composición más sencilla, se aprecian dos frutos que penden de una rama, así como también pende una aster.

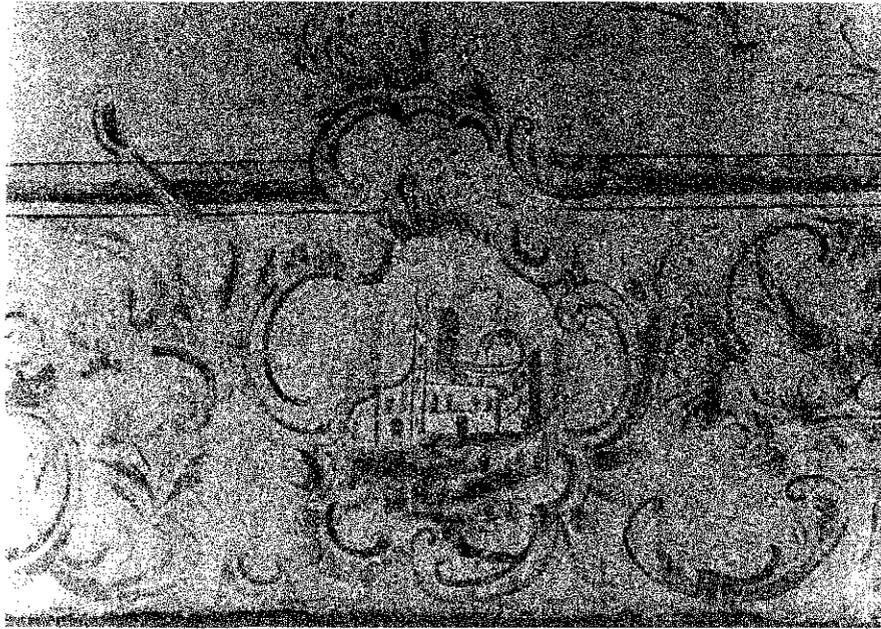
En la parte superior de esta serie de cartuchos remata una cenefa lineal a donde se encuentran parados tres pájaros y un cuarto pájaro se encuentra volando, así también están representados sobre esta cenefa, unos frutos con vegetación, resaltando claramente de estas hojas unas espigas de trigo.

Una vez terminada la descripción visual de este muro pasamos a la cuestión iconológica. Tenemos que los frutos son símbolo de madurez, de evolución terminada; son varios los que concretamente simbolizan la plenitud, la fecundidad y la prosperidad. La fruta prohibida del Paraíso, que la Biblia no define con exactitud, en las artes plásticas se ha adaptado a las condiciones de cada país para representarla como manzana, racimo de uvas, cereza, higo, etc., y simboliza obviamente la tentación que induce a pecar.

Los pájaros, desde la antigüedad las aves se hallan emparentadas con el cielo; son mediadoras entre los cielos y la tierra, por consiguiente personifican lo inmaterial, con frecuencia el alma. El taoísmo imagina a los inmortales con figura de pájaros.

Estuvo muy extendida la creencia de que el alma, al abandonar el cuerpo del difunto, echaba a volar tomando figura de pájaro. De ellos derivan asimismo los numerosos seres celestiales de muchas religiones, en figura de pájaro o por lo menos dotados de alas, como los ángeles y los amorcillos.

El Corán los menciona vinculándolos con el destino y con la inmortalidad. En diversas mitologías occidentales y también de la India, el árbol del mundo está poblado de unos pájaros que son mediadores espirituales, o áni-



Sala de Rocallas  
"DETALLE" DE MURO  
FRONTAL

mas de difuntos; los Upanishad mencionan concretamente a dos: el uno como de los frutos del árbol y simboliza el alma del individuo; el otro no come sino que sólo mira, símbolo del espíritu absoluto y del conocimiento puro.

La idea de una relación entre los poderes celestiales y los pájaros se detectan así mismos en la significación que se quiso hallar en sus vuelos, por ejemplo entre los romanos.

En África suelen simbolizar la energía vital, especialmente en combate contra la serpiente, representando ésta la muerte u otras potencias maléficas. En el arte cristiano primitivo

vo son símbolos de las almas que se han salvado. (Becker, 1996: 144-246)

Iconográficamente el ciprés, es el árbol sagrado para muchos pueblos. En tanto que vegetal duradero y de hoja perenne simboliza, como todas las coníferas, longevidad e inmortalidad; en la Antigüedad, sin embargo, era símbolo de la muerte porque este no rebrota al cortarlo, y se vinculó a Plutón y al reino de las sombras. En China se relacionaba la semilla del ciprés con el principio yang (yin y yang) y se creía que su consumo proporcionaba la longevidad.

Iconográficamente el trigo, simboliza el nacimiento y la muerte, o también la muerte y la resurrección. La siembra, el crecimiento y la



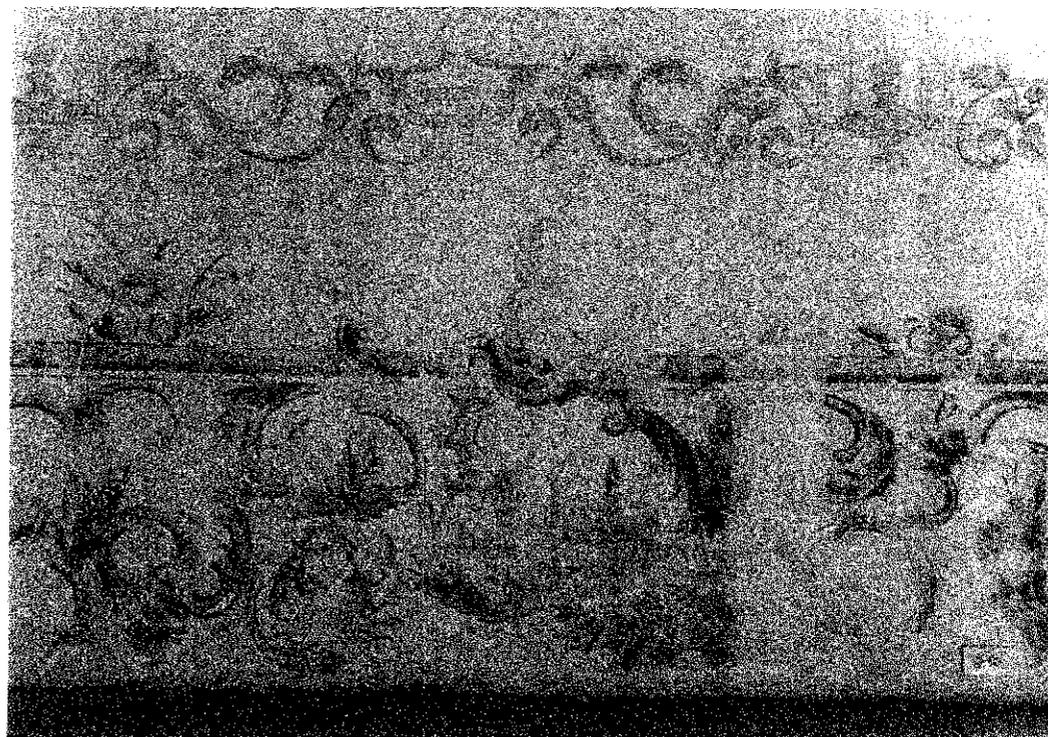
Sala de Rocallas  
"DETALLE" DE MURO FRONTAL

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

cosecha de los cereales, y más especialmente el trigo tienen este simbolismo. En la antigua Grecia la espiga representaba el seno materno de la Tierra y también la descendencia humana; fue atributo de Deméter y representaba un papel central en los misterios eleusinos.

En Egipto el trigo que germina simbolizaba la resurrección de Osiris. En el Medioevo, el grano de trigo se tomó por símbolo de Cristo, que descendió a los infiernos y resucitó.

Una espiga y un racimo de uva simbolizan la eucaristía en los parámetros del altar; además la espiga representa a María porque ella contiene los granos de los que se obtiene la harina para elaborar la hostia. También se compara a María con el sembrado en donde creció Cristo como crece el trigo (esta noción queda reflejada en las imágenes de María con el vestido cuajado de espigas). (Becker, 1996: 203-317)



Sala de Rocallas  
MURO SUR

#### MURO SUR

Para empezar la descripción de este muro sur, las formas que inician este muro parecería ser un cartucho, pero no está plasmado como tal, ya que en su interior no encontramos figuras, sólo se compone por volutas vegetales.

El cartucho o rocalla siguiente presenta en su interior elementos frutales, unas hojas marinas de las cuales brota una flor de la que

no se distingue su especie. A continuación otra rocalla que se ubica justamente al centro del muro, por lo que se nota elaborado en lo que se nota que es la principal de este, ya que el cartucho está mucho más elaborado en lo que corresponde al contorno, este tiene en su interior una composición arquitectónica en la destacan unas torres, no es arquitectura mexicana, esto es comprensible si recordamos que la mayor parte de las decoraciones coloniales eran copiadas de grabados europeos.

Entre esta rocalla y la que sigue en la parte inferior se distingue una flor abierta de tulipán. El cartucho que le sigue presenta en su interior cuatro elementos frutales con hojas, sin más elementos.

A continuación se interrumpe el muro por el vano de una puerta, ya pasando esta nos encontramos con dos cartuchos o rocallas finalizando así el muro; el primer cartucho contiene dos frutas con follajes y el último repre-

senta a un pájaro posado entre el follaje, así mismo una flor abierta de tulipán y en medio de los dos cartuchos se distinguen dos mari --



posas volando. Estas mariposas volando son las únicas que se localizan entre todas las Rocallas de la Sala.

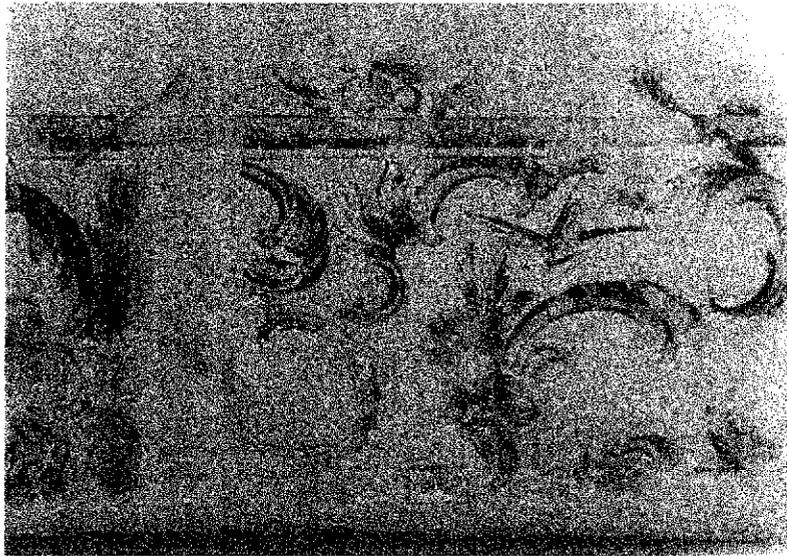
Sala de Rocallas  
MURO SUR, ESQ. CON  
MURO FRONTAL



Sala de Rocallas  
DETALLE EN MURO SUR

Este muro sur, al igual que los otros dos muros, tiene en la parte superior de las Rocallas una cenefa lineal, en la que posan a los lados de la Rocalla principal dos aves o pájaros, uno viendo al poniente y el otro viendo hacia el oriente. Al oriente descansa sobre esta cenefa un par de frutos con follaje y al centro una flor aster, al poniente, descansan dos frutas simplemente con follaje.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sala de Rocallas  
DETALLE EN MURO SUR

Iconológicamente la torre es símbolo del poder o de lo que tiene eminencia superior a lo común, Por su forma es también símbolo fálico; en otros casos, y por ser un recinto cerrado y muchas veces sin ventanas, representa la virginidad (de ahí la comparación de María con una torre de marfil). En tanto que espacio fortificado y alejado del mundo cotidiano puede ser también imagen del pensamiento filosófico, de la meditación.

En la simbología del arte cristiano medieval una torre suele significar vigilancia; en el cristianismo primitivo representó asimismo, con frecuencia, "la ciudad de Dios". El faro significó, sobre todo en el cristianismo primitivo, la

meta eterna y la nave de la vida sacudida por las olas del mundo temporal.

La torre escalonada babilónica o ziqqurat seguramente pretendió simbolizar el monte del mundo; los diferentes escalones representan las etapas de la sublimación espiritual del hombre; se cree que la torre de Babel era un ziqqurat.

Por otro lado, la mariposa, por su ligereza y esplendor cromático simboliza en el Japon a la mujer; dos mariposas simbolizan la felicidad conyugal. No obstante, el simbolismo esencial de la mariposa deriva de sus metamorfosis, por las cuales el huevo se convierte en oruga y ésta, después de pasar por una fase de

ninfa que participa de la rigidez e inmovilidad de la muerte, renace en forma de insecto alado de fascinantes colores, atraído por la luz del sol. De ahí que desde la antigüedad simbolizase el alma que no se destruye con la muerte física (su nombre en griego es "psyché"); en otras épocas posteriores la atención se fijó más en la aparente inconstancia de su revoloteo y su relación con el dios Eros.

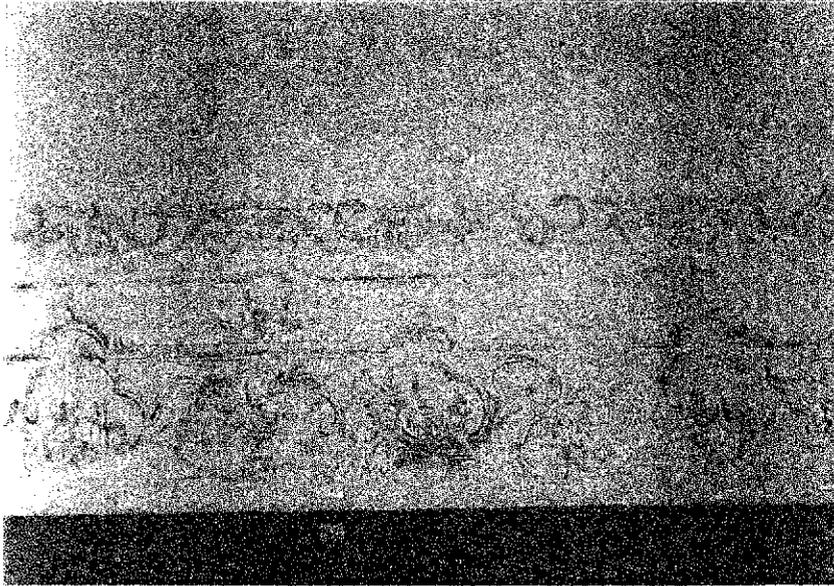
En el simbolismo cristiano representa la resurrección y la inmortalidad; por otra parte, la brevedad de su vida y su efímera belleza hacen de ella un símbolo de la vanidad de las cosas terrenales. (Becker, 1996: 320)

#### MURO NORTE

Este muro norte de la Sala de Rocallas presenta siete cartuchos, el primero tiene simplemente un canasto con frutos y follaje, aunque ninguno de los canastos con frutas son iguales, ya sea en el número de las piezas frutales, en las formas de estas y la forma en como está acomodado el follaje.

La segunda rocalla tiene representado un paisaje con arquitectura en donde predominan las torres, tiene representación de agua y cipreses, entre cartucho y el primero se encuentra pintada una flor de tulipán abierta. A continuación tenemos un cartucho también con la representación de un canasto con frutas

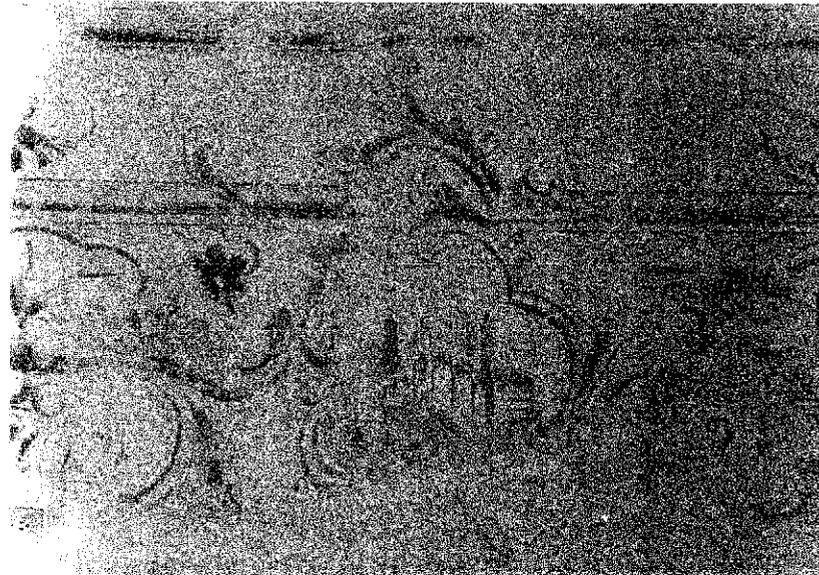
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Sala de Rocallas  
- MURO NORTE -

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Sala de Rocallas  
- DETALLE EN MURO  
NORTE -



y follajes. La siguiente rocalla es la central del muro y la que mejor se aprecia, en esta está representada una fuente y esta a su vez en su parte central tiene una concha, la fuente está rodeada por tres árboles, uno de ellos ciprés.

La rocalla que sigue está representada por un cartucho sencillo en el que aprecia un canasto que en lugar de frutos, tiene solamente dos flores de tulipán abierto.

La penúltima rocalla también tiene arquitectura en los primeros planos, y al fondo se aprecian claramente tres torres, cabe mencionar, que la arquitectura que presentan todas las Rocallas de esta sala corresponden a una misma tipología.

La última rocalla también es de carácter sencillo, se aprecia una flor aster, unos cuantos frutos y un único pájaro en toda la sala, donde va volando hacia abajo a un ángulo de 45 grados.

Al igual que el muro poniente y el muro sur, este muro norte, en la parte superior de las Rocallas, presenta una cenefa lineal, donde se encuentran los remates de algunas rocallas o cartuchos, en donde posan aves y descansan los frutos con flores de tulipán.

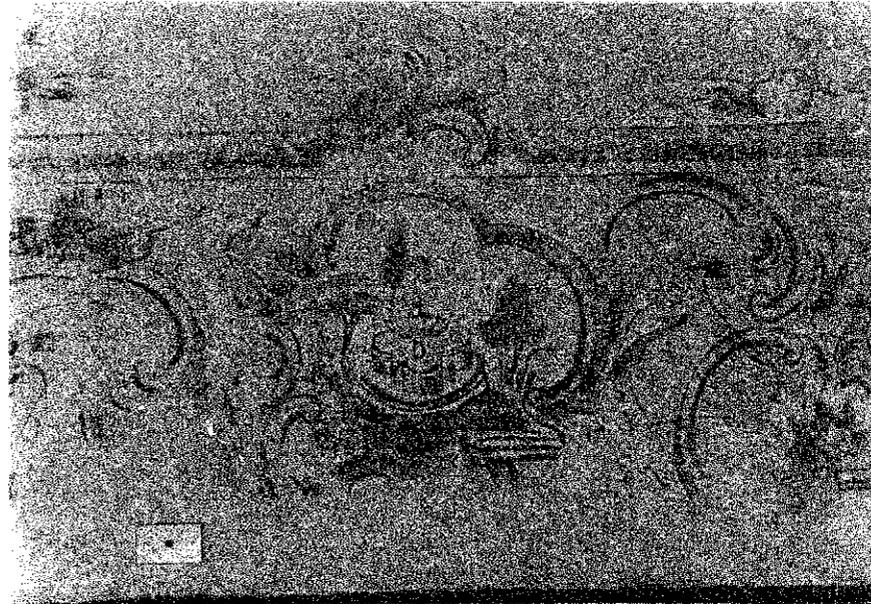
Iconológicamente, las fuentes están vinculadas con el agua y también con las pro -

fundidades de lo secreto y el acceso a manantiales ocultos. Sumergirse en el agua de la fuente puede ser el equivalente simbólico de beber un elixir especial, confiriendo la inmortalidad, la juventud o la salud.

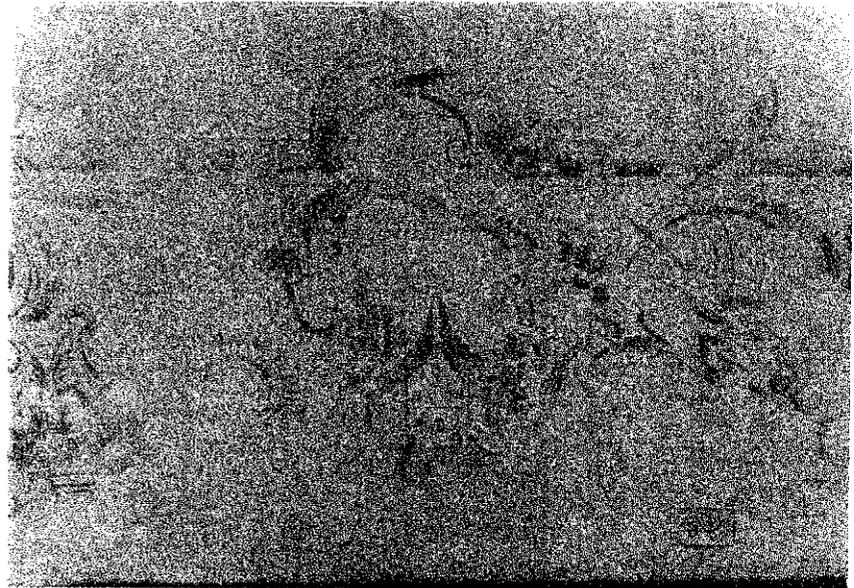
La Biblia utiliza con frecuencia el simbolismo de la fuente en relación con la purificación, las bendiciones y el agua de vida. En los países árabes las fuentes rodeadas de una tapia cuadrada suelen aludir al paraíso. El agua como elemento indispensable para la vida y la significación cultural y religiosa justifican la dignificación artístico-arquitectónica y las tradiciones del antiguo Oriente fueron continuadas por la cultura urbana grecorromana. Se encuentran fuentes para abluciones tanto higiénicas como religiosas en el atrio de la basílica paleocristiana y en el patio de acceso a la mezquita.

En el Románico predomina la fuente en forma de concha; en cambio el Gótico prefiere la figura de columna ricamente ornamentada. El Renacimiento italiano construyó fuentes monumentales, no sin influencia en Alemania, acentuándose la tendencia en el período Barroco, que añade ricas superestructuras figurativas con peñas y grutas de fantasía.

En cuanto a la concha todos los animales marinos, los moluscos han servido de atributos a diversas deidades del mar; la venera se relacionó algunas veces con la luna. A la



Sala de Rocallas  
- DETALLE EN MURO  
NORTE -



Sala de Rocallas  
- DETALLE EN MURO  
NORTE -

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

diosa Afrodita que sube del mar, a veces se la representa de pie sobre una concha; también el hecho de que las formas de las conchas recuerde la de los genitales femeninos, el que participe del simbolismo de las fértiles aguas del mar y el que pueda nacer en su interior una hermosa perla, justifican la relación con Afrodita, la diosa de la felicidad y de la belleza.

En el cristianismo la concha es ofrenda funeraria y simboliza la sepultura de la que renacerá el ser humano en el día del juicio. El simbolismo mariano deriva de que María llevó en su seno a Jesús, la "perla preciosa"; además en la Edad Media creían en la reproducción partenogenética de los moluscos. La concha simbolizó también el santo sepulcro y la resurrección, de ahí que se convitiese en el emblema de los peregrinos, más particularmente los que se dirigían a Santiago de Compostela, que solían llevar la venera en el sombrero o colgando del cuello. (Becker, 1996: 85-145)

---

#### NOTAS

<sup>4</sup> La identificación de las flores y vegetación de esta Sala de Rocallas, estuvo a cargo del Biol. José Luis Contreras, miembro del Herbario y Jardín Botánico de la Escuela de Biología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

<sup>5</sup> La identificación de aves de esta Sala de Rocallas estuvo a cargo del Biol. José Luis Contreras. Las aves pertenecen a un género llamado motacilla, son aves llamadas vulgarmente lavanderas, son aves europeas que habitan cerca de lugares donde hay agua.

#### 4.1

#### LA ROCALLA

La Rocalla se maneja como un fenómeno ornamental del siglo XVIII, consistente en juxtaponer sobre un mismo cuadro o cartucho<sup>6</sup> diversos elementos ornamentales, es en este estilo que se desarrolla el gusto por la asimetría, principal característica de la Rocalla. Otra de sus características son el juego de curvas y contracurvas, la abstracción de sus elementos, la tendencia a la exageración, todo esto dando resultado una serie de creaciones extravagantes. (Lajo, 1995: 180)

La Rocalla es de origen francés, tuvo un gran auge en Alemania, pues fue un terreno favorable en el que se desarrolló por largo tiempo.

El término Rocalla se define como "La mezcla de muchas conchas marinas con piedras bastas y desiguales que se hallan alrededor de las rocas y que las imitan. Se trata de una composición arquitectónica rústica, que imita los peñascos naturales y que se hace piedras agujereadas, con conchas y con petrificaciones de diversos colores, como se ve en las grutas y en los estanques de las fuentes". (fig. 1) (Cabanne, 1987: 1334)

Después de estas definiciones, tenemos que el término Rocalla fue utilizado por los

artesanos de la época, como un calificativo de adornos en las esculturas, en la orfebrería y en la Pintura Ornamental, que es el tema que nos ocupa en este trabajo; se habla entonces de un cartucho de Rocalla y de un dintel con un marco de Rocalla, de un bloque arquitectónico enriquecido en forma de Rocalla y de compar - timientos ornamentales de Rocalla

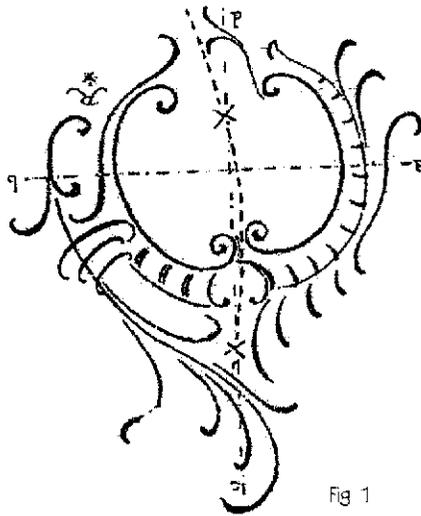


Fig 1

Cuando se habla de Rocalla, hay que relacionarla con las conchas del mar como a - dorno, en Italia, Alemania y en el norte de Euro - pa, la novedad consistió en su utilización y difusión, que en esa época llegó a constituir u - na moda

En 1736 un famoso comerciante de curiosidades de arte escribe en un catálogo de objetos en venta lo siguiente: "El gusto por las

conchas que he detectado en Francia me ha a - nimado a volver a Holanda para elegir todo lo que he podido hallar de hermoso y raro en ese terreno. Las conchas forman un conjunto con mucha facilidad, y la visión de sus formas pue - de inspirar ideas tanto a los arquitectos como a los escultores, e incluso a los pintores", (Gruber, 2000: 513)

La Rocalla como arte decorativo, se - lecciona entre las conchas a aquéllas que pre - sentan las formas más sorprendentes, más pin - torescas y más asimétricas, pero también las que tienen más irregularidades, como son los múrices. Los múrex son un género de molus - cos de concha helicoidal, con espinas, crestas o protuberancias, abundan en el Mediterráneo, apreciados éstos por extraerse de ellos la púr - pura. También bellos son los chicoreus ó mú - rex ramosus, que son otras especies del mismo género, que se pescan en las costas de Líbano o en el Golfo Árabe; estos proporcionaron a los decoradores bellos ejemplos en el trata - miento de sus formas onduladas de forma irre - gular llamadas por algunos artistas "escarolas".

En esa época las colecciones de his - toria natural, específicamente las de conchas marinas eran numerosas a finales del siglo XVIII, y la investigación científica sobresalía por haber temido una basta difusión, a esto se debe que este arte ornamental por una parte haya floreci - do y otro tanto por orígenes propios.

Los adornos y las decoraciones en Rocalla fueron inseparables de los temas de a - gua, en estampas, objetos y pinturas, fueron re - presentadas en este tema de productos mari - nos, fuentes y cascadas.

En la ornamentación de la Rocalla, la mayor parte de las innovaciones se debió más a los artesanos que a los artistas, ya que estos tenían que salir fuera de su lugar de origen en el curso de su formación, aún así estos artesanos sufrieron fuertes influencias de personalidades artísticas. Los artistas se fijaron en los elementos del mar, y añadieron elementos pintorescos inspirados en las fuentes y manantiales (fonta - nas) de Roma y las maravillas de sus jardines

En la mayor parte de las estampas, la ornamentación en Rocalla está relacionada a estos temas. Así es como a comienzos del si - glo XVIII las formas en Rocalla ganaron terreno. En 1715 estas formas se desarrollaron en todo lo relacionado al placer, por ejemplo a los a - dornos festivos y a la comida; como ejemplo tenemos la orfebrería utilizada en las mesas de banquetes, como las fuentes en mesas coloca - das para bufetes. También la Rocalla tuvo gran auge en la cerámica, ya que las piezas tuvieron forma rocalleca, esto en 1770

La generalidad de estos modelos fran - ceses se extendió rápidamente hacia otros paí -

ses; alrededor de 1730, estos años son considerados en general como difusores del Rococó internacional. Los grandes decorados influyeron a los artistas plásticos, difundiendo sus dibujos ó sus estampas, estos fueron los escultores, los orfebres, los pintores, los fundidores y los tallistas. Como ejemplo se tuvo a Nicolás Pineau<sup>7</sup> quién recibió una formación de arquitecto y de escultor, pero sobre todo, como diseñador de adornos. Otro artista importante fue Lajoue<sup>8</sup> quien inventó diseños para las vasijas y las monturas de orfebrería, además de numerosos modelos ornamentales y sobre todo de "cartuchos", este artista también se distinguió por su aplicación de la perspectiva a los salones que daban hacia los jardines, las terrazas, las escaleras y las fuentes, donde el arte de la pintura se unió al arte del decorador

Ahora, hablaremos específicamente del "cartucho", tanto en Francia como en el extranjero, las estampas ornamentales propusieron cartuchos modernos, nuevos, en forma de fuentes, simétricos o asimétricos. También se publicaron series de estampas dedicadas a las formas en Rocalla (fig 2 3 4 5 6 y 7), que no constituyeron propiamente cartuchos, ya que se limitaron a sugerir la idea de cartucho totalmente relacionado a la idea de Rocalla. (Gruber, 2000: 539) (Al comparar estas imágenes con las imágenes de la Sala de Rocallas de Casa Arrieta se notará el mismo estilo)

La aplicación de la forma de cartucho a cualquier objeto partió, del que tiene natural-

mente esa forma al que no la tuvo en absoluto. Esta búsqueda de la adaptación, e incluso de -



Fig 2

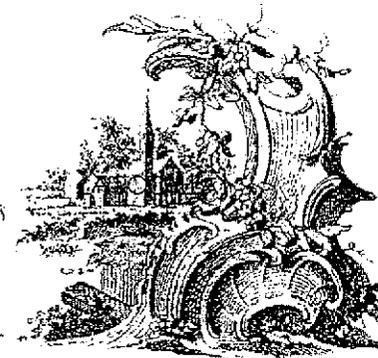


fig 3



fig 4

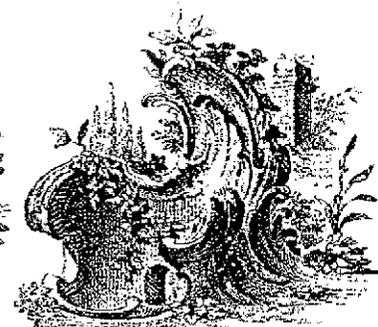


fig 5



Fig 6

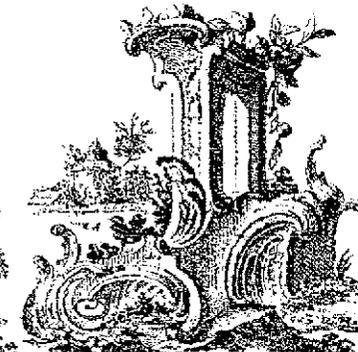


Fig 7

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

la deformación, es una de las constantes de la Rocalla, y es manejado por Gruber en uno de los textos, que es aquí donde la Rocalla alcanzó la genialidad (Gruber, 2000: 530)

La forma de cartucho y su decoración afectó sobre todo a su forma contorneada, así tenemos en forma de cartucho: marcos para cuadros y espejos, dinteles, doseles de sillas, bandejas de orfebrería o de porcelana, cajas y relojes.

El cartucho de Rocalla experimentó un rápido desarrollo en las obras gráficas, en los carteles grabados o dibujados con rótulos, así como en planos y mapas. Se utilizó también en las portadas de libros, o en las páginas de título de los libros.

La decoración interior participó con estas formas, generalizando el uso de grandes paneles de marquetería o de estuco cuyos ribetes cuidadosamente esculpidos, mantenían a veces el centro vacío. La decoración se convirtió así en una juxtaposición de decorar cartuchos, lo mismo ocurrió en los techos, después de decorar principalmente las cornisas y el centro de estos cartuchos.

Esta afición por la ornamentación que trató de forzar las formas de la naturaleza para aplicarlas a todo, reveló el detalle de un espíritu sistemático en esta expresión artística, que en primer término, pareció haber nacido contra el clasicismo y sus reglas rígidas. (Cabanne, 1987: 1339)

Muchas estampas cuya comprensión no es inmediata, sirvieron de modelos para tejidos o para grandes paneles pintados, el cartucho figuró en las puertas de los palacios, en los frontones de las mansiones, en las vajillas de plata, en los ex-libris, en los libros, en los tapices, en los bancos de las iglesias, sobre los coches de caballos, las carrozas y las sillas de mano.

Por esencia, el cartucho estuvo vinculado a la historia de las familias, así como también a las expresiones más elegantes del arte decorativo, porque a través de él se convirtió en un símbolo de poder. El cartucho se reprodujo en millones de ejemplares, fue objeto de varias modificaciones, lo que implicó la multiplicidad de estampas relativas a cartuchos.

Los modelos de cartuchos propuestos por los grabadores, con un entorno de grandes figuras o bien situados en medio de un paisaje, extravagantemente, pudieron también tener su origen en los escudos de armas de las familias, frecuentemente decorados con anima-

les como panteras, leones y unicornios ó seres salvajes

La cuestión del cartucho y su asimetría tuvo más importancia de la que parece, el conjunto de la ornamentación del cartucho adoptó entonces la máxima asimetría posible, los artesanos conocieron el sentido de esta presentación y supieron ver inmediatamente los efectos que producían. Las composiciones asimétricas entraron en las costumbres a partir del final del reinado de Luis XIV en Francia no sólo en el campo ornamental, sino también en la organización de los grupos escultóricos y de los cuadros. Esta asimetría buscó la sensación de movimiento y de lo pintoresco, ambas características del Barroco.

Los países de Europa central utilizaron ampliamente el cartucho, adquiriendo dimensiones desconocidas en Francia, donde la Rocalla se aplicó sobre todo a motivos de pequeño formato. Sin embargo los pintores franceses dieron a estos trabajos a menudo la idea de gigantismo en un cartucho situándolo en el paisaje o sobre un fondo arquitectónico, pero las aplicaciones comunes de la Rocalla no siguieron esta vía.

En Francia la Rocalla se sometió a la moda y permaneció en el ámbito privado. En el terreno religioso se limitó sobre todo a la decoración de los muebles de las iglesias, más que a los muros con algunas excepciones, esto

se debió a que existió cierta repugnancia en cuanto a decorar las iglesias como si fuera un salón.

La Rocalla mantuvo en Francia un carácter aristocrático al haber quedado plasmada en las residencias privadas y haberse aplicado sobre todo a los objetos mobiliarios.

Este adorno tan difícil de concebir sólo dejó lugar a la excelencia y al no soportar la mediocridad, decae este movimiento en manos de sus imitadores sin gusto, porque estuvieron desfasados respecto a la época que la vio nacer. La Rocalla de aspecto fácil y ligero, pero a pesar de esto un buen diseño de Rocalla planteó grandes dificultades.

La Rocalla nació en un ambiente de artesanos y de artistas, pero al margen de una verdadera corriente intelectual, actualmente (S. XX) en Francia, no tiene demasiado arraigo entre la gente, porque está mejor considerada entre los ambientes intelectuales.

---

## NOTAS

<sup>6</sup> *Cartucho: ornamento en forma de cartela semienrollada o con torneada, en el que se inscribe una leyenda, una cifra o escudos de armas. Los arquitectos y pintores del Renacimiento los utilizaron como motivo decorativo. Cartela: pedazo de cartón, madera o cuero a modo de tarjeta, donde se pone o apunta algo.*

<sup>7</sup> *Nicolas Pineau (1684 – 1754) Decorador y Artista que trabajó primero en Rusia, para Pedro el Grande. La asimetría es uno de los principios del estilo Rocalla desenfrenado que puso de moda en París, junto con el Artista Meissonnier.*

<sup>8</sup> *Jaques de Lajoüe (1686 – 1761) Pintor y Decorador francés. Decoró para teatros y proyectos de jardines imaginarios del género pintoresco. Fue uno de los grandes creadores del estilo Rocalla.*

## 4.2

### LA HOJA DE ACANTO

En la Sala de Rocallas, tenemos aparte del conjunto de estas, otra decoración ubicada aproximadamente sesenta centímetros arriba de las Rocallas, se trata de una cenefa independiente de la decoración de las Rocallas, posee la misma monocromía de las rocallas y recorre los mismos muros que éstas.

Esta cenefa representa motivos vegetales como hojas y zarcillos de acanto, motivos geométricos en rectángulo, copones, así como unas esbeltas coronas, no vegetales (Fig. 8)

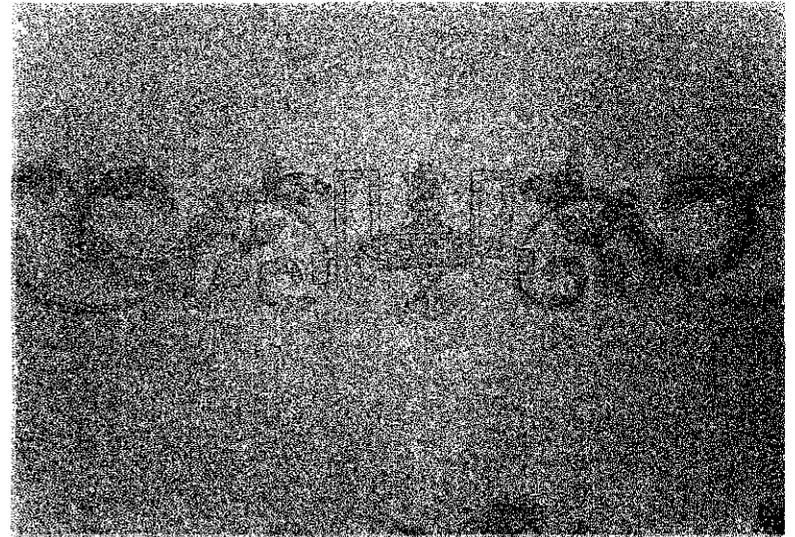
Cabe mencionar que a la hoja de acanto le hemos dado un lugar especial en este trabajo, de acuerdo a que en la Ornamentación de todos los tiempos este elemento ha sido una constante en las culturas occidentales, ya sea por sus formas y un tanto por su simbolismo.

Iconológicamente la hoja de acanto simboliza al igual que otras plantas espinosas, las dificultades y las penas de la vida. En el arte cristiano, los padecimientos de Cristo y los mártires, por lo que al mismo tiempo es símbolo de redención. Sus espinas representan a las espinas que defienden contra los enemigos, cobra también el significado de refugio.

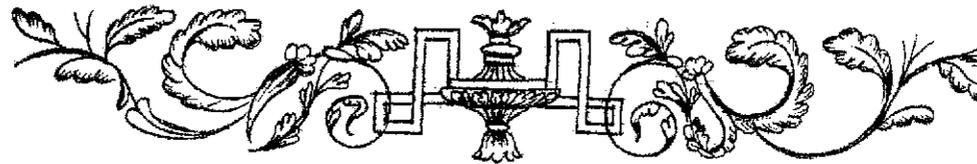
En China era símbolo de larga vida, posiblemente porque conserva su forma incluso después de cortado. (Becker, 1996:70)

En cuanto a los copones, antiguamente estos eran de oro o plata (ahora son de latón y baño de oro) y se guardan en el santísimo sacramento (sagrada hostia) y se guarda en el sagrario.

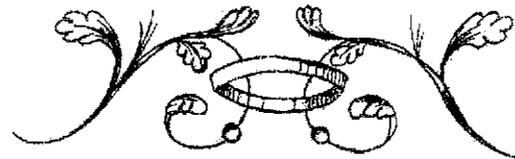
Sala de Rocallas  
DETALLE DE CENEFA  
DE HOJAS DE ACANTO



PROYECTO DE RESTAURACIÓN  
"CASA ARRIETA"



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



DETALLE  
FIG 8

## El zarcillo de Acanto

El ornamento de zarcillos de acanto es una invención artística libre, ya que el acanto natural no echa zarcillos. Las flores y cálizos que se encuentran a menudo en este ornamento se aproximan casi siempre en su desarrollo formal al perfil de una hoja de acanto, por muy libremente diseñados que aquellos estén y por poco que se apoyen en modelos naturales.

No es raro encontrar en el ornamento de zarcillo de acanto, como complemento, y orgánicamente ligados al mismo, otros motivos vegetales, tales como el Laurel, las hojas de roble, la hiedra, las espigas, entre otros muchos.

En cuanto a la variedad del perfeccionamiento formal en los diferentes estilos, prevalece en general lo dicho anteriormente con respecto a la hoja de acanto.

La hoja de acanto alcanza su mayor belleza, riqueza y elegancia en el Renacimiento Italiano. En la época de Luis XVI es característico como se alargan y, en cierto modo, se aplastan elípticamente las espirales que sirven de base al ornamento del ramaje (fig. 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15) (Meyer, 1994: 44) (al comparar estas imágenes en la cenefa de hojas de acanto en la Sala de Rocallas de Casa Arrieta, se notará el mismo estilo)

### ZARCILLO DE ACANTO

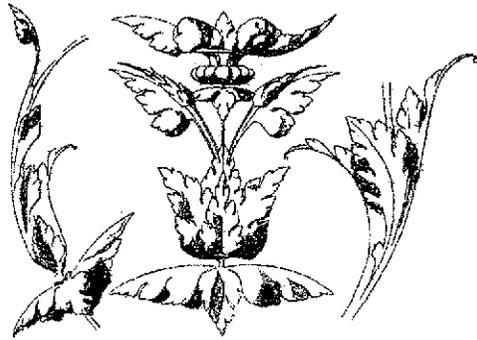


Fig. 9

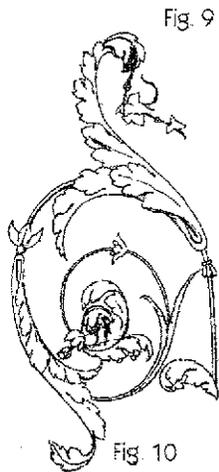


Fig. 10

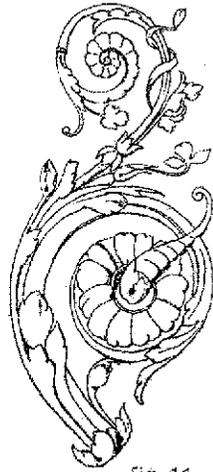


Fig. 11

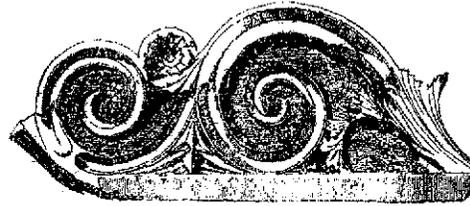


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

EL ACANTO.- Entre todos los motivos ornamentales de tipo vegetal, el más empleado, el más corriente, es el acanto. Desde su introducción en el estilo griego se repite en todos los estilos de occidente. Su frecuente y múltiple aplicación se debe al bello tipo de hoja que representa un perfil dentado.

El acanto crece espontáneamente en el sur de Europa, en Alemania solo se le encuentra en jardines botánicos. Existe una serie de variaciones diferentes, como: acantus mollis, con hojas de punta ancha y roma y el Acanthus Spinosisus, con lóbulos aguzados, que terminan en espinas y hojas estrechas.

Lo verdaderamente característico en los distintos períodos del estilo es el concepto y reproducción del borde de la hoja llamado "perfil de la hoja". (fig.16, 17, 18, 19, 20 y 21) (Meyer, 1994: 43)

Los griegos emplearon formas aguzadas y rígidas; en el romano las puntas de las hojas se redondearon, y se ensancharon en cierto modo

LA HOJA DE ACANTO

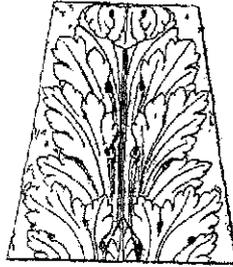


Fig. 15

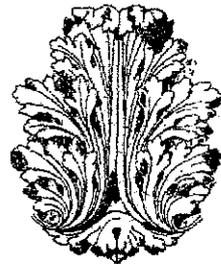


Fig. 16



Fig. 17

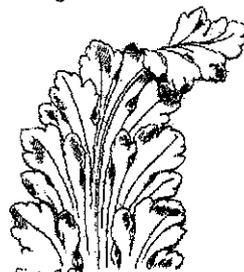


Fig. 18

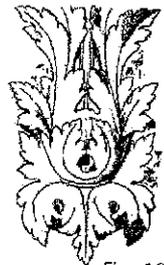


Fig. 19

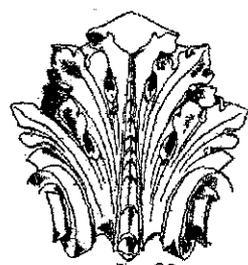


Fig. 20

Los estilos románico y bizantino, recurrieron a formas más rígidas, con menos finura. El período gótico en su época primitiva utilizó el acanto de formas redondas y bulbosas; en cam-

bio en la época posterior utilizó figuras alargadas, en ambos casos la concepción del conjunto es naturalista, pero en detalle fue tan estilizado hasta llegar a ser irreconocible. En el período del Renacimiento, que volvió a la ornamentación clásica, desarrolla el acanto, sobre todo el ramaje hasta la perfección suprema. En los estilos que siguen se fue degenerando la forma. Actualmente la ornamentación moderna busca sus modelos en casi todos los estilos, y por lo común, no logran imprimir a sus creaciones ningún carácter definido, particularmente moderno.

Este motivo del acanto a menudo se presenta en hojas aisladas, pero también se presenta en hojas agrupadas, se encuentra en los follajes sinuosos donde se confunden las hojas surgiendo de los tallos, a veces coronadas por un cáliz que termina en punta, realzando su follaje.

El acanto formó parte de un sistema decorativo organizado que abarcó por ejemplo: grutescos, composiciones de candelabros o adornos en forma de cinta. Este adorno no procedió de una imitación espontánea de la naturaleza, como algunos científicos han intentado demostrar, de hace unos cien años a la fecha se plantea la hipótesis de que motivo de acanto se desarrolló a partir de la palmeta, algunos autores están convencidos de que no pudo descartarse un proceso evolutivo que va

de la palmeta al acanto completamente abierto. (Gruber, 2000: 357)

Durante la segunda mitad del siglo, la palmeta concebida como adorno plano se volvió tridimensional, esta evolución habría supuesto la introducción del motivo vegetal en la ornamentación. Dejando el adorno puramente abstracto constituido por volutas y palmetas, cuando por vez primera, al final del tallo aparece una pequeña yema.

La forma de estas yemas cada vez se pareció más a un modelo de la naturaleza: al acanto. Estas formas nacientes fueron visibles sobre las acróteras en forma de palmetas y sobre los frisos, separados por flores de loto y por palmetas, esto en el Erecteón de Atenas

Tomemos en cuenta que los griegos utilizaron el acanto para adornar las estelas funerarias. El orden corintio como sabemos, es uno de los tres órdenes arquitectónicos de la antigüedad griega, se caracterizó en primer lugar por poseer en su decoración motivos de acanto. El capitel se formó con dos filas de hojas de acanto, volutas sostenidas por una hoja de acanto. A pesar de su elegante forma, entre lo arquitectónico y lo artesanal, estas columnas solo tuvieron lugar en el interior de los edificios.

Las columnas mencionadas aparecieron por primera vez, en el exterior sobre el mo-

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

numento de Lisícrates, en la segunda mitad del siglo IV antes de Cristo. Hasta que el Helenismo no se independizó de las reglas del clasicismo, el orden Corintio en todo su esplendor no fue apreciado, sobre todo en las regiones orientales del Imperio

Las columnas del Olympeion de Atenas, fueron transportadas a Roma en el año 85 antes de Cristo, contribuyeron a proporcionar al orden Corintio un triunfo absoluto en Roma; de esta manera la hoja de acanto dominó la ornamentación en la época imperial. La decoración evolucionó conforme al estilo de la época, los romanos adoptaron al principio los follajes sueltos de los griegos (Cabanne, 1987: 1344)

Los foilajes de acanto se desplegaron desdoblados a cada lado de un candelabro de tallos vegetales. La plástica romana ávida entonces de espectacularidad, superó el marco clásico, y los follajes se hicieron poco a poco más vigorosos. Un ejemplo son los frisos del foro de Trajano, adornado con ramos de acanto desarrollados horizontalmente, sus hojas y tallos aparecen estrechamente unidos, los follajes tupidos que recubren completamente el fondo, resurgen entre la composición

La antigüedad tardía vio como el acanto experimentó un retroceso hacia la forma sin relieve que presentaba la palmeta, los folia-

jes rígidos de pequeñas y densas hojas se separaron del fondo, este estilo bizantino estuvo representado en las regiones de Italia sometidos a la influencia del Imperio Romano

La arquitectura medieval retomó cercanamente las formas de la hoja de acanto, este fenómeno se produjo sobre todo en las regiones que heredaron la tradición romana. De ese modo, la ornamentación en Francia procedió directamente de la tradición antigua.

Hojas similares al acanto, llamadas cardos, aparecieron en medio de las plantas autóctonas definiendo la decoración floral naturalista de los inicios del gótico.

Las hojas que a partir del siglo XV adornaron las ménsulas, los capiteles, las claves de bóvedas y los frontones, pueden que sean lejanas representaciones del acanto primitivo. A finales del siglo XV estas formas parecidas al acanto, representadas con pequeñas hojas, ocuparon una posición destacada. Un ejemplo de esto se encuentra en las puertas de la Catedral de Florencia, adornadas con vastos follajes de acanto, incluyendo putti y animales, esto data de 1400. El Acanto ornamental, fue un motivo particularmente bello sobre las tumbas de la época, de las cuáles se procuraba obtener un efecto pomposo

A finales del siglo XV, en la época de Leonardo Da Vinci, Rafael, Miguel Ángel, Sanga-

lo, Bramante y Peruzzi, se estableció en Roma una monumentalidad de la que emanó el espíritu de los edificios de la antigüedad, la decoración se sometió por completo a las exigencias arquitectónicas, el follaje de acanto se mantuvo junto a los grutescos tan en boga durante este periodo del Renacimiento en pleno desarrollo. (Gruber, 2000: 363)

Con el Renacimiento italiano, la utilización de la hoja de acanto ornamental, reservada en ese entonces al campo arquitectónico y escultórico, se extendió por primera vez a las artes decorativas. La hoja de acanto adornó muebles como baúles, candelabros, armas y cerámicas, en esta época los grabados de adornos que servían como modelos para los trabajos que se realizaban con diferentes materiales, adquirieron mucha importancia

Estos grabados contribuyeron intensamente a propagar el motivo de la hoja de acanto en la decoración, algunos grabadores italianos de la época proporcionaron múltiples variaciones a la composición de candelabros con tallos vegetales o con otro motivo central donde los follajes de acanto ocuparon los espacios libres.

En Francia, las cosas fueron diferentes, la hoja de acanto no desempeñó un papel importante para las artes decorativas, ni siquiera en los grabados ornamentales. Hacia media-

dos del siglo XVI, Francia manejó adornos de un nuevo tipo, fundamentalmente, los arabescos y las lacerías

La ornamentación inspirada en la antigüedad entra en la pintura hacia finales del siglo XV en los antiguos países bajos y en Francia. Los pintores también realizaban proyectos para las artes decorativas y ellos fueron el origen para la introducción de nuevos adornos, como en la tapicería, la ebanistería, el arte del vidrio, las vidrieras y la orfebrería. Los grabadores holandeses publicaron también proyectos elaborados en el nuevo estilo a partir de 1520.

En Alemania, los bocetos de los artesanos de la ornamentación contribuyeron, a comienzos del siglo XVI, a la propagación de las composiciones de hoja de acanto italianas a menudo por los países bajos. Ciudades como Nuremberg, Augsburgo y Viena, mantuvieron estrechas relaciones comerciales con Italia, lo que facilitó los intercambios. Las láminas de modelos con nuevas formas fueron de gran importancia para los artistas que no se podían desplazar a Italia.

En Italia, las formas clásicas se pusieron una vez más de moda a comienzos del siglo XVII, el adorno puro de la hoja de acanto desaparece ante los elementos arquitectónicos ricamente trabajados. Los estucos y la escultura en madera fueron los testimonios más des-

tacados en la decoración interior, fue notoria la predilección de Italia por la hoja de Acanto ornamental.

El acanto fue uno de los motivos decorativos en los palacios florentinos, así como hermosos campos de follaje de la hoja de acanto que adornaron los techos de las iglesias en Roma. Los grabados de decoraciones italianas, permitieron seguir la evolución de la hoja de acanto ornamental.

Para 1670 en Bolonia se acentuó la plasticidad en las composiciones de acanto, los proyectos para las carrozas y muebles, publicados a finales del siglo en Roma, presentaron un gran interés con sus formas invadidas por vigorosos ramos de hojas de acanto.

En Francia, la introducción del nuevo estilo se dio por medio de diseños de pintorescos ramos de acanto, incluyendo figuras humanas y animales, tras la muerte de Luis XIII en 1643, la dirección de los asuntos públicos del reino durante la minoría de edad de Luis XIV, trajo artistas italianos a la corte, muchos artistas franceses fueron también a Italia para perfeccionar su formación.

Durante una primera fase, se constató que predominó una tendencia influenciada por el clasicismo, la decoración en estuco de una sala en el Louvre muestra foliajes de hojas de

acanto de corte clásico, formando parte de un sistema arquitectónico de gran opulencia.

La hoja de acanto nunca tuvo en Francia el papel predominante que tuvo en Italia o en Alemania. En Versalles, por ejemplo, que fue el verdadero centro del desarrollo artístico de la época, la hoja de acanto estuvo casi nula en la decoración. Los diseños de Jean Le Pautre<sup>9</sup> (1618 – 1682) y de Paul Androuet Du Cerceau<sup>10</sup> (1630 – 1710), los dos grandes maestros de la decoración francesa, mostraron la evolución estilística general. Como pintores y decoradores de la corte, fueron encargados de la decoración de los palacios. Alrededor de 1660 sus diseños mostraron hojas de acanto con fuertes nervaduras, animadas con un movimiento casi salvaje, los diseños más tardíos, más calmados, presentaron hojas enrolladas alrededor de los tallos de los ramajes que delimitaron claramente las composiciones.

Durante el último cuarto del siglo los diseños mostraron foliajes enlazados con los que se mezclaron adornos lineales y en cintas, ornamentación que representó un papel muy importante entre los arabescos de Jean Berain<sup>11</sup> (1649 – 1711).

Este estilo opulento y distinguido, fue el que distinguió al mobiliario francés, que es el curso del tiempo se unió cada vez más a la decoración, los muebles franceses conservaron

durante mucho tiempo las formas que les dieron las esculturas decoradas con hojas de acanto a la moda de Luis XIII. En cuanto a las fábricas de tapices, se integraron interesantes ramos de hoja de acanto a los tapices fabricados especialmente para la galería de Apolo en el Louvre

En Inglaterra, la ornamentación de hoja de acanto tuvo su propio desarrollo, los artistas de este país tuvieron su formación en Italia y en los países bajos, sus diseños de grutescos, enriquecidos con hojas de acanto mostraron una fuerte influencia italiana. Esta época de vida lujosa se manifestó mediante un gusto por un estilo decorativo que destacó por el llamativo decorado de la hoja de acanto

Los ramos de acanto en volutas llenas de movimiento, recubrieron muros y techos, así como chimeneas. Algunas residencias campesinas presentan adornos con voluminosos ramos de hojas de acanto y grandes flores esculpidas en madera en lo que son las rampas de las escaleras. Las obras esculpidas en madera, así como la decoración, así como la decoración de mesas en nogal y caoba, se limitaban a una hoja de acanto de gran tamaño acomodada en diferentes maneras, esto por el año de 1730.

En cuanto a la orfebrería, Inglaterra, al contrario que Francia, ha conservado muchas

de estas piezas, los grandes saleros y las vasijas suntuosas con una decoración repujada de llamativas hojas de acanto que datan de 1660 a 1680, son impresionantes.

En los países bajos, especialmente en Holanda, el lugar que ocupó la hoja de acanto no representó a un conjunto muy importante. Los largos frisos que bordearon los techos de las habitaciones hacia el año 1620, contrastó con las decoraciones murales y los muebles manieristas, estos frisos representaron un estilo clásico típico de la decoración interior holandesa del siglo XVII.

Algunas rampas de escaleras, balaustradas y muebles dorados ricamente esculpidos, fueron adornados con motivos y volutas de hojas de acanto. Los vigorosos ramos de hojas de acanto en mármol de los bancos de comunión en una de las capillas de la Catedral de Amberes, son un ejemplo de cómo se trabajó la hoja de acanto en Flandes.

En Alemania y Austria la hoja de acanto clásica fue introducida por artistas italianos itinerantes que explotaron las posibilidades plásticas que les ofreció el estuco. La decoración en estuco de las iglesias de los Teatinos en Munich, fue de las primeras manifestaciones de este estilo, en esta iglesia existe un friso con grandes envolturas de acanto, desplegadas a lo largo de la bóveda, y sucesivos motivos de

acanto ocupan las pechinas de las capillas laterales. A la entrada de la iglesia se encuentran unos candelabros con grandes hojas de acanto, entrelazadas con putti, la utilización excesiva de motivos con hoja de acanto fue característica de la escuela de Wessobrunn, combinadas con cabezas de querubines, conchas estilizadas y flores aisladas que recubren grandes claros en esta iglesia. (Bruber, 2000: 389)

Gracias a las láminas y grabados ornamentales fue fácil seguir la evolución de la hoja de acanto decorativa en Alemania, no fue adoptada como adorno de un estilo definido, se centró más bien la atención en la transformación de la hojarasca, cuya forma procedió del Gótico tardío, al cual se aproximaron con el tiempo los ramos de hojas de acanto italianos y franceses. Los adornos florales de tipo Barroco fueron plasmados en la ebanistería y en la orfebrería. El acanto esculpido sobre madera tuvo un carácter distinto al adquirido en Italia o Francia, pues se le encontró escasamente en muebles como lechos y sillas, esto en 1710.

La hoja de acanto en estuco, en repujado y en la escultura se encuentran especialmente en iglesias de Alemania y de Austria, ya que el acanto adorna muchos altares, muebles como órganos y sillas, también recubre completamente los muros de la Cámara Dorada de Santa Ursula en Colonia, Alemania.

En 1710 hicieron su aparición los famosos "Altares de acanto" cuyos largos bordes se ocultan totalmente bajo una hojarasca tupida y elementos florales, por ejemplo este tipo de altar lo tiene la iglesia de Santa Catalina en Reuth.

En los palacios de Australia y Alemania se decoraron grandes habitaciones principales con motivos de hoja de acanto como conjuntos de este a manera de hojarasca tupida, frecuentemente animada con figuras mitológicas aplicadas a los muros de los vestíbulos llamados Schnapp, de los que se encuentran diferentes variantes en Hamburgo y Bremen.

La hoja de acanto al irse propagando alcanza su esplendor en la segunda mitad del siglo XVII. En esta época los orfebres crearon además, objetos representativos del culto católico: candelabros de altar, copones adornados con foilajes, recipientes para beber, como vasos metálicos y copas. La hoja de acanto ornamental aparece con menos frecuencia en los restantes oficios artísticos, por ejemplo en la cerámica, y el vidrio. Para concluir con la época barroca - 1660 - 1720 -, diremos que la autonomía de la hoja de acanto duró mucho tiempo, pero el papel que jugaba esta hoja en el momento en que dominaba la rocaille, no era despreciable.

Con la llegada del Neoclasicismo en 1770, la hoja de acanto recupera importancia. El estilo Luis XVI retoma elementos de la antigüedad Romana, así como caracteres de la tradición francesa, muy rica por cierto, del clasicismo en vigor en tiempos de Luis XIV. Los grabados ornamentales del siglo XVII así como los del siglo XVI fueron reeditados y por este motivo quedó restringida la publicación de nuevas láminas.

El último apogeo de la hoja de acanto ornamental se da entre 1815 y 1840, la decoración de algunos edificios, típica de esta época, mostró una hoja de acanto estereotipada y serena, se adornaron con ella muebles y platería, más en forma de hojas separadas, que en forma sucesiva de ramos en volutas.

La hoja de acanto, aunque apareció en una época del siglo XIX, no perdió su poder artístico, suele figurar a manera de acceso - río aún sobre un objeto definido por el estilo de una época precisa, sin embargo la hoja de acanto, de tipo ornamental desaparece por completo (Gruber, 2000: 395-398).

A continuación el Art Nouveau, de tendencia geométrica, tuvo también una variante floral, pero la hoja de acanto, este adorno vegetal cuya estilización a lo largo de su larga trayectoria fue por una parte clásico, y por otra ampliamente barroca, además su antiguo origen

nunca fue traicionado, apenas se prestaba a las formas de este estilo que rompió conscientemente con la tradición.

Actualmente, para un observador del siglo XXI, cada objeto que contenga una decoración de hoja de acanto nos evoca involuntariamente a los tiempos antiguos, pues parece ser que el adorno que más desarrollo tuvo en la época barroca ha desaparecido totalmente de la Arquitectura y de la decoración en general y fue para los artistas de las épocas pasadas una fuente ilimitada de libertad creadora.

---

#### NOTAS

<sup>9</sup> *Le Pautre, Jean (1618-1682) Grabador francés, autor de 2200 láminas (de las cuales 1125 son de ornamentos) según sus propios dibujos o los de otros artistas, que aseguraron una amplia difusión del repertorio decorativo en uso bajo Luis XIV. Su hijo Pierre (1648-1716), dibujante al servicio de la Corona, contribuyó a la creación del estilo Rocaille.*

<sup>10</sup> *Du Cerceau (los). Familia de Arquitectos y de ornamentistas franceses, representada sobretodo por Jacques Androuet D. el Mayor (1510-1584), autor de numerosas recopilaciones de monumentos (1576-1579) y de modelos de muebles, de piezas de argentería y de textiles.*

*Probable arquitecto de los castillos de Vemevil y Charlevai. (Actualmente destruidos)*

*<sup>11</sup> Berain, Jean (1637-1711) Decorador al servicio de Luis XIV, autor de diseños para decorados de óperas, de fiestas y actos fúnebres, vestidos, piezas de orfebrería, modelos de techos y de revestimientos de paredes, cartones de tapices. Fue un renovador del tema de los grutescos y el inventor de las chinierías.*

V.

## SALA DE MEDALLONES

La Sala de Medallones se localiza en la parte oriente de Casa Arrieta, le llamamos así ya que la decoración ornamental de esta Sala la compone principalmente once medallones de forma elíptica que dentro contienen emblemas de la música, los medallones a su vez están enmarcados por un rectángulo con decoraciones. Toda la parte superior perimetral de la sala presenta también ornamentación, así como el guardapolvo de la parte inferior en todo el alrededor de la Sala.

Antes de comenzar a describir cada uno de los medallones, comentaremos algunos aspectos teóricos e históricos sobre algunos de los componentes de estas formas estilísticas

### 5.1

#### EMBLEMAS

Por emblemas se entienden a las agrupaciones ornamentales de herramientas o instrumentos a manera de representaciones de gremios y corporaciones, según Meyer los emblemas se utilizaron con fines puramente decorativos, utilizados en la arquitectura ornamental de castillos, casas municipales y mausoleos, en taraceas<sup>12</sup> del Renacimiento, en telas y tapices, en viñetas y sobre todo en el ornato de las pilastras.

*Probable arquitecto de los castillos de Vemevil y Charlevai. (Actualmente destruidos)*

*<sup>11</sup> Berain, Jean (1637-1711) Decorador al servicio de Luis XIV, autor de diseños para decorados de óperas, de fiestas y actos fúnebres, vestidos, piezas de orfebrería, modelos de techos y de revestimientos de paredes, cartones de tapices. Fue un renovador del tema de los grutescos y el inventor de las chinierías.*

V.

## SALA DE MEDALLONES

La Sala de Medallones se localiza en la parte oriente de Casa Arrieta, le llamamos así ya que la decoración ornamental de esta Sala la compone principalmente once medallones de forma elíptica que dentro contienen emblemas de la música, los medallones a su vez están enmarcados por un rectángulo con decoraciones. Toda la parte superior perimetral de la sala presenta también ornamentación, así como el guardapolvo de la parte inferior en todo el alrededor de la Sala.

Antes de comenzar a describir cada uno de los medallones, comentaremos algunos aspectos teóricos e históricos sobre algunos de los componentes de estas formas estilísticas

### 5.1

#### EMBLEMAS

Por emblemas se entienden a las agrupaciones ornamentales de herramientas o instrumentos a manera de representaciones de gremios y corporaciones, según Meyer los emblemas se utilizaron con fines puramente decorativos, utilizados en la arquitectura ornamental de castillos, casas municipales y mausoleos, en taraceas<sup>12</sup> del Renacimiento, en telas y tapices, en viñetas y sobre todo en el ornato de las pilastras.

Existen emblemas de arte como de música, pintura, escultura y arquitectura. También hay emblemas de ciencia, simbolizando ciertas ramas de la misma, como las matemáticas, la astronomía, la química, etc.. Así por ejemplo se simbolizó el canto, con la representación de una lira con papeles de música; la música con violines, flautas, trompas, caramillas, etc.; la danza con panderetas y castañuelas; el arte escénico, con máscaras; la pintura, con pinceles y paleta; la escultura, con martillo, buril y obras de arte escultórico, como bustos y torsos; la arquitectura, con escuadras, regla y compás, combinados con capiteles.

Los distintos oficios eligieron para símbolo, en parte sus herramientas, en parte sus productos. Los gremios y corporaciones de los últimos siglos pasados introdujeron cierto sistema en estos signos; en los actuales museos de Artes e Industrias del mundo, se conservan numerosos cuadros de esas épocas.

Algunos ejemplos de emblemas los tenemos en el Museo de Louvre en París, como el ornamento o emblema de la música (fig. 22) que representa a dos instrumentos musicales envueltos en ornamentación de follajes y flores. Este tipo de emblema aparece de manera semejante en algunos de los Medallones de Casa Arrieta.



Fig. 22

Otros ejemplos son las partes de paneles en las pilastras hechas por el escultor Fomilini, en Florencia, que son también emblemas de música, (fig 23 y 24).

También se tienen ejemplos de emblemas de pintura y escultura, por el escultor Hauptmann, de Dresde. (figs. 25 y 26)

En la Sala de Medallones de Casa Arrieta, los emblemas se encuentran dentro del medallón en forma elíptica para lo que se considera lo siguiente: la elipse como forma artística aparece relativamente tarde, pues su construcción presupone cierto conocimiento de las matemáticas, que falta a los pueblos primitivos. Más tarde ya no resulta rara su aplicación.

Geoméricamente la elipse es una curva cerrada, cuyo radio de curvatura varía constantemente; tiene la propiedad de que, si se une un punto cualquiera del perímetro con los dos focos, situados sobre el eje mayor, la suma

de ambas líneas de unión (radios vectores) es siempre la misma, o sea, una magnitud constante. Esta suma es igual al eje mayor.

En el lenguaje vulgar se emplea erróneamente con frecuencia el término "óvalo" para designar las formas de la elipse; óvalo se deriva de "ovum", el huevo, y significa, por tanto, ovalado.

La elipse ha sido una forma muy aceptada para divisiones de techos, paneles y diversos utensilios decorativos. (Meyer, 1994: 37-40)



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

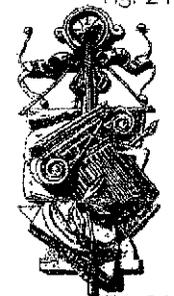


Fig. 26

En esta Sala de Medallones de Casa Arrieta, cada uno de los once que son, fuera

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

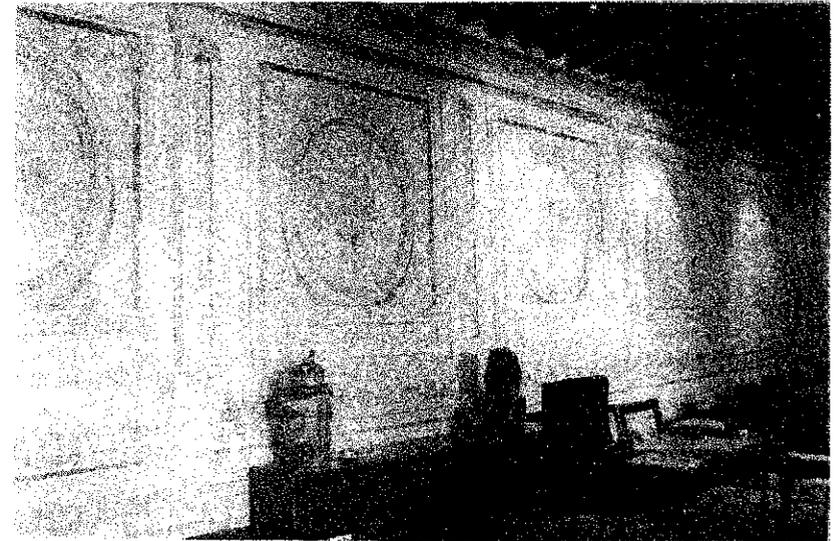
de este y en la parte superior presenta dos guirnaldas o llamadas también festones en curva, formadas por hojas de rosas entrelazados con rosas rojas y blancas, así como también botones de rosas. La historia dice que las guirnaldas han sido motivo muy corriente de decoración en los estilos romano, del Renacimiento y otros posteriores.



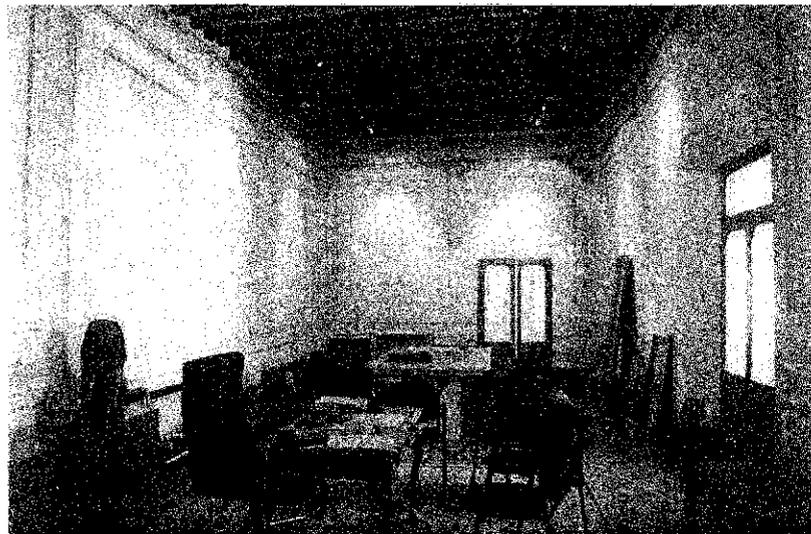
Fig. 27

En esa época se usaron las guirnaldas verticales para adornos de pilastras y paneles, y también las guirnaldas en curva, conocidas con el nombre de festones. Los festones de frutas,

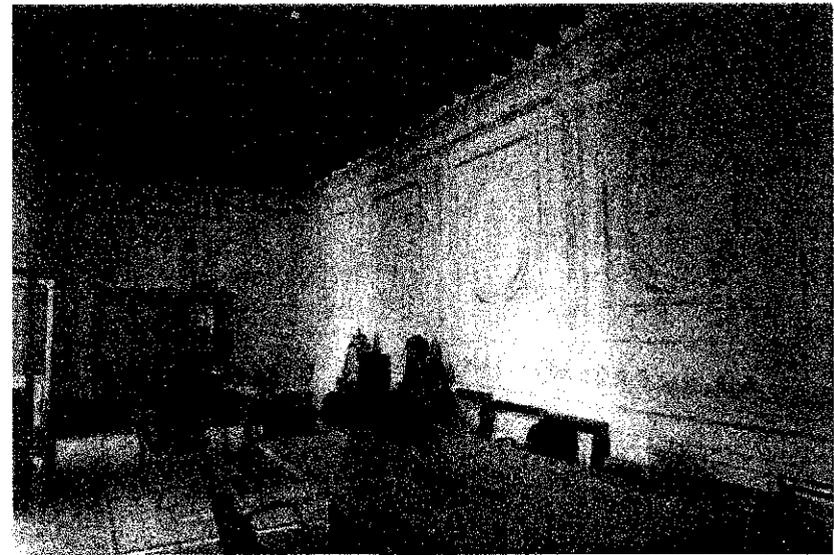
## TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Sala de Medallones  
Vista oriente

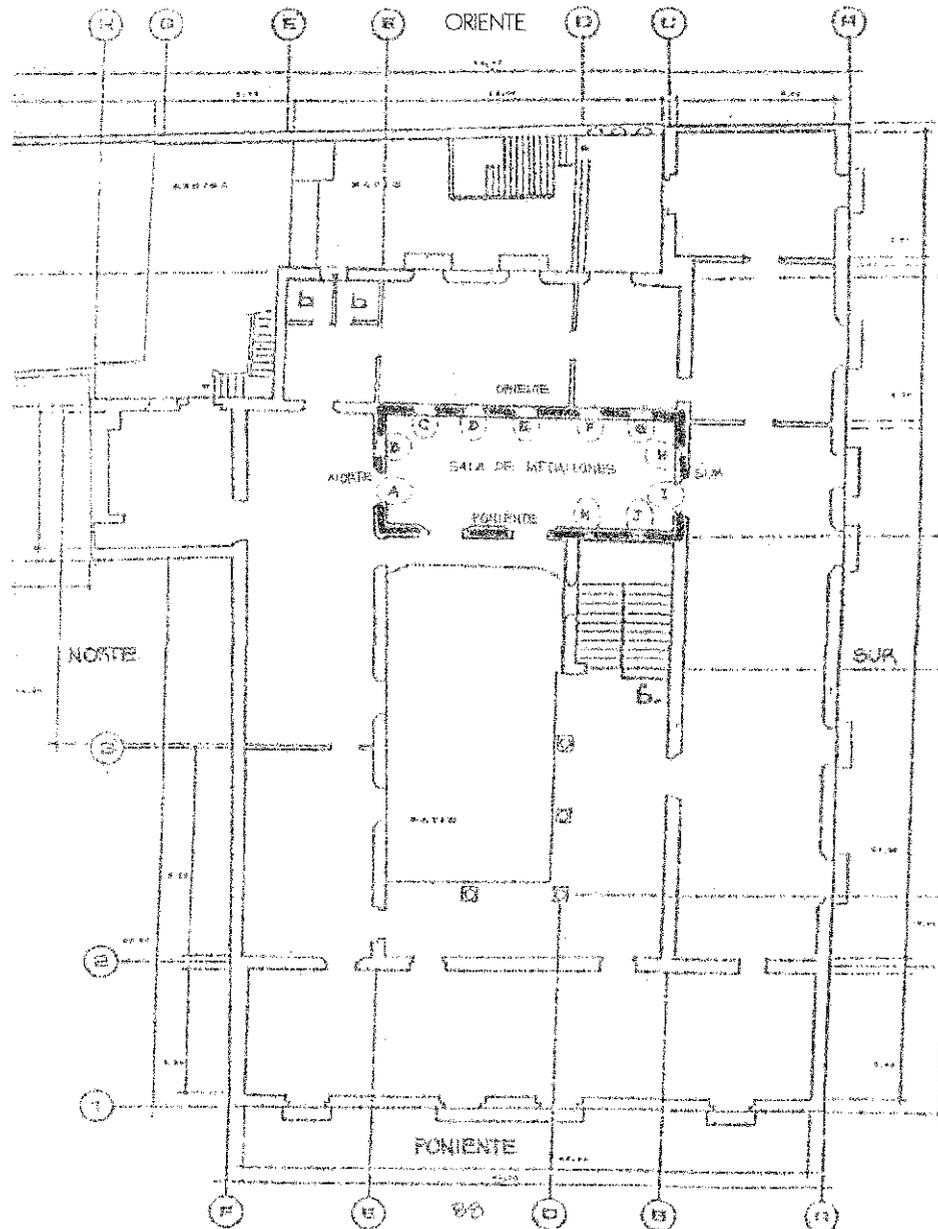


Sala de Medallones  
Muro frontal-vista sur



Sala de Medallones  
Muro frontal-norte y Muro oriente

PLANTA ALTA  
"Casa Arieta"



entre flores y rosetas, fueron motivos frecuentes en el estilo romano, el origen de este ornamento decorativo se atribuye a la costumbre de colgar como adorno, en los frisos de los templos, coronas y guiraldas de frutas naturales, alternadas con cráneos de animales sacrificados. Este sistema de ornamentación pasó de la arquitectura sagrada a la profana; el Renacimiento lo estableció, más o menos modificado, y se ha venido empleando hasta nuestros días. En los edificios religiosos y en los mausoleos del Renacimiento italiano suelen remplazar a estos adornos cabezas de ángel (fig 27) (Meyer, 1994: 71-74)

NOTAS

<sup>12</sup> Taracea - Decoración policroma, a base de incrustaciones de trocitos de maderas naturales de diversos colores, concha, nácar, etc., que se hace en algunos muebles de calidad.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## MEDALLÓN "A"

En el medallón "A" se aprecia un emblema de la música, pues en el centro de este muro se encuentra un violoncello o chelo, en - vuelto en rosas rojas y estas a su vez por hojas de rosa. El fondo del medallón es verde claro, dando una armonía y equilibrio a la obra.

El medallón está enmarcado por pin - tura detallada que aparenta ser tallada en ma - dera, teniendo como fin la representación del mismo y el aiarde técnico del pintor. Fuera del medallón en la parte superior de este se locali - zan dos guinaldas o festones en curva, forma - das por rosas rojas y blancas, entrelazadas con hojas de rosa. Este detalle fue típico de la de - coración común del estilo romano y del Rena - cimiento.

En cuanto a los simbolismos de este emblema, encontramos que la rosa por su per - fume y su belleza, pese a las espinas, es una de las plantas simbólicas que hallamos con más frecuencia y tiene diversos significados. En oc - cidente su papel tiene una importancia com - parable a la flor de loto en Asia, la rosa roja se decía nacida de la sangre de Adonis, y simboli - zaba el amor y la amistad, la fecundidad y el respeto a los difuntos. De rosas era la corona de Dionisio (Baco), lo cual emulaba los comen - sales de los banquetes porque se le atribuía, lo mismo que a la violeta, la virtud de refrescar el

cerebro y evitar la embriaguez; además las co - ronas de rosas recordarían a los bebedores la conveniencia de no soltar demasiado la lengua. En el cristianismo primitivo la rosa, simbolizó la discreción; y con el tiempo la simbología cris - tiana le fue añadiendo significados, ya que la rosa roja: recuerda las llagas de Cristo y el cáliz que recogió la preciosa sangre, de manera que simboliza el renacimiento místico. En la Edad Media la rosa fue atributo de las doncellas y por tanto símbolo marino (de María), además de representar el amor divino.



MEDALLÓN "A"

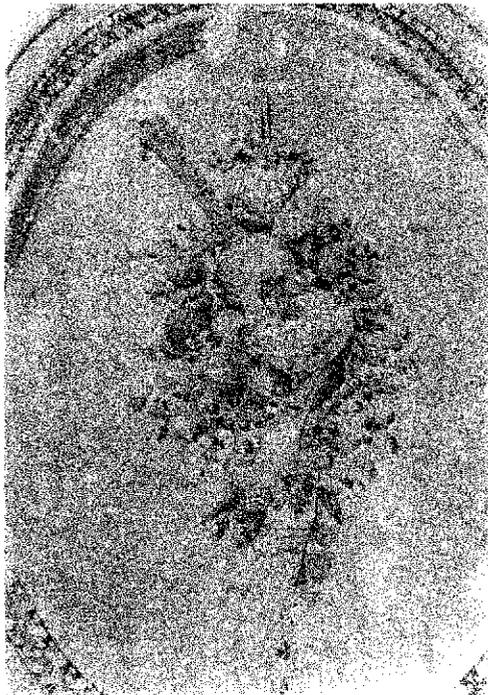
Este medallón fue cortado tajante - mente por el travesaño de una puerta, en algu - na de las modificaciones que sufrió ésta casa.

## MEDALLÓN "B"

En este medallón también encontra - mos un emblema de la música, al centro y en la parte superior representado por una guitarra y en la parte inferior de esta una viola de gamba y arco, del brazo de la viola cuelga una correa y de aquí está sujeta una bolsa o bien de la co - rrea cuelga un pergamino al parecer con notas musicales. En la parte superior de la guitarra y al centro vemos una cara de niño coronado por rosas y a su lado una máscara, ambas en tonos grises, la máscara es el emblema del teatro.

La máscara se encuentra apoyada so - bre una cinta ancha o listón de color rojo, den - tro de la composición de este emblema se en - cuentran repetidos seis frutos de granada y por último en el extremo inferior se observa una so - litaria rosa roja, y también observamos a un la - do de la viola de gamba dos rosas rojas. En el fondo del emblema al igual que el primero y los restantes medallones tienen un color verde claro. También como el medallón anterior y el resto de estos, se distingue el tallado aparente u orleado del marco.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

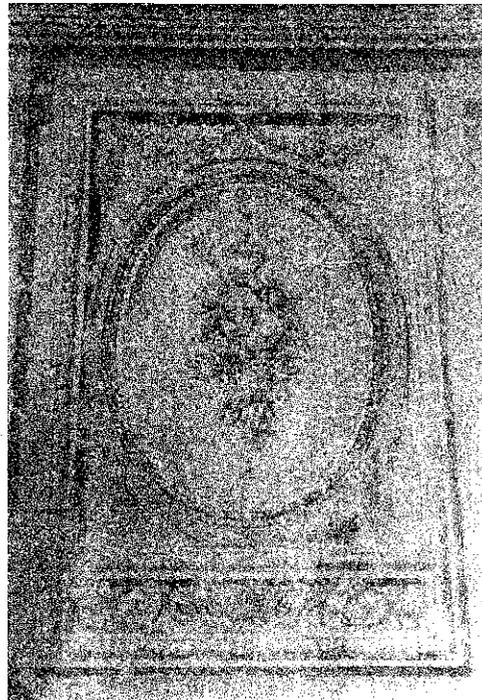


MEDALLÓN "B"  
DETALLE

Iconológicamente las caritas como la que aparece aquí simbolizan la caridad, sus atributos son el cordero, la antorcha, el corazón ardiente y las figuras de niños y de mendigos. Los niños son símbolo de la irreflexión y de la inocencia, como tal lo citan a veces los evangelios ("que os hagáis como los niños..."); así mismo suele ser símbolo de los comienzos y promesas de posibilidades aún no realizadas.

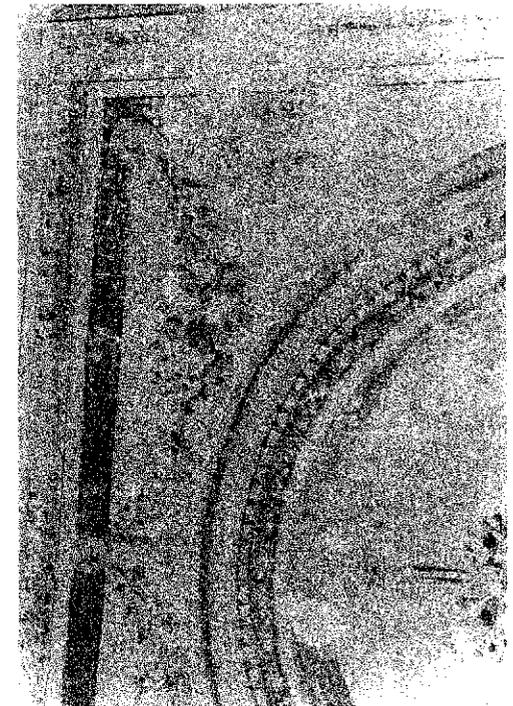
La máscara como pieza que recubre el rostro, hecha de diversos materiales, median-

te la cual el portador pretende disfrazarse y personificar aquello que la máscara representa. En todo uso de máscaras hay un trasfondo de concepciones mágico-religiosas. Los portadores encarnan a dioses y demonios que suelen intervenir con carácter festivo en danzas de máscaras cuya finalidad es el conjuro, la magia de la casa o el rito de iniciación. A veces la máscara es el emblema de una sociedad secreta. Casi todas las máscaras tratan de espantar, de ahí los rasgos entre grotescos y tristes, y la combinación del semblante humano con for-



MEDALLÓN "B"

mas animales. Hacia finales de la antigüedad grecorromana, una máscara de actor puesta sobre el sarcófago recordaba que "la vida es una ficción" prefigurando el tema del "gran teatro del mundo". (Becker, 1996: 206)



DETALLE DE MEDALLÓN  
- PARTE SUPERIOR DE LA ELIPSE -

La granada, como otros frutos de muchos gajos simboliza la fecundidad, y en particular en Grecia estuvo consagrada a Deméter, Afrodita y Hera. En la antigua Roma las recién casadas llevaban coronas de ramos de granadas aludiendo a estos significados. En la India

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

se tenía el jugo de la granada por remedio contra la esterilidad. El abrir la granada en ocasiones se tomó por metáfora de la desfloración. Debido al encendido color rojo de sus granos simbolizó también el amor, la sangre y, por tanto, la vida y la muerte. Los fenicios la vincularon al sol y le confirieron los significados de vida, poder y renovación. En el judaísmo fue símbolo de fidelidad a la Torá. En la Edad Media el perfume de los granos y su gran número sirvieron como imágenes de la belleza y las numerosas virtudes de María.

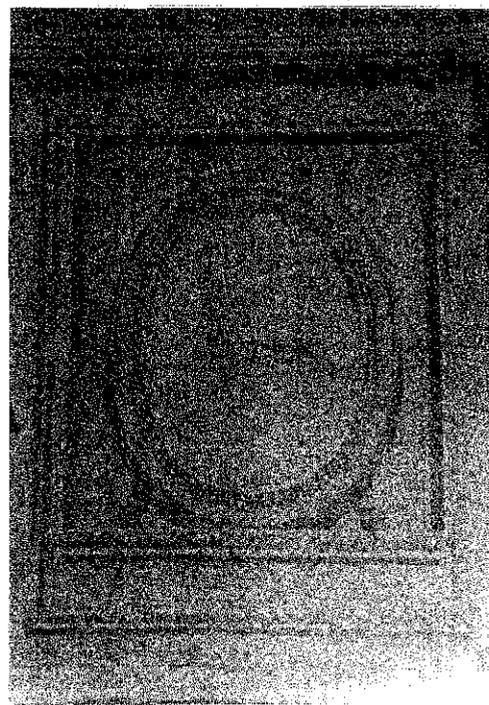
La forma esférica, la abundancia de los granos y el agradable olor significaron también la perfección, el infinito número de atributos y la bondad de Dios. Dicho gran número de granos encerrados en una misma envoltura sirvió también de término de comparación para la Iglesia; el zumo rojo recordaba la sangre de los mártires; la piel, dura e incomedible, pero que guarda en su interior un zumo dulce, simbolizó en ocasiones la perfección del cristiano y especialmente la del sacerdote. (Becker, 1996: 152)

Para terminar con la descripción de este emblema es necesario hacer mención de que este medallón a diferencia de todos es el más legible, pues en la etapa de rescate de estas pinturas fue descubierto de una manera ágil ya que en el enlucido que tenía encima se desprendió con facilidad en relación a los otros

medallones, resultando una lástima que no haya sido igual con los demás, ya que la descripción completa de cada uno hubiese resultado sumamente interesante.

#### MEDALLÓN "C"

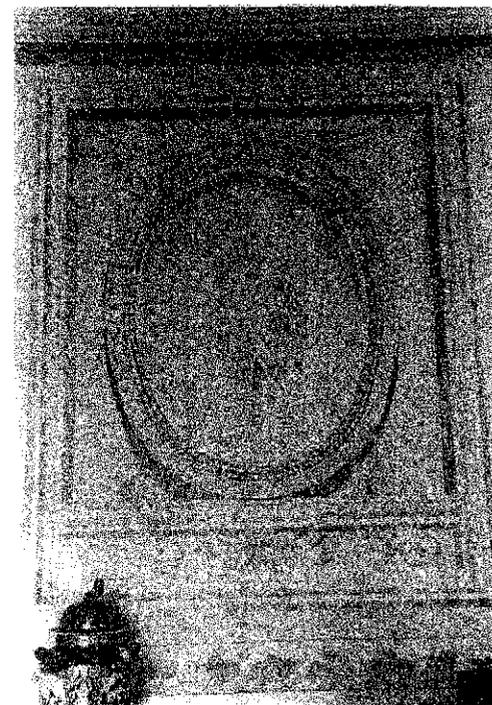
En este medallón encontramos un fondo como de acabado tipo marmoleado, o sea una apariencia de ser un pigmento diluido con poco contraste, si bien sugiere una delicadeza extrema, en el trabajo de restauración se pierden las formas, quedando solamente suge-



MEDALLÓN "C"

ridas formas amorfas, de tal manera que no se puede hacer una lectura pues no se manifiesta absolutamente alguna figura.

Una constante en todos los medallones es que dentro de la mancha verde en la parte superior tiene representado en color azul cobalto una especie de bisel o profundidad, como si se tratase de un espejo. Y también por fuera del medallón en la parte inferior presenta una sombra el medallón,



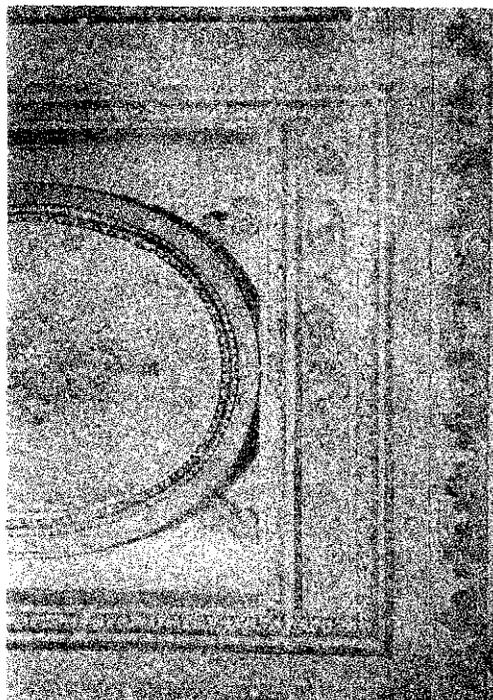
MEDALLÓN "D"

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

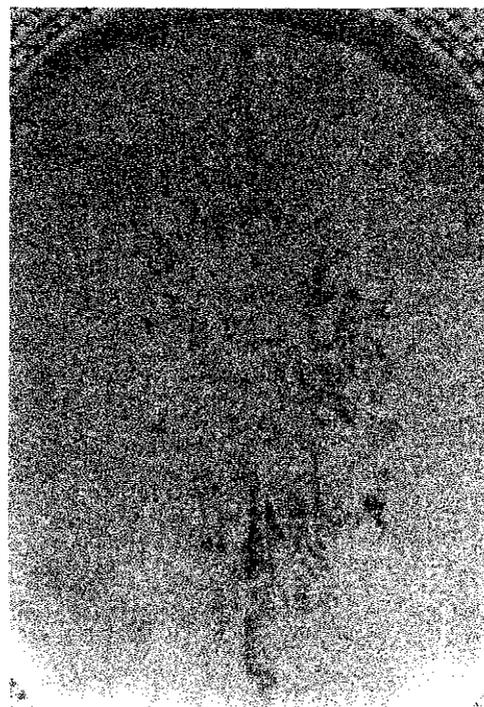
en color ocre. A su vez estos medallones están sostenidos por dos ménsulas, pintadas en la parte inferior del medallón en forma de "s".

### MEDALLÓN "D"

Este medallón representa a un emblema que actualmente se aprecia difusamente, sin embargo se nota con cierta claridad, emblemas de Música, pues tiene un clarinete y un corno, también se aprecia en la composición algunas rosas rojas y hojas vegetales, finalmente, al centro en la parte inferior cuelga una cinta roja.



- DETALLES -



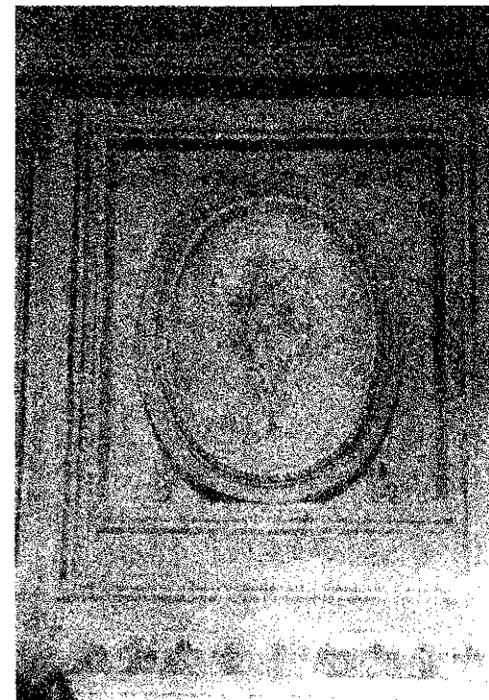
MEDALLÓN "D"  
DETALLE

### MEDALLÓN "E"

También el emblema de este medallón aparece difusamente, sin embargo aparece en la parte superior de la composición un emblema de la Música, pues se aprecia un violín, así como unos frutos de vid y algunas rosas rojas.

Iconológicamente la vid, es símbolo de plenitud y de vida. Consagrada a Dionisio

en Grecia, con referencia a los misterios dionisiacos que celebran al dios del éxtasis también como señor de la muerte y de la renovación de toda vida, por donde la vid resulta símbolo asimismo de la reencarnación

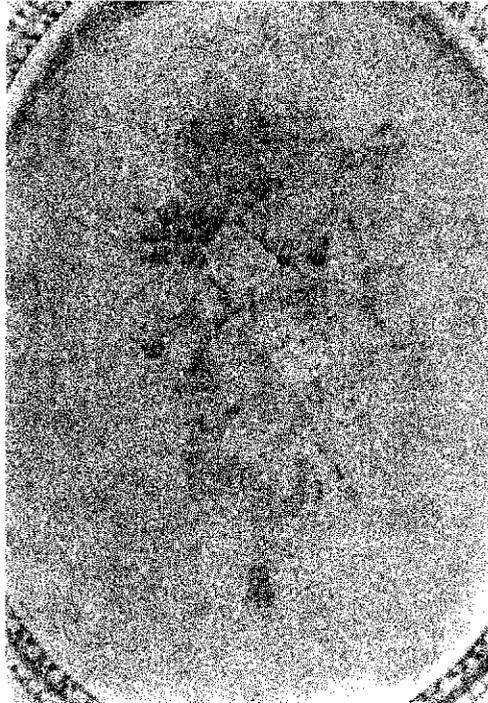


MEDALLÓN "E"

En la simbología judaica y la cristiana, la vid es planta sagrada que reviste múltiples significados; simbolizaba el pueblo de Israel (de quien cuida el Señor como el amo cuida de su viña) y era el árbol del Mesías, siendo veterotestamentaria la comparación de éste con una vid. El mismo Cristo se comparó con la vid

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

verdadera, cuyo robusto tronco sustenta a los creyentes como la vid sus racimos, lo cual significa: sólo dará fruto sabroso quien reciba de El la fuerza.



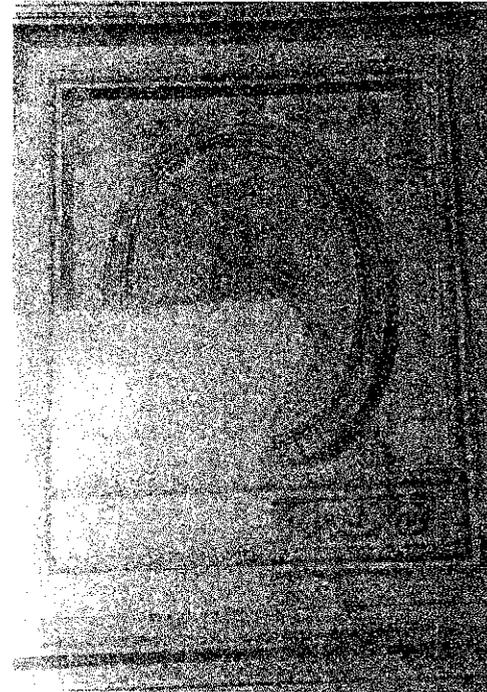
MEDALLÓN "E"  
DETALLE

También la viña, cerrada y vigilada, simboliza el pueblo elegido, interpretación que más adelante se transferirá a la Iglesia cristiana. Las uvas que trajeron los exploradores de la Tierra Prometida simbolizan la promesa de redención y por ello figuran en los sarcófagos del cristianismo primitivo, dando a entender que el difunto ha entrado en ese Reino. Una única uva

en manos de Jesús simboliza su pasión y muerte al tiempo que la Cena por medio del vino. (Becker, 1996: 334)

#### MEDALLÓN "F"

El emblema de este medallón está cubierto por una laguna que abarca exactamente este espacio. Por lo tanto no se sabe que figuras habían ahí. Por esta razón no se presenta fotografía de este.



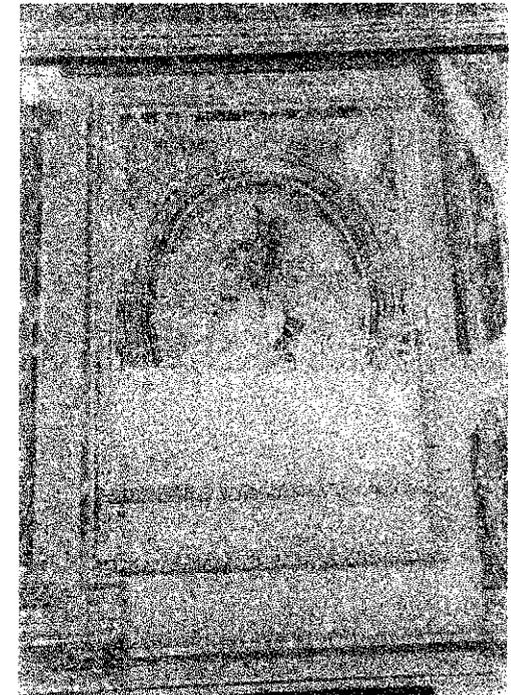
MEDALLÓN "G"

#### MEDALLÓN "G"

Aproximadamente una tercera parte de este medallón presenta una laguna, afectando de la mitad hacia abajo del emblema, la parte que queda del emblema se ve difusamente apreciándose solamente follaje y tres rosas rojas.

#### MEDALLÓN "H"

Este medallón también se encuentra incompleto, pero en el emblema se aprecia una mandolina, una cinta ancha o listón rojo, follaje y unas cuantas rosas rojas.

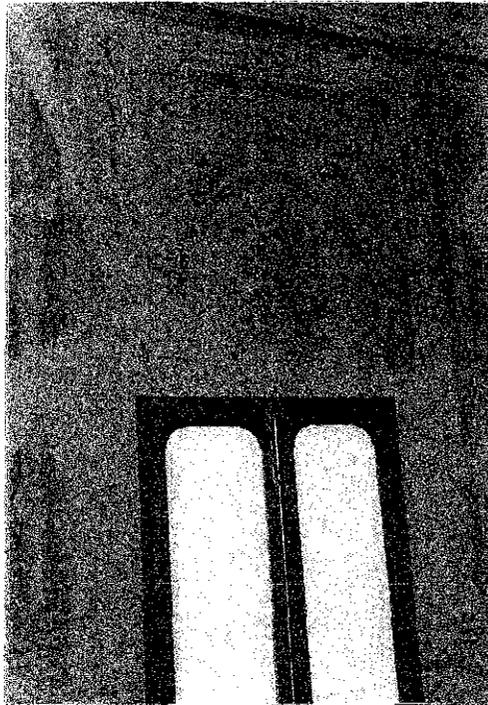


MEDALLÓN "H"

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### MEDALLÓN "I"

En este medallón también se aprecia un emblema de la Música, pues presenta un salterio<sup>13</sup> entre follaje, al lado izquierdo tres frutos de naranjo<sup>14</sup>, y alrededor del instrumento musical se aprecian una cuantas flores de campanilla. El medallón fue cortado en su parte inferior para abrir una puerta, como una de tantas modificaciones que sufrió la casa a lo largo de su historia.



MEDALLÓN "I"

Iconológicamente la naranja simboliza la fecundidad al igual que la mayoría de los frutos que tienen muchas pepitas o gajos. Así también las campanillas son de las primeras flores de la primavera, por lo cual simboliza la esperanza; en los retablos medievales figura como atributo mariano, ya que se debe a María el "nacimiento de la esperanza"; en dichas imágenes las campanillas suelen hallarse a la izquierda de María o del niño Jesús (Becker, 1996: 228)

### MEDALLÓN "J"

El medallón "J" al igual que el "F", también está cubierto por una laguna que abarca todo el medallón

### MEDALLÓN "K"

Este medallón presenta un emblema de la música, pues al centro de este se encuentra pintada una lira de un listón rojo entre follaje, en la parte inferior de la composición, remata un fruto de calabaza, y al igual que todos los medallones el emblema está representado sobre un fondo de color verde claro

Iconológicamente la lira simboliza la armonía divina y las relaciones armoniosas entre el cielo y la tierra. En la Biblia suelen tocarse la lira para dar gracias al Señor o elogiarle. Era atributo del dios griego Apolo así como símbolo general de la música y la poesía; a su sonido

se le atribuyeron efectos mágicos y la virtud de amansar a las fieras. En sentido estricto la lira griega era, con la cítara, el instrumento de cuerda más difundido en la antigüedad (arpa)



MEDALLÓN "K"

La calabaza, por el gran número de sus pepitas simboliza la fecundidad, como también la granada. Entre los pueblos de África negra simbolizaba también el huevo del mundo y la matriz. La calabaza fue venerada por los taoístas en razón de que como alimento proporcionaba larga vida, o inmortalidad físi-

ca. Dos medias calabazas secas y convertidas en recipientes para beber recordaban en China la unidad primitiva del mundo, dividida en dos principios opuestos. La calabaza crece rápidamente y se estropea pronto, por lo que simboliza en el arte cristiano la brevedad y la vanidad de la vida. (Becker, 1996: 60)

---

#### NOTAS

<sup>13</sup> La identificación de los instrumentos musicales que aparecen en los medallones estuvo a cargo del Prof. Cuauhtemoc Pérez, docente de la Escuela de Música de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

<sup>14</sup> La identificación de las frutas, las flores y vegetación de los medallones, estuvo a cargo el Biol. José Luis Contreras, miembro del Herbario de la Escuela de Biología de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

5.2

#### FOLLAJES ORNAMENTALES

Fue necesario el hacer un subcapítulo específicamente sobre el follaje ornamental, ya que este fue un elemento constante en el arte, así mismo en todas sus ramas: pintura, escultura, arquitectura, grabado y todo lo concerniente al arte Decorativo. Durante la antigüedad, el Renacimiento y el Barroco principalmente.

Todas las Salas de Casa Arrieta presentan en las decoraciones es de sus muros follajes ornamentales incluidas, desde luego, las Salas de Coronas, de Medallones y de Rocallas.

Las fotos que acompañan este capítulo pertenecen a muros de Casa Arrieta, que no han sido restaurados.

El follaje ornamental es un motivo que desarrollaron en la antigüedad los escultores por medio de la observación. Todos los artistas del Renacimiento interpretaron también los follajes, tales como los italianos, los alemanes, los británicos y los franceses, su desarrollo y éxito no conoció fronteras.

Los follajes se definen como composiciones lineales organizadas en frisos de vegetales enrollados en curvas y contracurvas, adornados muchas veces con rosas o con florones.

Los follajes ornamentales tuvieron un uso extremadamente diverso, adaptado a cualquier escala o tamaño, ya que pasó fácilmente de la decoración en una fachada, a la minuciosidad de las miniaturas como en el caso de la joyería.

Estéticamente se le conocen a los follajes múltiples virtudes, como los espacios vacíos, su utilización en mochetas, el equilibrar la monotonía de algunas composiciones lineales mediante las curvas de los follajes y sus volutas, composiciones unas veces finas y dinámicas y otras amplias y tupidas.

Durante la época Manierista, los follajes vegetales fueron perfectamente naturistas y se dibujaron en múltiples volutas representando los cánones de este movimiento estético.

Los follajes en el Medioevo fueron unos de los elementos estables en la decoración occidental, los canteros medievales supieron utilizar sus formas y detalles. Los capiteles de las catedrales se adornaron por medio de una superposición de vegetales con coronas que se iban amplificando en cada nivel del decorado vegetal. Estas composiciones fueron estrictas y también fueron codificadas por algunos tratados de arquitectura o escritos antiguos, entre ellos los de Vitruvio (hacia 88 y 26 antes de Cristo) y el de Plinio el Viejo (hacia 23 y 79 después de Cristo). El Tratado de Arquitectu-

itectura de Vitruvio, describía los frisos con follajes de las cornisas corintias e indicaba su lugar, este tratado fue copiado y comentado en las bibliotecas monásticas durante toda la Edad Media. (Cabanne, 1987: 1292)

En las obras de construcción románicas, circularon cuadernos de modelos que fueron resultado de la observación de los restos de follajes, por ejemplo: un cuaderno con follaje presentaba motivos ornamentales estrictamente vegetales inspirados en el arte antiguo, representado follajes de acanto, follajes de espigas, en trenza, en corona<sup>15</sup>, y en candelabro<sup>16</sup>. (fig. 28)

Durante esta época los follajes representaron finura y flexibilidad, se adaptaron a cualquier técnica, como por ejemplo: al estuco, la madera, la piedra, el mármol, el oro y a la pintura, y así se orientaron hacia las artes preciosas

En la Edad Media, y la época Gótica los follajes se presentaron en monturas de orfebrería afiligranada como en los relicarios o en las cruces occidentales. En general este tipo de decoración invadió la totalidad de las superficies, como una expresión de horror al vacío, o de un apetito decorativo que sintieron los artistas.



Fig. 28 CANDELABRO.

Durante los siglos XIII y XIV este estilo de follajes se empleó en los objetos más diversos, como en los fondos de las ilustraciones, en los marcos o en los bordes de los textos; representados en delgados tallos con peque-

ñas hojas divididas en tres de tipo laceolado a manera de hojas de vid, muy estilizadas.

En el siglo XV, los grabadores publicaron el "Grand Alphabet" cuyas letras con follajes se entrelazan con flores sobre fondo negro.

En Alemania, los pintores y grabadores, retoman los follajes del siglo XV, ilustrando perfectamente los cánones del Gótico Flamígero. Entonces los artistas grabaron una serie de paneles rectangulares con enroscamientos espesos de follajes vegetales adornados con frutos, e incluyendo a veces animales. La principal característica de este estilo reside en los follajes de lúpulo realizadas con una precisión botánica extraordinaria.

En esta misma época los follajes de los manuscritos flamencos fueron enriquecidos con fresas, amapolas, pájaros y mariposas como si estuvieran representadas en vivo, estos motivos fieles a la naturaleza no excluyen la fantasía.

"Israel Van Meckenem graba en 1490 una composición llamada Follaje con combate de Salvajes, donde representa a una coliflor (este motivo fue representado constantemente en las artes decorativas de los países flamencos y borgoñeses) que acoge a un grupo de hombres desnudos, armados de garrotes, entre mezclados con insectos en medio de filacte-

rias, esta representación es una curiosa mezcla de alegoría y tradición naturalista". (Gruber, 2000: 75)

Si los primeros grabadores propusieron modelos de follajes fue porque los artesanos de las artes decorativas sintieron esa necesidad y encontraron la forma de utilizarlos

Los grandes paneles ya citados, con composiciones espesas, encontraron una aplicación inmediata en la PINTURA DECORATIVA, en las predelas<sup>17</sup> y en los reversos de los grandes retablos del Gótico Tardío.

Paralelamente en Italia, los artistas desarrollaron una intensa actividad estudiando, copiando y adaptaron los vestigios de la época romana, ciudades como Florencia, Siena, Padua y Roma, conservan en la piedra los decorados antiguos. Los artistas del Quattrocento encontraron con esto los ornamentos clásicos: empezando por la hoja de acanto, cuyas formas pesadas y dentadas marcaron las aristas de los sarcófagos y le dieron vida a las pinturas contemporáneas de un mobiliario derivado a su vez de otros muebles antiguos. Dentro de los nuevos follajes antiguos, se encuentra la decoración fantástica de las mansiones de la Roma imperial descubiertas en 1480, pero sobre todos los follajes como elemento común de todas las decoraciones antiguas exhumadas.

Lombardía fue el principal centro del renacimiento de follajes, pero la supera Roma, la ciudad de los Papas, y los artistas que estuvieron al servicio de los Papas se relacionaron con este estilo decorativo. En 1440, las puertas de la Basílica de San Pedro fueron decoradas con pesados follajes de hojas de acanto, donde también hay animales y personajes mitológicos

Decenios más tarde, la decoración de los palacios del Vaticano se enriquecieron rápidamente con follajes y candelabros, entonces los candelabros antiguos se convirtieron en modelos para los jóvenes artistas que se formaron en los talleres romanos.

Rafael Sanzio fallecido en 1520, terminó la decoración de las cámaras y de las logias vaticanas, las grandes composiciones pictóricas de las cámaras, que son narrativas, no omiten por esta razón los detalles ornamentales: representadas por candelabros en colores azules y oro sostiene las bóvedas de la escuela de Atenas, los pedestales están decorados con follajes de tipo o en forma vertical. Se trata de elementos de decoración arquitectónica cuyo fin fue completar efectos de perspectiva y profundidad de campo de las escenas pintadas. (Cabanne, 1987: 1296) En el área de las logias domina la decoración de grutescos<sup>18</sup>, demostrando que los pintores del taller de Rafael Sanzio supieron interpretar

perfectamente las formas más variadas del ornato

En mayo de 1527, cuando fue saqueada Roma por las tropas imperiales, esta ciudad seguía siendo la mejor de las escuelas en materia de ornamentación. Artistas más independientes, viajeros procedentes de otras regiones de Italia, liberados de otras obligaciones fueron a trabajar a Roma, a observar, a copiar y a interpretar, así como a difundir los modelos antiguos. En esta época algunos grabadores hicieron grabados relacionados a la ornamentación de Roma Imperial: hojas de hiedra y de vid, emblemáticos de Baco; laureles de Apolo; hojas de acanto y flores de loto

Como se ha visto, los follajes siempre estuvieron presentes en las composiciones de toda Europa, y durante varias generaciones, los alfareros que trabajaron el barro, los que trabajaron el cristal y todos los talleres de las Artes Decorativas trabajaron con imágenes propuestas por los grabadores de la época de 1530.

Como vemos, la difusión de los modelos en Europa se dio desde los primeros años del siglo XVI, pues no dejó de haber contactos entre grabadores europeos, desde Nuremberg en 1471 donde nació el pintor Alberto Dürero, a Basilea, Venecia, los países Bajos, ya que se difundieron modelos de vitrales, de armaduras, de armas y de

orfebrería, mezclando formas alemanas e italianas.

Augsburgo fue un gran centro de orfebrería alemana. Daniel Hopfer (1470 – 1536) grabó planchas de ornamentos que combinaron el Gótico y los follajes grotescos interpretados a partir de vestigios romanos. El retrato que pintó Hopfer de Carlos V en 1520 con motivo del viaje del nuevo emperador a Alemania, reflejó su técnica ornamental, orientada principalmente hacia la ilustración de libros y de armería. Como se comprende las herencias del Gótico tardío y de la antigüedad romana, ni chocaron, ni se rechazaron, más bien se apoyaron, de ahí que se dio una multiplicación de formas y de influencias.

En Francia, la influencia italiana se empezó a manifestar, pero sólo gracias al mecenazgo del rey y de algunos grandes señores sensibles al arte italiano, pues fueron los primeros en reclutar decoradores italianos o en pedir a los artistas nacionales la reproducción de modelos. Vemos entonces: medallones, putti<sup>19</sup>, candelabros y follajes a la antigua, pegados a las fachadas de los castillos franceses.

Carlos VIII lleva a Francia a un pequeño número de especialistas italianos: un bordador, un perfumista, dos orfebres, un tomero de alabastro, dos ebanistas, un constructor de órganos, un escultor, un jardinero y un arquitecto.

A falta de modelos, los artesanos franceses hicieron coexistir durante mucho tiempo, la decoración gótica y los nuevos ornamentos. (Cabanne, 1987: 1301)

La arquitectura y el mobiliario proporcionaron algunos ejemplos adornados con delfines y follajes. Para 1535 los grabadores de la escuela de Fontain Bleau reprodujeron pocos follajes. En 1550 se propusieron nuevos modelos de follajes a los artesanos franceses, retomados por artistas que habían viajado a Italia.

En cuanto a las formas y usos de los follajes, las apariciones más frecuentes se dan en arquitectura, los follajes en los frisos horizontales, se encuentran a lo largo de los dinteles, de las cornisas y de las molduras de las fachadas, contribuyendo a romper con la verticalidad.

Fueron numerosos los objetos que entonces fueron grabados y dorados, a menudo el follaje estirado en eje vertical se combinó con la forma de candelabro diseñada por medio de una espina dorsal formada por objetos superpuestos como: jarrones, cuernos de la abundancia, etc. Los candelabros franceses, aunque estilizados, obedecieron a cierto realismo, con aspecto de ramilletes, combinados con follajes, delfines y otros personajes. En cuanto al arte del metal, los follajes verticales encontraron aplicación en las armaduras, en las fundas y guardas de las espadas.

A finales del siglo XVI, el estudio de las formas de los follajes fue analizado en los tipos vegetal y floral representados, en esta época se empezaron a difundir las estampas, las especies de follajes en función de sus orígenes geográficos de los grabadores: lúpulo, acebo y vid, pero sigue siendo la coliflor la que se convirtió en objeto de la mayoría de las representaciones, especialmente en la zona geográfica de los estados de Borgoña.

A excepción de la vid, las especies septentrionales no fueron frecuentes en Italia, donde se dieron los laureles, las higueras, y sobre todo el acanto, cada región tuvo su follaje predilecto.

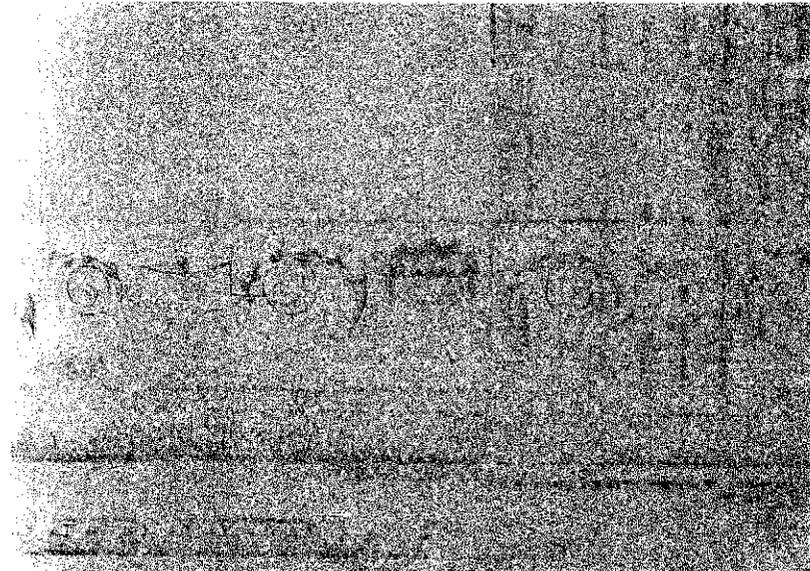
Benvenuto Cellini<sup>20</sup> cita en su biografía: "Nosotros los italianos hacemos follajes de diversas maneras. Los Lombardos los hacen muy bellos reproduciendo la hiedra y la culibra, con sus hermosos enroscamientos tan agradables a la vista. Los toscanos y los romanos están mejor inspirados todavía en sus elecciones imitando la hoja de acanto, cuyos festones y flores forman dibujos variados, en cuyo centro colocan pajaritos y otros animales. Es ahí donde el artista muestra su buen gusto. También puede inspirarse en la parte de lo que representa la naturaleza misma en ciertas flores "salvajes", como las que se llaman bocas de león". (Gruber, 2000: 106)

El acanto de los follajes antiguos fue muy frondoso y era acompañado de florones y fondos rameados, también se adornó con rosetas, tréboles y palmetas semiorientales. Su estilización fue inevitable alejándolo del acanto blando que fue su modelo vegetal. Los follajes se acompañaban frecuentemente con delfines, los cuales también estilizados y tratados como un follaje, al ser prolongada su cola y enroscada vegetalmente. El delfín fue representado en mosaicos antiguos y en la heráldica medieval, abriendo sus fauces a manera de los delfines desmayados de los "blasones", su cabeza rematada por un prominente arco y una gran cresta: el delfín ornamental tuvo un aire agresivo y en su representación no representa las cualidades amistosas que les atribuían los antiguos y los primeros cristianos. El éxito de asociación entre delfines y follajes fue por su analogía de forma, que permitió a los artistas pasar de lo vegetal a lo animal, los artesanos franceses privilegiaron al animal ornamental ligado, desde el siglo XIV, al título de "Delfín" que llevaba los hijos mayores de la dinastía reinante, de ahí la presencia de numerosos delfines en los mobiliarios de las familias reales. En niveles más modestos, los delfines con follajes en candelabros, fueron durante mucho tiempo un motivo a la italiana empleado en las técnicas de estampación de la encuademación o la orfebrería.

Después de los delfines, los putti, característicos de la decoración italiana, poblaron a menudo los follajes de los grabadores. Los putti italianos antiguamente no tenían alas; pero su adaptación al arte religioso, su similitud con los ángeles y a unos amorcillos profanos y la aportación ornamental de alas en diferentes formas tendieron a modificar su imagen original. A finales del siglo XV, a imitación de los italianos, los artistas germánicos los introdujeron en sus paneles de follajes. Insertados en los frisos de los follajes los putti fueron colocados a ambos lados de un medallón central que ellos se encargaban de poner en relieve. Estas composiciones fueron ampliamente difundidas fuera de Italia y gozaron de éxito en toda Europa.

Los follajes también se introdujeron en la decoración mural interior en la arquitectura. Las pilastras pintadas bajo la decoración ilusionista del techo de la cámara del palacio de Mantua pintadas por Mantegna en 1474, donde fueron pintadas grandes historias al fresco en las paredes de la habitación, con efectos de perspectiva y recuadros de candelabros con follaje junto con personajes pintados en estos frescos.

Después de los orfebres y los artesanos de artículos metálicos, los impresores de libros fueron los personajes más directos en la ornamentación de follajes propuestos por los grabadores, impulsados por los mecenas, co-



Decoración con Follaje  
Casa Arrieta

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

leccionistas y hombres cultivados. Como sabemos las técnicas de imprenta se dieron en Maguncia, los primeros talleres se crearon en Alemania, Suiza, Francia e Italia, dirigidos por impresores germánicos. El predominio de los follajes en la decoración de los libros fue limitado, esto entre 1480 y 1540, los follajes fueron apareciendo en los elementos decorativos secundarios del libro. Se plasmaron letras capitulares, sobre fondo de follajes a estructurar el texto, y a señalar el inicio de los párrafos, lo cual ayudaba a la lectura.

En 1544, las primeras ediciones estuvieron adornadas con anchas bandas de follajes de hojas de acanto y grandes letras floridas adornadas con follajes: letras sobre follajes blancos y fondos calados, o letras negras sobre follajes negros. Para responder a la creciente demanda de los talleres de imprenta y de los amantes de los libros, los encuadernadores no tardaron en disponer de placas que les permitieron componer sobre las tapas de encuadernación motivos de bandas o en friso ininterrumpido de candelabro o de follajes. Este tipo de encuadernaciones fueron obras principalmente para personalidades del entorno príncipesco, del ambiente de los humanistas o de los artistas italianos. Los talleres venecianos disponían además de una gran variedad de pieles de colores y de ornamentos cuya aplicación permitió infinitas combinaciones de foliajes, moriscos y lazos. (Gruber, 2000: 106)

Dentro de la decoración popular, el follaje fue aplicado en la porcelana italiana llamada mayólica, los artesanos se guiaban con ayuda de estarcidos. Los primeros ejemplos se hayan en las producciones toscanas de finales del siglo XV inspirados en la estética medio-oriental. Se usaron roleos muy estilizados con filamentos y cruces dispuestos geográficamente.

En los primeros decenios del siglo XVI, que es cuando se genera la decoración narrativa, los alfareros tomaron de los grabadores la costumbre de enmarcar sus pinturas, por lo que adornaron los contornos de los platos con follajes de acanto o de encina, combinados a veces con putti o delfines. Otras decoraciones se encuentran en las panzas de los jarrones y de los albarelli ó jarrones cilíndricos.

En 1540 algunos talleres se especializaron en producciones de decorado no narrativo, con florones y grandes follajes de acanto, de encina o de cualquier otra especie vegetal.

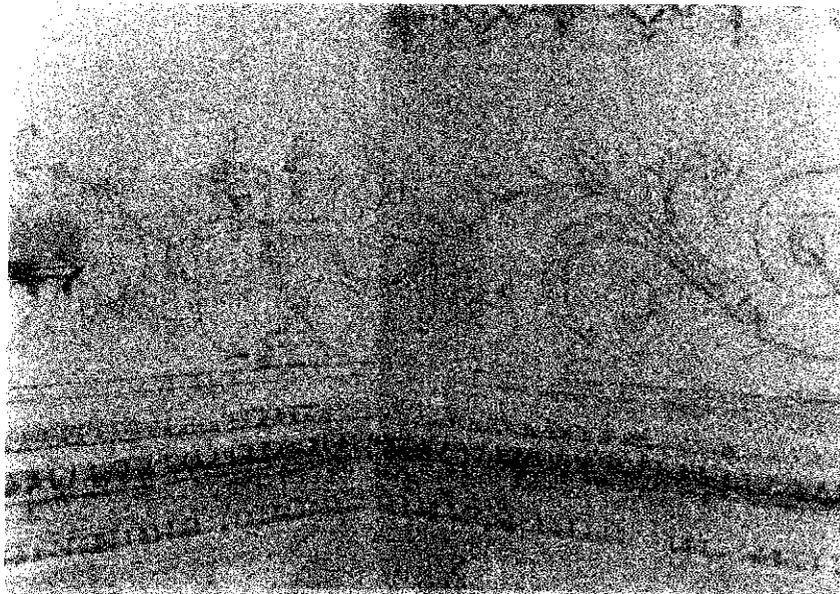
Por otro lado, los talleres de ebanistería, utilizaron los follajes con la misma facilidad, ya que trabajaron las figuras esculpidas en el respaldo de un asiento o en las puertas de un mueble, los follajes rompieron con la rigidez de las líneas, fueron colocados también en las aristas de los muebles, recordando la decoración de los sarcófagos antiguos.

En Francia, los escultores en madera insertaron los motivos en las formas seculares del mobiliario gótico. A partir de 1550 los follajes ocuparon un rango más modesto en las artes mobiliarias, presentando una multitud de motivos en alto relieve, numerosos follajes de hiedra o de acanto y sobre todo, largos roleos trenzados, sustituyendo en este caso concreto a los follajes en candelabro.

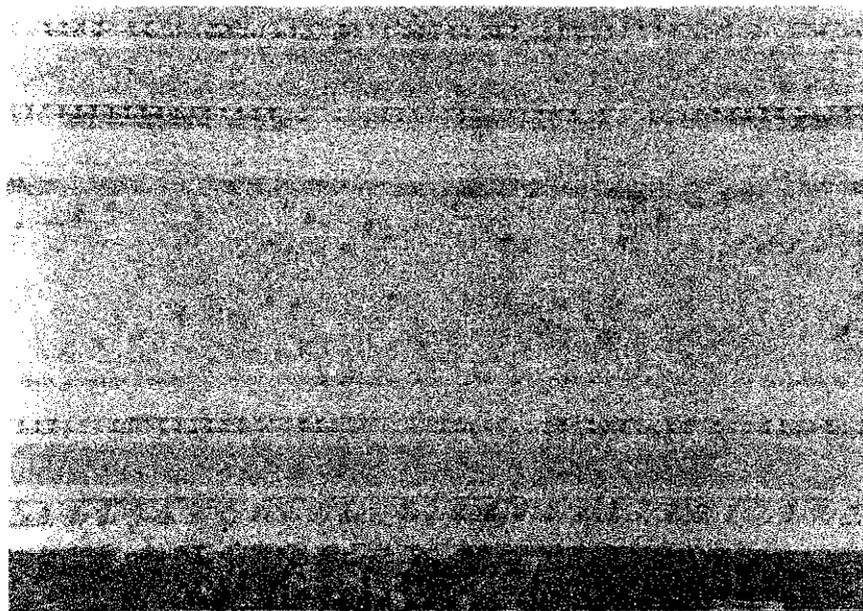
La decoración de follajes se manifestó en pinturas de retratos al óleo sobre madera, en el siglo XVI, estando estos motivos ornamentales en la ropa de los personajes como: vestidos, capas, mantos, bordados, etc.

También esta ornamentación estuvo presente en frontones y capiteles, frisos y entablamentos. La utilización de los follajes en las artes decorativas del Renacimiento no fue exhaustiva, fueron raras las aplicaciones donde los artistas la despreciaron: como en las artes del tejido, ya que la herencia bizantina y la influencia islámica dominaron esas decoraciones desde siempre, pues sus tejidos siempre estuvieron ordenados por figuras geométricas (Gruber, 2000: 118)

Los follajes fueron el ornamento constante de las decoraciones del Renacimiento europeo, en la arquitectura hacia 1480 – 1530, los follajes sufrieron una dura competencia, a



Decoración con  
Follaje  
Casa Arrieta



Decoración con  
Follaje  
Casa Arrieta

partir de 1550 otros ornamentos empezaron a sustituirlos.

Como un ejemplo espléndido se tiene en la Galería de los Mapas de Geografía, en el Vaticano, pintada a finales del siglo XVI; grecas, grutescos, gallones, óvolos, cueros, putti, palmetas, lazos y hojas de acanto han invadido estos espacios conjuntamente con los follajes.

---

#### NOTAS

<sup>15</sup> Este trabajo de investigación, sobre las pinturas de Casa Arrieta, presenta en el análisis de la primera sala, un conjunto de paneles representando dentro del decorado follajes ornamentales en forma de Corona. Por lo que se le ha llamado a esta sala a manera de identificación de las otras: Sala de Coronas.

<sup>16</sup> Candelabro ornamento en forma de candelabro, grabado a buril por Andrea de Mandua y Pietro da Birago. Esta repartición vertical introduce en ocasiones una jerarquía en el seno del panel decorativo, ciertos motivos soportan en sentido propio a otros que triunfan. Coronación en forma de balaustre.

<sup>17</sup> Predela parte inferior de un retablo, generalmente dividida en pequeños paneles, donde se inscribe escenas relacionadas normalmente con el tema iconográfico principal. La predela como el retablo, puede ser esculpida o pintada.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>18</sup> *Grutescos* Del latín *Grotesco*, que, a su vez, deriva de *grotta*, que significa gruta o cueva. Ornamentación escultórica o pictórica a base de seres fantásticos humanos, vegetales y animales, completamente entrelazados formando un todo, propia del Renacimiento. Procede de la decoración romana pompeyana descubierta en las excavaciones realizadas a finales del siglo XV.

<sup>19</sup> *Putti*: voz italiana, nombre que se da a los amocillos desnudos que se usan con frecuencia en la decoración a partir del Renacimiento. Literalmente: niños pequeños. Ejemplos: los *putti* pintados por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, flanqueando las figuras de los Profetas y de las Sibilas o los esculpidos por Donatello en la Cantoría del dibujo adjunto.

<sup>20</sup> *Benvenuto Cellini* - (1500 - 1571), escultor, orfebre y medallista de origen florentino. Expulsado de Florencia en 1516, entra al servicio del Papa en Roma, luego se dirige a Francia, donde recibe importantes encargos de Francisco I (entre ellos un célebre salero en oro esmaltado y un Júpiter de plata) y se naturaliza. Vuelto a Florencia, Cellini trabaja para el duque Cosme, autor de unas memorias reeditadas con frecuencia.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

## VI.

### FORMAS Y COLORES EN LAS PINTURAS MURALES DECORATIVAS DE CASA ARRIETA

Decorar es adomar una cosa para embellecer, enriquecer y destacar mejor su forma por medio de elementos de línea, valores y colores que sean apropiados a su carácter, estructura y a su función. (Kentclay, 1970: 103)

El dibujo de las formas es resultado de una combinación de líneas, valores de tono y colores bien ordenados. Estos dibujos forman estructuras representando objetos o cosas definidas y es ornamental ya que ha sido utilizado para enriquecer visualmente la superficie de un número.

Las formas de las pinturas decorativas de Casa Arrieta poseen líneas sencillas, equilibradas y bien relacionadas y fueron coloreadas con un material adecuado de manera armónica y de rico aspecto.

La decoración u ornamentación ha sido entendida como una necesidad psicológica, ya que a lo largo de la historia los seres humanos hemos manifestado una incapacidad para tolerar el vacío sobre las cosas materiales; ya que se ha demostrado que la contemplación de una superficie lisa crea un impulso instintivo de garabatear sobre ella, esto para romper la monotonía de un espacio vacío. Recordemos

que en el período Paleolítico de la civilización humana el hombre adorno sus utensilios con líneas y formas primarias y decoró las paredes de sus cuevas con representaciones de animales de ese tiempo.

En las etapas siguientes de la vida humana la decoración se desarrolla, así como evolucionan los instrumentos y materiales disponibles, así como la forma de trabajarlos. A medida que las civilizaciones avanzan se da al ornamento una estructura preconcebida utilizándose motivos abstractos libres y figuras geométricas hasta llegar a la etapa en que imitan los elementos naturales como figuras humanas, animales y flora, que fueron utilizados perdiendo en algunos casos su definición figurativa para volverse hacia lo geométrico o puramente abstracto.

La decoración u ornamentación esta caracterizada como se sabe, por las expresiones personales de cada época, como sucedió por ejemplo con la hoja de acanto, la cual introducen los griegos, después se transforma en un estilo diferente con los romanos, a continuación por los bizantinos y posteriormente en el Renacimiento, situando este ejemplo en la aplicación directa en los capiteles de las columnas arquitectónicas

## 6.1

### ANÁLISIS DE LA FORMA

Actualmente, al hacer el análisis de formas visuales en el tipo de ornamentación de las pinturas de Casa Arrieta tenemos que todos los motivos están comprendidos en tres clases:

- Decoración de estructura Geométrica - realizada a base de líneas y formas geométricas carentes de significación (cenefas en la parte superior del decorado de coronas) como es el caso de las composiciones en la Sala de Coronas, que en este caso aparece combinada con elementos vegetales y cálices (fig. 29)
- Decoración de estructura Estilizada - realizada con rasgos característicos de formas naturales y de objetos (en este caso de arquitectura), animales, árboles, flores y frutos, como es el caso en la Sala de Rocallas. (fig. 30 y 31)
- Decoración de estructura Naturalista.- realizada por medio caras humanas, instrumentos naturales, flores y frutos como es el caso de las pinturas en la Sala de Medallones (fig. 32)

Una de las cuestiones básicas dentro de la ornamentación es la relación que guardan las proporciones de esta con el elemento a decorar, en este caso de las pinturas decorativas de Casa Arrieta, este punto resulta bastante aceptable ya que guardan las dimensiones de los muros con las pinturas una

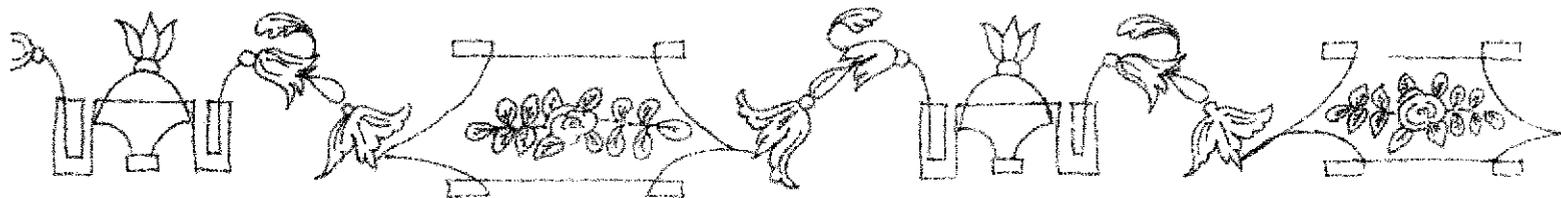


Fig. 29

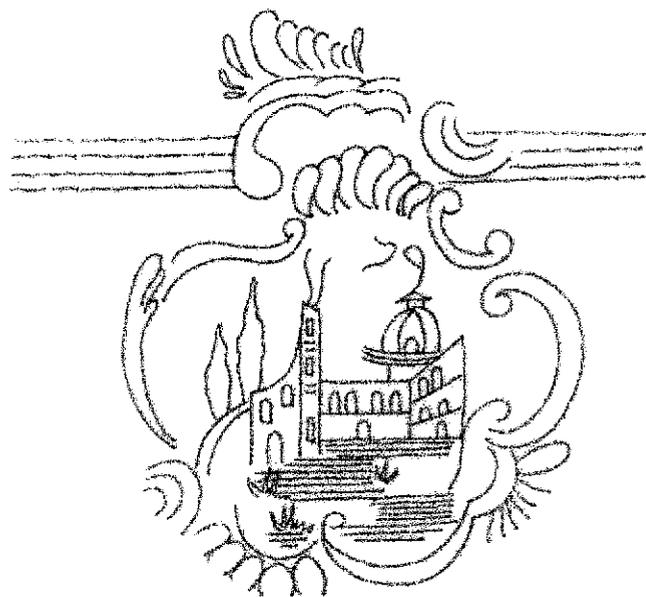


Fig. 30

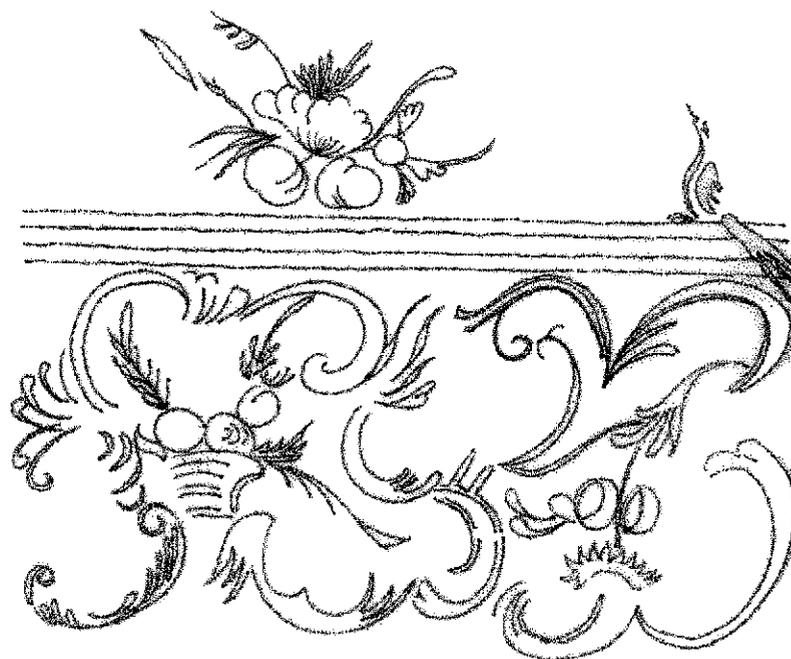


Fig. 31

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

buena proporción, así como una buena relación con sus masas y contornos, estos últimos repetidos de cierta manera rítmica, representando un conjunto armonioso en cada una de las salas

Como se sabe, el *Ritmo* es un movimiento acompasado como el de los latidos del corazón y la secuencia alterna del día y la noche; en la música este supuesto por los intervalos en los tiempos y, en la ornamentación es la relación armónica de líneas que se producen con una misma dirección, como sucede en la curvatura de las olas

Las composiciones rítmicas como es el caso de todas las cenefas presentes en Casa Arrieta, así como también en los muros con pintura decorativa de otras tantas casas coloniales que existen en Puebla, son características de la Pintura Mural Decorativa en general; estas asociaciones rítmicas se inician cuando es conectada una unidad con otra para desarrollar así una secuencia o movimiento. Esta secuencia o camino, la vista la recorre fácilmente

El *Ritmo* por repetición, como es el caso de las cenefas dentro de la Pintura Decorativa, es la reproducción en una dirección definida de la unidad a intervalos iguales. Cuando un motivo es repetido gradualmente se produce un movimiento que conduce la vista de un motivo al siguiente y de manera que no se les aprecian

separados, sino en una sucesión rítmica que se desarrolla a todo lo largo del espacio

Los *Ritmos* curvos presentes en la Sala de Coronas de Casa Arrieta, presentan una gran potencia dinámica y dentro de esta composición de coronas, se asocia a su vez con otros ritmos también curvos de gran acción (Fig. 33)

Este elemento del *Ritmo* lo encontramos también en la Sala de Rocallas, posee propiedades de gran acción, estas se encuentran agrupadas armónicamente, estableciendo un eje horizontal rítmico en tres de los muros de la Sala, formando una banda (fig. 31)

El Ritmo también lo encontramos presente en la Sala de Medallones al repetirse estos en una sola dirección y con una misma forma elíptica, cuya forma por sí misma posee características propias de movimiento.

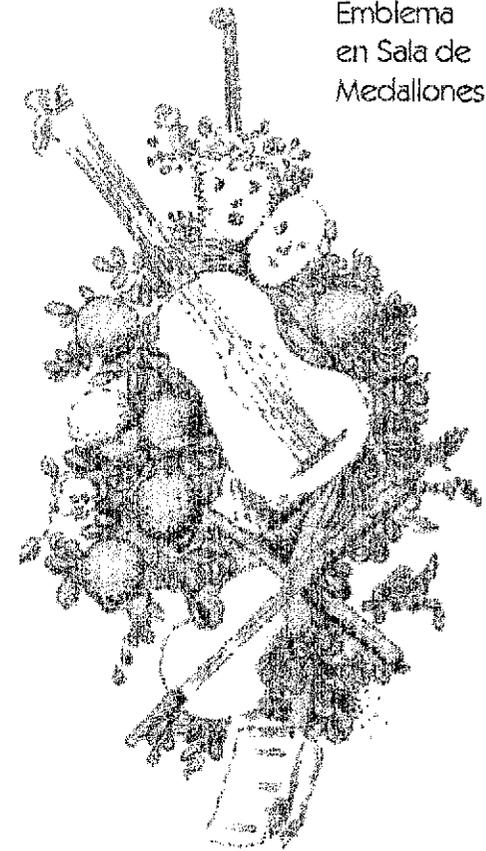
Dentro del lenguaje de este análisis formal tenemos al *Equilibrio*, el cual puede ser simétrico o asimétrico, en el primero los pesos son uniformes a un lado y otro y, en el segundo, aunque los pesos son desiguales, se mantienen en equilibrio por compensación; por ejemplo, el cuerpo humano visto de frente es simétrico como vemos, y visto de perfil es asimétrico. El Equilibrio simétrico siempre es reposado, a

diferencia de este, el asimétrico, cuando esta bien compensado, es más variado y dinámico.

Así tenemos que en la Sala de Coronas las formas de sus pinturas presentan un *Equilibrio* simétrico, tanto en la propia composición de las coronas, como también en la cenefa pintada en la parte superior de estas; conformada por elementos como flores de liz, cálizos y rosas, enlazadas y enmarcadas por líneas finas que forman rectángulos.

(figs. 29 y 33)

Emblema  
en Sala de  
Medallones



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

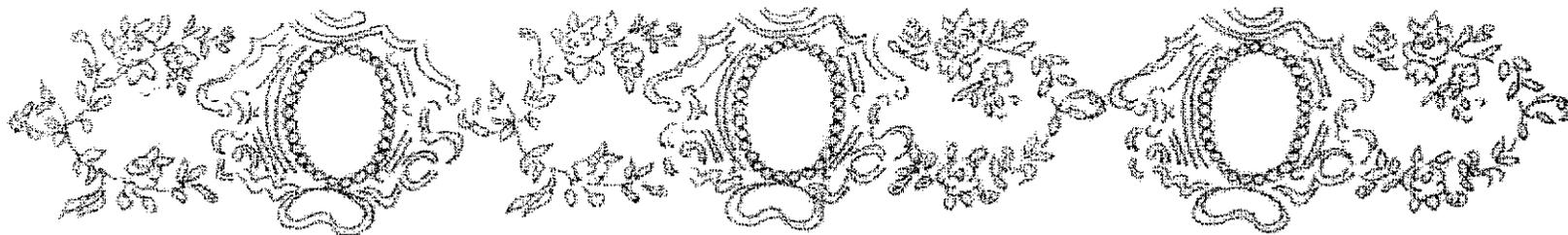


Fig. 33

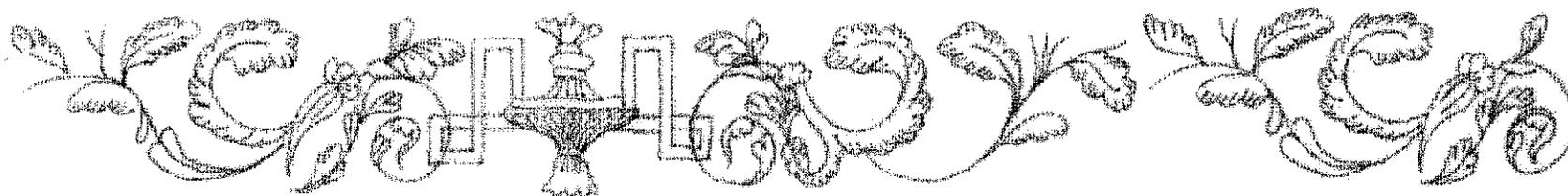


Fig. 34

En la Sala de Rocallas el conjunto pictórico presenta un *Equilibrio* asimétrico ya que cada una de las formas típicas curvas de las rocallas tiene una estructura lineal diferente, lo que produce en todo el conjunto una variación de gran dinamismo y armonía.(fig. 31)

La Sala de Medallones se puede considerar como un ejemplo de ambos *Equilibrios*, pues el conjunto presenta cenefas uniformes donde

predominan estilizaciones de flores y arabescos, así como también formas decorativas abstractas (fig. 35) y los rectángulos con decoración estilizada de flores que enmarcan los once medallones repartidos en los cuatro muros; todo esto formando un *Equilibrio* simétrico, y por el otro lado el contenido compositivo diferente en cada uno de los medallones le da el carácter a la Sala de también tener un *Equilibrio* asimétrico.

Otro elemento que se considera también es la *Alternación*, entendida como una sucesión de dos motivos diferentes que se repiten uno al lado del otro. Por ejemplo en música es frecuente la *Alternación* de un sonido delicado con otro violento, aunque en los ritmos alternos se manifiesta más variedad que en los repetidos, estos poseen más potencia. En la Sala de Coronas, el panel de las coronas presenta esta característica ya que la

composición presenta una corona de rosas junto a una corona de cintas o listones y una sarta de pequeñas esferas formando una elipse (fig 33)

La última cenefa situada arriba del panel de coronas también tiene *Alternación* de dos motivos diferentes (Fig 29)

La Sala de Rocallas presenta esta característica en la cenefa superior al panel de las rocallas (fig 34). También la Sala de Coronas presenta *Alternación* en la cenefa pintada arriba del conjunto de coronas (Fig 29)

En el análisis formal de estas pinturas de Casa Arrieta se encuentra presente otro elemento de interés que es el *Contraste*, el cual supone el más alto grado de alternación de elementos, así pues en la Sala de Coronas en la cenefa superior a las coronas (Fig 29) el contraste se aprecia en la sucesión de figuras rectangulares geométricas y elementos figurativos como cálices y flores, combinación que rompe con la igualdad entre las unidades, haciendo que los elementos figurativos predominen por su tamaño y valor

Lo mismo ocurre en la Sala de Rocallas cuya cenefa presenta motivos geométricos y figurativos como coronas y flora (Fig 34) Las cenefas presentes en la Sala de Medallones no presentan esta característica.



Fig 35

La Sala de Coronas presenta un impacto visual mayor en relación a las otras dos salas, ya que las dimensiones de sus pinturas y proporciones son mayores, no existen en sus muros espacios vacíos

La Sala de Rocallas presenta formas en sutiles curvas, produciéndose una experiencia visual dinámica

En esta sala predominan en las cenefas las formas circulares y de tipo geométrico rectangulares.

La Sala de Coronas también presenta una visual dinámica, por tamaños, formas y colores

En la Sala de Medallones se interrelacionan estos como elementos predominantes, los marcos rectangulares en que estos se encuentran inscritos, las cenefas superiores e inferiores definen de piso a techo al cien por ciento la decoración de sus muros de manera armónica

En cuanto a la sección áurea, esta fue muy utilizada por los griegos y los artistas del

Renacimiento y se convirtió en un canon establecido de proporción en las últimas Academias. Su característica particular radica en el hecho de que produce un número de áreas íntegramente relacionadas; de tal manera que la proporción entre la mayor y la menor cantidad es igual a la proporción entre la suma de las dos y la mayor (Fig. 36) (o sea que, en una línea dividida de ésta forma la longitud total dividida por la parte mayor es igual a la parte mayor dividida por la menor), lo que da por resultado rectángulos dinámicos o áureos.

Los rectángulos que enmarcan los medallones en ésta Sala fueron analizados en este aspecto y concluimos que el trazo de estos correspondió a una manera matemática intuitiva y de acuerdo a las dimensiones del salón pues no son rectángulos áureos, lo que no les resta que sean armoniosos visualmente

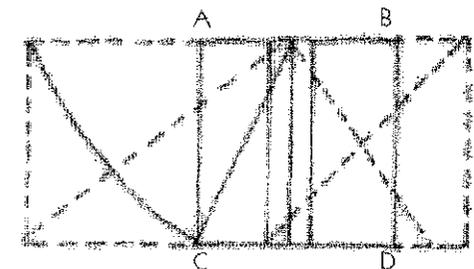


Fig 36

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### ANÁLISIS DE COLOR

Pasemos ahora al análisis de los colores de las pinturas Decorativas en Casa Arrieta. Para iniciar, tenemos como se sabe que las cualidades o sensaciones del color en general se diferencian en tres características esenciales: el *Tono o Color*, que es la cualidad que distingue un color de otro, la *Luminosidad o Valor* que es la cualidad del brillo, cualidades claras u oscuras y la *Saturación*, que es la intensidad del color

Cuando hablamos de *Valor -- Color*, estamos considerando en realidad el impacto total de estas tres características operando conjuntamente; en un contexto particular un valor de color puede parecerse equivocado debido a un error en la valoración de una u otra de las tres características

Normalmente se establece una distinción entre los colores *Cromáticos y los Acromáticos*; los primeros son la serie de tonos o colores y los derivados por mezcla entre ellos, y los colores acromáticos son el blanco, el gris y el negro

Los colores se caracterizan por armonías de *Análogos y de Contraste*. Por analogías entendemos que son los colores que se encuentran contiguos en el círculo cromático y las *Monocromías* son los colores resueltos en dos o más gradaciones de valor de un solo color

*Análisis de los colores por Contraste.-* La armonía de los colores por contraste es entendida por medio de varios esquemas que se explican a continuación, los cuales como el nombre lo dice producen armonía o son armoniosos. Así tenemos el esquema *Luz -- Oscuridad* que está representado por las escalas tonales de cada uno de los colores. Otro esquema está compuesto por el contraste de *Frío -- Cálido*, los colores que contienen rojo son cálidos y los contienen azul son fríos, esta cualidad de temperatura subjetiva se relaciona como se sabe en "entrantes" y "salientes"

Otro esquema es el de *Contraste por Complementarios* en el que se tiene que la relación de temperaturas de los colores nos lleva a este esquema porque cada par de colores complementarios es un ejemplo de equilibrio entre frío y caliente. El complementario es el color opuesto en el círculo cromático.

Se tiene también el esquema de *Contraste de Proporciones*, en este el equilibrio de las áreas de color nos lleva a la discusión general del contraste por superficie de color, el tamaño de una superficie ocupada por un color puede ser un factor en su posición aparente en el espacio, se crea un principio de compensación en el hecho de que la energía de un

color parece incrementarse al disminuir el área cubierta por el mismo.

Y un último esquema es el de *Contraste por Grados de Saturación*, es la relación entre el color puro y el color diluido, ya sea diluido con blanco, con negro o con gris, crea una energía que afecta al fenómeno espacio -- color. Al diluir los colores con blanco, gris o negro se observará que los colores diluidos parecen ganar vitalidad, mientras que los colores puros pierden algo de su brillo en la yuxtaposición de ambos

Una vez mencionada la serie de contrastes existentes en la armonía de colores, es necesario mencionar que si mezclamos colores que contienen valores fríos y cálidos en cantidades iguales, llegamos a una mezcla "muerta", ya que las temperaturas terminan en una neutralidad, sabiendo manejar este recurso el color "muerto" es valioso expresivamente y puede producir gran belleza.  
(Whelan, 1994:56)

Asimismo una composición en la que se sitúen colores de un segmento del círculo cromático casi en igual cantidad que los situados en una zona diametralmente opuesta tiende a producir un estado de tensión difícil de manejar satisfactoriamente, pero que si es bien logrado, también produce armonía y belleza.

"El secreto de la armonía en los colores reside en la desigualdad equilibrada de los diferentes factores de saturación, valor, cualidad superficial y tamaño de cada área. Cuando se quiere obtener un esquema de color que impresione de manera tranquila se debe recurrir a los colores análogos y combinaciones de poco contraste, para un efecto más fuerte hay que utilizar esquemas de colores en oposición".  
(Wong, 1988:79)

Las características generales en los colores de las pinturas de las Salas de Casa Rieta es que son colores diluidos, colores transparentes, pintados con técnica al temple en el que se utilizó pigmento de origen vegetal o animal y un aglutinante que pudo haber sido la yema de huevo.

#### Sala de Coronas -

La cenefa superior del conjunto pictórico está representada en color café de tono oscuro, los cálices y las flores de liz en degradación tonal produce que no sean figuras planas sino con volumen, contraste de *Luz - Oscuridad*

En la zona de las coronas predominan los tonos en azul pastel combinados con elementos verdes y rojos, o sea que las rosas y su follaje, como se sabe aquí se presenta una armonía de color por *Contraste* ya que estos dos colores son *Complementarios*. Este conjunto a su vez está enmarcado con cenefas

planas de color café siena, azul y rosa pastel, presentes también las armonías de color en contrastes de *Frío - Calor*, ya que como sabemos el azul es un color frío y el rosa es cálido.

#### Sala de Rocallas -

En la vista general de esta Sala apreciamos una de las cualidades del color: el *Valor* por medio de sus escalas tonales

Toda la decoración de la *Sala* está representada en un mismo color, que es un azul verdoso o verde viridian, produciendo una doble armonía de los colores por contraste *Luz - Oscuridad* y por armonía *Monocromática*. Por lo tanto la pintura de las rocallas presentan características de volumen, no son decoraciones planas.

#### Sala de Medallones -

A diferencia de las otras dos Salas presenta una gama extensa de colores en su mayoría diluidos ya que como mencionamos esta es una característica de la pintura al temple. Esta Sala al representar en sus medallones elementos figurativos y de la naturaleza como flores, frutos e instrumentos musicales, contiene diferentes colores todos ellos en armonía como son los follajes verdes con frutos y flores en colores cálidos como son amarillos, naranjas y rojos, creando nuevamente contrastes por *Complementarios*; armonías por contrastes

*Luz-Oscuridad*, armonías de colores por *Frío- Calor*, armonía de colores por *Contraste* de proporciones en cuanto a las zonas o áreas de color, como son las relaciones entre los fondos azul - verde de cada uno de los medallones con las composiciones de cada uno de ellos que aparecen de manera central.

Cada uno de los medallones lleva una decoración en forma de enmarcado en tonos de amarillo ocre, a su vez estos medallones se encuentran inmersos en una superficie rectangular de color amarillo pastel también decorada en su parte superior por una guirnalda de rosas azules y rojas produciendo el conjunto en su totalidad una serie de armonías y contrastes

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## CONCLUSIONES

Quiero dar inicio a las conclusiones comentando lo grato que resultó para mí la estancia en el Posgrado de Artes Visuales, Antigua Academia de San Carlos, que ofrece la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue un verdadero placer estudiar allí por varias razones, en principio, encontrarse en los espacios y caminar por los pasillos donde pasaron los grandes Maestros de nuestra Plástica Mexicana, así como también el haber recibido durante el Posgrado cátedras impartidas por maestros de gran talla. Haber contado con la diversidad de excelentes talleres que tienen estas instalaciones. Además, importante ha sido haber formado parte de una generación de compañeros alumnos dentro de un cálido y entusiasta ambiente, algunos de ellos de otras partes del mundo, compartiendo conocimientos, ideas y personalidades; es de lo mejor que me ha pasado. Al haber egresado como pasante uno quiere seguir siempre allí, seguir aprendiendo las riquezas que ofrece este recinto. Gracias UNAM por permitirnos un desarrollo como individuos en un marco de libertad.

El título de esta investigación originalmente iniciaba con la palabra Iconografía y en el transcurso del trabajo concluí que la palabra correcta es Iconología. El porque de esta diferencia se explica ampliamente en la

introducción. Así mismo se explica porque la iconología de las pinturas de Casa Arrieta fue abordada de una forma introductoria.

La concepción del mundo está integrada a la vida de la sociedad, por eso está en continuo movimiento, forma parte de los cambios que surgen en la evolución de una sociedad y la relación con las distintas clases sociales. Las pinturas decorativas de Casa Arrieta formaron parte de una casa considerada como palacio o casa burguesa perteneciente a una ideología burguesa colonial poblana, que en sus espacios cumplieron la función de recrearse.

Las pinturas murales decorativas de Casa Arrieta fueron pintadas y copiadas de grabados y tapices provenientes de Europa, cuya función en esta casa fue de carácter decorativo y de recreación. Al ser retomadas un tanto por repetición estas pinturas quedan fuera de cualquier simbolismo, no así las de los grabados originales.

En cuanto a los estilos de las pinturas, tenemos que en el caso de las Rocallas, esta tuvo su desarrollo en Francia en el siglo XVIII abarcando el periodo Rococó a finales del Barroco, lo que indica, que estas muestras de Rocalla llegan a México por medio de grabados o tapices, a finales del siglo XVII o en otro caso hasta el siglo XIX, siendo en cualquiera de estas dos épocas en que se pintó esta sala.

En cuanto a la sala de los Medallones, los Emblemas representados del canto y de la

música, datan desde Grecia y Roma y tienen gran auge durante el Renacimiento, durante los siglos XV y XVI. A este tipo de Emblemas se le puede ver en el Palacio y Museo de Louvre en París. Así es que si la Casa Arrieta fue construida en el siglo XVI es muy factible que durante las primeras décadas o tal vez antes de este tiempo fue decorada la sala de Medallones, correspondiendo entonces la decoración al siglo XVI o principios del siglo XVII. Estas mismas fechas corresponden a la decoración de la sala de Coronas, pues estos paneles fueron los primeros en pintarse en esta sala. Considerando que las Coronas son de origen muy antiguo, como se indica en ese capítulo.

Ya que esta no es una tesis sobre restauración de bienes muebles, no fue viable realizar un análisis químico sobre la técnica pictórica que usaron estos pintores coloniales, pero de acuerdo a sus características visibles, tenemos que son colores transparentes aplicados en varias capas, logrando valores tonales en donde se valieron de pigmentos de origen vegetal y animal de acuerdo a la época y utilizando posiblemente como aglutinante la yema de huevo.

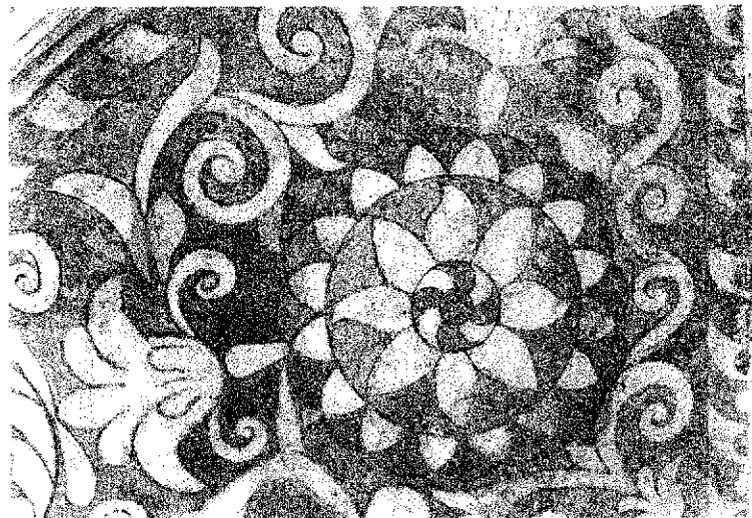
Se rescató una obra de arte decorativo de gran valor estético, testimonio de la vida y de la cultura de Puebla, del siglo XVI, XVII y XVIII, ahora bajo la custodia de la fundación Museo Vivo de Arte Agustín Arrieta, A.C. Es necesario asentar que el hecho de haber restaurado el monumento arquitectónico



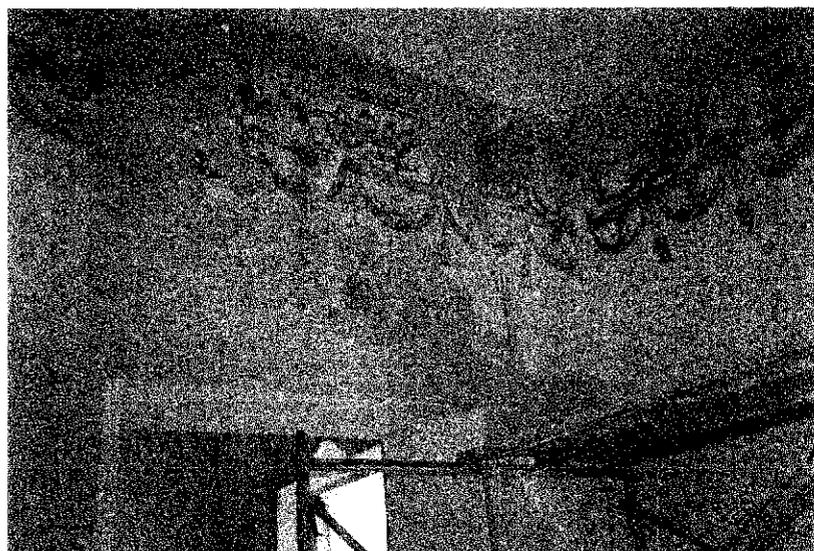
y sus pinturas decorativas, constituye solo una parte de su conservación y ésta corresponde en el futuro a sus nuevos depositarios, quienes deben estar conscientes de que los materiales están sujetos a cambios naturales que se aceleran por efecto de las condiciones ambientales dando como resultado la destrucción parcial o total de los bienes culturales.

Por lo tanto debe existir un programa de mantenimiento, protección y cuidado en el que se consideren todos los factores que pudieran influir en el deterioro de las pinturas, para tomar todas las medidas necesarias a fin de impedir, o al menos reducir al máximo, todos los riesgos en perjuicio de la integridad de las pinturas.

Uno de los objetivos de esta investigación fue buscar y encontrar pinturas Murales Decorativas análogas a las de Casa Arrieta. Las fotografías que a continuación se muestran son ejemplos de también pintura Mural Decorativa en otros inmuebles coloniales en Puebla.



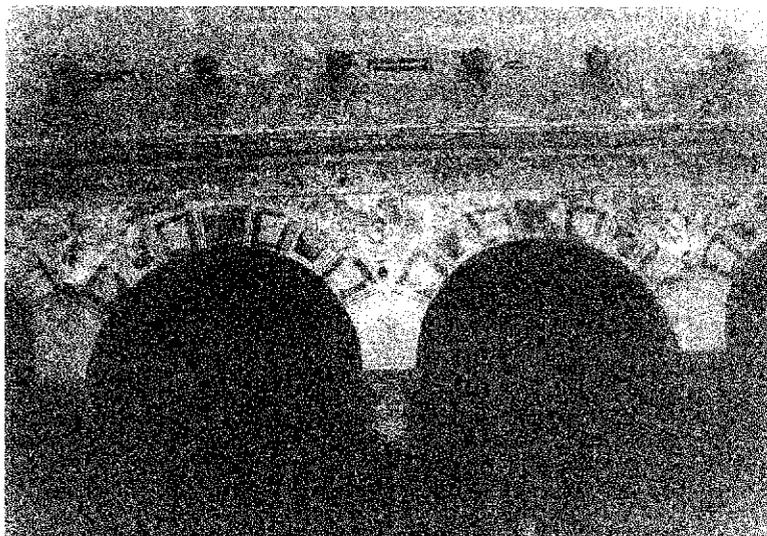
Pintura Mural Decorativa  
en Atlixco, Puebla



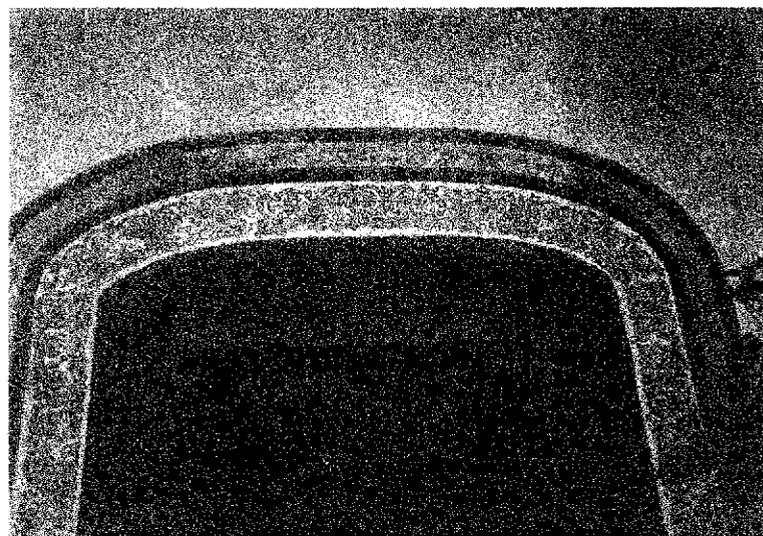
Pintura Mural Decorativa  
Ubicación: 18 poniente no 108  
Centro Histórico, Puebla



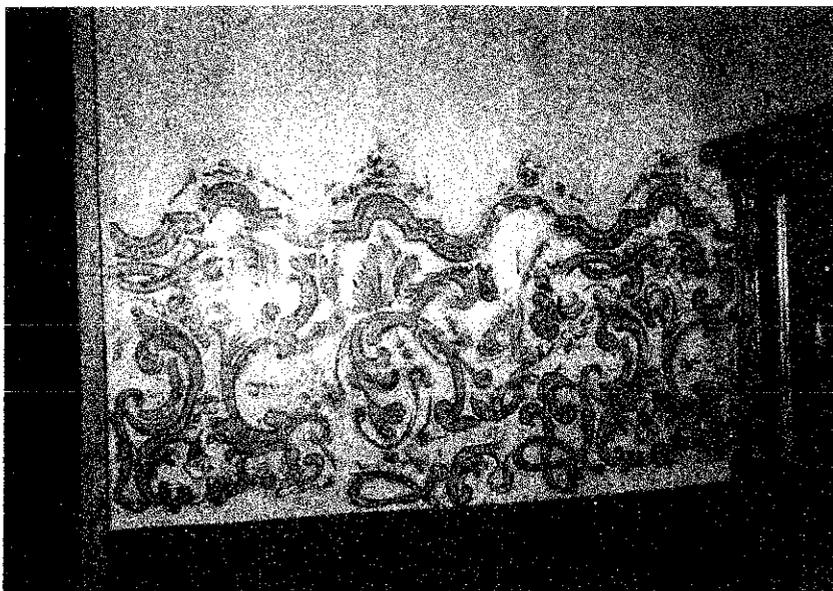
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Pintura Mural Decorativa  
Ubicación: 7 poniente no. 105  
Centro Histórico, Puebla.



Pintura Mural Decorativa  
Ubicación: 7 poniente no. 105  
Centro Histórico, Puebla.



Pintura Mural Decorativa  
Ubicación: 7 poniente no. 105  
Centro Histórico, Puebla

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO PERUJO, NICETO 1887  
"La Reina de las Flores, las Flores de la Vida"  
Estudio Filosófico Teológico  
Ed. Manuel Galindo y Bezares, México
- ARGOS VERGARA 1990  
"Diccionario Enciclopédico"  
España
- BAENA GUILLERMINA 1994  
"Instrumentos de Investigación"  
Editores Mexicanos Unidos S.A.
- BECKER, UDO 1998  
"Enciclopedia de los Símbolos"  
Ed. Océano de México S. A. de C. V., México
- BERLINER, RUDOLF 1928  
"Modelos Ornamentales de los siglos XV al XVIII"  
Ed. Labor, Madrid
- WHELAN BRIDE M. 1994  
"La armonía en el color"  
Editorial Somohano, Argentina
- CABANNE PIERRE, MIRACLE LUIS 1997  
"Diccionario Internacional de Arte, Hombre y Creación"  
Ed. Argos-Vergara, Barcelona  
Tomo I Enciclopedia Británica
- CABANNE PIERRE, MIRACLE LUIS 1997  
"Diccionario Internacional de Arte, Hombre y Creación"  
Ed. Argos-Vergara, Barcelona Tomo IV Enciclopedia Británica
- CAMELO ARREDONDO, ROSA; GURRIA LACROIX, JORGE; y REYES VALERIO CONSTANTINO 1984  
"Juan Gerson, Tlacuilo de Tecamachalco"  
Instituto Nal. De Antropología e Historia, México
- CRUZ, SALVADOR 1992  
"Alonso Valiente, Conquistador de la Nueva España y Poblador de la ciudad de Puebla de Ángeles"  
Ed. H. Ayuntamiento de la Ciudad de Puebla  
Año del Quinto Centenario
- CAZENAVE TAPIE, CHRISTIANE 1996  
"La Pintura Mural del Siglo XVI"  
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México
- GOMBRICH, E. H. 1998  
"Norma y Forma, Estudios sobre el Arte del Renacimiento"  
Ed. Debate, Madrid
- GRUBER, ALAIN 2000  
"Historia General del Arte"  
Las Artes Decorativas en Europa, del Renacimiento al Barroco  
Summa Artis Tomo XLVI  
Ed. Espasa Calpe, S. A., Madrid
- HALL, JAMES 1974  
"Diccionario de Temas y Símbolos Artísticos"  
Alianza Editorial, S. A., Madrid
- KENTDOY M. 1970  
"El Ornamento"  
Ed. L. E. D. A., España

- KJEGELGER DE KROPFINGEN, HELGA VON 1978  
"Aspectos Iconológicos en los Murales de la Casa del Deán de Puebla"  
Ed. Proyecto Puebla, Tlaxcala, México
- LAJO, ROSINA y SURROCA, JOSE 1995  
"Léxico de Arte"  
Ed. Akal, S. A., Madrid
- LETTS, ROSA MARIA 1989  
"Historia del Arte"  
El Renacimiento  
Universidad de Cambridge  
Ed. Gustavo Gili S. A., Barcelona
- MAINSTONE, MADELEINE y ROWLAND 1989  
"Historia del Arte"  
El Siglo XVII  
Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona
- MEYER, F. S. 1994  
"Manual de Ornamentación"  
Ed. Gustavo Gili, S. A. de C. V., México
- MONTERROSA, MARIANO; TALAVERA, LETICIA 1992  
"La Pintura Mural de los Conventos Franciscanos en Puebla, Estudio iconográfico"  
Ed. Gobierno del Edo. De Puebla
- MORALES y MARIN, JOSE LUIS 1982  
"Diccionario de Iconología y Simbología"  
Ed. Taurus Ediciones, Madrid
- MUKAROVSKY JAN 1981  
"Escritos de estética y semiótica del arte"  
Ed. Gustavo Gili, España
- PANOFSKY ERWIN 1995  
"El significado en las artes visuales"  
Ed. Alianza Forma, N. Y
- PÉREZ RIOJA ANTONIO 1971  
"Diccionario de símbolos y mitos, las ciencias y las artes en su expresión figurada"  
Ed. Techos, Madrid
- PÉREZ DE SALAZAR Y HARO, FRANCISCO 1990  
"Historia de la Pintura en Puebla"  
Ed. Perpal S. A. de C. V., México
- REINACH, SALOMÓN 1990  
"Historia General de las Artes Plásticas"  
Ed. Pax- México
- ROBERTSON, DONAL 1959  
"Mexican Manuscript Painting of the early Colonial Period"  
Yale Univ. Press New Haven
- STEPHEN, RICHARD JONES 1989  
"Historia del Arte"  
El siglo XVIII  
Ed. Gustavo Gili S. A., Barcelona
- TOUSSAINT, MANJEL 1990  
"Pintura Colonial en México"  
Ed. UNAM, México
- VARIOS AUTORES 1991  
"Segundo Coloquio, Balances y perspectivas de las Investigaciones sobre Puebla"

Coloquio del V centenario, Gob. Del Edo. De Puebla, Lic. Mariano Piña  
Olaya  
México, Puebla

- VARIOS AUTORES 1987  
"Iconología y Sociedad, Arte Colonial Hispanoamericano"  
XLIV Congreso Internacional de Americanistas  
Ed. UNAM, México
  
- WONG WUCIUS 1988  
"Principios del diseño en color"  
Ed. G. G. S.A., Barcelona

## AGRADECIMIENTOS:

- Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas, Plantel Academia de San Carlos
- Dr. Rafael Campos Enríquez  
Director de la Academia para el Avance de la Educación  
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
- Mtro. en Arq. Teófilo Cruz Valdés  
I. N. A. H
- Arq. Cándida Peña  
Directora del "Museo Vivo de Arte Agustín Arrieta, A. C."
- Arq. Juan Manuel González Teyssier  
Restaurador del Inmueble "Museo Vivo de Arte Agustín Arrieta, A. C."
- Jorge Soto  
-artista plástico-
- Escuela de Biología, B. U. A. P.
- Escuela de Música, B. U. A. P.
- Mtra. Patricia Moreno Rosano
- A mis asesores de Tesis