



**Un recurso del pasado para la defensa  
del patrimonio cultural.  
Caso específico: la pintura mural  
del ex Convento de San Juan  
Bautista de Tetela del Volcán**

JAIME CAMA VILLAFRANCA,  
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

En este foro buscaría alcanzar un doble objetivo; en primer término, defender la restauración que se apoya en la teoría que desde 1968 nos ha sustentado profesionalmente y paralelamente satisfacer la carta del ICOMOS, *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales 2003*, de la cual por azares del destino fui firmante. En segundo lugar, y no menos importante, tratar de mostrar cómo podemos recurrir a imágenes que forman parte de la historia para ayudarnos a conservar el pasado, en este presente.

Debo enfatizar, que mucho de lo que en este foro se presentará, responde a una temática expresada en un coloquio del Seminario de Conservación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, realizado en el 2006 en la ciudad de Oaxaca; pero estimo que aún sigue siendo un tema poco explorado.

La fotografía es una herramienta imprescindible en cualquiera de los procesos para conservar, restaurar y estudiar las obras de arte y el patrimonio cultural. Se considera como una de las técnicas que sin afectar a la obra, genera uno de los apoyos básicos para la conservación, junto con las herramientas radiográficas y todos los demás sistemas de registro visual. En este trabajo, buscaremos que las funciones del registro visual sean:

1. Documentar el estado de la obra antes de la intervención, y a medida que avanza los procesos de restauración, junto con los informes escritos y gráficos que conforman el expediente, que se aportará como una parte sustancial de la materia de estudio en la conservación del patrimonio cultural.
2. Propiciar material para generar acciones de inventario, registro, catalogación y difusión, tanto de las obras que componen el patrimonio cultural de un país, como de los procesos que se han realizado para su conservación.
3. Ser uno de los elementos necesarios para conformar una base de datos que permita a los investigadores tener acceso a una información especializada, con la cual puedan realizar sus tareas y comparar diferentes tipologías, autorías o bien similitudes de trazo.
4. Manifestar fehacientemente el estado de las obras antes de ser intervenidas y mostrar los resultados obtenidos en los procesos de restauración tanto al restaurador como a las instituciones, con el fin de reconocer posibles cambios resultantes del proceso de intervención.
5. Finalmente, en el caso que nos ocupa, la fotografía sirvió para defender un bien cultural o mejor dicho, los restos de una obra de arte de la pintura mural novohispana que basada en la información de lo que podríamos llamar la fotografía histórica, facilitarnos su rescate.

Esos restos estaban condenados a su extinción, tanto por las autoridades culturales, como por parte de la comunidad; con el agravante de que podían haberse tomado decisiones para aplicarle lo que se llama modernamente, una remodelación o puesta en valor del edificio y sus contenidos.

Dedicarle la atención necesaria para su rescate, requería un enorme esfuerzo y la sensibilidad necesaria para dedicarle tiempo y recursos, era más sencillo esperar pacientemente su desaparición o simplemente entregarlos al quehacer de los mercaderes de la restauración, y así perder su autenticidad.

Considero que la utilización de la fotografía es una variante del uso tradicional que se le ha dado en los procesos de restauración, al utilizarla como un recurso en auxilio de una mejor lectura y restauración.

La información que nos proporciona la fotografía histórica, permite interpretar el significado de los restos que se conservan en la actualidad y, que a veces, dado el deterioro de ciertas zonas de la obra, nos permite un cuidadoso análisis y una profunda reflexión, evitándonos establecer hipótesis sobre una imagen, que parcialmente mutilada, necesita, de esa guía que es el documento fotográfico, obtenido antes de que se hiciera necesaria la intervención presente y por lo tanto el deterioro que hoy la hace difícil de interpretar correctamente.

Antes de entrar en materia sobre la pintura mural de Tetela del Volcán y basándome en lo que considero un punto de vista válido, en función de haber colaborado en el Instituto Nacional de Antropología e Historia desde el año 1964 y ser restaurador perito del mismo instituto, me puedo permitir solicitar a las instancias oficiales, privadas, académicas y colegiadas, que es menester que se acabe con la discriminación en materia de protección, conservación y restauración, de la pintura mural, una de las expresiones más importantes de las obras del arte de este país, para que sea puesta sobre la mesa de la conservación, en el nivel nacional y que la cultura mexicana desarrolle la capacidad de sentirse parte de la cultura universal, sin tener que esconder la cara cuando se mencione la falta de inversión en la protección, estudio y difusión del arte mural mexicano, tanto prehispánico como novohispano, dándonos tiempo para que, cuando la moderna y la contemporánea requieran de una política de preservación, esto no sea algo que dependa de acciones extraterrestres. Contra el vicio de pedir, sabemos que estas instancias mencionadas, tienen la virtud de no dar.

No es posible que desde que se inició la conservación y restauración de nuestro patrimonio cultural, la mayoría de la pintura mural no haya podido salir del estado de ruina en el que se encuentra y que a muchos nos avergüenza.

Un legado cultural que cuenta con ejemplares que deben ser considerados dentro del mundo de la plástica, como relevantes obras de arte, está abandonado a su incierto destino, esperando que por si solo se

consERVE, para entonces poder decir que fue una muerte anunciada, o un deceso resultante de procesos naturales debido a su edad.

Tengo claro que aquellas obras patrimoniales que no son susceptibles de acceder al mercado del arte, sufren el abandono por su carencia de los niveles comerciales que no responden a solicitudes de traficantes y de coleccionistas

La situación actual de nuestra pintura mural, manifiesta un abandono, que hace pensar en un rescate casi imposible, donde solo cabe la reconstrucción hipotética, o su desaparición.

Algunos de nosotros nos hemos convertido en los trompeteros del juicio final, avisando la desaparición de esos seres queridos, esperando que esas trompetas sirvan para que se produzca su resurrección, por ello, pretendo presentar una parte de la historia cronológica de lo sucedido desde los años setentas, a una obra de arte que ha empezado al fin ese anhelado proceso de resurrección.

Elevamos nuestros rezos ante el retablo de ánimas e hicimos sonar las trompetas del juicio final, para lograr la liberación del alma de esa obra de arte y se produjera su salida de ese purgatorio, que suele ser más bien un infierno de solicitudes, proyectos y presupuestos, que duermen en algún cajón.

Hemos logrado sacarla de uno de esos círculos que describe Dante y la tenemos situada en una de las aduanas de acceso al paraíso de las obras de arte, que ya habían perdido la esperanza de volver a ser.

Estoy claro de que este paraíso, no deja de ser algo que inocentemente forjamos los restauradores, cuando vemos que nuestros ruegos han tenido un final decoroso, aunque seamos solamente nosotros, los que entendemos el riesgo que implica someter esa fantasía a la consideración de las diversas autoridades culturales y de algunos colegas.

Las extraordinarias pinturas murales del ex Convento de San Juan Bautista de Tetela del Volcán, en el estado de Morelos, resultan con respaldo bibliográfico documentado en el libro publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1968 de la autoría de Carlos Martínez Marín, investigador de esa casa de estudios y docente entonces, de la hoy Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM).

En 1975, se realizaron labores de consolidación y limpieza tratando de dignificar el hallazgo debido al reconocimiento que esa obra obtuvo dentro del Departamento de Catálogo y Restauración del INAH; después el olvido.

Catorce monasterios del siglo XVI construidos en las faldas del volcán Popocatepetl, se incorporan a la lista del patrimonio mundial en 1994, y entre ellos se encuentra Tetela del Volcán. Pasaron 26 años para que alguien se volviera a acordar oficialmente de este inmueble.

A consecuencia de su nominación, se derivan fondos atraídos por la Dirección de Patrimonio Mundial del INAH y la UNESCO, para realizar ta-



reas de conservación de su pintura mural. Agotados los recursos, se constituyó un comité para analizar la conservación del monumento. El comité sesionó durante dos largos años sin conseguir mayores logros.

Intervenciones realizadas en la cubierta del edificio, se convirtieron en mini albercas que retenían las aguas en temporada de lluvias, con el consiguiente filtrado en los niveles inferiores.

La Dirección General de Sitios y Monumentos del CONACULTA, rescató fondos para corregir la cubierta y la impermeabilizó. Afortunadamente la pintura todavía existente, estaba concentrada en el claustro bajo y no se vio afectada por esas filtraciones, pero presentaba un estado de conservación francamente ruinoso.

Ante la ineficacia de aquel mencionado comité, en 2004, aprovechando la asignatura de Teoría de la Restauración, que debían cursar los alumnos del décimo semestre de la ENCRyM, surgió la posibilidad de intentar una acción de dignificación de esa pintura mural, realizando un ejercicio de reintegración de color.

En lo personal, debo aclarar como defensa, que iniciar una reintegración de color; sin haber realizado previamente la indispensable investigación que tanto defendemos, solo la puedo justificar como una acción emergente, apoyándome en el artículo seis de la mencionada carta de ICOMOS, para defender esa pintura de intervenciones incorrectas, que ya se habían intentado, dejamos para otro momento la realización de esa investigación, a riesgo de tener que corregir algunas intervenciones.

Retomando lo sustantivo de esta exposición, cabe mencionar que los alumnos con los que se emprendió la primera intervención de reintegración, estaban a punto de egresar y convertirse en profesionales.

Fue importante que se establecieran los límites y alcances de su participación, así como los lineamientos que debían prevalecer en una intervención de carácter académico, con un tiempo y recursos limitados, se consideró como definitivo el consenso que se logró para analizar la imagen, la cual debía ser la herramienta que prevaleciera en cualquier momento de la intervención.

La defensa de la integridad y respeto del concepto imagen, impuso que se delimitara claramente que la materia de las obras, solo es el soporte de esa imagen y que la materia deberá estar subordinada a ella, porque es en ella, la imagen, donde se concentran los intangibles que la originaron y que su conservación es, en resumen, la piedra angular de la restauración. El privilegiar la materialidad de las obras, solo nos lleva a confusas reintegraziones, a bellos resanes, o a reconstrucciones hipotéticas.

Lo realizado en Tetela del Volcán se ajusta perfectamente a todo lo expuesto durante los cursos de Teoría de la Restauración que se han impartido en la ENCRyM, casi desde su fundación y fue un ejercicio consensado entre la parte docente y el grupo de alumnos.

Puedo afirmar que la acción realizada con los estudiantes en 2005, permitió que se empezara a perfilar una solución para la presentación de ese recurso cultural que es la pintura colonial novohispana. Pero, dejemos de minimizar ese universo pictórico compuesto por una enorme cantidad de productos artísticos, de los que destacan indudables obras de arte, como las que se concentran en Tetela del Volcán.

El universo que nos interesa priorizar es precisamente el que se deriva de las obras que podemos rescatar, haciendo uso de una profesión, a la cual hemos dedicado tantos esfuerzos.

El *rigattino* o *tratteggio* para la mecánica de reintegración y las acuarelas como materia pictórica, fueron las herramientas de trabajo elegidas por consenso.

Emplear el *tratteggio* como técnica de reintegración, en este preciso caso, lo podríamos llamar una variable casi monocroma, a diferencia del sistema empleado para reintegrar pintura de caballete y consistió en trazar líneas verticales de colores que igualaran el de la materia original en torno a la laguna, separadas entre ellas de uno a dos milímetros como máximo, en conjunción con el blanco de los aplanados, llenando exclusivamente la laguna a tratar, estableciendo así una densidad tonal como la del original que la rodea, esto permitió diferenciar claramente la zona intervenida de lo que resta del original, como lo recomienda la Carta de Venecia y también la carta de ICOMOS, dándole al observador la posibilidad de valorar el universo de lo que se conserva, y permitir una mejor lectura del tejido figurativo de la obra de arte, o del bien cultural cuando se contemplan en su conjunto.

Cada pilastra planteaba un problema diferente. La degradación de la capa pictórica impedía realizar una reintegración que se atuviera a las características ideales de un conjunto, ya que en cada una se presentaba

un ejemplo de deterioro distinto, requiriendo lo que podríamos llamar un ejercicio diferenciado de sensibilidad y reflexión.

Por la acción de la humedad capilar ascendente, el deterioro de todas las pilastras, arrojaba como constante, la degradación y pérdida del color; desde la parte media de los personajes, intensificándose a medida que nos acercábamos a los pies, de manera que la posibilidad de reintegración se veía acotada por esta erosión, lo que nos situaba en la necesidad de ir reduciendo la intensidad del color de intervención, ya fuera diluyéndolo, mezclándolo con otro más claro, o aumentando la distancia entre línea y línea de nuestro *tratteggio*, dándole así a cada laguna, la intensidad necesaria para que a la distancia de observación, cada personaje pudiera recuperar su potencialidad de imagen, sin eludir por ello el transcurrir de la obra en el tiempo.

Derivado de lo anterior, se estableció como premisa de intervención, que por ningún motivo se realizarían reintegraciones en zonas que plantearan posibles hipótesis y por lo tanto, se circunscribiría la intervención a las características de los restos de imagen que rodeaban a la laguna, para que en lo posible, no se diferenciara a la distancia, el tono de la aportación.

Privilegiar el concepto de imagen frente al de materialidad, fue un reconocimiento y un homenaje al momento estético que prevaleció en la creatividad, de lo que hoy podríamos llamar; los maestros de Tetela.

Acceder a lo que creímos que sería el hecho de realizar algo diferente en pintura novohispana, se abrió un espacio de tiempo, delimitado por el acceso a recursos económicos que nos permitieran continuar y mejorar lo realizado en el 2004.

La Dirección General de Sitios y Monumentos del CONACULTA revisó sus presupuestos y con la anuencia de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH y, por supuesto, de la ENCRyM, se propició que se continuara con el proceso de dignificación de esa pintura mural.

A partir de esta etapa se cambió el material de reintegración por colores mezclados con una resina, llamados comúnmente colores al barniz, en lugar de las acuarelas, por su mayor duración frente a la humedad relativa que priva en la región.

Algo que nos tenía preocupados, era la falta de congruencia en zonas donde el deterioro, aunado a intervenciones excesivas de limpieza, presentaba áreas poco claras de interpretar.

Recordando las acciones que se suscitaron en 1975, cuando un servidor tenía como tarea los trabajos de campo, fui a "bucear" en el archivo fotográfico de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, rescatando las fotografías tomadas en 1964 por el entonces fotógrafo de la institución Antonio Reinoso, así como otras de 1975 que tomamos diversos trabajadores con motivo de acciones de consolidación de aplanados y resanes en las pilastras.

Comparadas las fotografías del pasado, con el estado en ese momento de las pinturas, pude comprobar que la a pérdida de aplanado no había progresado en forma notable, sin embargo, las acciones de limpieza que se realizaron, afectaron severamente la imagen de las áreas que estaban en un estado de mayor pulverulencia, provocando parcialmente su desvanecimiento.

En el momento de confrontar los dos estados existentes de la imagen, se nos presentaba la disyuntiva de continuar, sin tomar en cuenta la información que surgía de la historia documental, o tomar el toro por los cuernos y utilizar la información histórica, en beneficio de una mejor lectura y dignificación de un complejo pictórico único en el país.

Gracias a la fotografía se revelaron restos que permitían generar un entendimiento cabal de lo que constituyó la imagen original. Esto fue definitivo para dirigir la mano del restaurador hacia una más correcta interpretación de lo que era posible recuperar y en donde no era válido invadir la imagen original.





Sabiendo que se tomaba una decisión que llevaría a la controversia, sobre todo entre los puristas de una conservación, que podríamos llamar arqueológica o simplista, me decidí por tomar la información del pasado y darle uso en el presente, dejando que ésta nos guiara en una labor de comparación, entre lo que teníamos y lo que nos constaba que existió, en aras de entender su segunda historia, sin invalidar el paso del tiempo ni las pérdidas irreparables.

A medida que ha ido avanzando la reintegración, los personajes de esta galería pictórica, van rehaciéndose corporalmente y poco a poco, se ha ido recuperando la sensación de asistir al renacimiento de aquellos cuerpos, que mutilados por la incuria del tiempo y la negligencia de los responsables de su conservación, cada día nos acompañan con una mayor y mejor presencia, gracias a la sensibilidad de los restauradores que las van rescatando de la incertidumbre en que han vivido desde hace años y empiezan a su vez silenciosamente, a solicitarnos que repongamos también la atmósfera de recogimiento y reflexión para la cual fueron creados.

No habremos cumplido con la conservación de esta obra de arte hasta que logremos que sean motivo de contemplación dentro de los parámetros de respeto y admiración que merecen estos sobrevivientes de cinco siglos.

Al analizar las fotografías de 1964 y 1975 pudimos comprobar que las imágenes que éstas nos ofrecían, nos permitirían entender los restos existentes en la actualidad, con el simple acto de nutrir las lagunas y continuar teniendo como guía y directriz la imagen que desde el pasado lejano nos enviaban los fotógrafos, quienes en su momento documentaron su estado de conservación y que lo realizaron sin pretender trascender en el tiempo, pero permitiéndonos hoy, agradecerles su participación para la conservación de lo que documentaron.

El poder utilizar la fotografía histórica en la restauración moderna, nos demuestra la enorme importancia que conlleva el acto de documentar las obras de arte y el patrimonio cultural en los diferentes momentos de su segunda historia.

Sirva este ejemplo para enfatizar que en la formación de restauradores, historiadores y profesionales de la conservación, la omisión de la fotografía como instrumento de documentación, conlleva a una grave e irreparable pérdida para que se cumpla el compromiso de nutrir a nuestras generaciones en el goce, apropiación y conservación de las obras de arte y del patrimonio cultural, junto con la obligación de transmitirlos al futuro.

A partir del 2007 las acciones de consolidación de aplanados, de limpieza y resane ha sido una de las prioridades, sabiendo que las inyecciones y las limpiezas, no son acciones que puedan ser aclamadas por las autoridades enjuiciadoras de los informes trimestrales, consideramos que los tratamientos imprescindibles que postergamos en un principio, para motivar las aportaciones de recursos, no podían ser postergadas indefinidamente.

Hoy las intervenciones realizadas durante 2006, 2007 y 2008 se deben sin lugar a dudas a la presencia y el respaldo decidido de las autoridades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, apoyo que se traduce en que podamos manifestar que esa extraordinaria expresión del mundo novohispano, se ha salvado para el goce de las generaciones actuales y para el estudio y aprovechamiento de las futuras.

Todo lo aquí expuesto, me da espacio, para una vez más, expresar que la restauración es una de las ciencias de la Antropología, que permite intervenir físicamente en las obras de arte y en los bienes culturales para conservarlos, devolviéndoles su eficiencia, a partir del conocimiento que surge del estudio científico de sus valores estéticos, de su materialidad, de su historia y de los intangibles que les dieron origen, así como de la función para la cual fueron creados, para que una vez restaurados, documentados, investigados, catalogados y disfrutados, puedan ser transmitidos a las futuras generaciones en la más plena integridad, autenticidad y comprensión alcanzables en nuestro tiempo.<sup>1</sup>

## Bibliografía

- Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán, su historia y su convento*, UNAM, México, 1968.
- Cesare Brandi, *Teoría del Restauro*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1963.
- Paúl Philippot, *La noción de pátina y la limpieza*, México, CRLA, 1969. (Traducción)  
Tomado del *Boletín del Instituto Real del Patrimonio Artístico 1966*.
- Varios signatarios, *Carta de Venecia*, Venecia, 1964.
- Varios signatarios, *Carta de México en defensa del patrimonio cultural*, México, INAH, 1976.
- Varios signatarios, *Principios para la preservación, conservación y restauración de pinturas murales*, Victoria Falls, ICOMOS, 2003.

<sup>1</sup>Lista de participantes en la restauración de los murales en Tetela del Volcán: Coordinación General, Rest. Jaime Cama Villafranca, 2004-2007.

Coordinación de Campo, Rest. José Roberto Ramírez Vega, 2005-2007.

Supervisión de reintegración: María Eugenia Marín Benito y Ma. Cristina Noguera Reyes, 2005-2007.

Alumnos participantes 2004: Marlene Sámano Chong, Laura Verónica Balandrán González, Antonio Bello Sandoval, Diana Cardona Ramos, Ingrid De Ruffignac Navas, Sonia Domínguez Sotelo, José Alberto González Ramos, Claudio Hernández Hernández, Ishtar Laguna Monroy, María Marimin Lopez Cáceres Rosales, Elia Alejandra Mendoza Olmos, Laura Inés Milán Barros, Joana Vanesa Morfín Guerrero, Araceli Ocampo Plascencia, Roderick Daniel Palacios Cooney, Norma Cristina Peña Peláez, Laura Cosette Ramírez Gallegos, Miguel Ángel Saloma Guerrero, Ana Dalila Terrazas Santillán, Mónica Vargas Ramos, Diana Noemí Velásquez Padilla.

Alumnos participantes 2005-2008: Magdalena Rojas Vences, Irlanda Fragoso Calderas, Daniel Sánchez Villavicencio, Daniela Pascual Cáceres, Ingrid Jiménez Cosme.

Personal de apoyo 2005-2008: Ascensión Muñoz Vázquez, Abraham Martínez Muñoz, Fernando Soto García.