



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

**División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato**

*Templo Santa Teresita del Niño Jesús y su Mural
El Apocalipsis de Juan Lamas: análisis formal y
valores plásticos*

Tesis para obtener el grado de Maestro de Artes

Presenta:

Xochitl Judith Fonseca García

Directora

Dra. María Isabel Téllez García

Asesores

Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra

Dra. Alma Pineda Almanza

Guanajuato, Guanajuato

Octubre 2017



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Maestría en Artes

DR. FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN

DIRECTOR

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Por este medio me refiero al trabajo de tesis de **Xochitl Judith Fonseca García**, egresada de la Maestría en Artes de esta División, trabajo cuya dirección me fue asignada y que lleva por título **“Templo Santa Teresita del Niño Jesús y su mural El Apocalipsis de Juan Lamas: análisis formal y valores plásticos”**.

Dicho trabajo que se encuentra concluido y puede ser turnado para su lectura y observaciones a los siguientes sinodales que propongo a su distinguida consideración:

Dra. Alma Pineda Almanza

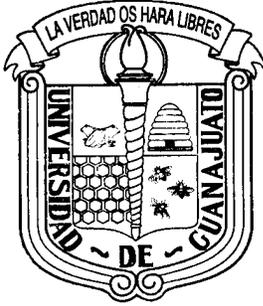
Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra

Atentamente

Guanajuato, Gto.; 10 de Octubre de 2017

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García

Director del trabajo de titulación



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Maestría en Artes

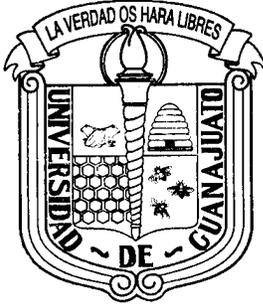
DR. FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN
DIRECTOR
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de **Xochitl Judith Fonseca García**, quien opta por el grado de **Maestro en Artes**, encontrando que dicho trabajo cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio

() sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Guanajuato, Gto.; 10 de octubre de 2017

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Maestría en Artes

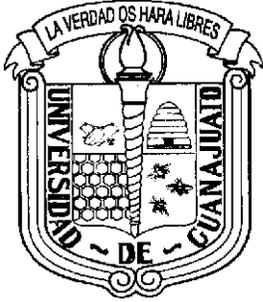
DR. FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN
DIRECTOR
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de **Xochitl Judith Fonseca García**, quien opta por el grado de **Maestro en Artes**, encontrando que dicho trabajo cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio

() sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Guanajuato, Gto.; 9 de octubre de 2017

Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Maestría en Artes

DR. JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN

DIRECTOR

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Por la presente le comunico que he revisado el trabajo de titulación de **Xochitl Judith Fonseca García**, quien opta por el grado de Maestría en Artes, encontrando que dicho trabajo cumple con los requisitos mínimos para ser presentado para su defensa en el examen de grado correspondiente y, por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio.

(X) sin observaciones. () con las observaciones que se anexan.

Guanajuato, Gto. 10 de Octubre de 2017

Dr. Alma Pineda Almanza

Agradecimientos

Primero que todo a Dios y a la Virgen.

A mis padres por su apoyo incondicional, por creer en mí y motivarme en los momentos más complicados para no rendirme, al igual que mis hermanas Abril y Citlali.

Al maestro Juan Lamas por haber tenido siempre la disposición de apoyarme en todo cuando necesite, al igual que Adalberto Meza y Carlos (Charly), quienes siempre tuvieron una sonrisa y palabras positivas para mí.

A la Doctora María Isabel Téllez, por su apoyo, por confiar y creer en mí durante la elaboración de este proyecto, al igual que a los Doctores Alma Pineda y Hugo Barreiro.

Resumen

El arte siempre ha estado presente en todos los pueblos a través de la historia, y ha sido por sus diversas manifestaciones que hemos conocido infinidad de cosas de tantos lugares. En ese aspecto, Nayarit no es la excepción, actualmente la entidad cuenta con un gran número de artistas plásticos, dentro de los que destacan Juan Lamas, pintor de amplia trayectoria y autor del mural *El Apocalipsis*. Dicha obra pictórica está ubicada sobre las paredes de la Iglesia de Santa Teresita del Niño Jesús en la ciudad de Tepic, y que recientemente, obtuvo el reconocimiento internacional como La Pintura Universal en México por la International Bureau of Cultural Capitals (IBCC). Sin embargo, el nombramiento fue asignado de acuerdo a una votación internacional por parte del público, por lo que a la fecha la obra no ha tenido una evolución artística detallada. Es por ello que, en el presente trabajo se realizó un análisis formal de los valores plásticos e iconológicos del templo de Santa Teresita del Niño Jesús y su obra mural *El Apocalipsis* del pintor Juan Lamas.

De lo anterior, cabe señalar que al tratarse tanto de una obra arquitectónica como pictórica, y teniendo esta última como argumento central un tema bíblico, fue realizado no solo un análisis arquitectónico y artístico, sino también uno iconográfico y se evaluó la integración plástica de todos los elementos que la componen. Para efectuar lo anterior, se empleó una metodología general tomando en cuenta algunas de los escritos de los teóricos Juan Acha, Sara Valdez, en el área artística, José Villagrán por la arquitectura, Erwin Panofsky por la Iconografía y Enrique del Moral por la Integración plástica.

Dentro de los 460m² de pintura mural que conforman esta obra, se consideró para su estudio únicamente la zona principal equivalente a 200m², debido a que de todo el conjunto, es la única sección terminada en su totalidad por el autor. El estilo de la obra pictórica es el posmoderno, no así en el edificio el cual es producto de autoconstrucción de quienes habitan la zona, sin embargo, pese a ello se aprecian ciertos intentos de quienes lo construyeron por emular algunas características del estilo funcionalista.

Al realizar los diversos análisis se concluyó que, en relación a la significación de las imágenes, se determinó que el contenido no solo era de carácter religioso puesto que se detectaron elementos de la mitología griega, astrología y algunas situaciones como la estratificación de las clases sociales, algo muy propio de los movimientos de izquierda.

En cuanto al aporte artístico, éste se centra sobre todo al color y la expresividad de las formas empleadas de la pintura. En contraparte con el inmueble, éste no realiza una contribución artística, debido a las pocas características agradables a la vista del espectador que posee su diseño externo. Finalmente en cuanto a la integración plástica del conjunto, ésta no existe como tal, debido a que los elementos que lo componen no se aprecian como parte de un todo.

Índice

INTRODUCCIÓN	i
Planteamiento	i
Justificación	ii
Enunciación del problema.....	iv
Estado de la cuestión.....	iv
MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	vii
Arte	vii
Artes Plásticas	x
Teoría de la pintura.....	xiii
Iconografía.....	xx
Hipótesis.....	xxii
Objetivo General.....	xxii
Objetivos Específicos	xxii
Metodología	xxii
Análisis Artístico e Iconografico del Mural el Apocalipsis, sección La visión de San Juan, Análisis Arquitectónico e Integración Plástica.	xxiii
CAPÍTULO I	1
I.1. Antecedentes.....	2
I.2. Las Artes Plásticas en México	2
I.2.1 Las Artes plásticas en Nayarit	8
I.2.1.1. El origen	8
I.2.1.2. Desarrollo del arte en Nayarit durante los siglos XVI, XVII y XVIII	11
I.2.1.3. El Arte en Nayarit durante los siglos XIX y XX	12
I.2.1.4. Siglo XX.....	18
I.2.1.5. El Taller de la Plástica Nayarita	20

I.2.1.6. Los exponentes	22
1.2.1.7. El Arte Huichol Contemporáneo	23
CAPÍTULO II.....	27
II.1. Juan Ávila Lamas (Juan Lamas)	28
<i>II.1.1. Formación</i>	28
<i>II.1.2. Exposiciones y proyectos</i>	29
<i>II.1.3. Premios recibidos</i>	36
<i>II. 1.4. Obras de mayor relevancia</i>	37
II.2. El estilo.....	38
<i>II.2.1. El Constructivismo Mesoamericano</i>	38
<i>II.2.2. El postmodernismo</i>	40
II.3. La técnica acrílico sobre fibra de vidrio, madera o tela sobre bastidores de metal	43
<i>II. 3.1. La Calidad Plástica</i>	44
CAPÍTULO III.....	47
III.1. La Parroquia de Santa Teresita	48
<i>III.1.1. Antecedentes históricos de la Parroquia Santa Teresita</i>	49
III.2. Valores arquitectónicos del inmueble	51
<i>III.2.1. El valor útil (conveniente, inconveniente)</i>	52
<i>III.2.2.El valor lógico (verdad, falsedad)</i>	53
<i>III.2.3.El valor estético (bello, feo)</i>	54
III.2.3.1. La mórfica o la figura.....	54
III.2.3.2. La métrica o la dimensión.....	55
III.2.3.3. La cromática o color	55
III.2.3.4. El háptica o el táctil (textura)	55
III.2.3.5. La claridad.....	56

III.2.3.6. El contraste.....	56
III.2.3.7. La axialidad.....	56
III.2.3.8. La simetría.....	57
III.2.3.9. El ritmo y la repetición.....	57
III.2.4. <i>El valor social (justo, injusto)</i>	58
III.3. La aplicación de los criterios establecidos por Villagrán acerca de los valores arquitectónicos a la Iglesia de Santa Teresita del Niño Jesús	58
III.3.1. <i>El valor útil (conveniente, inconveniente)</i>	58
III.3.1.1. La zona presbiterio	59
<i>Plano Arquitectónico</i>	60
III.3.1.1.1. La sede	62
III.3.1.2. La nave.....	63
III.3.1.3. La sacristía	64
III.3.1.4. La capilla ferial.....	64
III.3.1.5. El lugar del coro e instrumentos musicales	65
III.3.1.6. El Nartex y la puerta	65
III.3.2. <i>Valor lógico (verdad, falsedad)</i>	69
III.3.3. <i>El valor estético (bello, feo)</i>	73
III.3.3.1. La mórfica o la figura	73
III.3.3.2. La métrica o la dimensión.....	75
Plano con planta PL-01	76
Plano de cortes CO-01	77
III.3.3.3. La cromática o el color	78

III.3.3.4. El Háptica o el táctil (textura).....	79
III.3.3.5. La claridad	79
<i>III.3.3.6. Contraste.....</i>	80
III.3.3.6. La axialidad	82
III.3.3.7. La simetría	82
Plano de Axialidad AX-01.....	83
<i>Plano Simetría</i>	84
III.2.3.8. El ritmo y la repetición	85
Plano de ritmo y repetición (RI-01).....	86
<i>III.3.4. Valor Social (justo, injusto).....</i>	87
CAPÍTULO IV	90
IV.1 Pintura mural “El Apocalipsis”	91
<i>IV.1.1 Antecedentes, origen del Mural</i>	92
<i>IV.1.2 Mural principal, correspondiente a la primera gran etapa</i>	94
IV.1.2.1. Sub-etapa I de la primera etapa	94
IV.1.2.2. Sub-etapa II de la primera etapa.....	95
IV.1.2.3 Sub-etapa III de la primera etapa.....	96
<i>IV.1.3 Mural lateral derecho</i>	98
<i>IV.1.4 Mural lateral izquierdo</i>	99
<i>IV.1.5. Nartex muro lateral derecho, La gran prostituta y Nartex muro lateral izquierdo, El ejército de Cristo</i>	101
<i>IV.1.6. Friso.....</i>	102
<i>IV.1.7. Proceso o aplicación de las manos de pintura</i>	102
IV.2. El análisis Artístico	104

<i>IV.2.1 Análisis artístico del Mural “El Apocalipsis”</i>	105
IV.2.1.1. La apreciación artística	105
IV.2.1.1.1. El sentido o significado	106
IV.2.1.1.2. La identificación de elementos primarios y secundarios	106
IV.2.1.1.2.1. El Color.....	107
IV.2.1.1.2.2. El claroscuro	107
IV.2.1.1.2.3. La escala	108
IV.2.1.1.2.4. La forma y la figura (son elementos visibles)	109
IV.2.1.1.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos	111
IV.2.1.1.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos	111
IV.2.1.1.5. El ritmo	112
IV.2.1.1.6. La proporción.....	113
IV.2.1.1.7. La simetría o la composición simétrica	113
IV.2.1.1.8. La simetría reflectiva	114
IV.2.1.1.9. La simetría rotacional	114
IV.2.1.1.10. La simetría traslativa.....	114
IV.2.1.1.11. El equilibrio	114
IV.2.1.1.12. La oposición.....	115
IV.2.1.1.13. La dirección	115
IV.2.1.1.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes	116
IV.2.1.1.6. La interpretación.....	118
IV.2.1.1.7. La valoración	119
IV.3. La Aplicación general de la Metodología en el análisis Artístico en el mural El Apocalipsis.....	120

<i>IV.3.1. Sentido o significado de la obra</i>	121
<i>IV.3.2. Identificación de elementos primarios y secundarios</i>	122
IV.2.2.1. Los elementos primarios.....	122
IV.3.2.1.1. El color	123
IV.3.2.1.2. El claroscuro	124
IV.3.2.1.3. La forma y la figura.....	124
IV.3.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos	124
<i>IV.3.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos...</i>	125
IV.3.4.1. El ritmo	125
IV.3.4.2. La proporción	126
IV.3.4.3. La simetría o la composición simétrica	126
IV.3.4.4. La oposición	126
IV.3.4.5. La dirección	127
<i>IV.3.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes</i>	127
<i>IV.3.6. La interpretación</i>	128
<i>IV.3.7. La valoración</i>	129
<i>IV.3.8. Desglose del área de estudio</i>	130
IV.3.8.1. Sub-etapa I de la primera etapa “La visión de San Juan”.....	130
IV.3.8.1.1. El sentido o significado	130
IV.3.8.1.2. Identificación de elementos primarios y secundarios en relación con los planos comunicativos: semánticos, sintácticos y pragmáticos.....	131
IV.3.8.1.2.1. El color.....	132
IV.3.8.1.2.1.1. Colores comunes en la Vestimenta de la Etnia Cora, localizada en el estado de Nayarit	136

IV.3.8.1.2.2. El claroscuro	140
IV.3.8.1.2.3. La forma y la figura	140
IV.3.8.1.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos	140
IV.3.8.1.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos	141
IV.3.8.1.4.1. Los ritmos.....	141
IV.3.8.1.4.2. La proporción	143
IV.3.8.1.4.3. La composición simétrica.....	143
IV.3.8.1.4.4. El equilibrio.....	144
IV.3.8.1.4.5. La oposición	145
IV.3.8.1.4.5. La dirección.....	145
IV.3.8.1.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes	147
IV.3.8.1.6. La interpretación.....	147
IV.3.8.1.7. La Valoración	149
IV.3.8.2. Sub-etapa II de la primera etapa	149
IV.3.8.2.1. El sentido	149
IV.3.8.2.2. La identificación de elementos primarios y de secundarios	150
IV.3.8.2.2.1. El color	151
IV.3.8.2.2.2. El claroscuro.....	159
IV.3.8.2.2.3. Las formas y las figuras	159
IV.3.8.2.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos	160
IV.3.8.2.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos	160
IV.3.8.2.4.1. El ritmo.....	160

IV.3.8.2.4.2. Proporción	161
IV.3.8.2.4.3. La Simetría o La Composición Simétrica	162
IV.3.8.2.4.4. El equilibrio	162
IV.3.8.2.4.5. La oposición	163
IV.3.8.2.4.6. La dirección.....	163
IV.3.8.2.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes	163
IV.3.8.2.6. La Interpretación.....	164
IV.3.8.2.7. La Valorización.....	164
IV.3.8.3. Sub-etapa III de la primera etapa (región izquierda)	165
IV.3.8.3.1. El sentido o el significado	165
IV.3.8.3.2. Identificación de elementos primarios y secundarios	165
IV.3.8.3.2.1. El color	168
IV.3.8.3.2.6. El claroscuro	169
IV.3.8.3.2.7. La forma y la figura.....	169
IV.3.8.3.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos	170
IV.3.8.3.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos	170
IV.3.8.3.4.1. Ritmo	170
IV.3.8.3.4.2. Proporción	171
IV.3.8.3.4.3. Simetría o Composición Simétrica	171
IV.3.8.3.4.4. La oposición	172
IV.3.8.3.4.5. Dirección	173
IV.3.8.3.6. Identificación de las tres funciones de todos los componentes	174
IV.3.8.3.7. Interpretación.....	174
IV.3.8.3.8. Valoración.....	175

IV.4. El análisis Iconográfico	177
<i>IV.4.1. Análisis iconográfico del mural</i>	178
IV.4.1.1. Paso 1	179
IV.4.1.2. Paso 2.....	179
IV.4.1.3. Paso 3.....	179
<i>IV.4.2 Aplicación del análisis iconográfico del mural</i>	180
IV.4.2.1. Análisis pre- iconográfico	180
IV.4.2.2. Análisis Iconográfico.....	183
IV.4.2.2.1. Orden del mural principal o central	185
IV.4.2.3. Análisis Iconológico	186
IV.4.2.3.1. Mural principal	188
IV.4.2.3.1.1. Zona 1 central La visión de San Juan.....	188
IV.4.2.3.1.1.1. El Padre eterno	191
IV.4.2.3.1.1.2. Los 144,000 de Israel y la muchedumbre de las otras naciones	192
IV.4.2.3.1.2. Zona 2 región derecha	195
IV.4.2.3.1.2.1. Los siete sellos.....	195
IV.4.2.3.1.2.2. Los cuatro jinetes del Apocalipsis	195
IV.4.2.3.1.2.3. Ángel en el altar, madre tierra, ciudad de todos los tiempos	197
IV.4.2.3.1.1. Zona 3 región izquierda.....	199
IV.4.2.3.1.1.1. La mujer alada	201
IV.4.2.3.1.1.2. El dragón	203
IV.4.2.3.1.1.3 La ciudad del futuro.....	208
IV.5. Integración Plástica.....	211

<i>IV.5.1. La integración plástica en el Templo de Santa Teresita de Jesús</i>	212
<i>IV.5.2 Integración de la parroquia Santa Teresita del Niño Jesús con su entorno</i>	219
<i>IV.5.3. La integración en el interior del templo</i>	221
IV.6. Conclusiones	224
FUENTES DE DOCUMENTACIÓN	227
Fuentes Electrónicas	233
Documentos de archivo históricos	235
ANEXOS	236
Anexo 1. Tetralamas	237
Anexo 2. Nota periodística: El gobierno del Estado tiene en alta estima la interpretación de los artistas	238
Anexo 3. El triángulo de las Bermudas	239
Anexo 4. La pianista	239
Anexo 5. La Batischeñal.....	240
Anexo 6. Cariatides.....	240
Anexo 7. El beso o a todo pulmón.....	241
Anexo 8. Portada periódico la Senda	241
Anexo 9. Bitácora de la parroquia de santa Teresita del niño Jesús	243
Anexo 10. Bitácora parroquial	244

INTRODUCCIÓN

Planteamiento

Nayarit se localiza en el centro este de la República Mexicana, colinda con los estados de Sinaloa, Durango y Zacatecas al norte, con el estado de Jalisco al Sur, al poniente con el Océano Pacífico, donde posee las Islas Marías, Isla Isabel, Islas Marietas y el Farallón La Peña. Es un estado relativamente joven, pues hasta 1917¹ fue reconocido como tal, anterior a esa fecha había pertenecido a Jalisco, primero con el nombre de *Séptimo cantón de Tepic*, después por decreto del entonces presidente Benito Juárez, pasó a formar parte de la administración gubernamental de la federación cuando fue creado como Distrito Militar de Tepic en agosto de 1867.²

Dentro de los movimientos artísticos más importantes en el territorio estatal y posterior a la formación como entidad federativa se encuentra *El Taller de La Plástica Nayarita*, conformado por artistas de trascendencia internacional como la maestra Emilia Ortiz a quien se le considera la iniciadora del movimiento plástico en Nayarit, y que comenzó su trayectoria artística en 1933, a la edad de 16 años, conviene destacar que existe una investigación de esta artista por parte de la doctora en Historia del Arte María Elisa Barragán³, sin embargo cabe resaltar que la maestra Ortiz, no es la única artista plástica dentro del estado, existe una amplia gama de maestros plásticos entre los cuales se encuentran pintores y escultores, uno de ellos el maestro Juan Lamas originario de Tepic,

¹ Nayarit es reconocido como estado libre y soberano de Nayarit en la constitución de 1917 dentro de los artículos 42, donde primero habla del territorio nacional *El territorio nacional comprende el de las partes integrantes de la federación, y además el de las islas adyacentes en ambos mares...* El artículo 43, de la misma constitución habla sobre *Las partes integrantes de la federación son los estados de [...] Nayarit, Nuevo León...*, y finalmente el artículo 47 donde menciona que *El estado de Nayarit tendrá la extensión territorial y límites que comprende actualmente el territorio de Tepic*. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, que reforma la del 5 de febrero de 1857. Palacio nacional 5 de febrero de 1971. Venustiano Carranza. pp.29, 30.

² Si se desea ampliar información sobre la formación del estado de Nayarit como entidad federativa consultar: LÓPEZ, Pedro: *Siglo XIX. Una ventana de colores del siglo XIX. El territorio de Tepic (1884-1917)*. CNCA, INAH, Fondo nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit: *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit. Gobierno del estado de Nayarit. 2004. p.89.

³ Si desea consultar la investigación realizada a la obra de la maestra Emilia Ortiz consultar: GARCÍA, Elísa. *Emilia Ortiz. Vida y obra de una pintora apasionada*. Tepic, Nayarit, Editorial Fundación Álica de Nayarit, A.C. 1995.

pintor destacado que ha trabajado desde inicio de la década de los 70s, su trabajo le ha valido múltiples reconocimientos, estatales, nacionales e internacionales, el más reciente gracias a su obra titulada *El Apocalipsis*, le mereció un reconocimiento internacional. Por otro lado, junto a los demás integrantes del *Taller de la Plástica Nayarita* se ha encargado desde la fundación del mismo de promover artistas de todo el estado en las instalaciones de dicho inmueble montando exposiciones mensuales con temáticas diversas.⁴

La Visión de San Juan, muestra pictórica que constituye el objeto de estudio del presente proyecto, se localiza sobre zona principal del mural *El Apocalipsis*, mismo que se sitúa en la Parroquia de Santa Teresita, ubicada en la colonia del mismo nombre, de la capital del estado de Nayarit, el cual como se comentó con anterioridad fue realizado por el maestro Juan Lamas.

Justificación

Se ha elegido como tema de estudio a la zona principal del mural *El Apocalipsis*, cuya temática y nombre es *La visión de San Juan*, así como el inmueble donde se encuentra el mismo debido a que primero, dentro del compilado de obra de Juan Lamas no ha sido realizado hasta el momento un análisis a profundidad, las publicaciones acerca de su trabajo pictórico se limitan a la conformación de catálogos fotográficos, cabe resaltar que dichos documentos se han enfocado principalmente a su obra en pequeño formato, aunado a lo anterior también conviene mencionar, que dentro de la obra pictórica que integra a esta pintura, es precisamente el área de estudio y lo plasmado en el atrio los únicos que cuentan con las tres capas de pintura que el maestro emplea en sus creaciones, es decir de acuerdo a la metodología o forma de trabajo de Lamas son necesarias tres aplicaciones de pintura.

Por otro lado, el reciente reconocimiento internacional de su mural como una de las *Diez Pinturas Universales de México*, justifican elaborar un proyecto enfocado al análisis formal de su obra y determinar su estado de conservación, dado que fue ejecutada durante el periodo comprendido entre 1987 a 1997, además, el desarrollo de esta investigación

⁴ Nota: Este objetivo se ha cumplido cabalmente desde el primer Taller de la plástica Nayarita realizado el 14 de septiembre de 1977. Información fue recabada de la memoria del encuentro escrita por: BAUTISTA, Juan. Sin capitulado. *Taller de la Plástica Nayarita*. Gobierno del estado de Nayarit, FONAPAS, TPNAC NAYARIT. Primera edición, Tepic, Nayarit. 1977. Sin número de página.

establecerá una pauta a continuar con el estudio del resto de las imágenes que plasmó en el templo de Santa Teresita así como sus demás representaciones artísticas.⁵

Otra cuestión importante que merece ser mencionada es la poca difusión que se tiene del mismo y el desconocimiento del significado iconográfico de las imágenes que conforman el mural, aun cuando un par de años atrás un pequeño grupo de religiosas se dedicaba a hablar sobre *El Apocalipsis* a los feligreses o turistas que visitaban la parroquia, dándoles un pequeño tour al interior; sin embargo los cambios que suelen hacerse cada determinado tiempo en las parroquias hizo que dicho recorrido durara poco.⁶ Por otra parte, aun cuando el mural está basado en lo escrito en *El Apocalipsis de San Juan*, último capítulo del Nuevo Testamento, Lamas agregó algunos toques de su interpretación personal a la obra mismos que serán detallados en el documento. Por otro lado con respecto al edificio, se hace necesario sea incluido dentro de la investigación porque además de albergar la obra pictórica es relevante que por medio de esta investigación se identifique si existe o no una integración plástica entre los elementos arquitectónicos y pictóricos que conforman a la iglesia.

Con respecto a todo lo arriba descrito, es significativo mencionar que se considera viable la investigación pues se cuenta con el apoyo del autor del mural, quien está dispuesto a aportar los datos históricos con respecto a la creación del mismo, ya que como se mencionó no hay nada escrito al respecto, otro punto a favor de la viabilidad del tema de investigación es la ubicación de la obra y que el párroco encargado del resguardo de la misma accede a la captura de imágenes invaluable en el análisis del objeto de estudio, así como documentos del archivo parroquial que permiten conocer los datos históricos de la construcción del edificio.

⁵ Información recabada en la entrevista realizada al maestro Juan Lamas en la *Galería de la Plástica Nayarita* el día 5 de Marzo de 2015, donde nos explica que por la insistencia que la feligresía hacia al sacerdote Bñales Naranjo, de las tres manos que el acostumbra aplicar a sus obras en los murales laterales solo fueron posible aplicar una y en otro dos.

⁶ Información obtenida en la entrevista realizada al maestro Juan Lamas en la *Galería de la Plástica Nayarita* el día 5 de marzo de 2015.

Enunciación del problema

Por lo anterior, se hace necesario realizar una serie de interrogantes que al resolverse permitan dar solución a la problemática planteada, por lo tanto:

¿Un análisis formal de los valores plásticos de la obra mural “El Apocalipsis”, creada por Juan Lamas permitirá una nueva revalorización de la misma?

¿La realización de un análisis Iconográfico será útil a feligreses y visitantes para una mejor comprensión del tema tratado en el mural y ello a su vez hará que crezca el interés por preservarlo?

¿Puede considerarse a la iglesia que alberga al mural una obra arquitectónica con elementos artísticos y no solo una edificación cuyo único fin sea albergar feligreses?

¿Existe una integración Plástica entre la arquitectura del inmueble y la pintura dentro de este?

Estado de la cuestión

En relación al *Estado de la Cuestión*, es pertinente hacer mención que no existe material sobre el mural, la información se reduce a la experiencia del pintor así como noticas de periódicos; por otra parte la realización de un análisis formal y simbólico sobre dicha pintura conlleva la consulta de bibliografía sobre Arte en general, Estética, Pintura, Arquitectura así como de Iconología, éstas últimas debido al carácter religioso del objeto de estudio, pues su función no se remite a ser meramente decorativa sino también ilustrativa de los diversos pasajes encontrados en *El Apocalipsis de San Juan de Patmos o El Evangelista*, descritos en *La Biblia*, para lo cual será preciso confrontar el significado de cada una de las imágenes y símbolos que componen esta obra. Con respecto al inmueble que alberga al mural, poco se sabe del mismo, la única información con respecto a este punto fue la dada en entrevistas realizadas al Maestro Juan Lamas; entre los datos que hace mención se encuentran la fecha cuando fue llamado a realizar el proyecto pictórico, otro dato recabado fue el estado en que se hallaba el inmueble, el cual en ese momento se encontraba en vías de construcción, es decir tanto el mural como el edificio se fueron trabajando a la par, pues conforme se avanzó en la construcción del templo se iban

realizando los bastidores con recubrimiento de acrílico y fibra de vidrio sobre los cuales era plasmado el mural, tan pronto un bastidor era montado sobre el muro Lamas pintaba sobre ellos.⁷

Por otra parte, en lo que concierne a la bibliografía a consultar durante el desarrollo del análisis serán: el libro *De la Estética y el Arte de Sara Valdés*⁸, con sus diversas definiciones de Arte así como su relación con la ciencia, distintas ramas en las que el arte se divide así como los elementos que deben ser evaluados al realizar un análisis, para que una pintura pueda ser llamada obra de arte, otras fuentes a consultar con temática similar que ayudarán a confrontar diversos puntos de vista sobre la misma son *Expresión y Apreciación Artística*⁹ de Juan Acha, *Expresión Plástica de Zully Tocavén*¹⁰, *Expresión y apreciación Artística: Artes plásticas* de Elsa Contreras y Gabriela Romo¹¹, *Lecturas universitarias antología. Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte* de Adolfo Sánchez¹², *El lenguaje de las Artes plásticas* de María Serrano, Juan Pichardo, Lourdes Ortiz y Martha Serrano¹³, *La crítica del Arte* de André Richard¹⁴ y *El Diccionario del Arte del siglo XX* de Ian Chilvers¹⁵ así como *El diccionario Akal de Estética*¹⁶, que por su enfoque netamente artístico evita la ambigüedad en sus conceptos.

En lo que confiere a Arquitectura y cuál es la evaluación que debe realizarse a un inmueble para que pueda ser considerado como una obra Arquitectónica, se consultará el libro *Teoría de la Arquitectura*, de José Villagrán¹⁷, en esta obra el autor ofrece un compendio de

⁷ Información recabada de entrevista realizada a Juan Lamas en la Galería de la Plástica Nayarita el día 5 de marzo de 2015.

⁸ VALDÉS, Sara: *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato, 2002.

⁹ ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artística. Artes plásticas*. México: Trillas, reimposición, 2007.

¹⁰ TOCAVÉN, Zully. *Expresión Plástica*, México: Limusa, 1992.

¹¹ CONTRERAS, Elsa y Romo Gabriela. *Expresión y apreciación artística: Artes plásticas*. México: Trillas, 1993.

¹² SANCHEZ, Adolfo. *Antología. Textos de Estética y teoría del Arte*. México: UNAM, 1978.

¹³ SERRANO, María, Pichardo, y otros: Capítulo 3. La forma y sus elementos plásticos. En: *El Lenguaje de las artes Plásticas*. México: PRENTICE-HALL, 1998.

¹⁴ RICHARD, André: *La crítica del arte*. Buenos Aires, Argentina: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1962.

¹⁵ CHILVERS, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*. España: Editorial Complutense, 2001.

¹⁶ ÉTIENNE, Souriao: *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Ediciones Akal, 1998.

¹⁷ VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, México: El Colegio Nacional, 2007.

análisis y requisitos a los que todo edificio deberá ser sometido para ser considerado una obra arquitectónica, pues dentro de este el arquitecto Villagrán consultó teorías, tratadistas y documentos que van desde las teorías en los siglos XV al XVIII, temas de los tratados del siglo XIX y temas de los Tratadistas del siglo XX , por otro lado, cabe resaltar que Juan Acha en el documento *Expresión y apreciación artística*, aborda también los estilos, funciones arquitectónicas así como La apreciación de una obra de arquitectura.

En lo que respecta al análisis Iconográfico, corresponderá consultar bibliografías diversas que comprenderán desde *La Biblia* donde la temática del Apocalipsis está descrita y en la cual el pintor basó gran parte del mural, pues no en todos los puntos el artista siguió al pie de la letra las descripciones dichas por este libro, otros textos a consultar a medida de apoyo en este punto son: *Iconografía Básica para Estudiantes*, del autor Juan Carmona¹⁸, en esta obra, el autor habla de forma resumida la vida y obra de los santos así como sus atributos y detalles generales, *Iconografía de los Santos* de Juan Roig¹⁹, es muy similar al anterior, solo que de una manera un poco más profunda, *El Diccionario de Símbolos* de Juan Cirlot, en este documento se habla no solo de la bibliografía de los santos o atributos, su mayor enfoque es a los símbolos o elementos que rodean la imagen así como su significado, otro libro importante en el desarrollo de este apartado es el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier²⁰, quien describe el significado de los símbolos o elementos históricos no solo desde un ámbito cristiano sino que también otras religiones o mitologías, información que es adecuada pues el autor del mural no se cierra solamente al empleo de símbolos cristianos, de igual manera para reforzar lo anterior en cuestión simbólica e iconográfica se empleará el libro *Símbolos prehispánicos*. Sustento filosófico, de César Macazaga Ordoño²¹, en cuanto a la metodología principal para este punto será la creada por Panofsky²².

¹⁸ CARMONA, Juan: *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. España: ITSMO, 1998.

¹⁹ ROIG, Juan. *Iconografía de los Santos*. España: Ediciones Omega, 1950.

²⁰ CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, España: Editorial Herder, 1986.

²¹ MACAZAGA, César. *Libro de símbolos prehispánicos*. Sustento filosófico. México: Trillas, 2015.

²² Nota. Erwin Panofsky, historiador del Arte y ensayista Alemán, mayormente reconocido por su obra Estudios sobre Iconología. *Diccionario de Arte e Historia (Dictionary of Art Historians)*. Art History Webmasters Association des webmestres eu historie de l'art.

Finalmente, para el estudio de la Integración Plástica se consultará un documento de Enrique del Moral sobre el seminario *El Estilo: La Integración Plástica*²³, así como *El cuaderno de arquitectura número 20* del Instituto Nacional de Bellas Artes²⁴, la *Revista del Instituto de Investigaciones estéticas Número 78*, volumen XXIII, artículo escrito por Noelle Luise²⁵, todo lo anterior es debido a que si bien la pintura y el edificio fueron contruidos casi al unísono es importante analizar si existe dicha integración entre los elementos que lo componen.

Cada uno de los análisis mencionados permitirá finalmente la realización de un estudio científico de una obra artística.

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

La teoría es la columna vertebral de un análisis, pues es en ella en la que se sustentará cualquier proyecto de investigación, de ahí que sea importante conocer la información así como los pasos necesarios para la resolución del mismo. En el caso particular del presente trabajo, al ser el un proyecto que conjuga arquitectura, pintura así como la integración de las mismas, en este apartado se hará una breve pero significativa descripción de la metodología y conceptos que serán utilizados para la resolución del tema de estudio.

Arte

Para efectos de este documento, primero habrá de precisarse el significado o definición de Arte y posteriormente su relación con la ciencia para lo cual, se tomarán diversas fuentes entre las cuales encontramos la que proporciona el *Diccionario Akal de Estética* el cual primero que todo nos dice que la palabra arte

... se deriva del latín ars equivalente al tékbe del griego, de este último heredó acepciones para la reflexión filosófica. De manera general el Arte es el uso de

²³ MORAL, Enrique del. *El Estilo: La integración Plástica*. México: Seminario de Cultura Mexicana: 1966.

²⁴ *Cuadernos de Arquitectura. No. 20, Integración plástica*. México: Instituto Nacional de Bellas Arte, Departamento de arquitectura, Secretaría de Educación Pública, Sin año de edición.

²⁵ NOELLE, Louise. *Integración plástica y funcionalismo El edificio del cárcamo del sistema hidráulico Lerma y Ricardo Rivas*, México: Instituto de investigaciones estéticas. Anales del instituto de investigaciones estéticas, núm. 78, UNAM, 2001.

*determinadas cualidades del pensamiento o de destreza manual en la realización de una obra.*²⁶

Es decir habla del uso de los sentidos en su creación combinados con una destreza manual que nos permita realizar lo que primero se gestó en el pensamiento, pues primero todo es mente. No obstante a la definición anterior es conveniente citar a más autores que hablen sobre el mismo tema para ampliar dicho concepto.

Sara Valdés en su libro *De la Estética y el Arte*, define al arte como:

*El arte es un producto cultural. Su misión no consiste en vivir una existencia regalada e independiente, según las normas arbitrarias o dictadas por las exigencias del momento, su finalidad más bien estriba en dar testimonio de la cultura de los tiempos y de los pueblos*²⁷.

Sumando ambas definiciones tendríamos entonces que si bien el arte primero se concibe en la mente y después por medio de habilidades manuales se lleva a cabo, es también influido por el momento histórico durante el cual haya sido realizado, los acontecimientos que rodeen al artista, cada época contará con características específicas que lo identifiquen, pues no es igual una pintura creada en el siglo XIX a una del presente siglo, las técnicas podrían variar mucho, los acontecimientos son otros y el concepto de belleza podría también verse afectado, claro está que para el estudio de un determinado estilo u obra artística será necesario acudir a la Estética como ciencia encargada de investigar todo lo referente al arte.

Por otra parte, el intentar definir o concebir una definición sobre el Arte no es reciente pues a través de los siglos filósofos, historiadores, sociólogos etc., han intentado hacerlo tal es el caso del filósofo Aristóteles quien describe a las artes como una clase de conocimiento más grande que la experiencia, que puede completar lo que a la naturaleza no le ha sido posible crear al mismo tiempo que la emula. De manera similar pero con un toque poético Edgar

²⁶ SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Título original: *Vocabulaire d'Esthétique*. Traducción de Grasa Ismael, Meilán Xavier, Mercadal Cecilia et al. Revisión española Castro Fernando. Primera reimpresión. Madrid 2010. p.135

²⁷ VALDÉS, Sara. *Capítulo I. La naturaleza del Arte, El Arte*. En: *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato. Segunda edición, 2002. p.25.

Allan Poe lo define como la imitación de la naturaleza de acuerdo a como lo perciben nuestros sentidos a través de nuestra alma.²⁸

Si bien las artes reflejan el valor de cada cultura y sus manifestaciones pueden ser excelsas, clasificándose en literarias, musicales, corporales o de espectáculo y artes plásticas; cada una de ellas a su vez puede subdividirse en otros géneros. Sin embargo, de acuerdo a Étienne Souriau lo antes mencionado, no es regla absoluta pues no es general que algo bello pueda ser llamado arte, pues existe un universo de cosas agradables a la vista que no son arte. Si bien es una actividad que solo puede ser realizada por el hombre, parte de la nada, de algo sin forma, culminando en una expresión artística específica.²⁹ El arte no se reduce simplemente a la obra, conlleva también el seguimiento de una metodología, que se le conoce como técnica, misma que le permitirá usar materiales, sonidos, colores, palabras utilizadas correctamente, cada cual deberá ajustarse al proyecto que el autor concibe en su mente para ser materializados.³⁰

Algunos como Goethe opinan que la naturaleza es el arte universal, pues para crear, parte de materiales tan sencillos y no le causa dificultad alguna conseguir la perfección, por otra parte si bien el día a día está envuelto en cosas bellas como el cielo, las nubes, las plantas, las flores, animales; es imposible realizar una comparación entre ambos, a palabras de Hegel la belleza en el arte es mayor a la encontrada en la naturaleza, puesto que el surgimiento de esta tiene su origen en algo material, no así el arte cuya belleza es más espiritual.³¹ Lo es porque mayormente es a nuestros sentimientos a los que acudimos al momento de crear y ejecutar una obra de carácter artístico, el arte tomará a la naturaleza como modelo pero siempre habrá de ser el artista el que la represente idealmente pues es a

²⁸ Para ampliar información sobre el concepto de arte de Aristóteles o Edgar Allan Poe consultar: ACHA, Juan. *Clasificación de las manifestaciones artísticas en: Expresión y apreciación artísticas. Artes plásticas*. México: Editorial Trillas, 1993. p.21.

²⁹ Si se requiere consultar más sobre Arte consultar a: SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las Artes*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios 181, México, 1965, p.34.

³⁰ Si se requiere ampliar información sobre Arte consultar: VALDÉS, Sara. *Capítulo I. La naturaleza del Arte. El Arte*. En: *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato. Segunda edición, 2002. p.26

³¹ HEGEL, Guillermo. *De lo bello y sus formas, (Estética)*, Espasa-Calpe, Austral 594, Buenos Aires. 1946. pp.67-71.

través de los ojos de su alma, que cobrará una belleza nueva al haber sido enriquecida con su sentir.³²

De acuerdo a diversos autores las artes se dividen en Literarias, Musicales, Corporales y Artes Plásticas o Visuales, siendo esta última el tipo la clasificación dentro de la cual se encuentra el objeto de investigación, por lo cual nos centraremos en ella.^{33 34}

Artes Plásticas

Dentro de las artes plásticas se considerada a la Pintura, Escultura y Arquitectura, cada una de ellas varía de acuerdo a la época; el empleo del término plástica se debe a que un objeto de material plástico es algo flexible y por consecuencia fácil de manipular. Es por ello que en la práctica dicha definición es útil para designar a las artes que producen imágenes sobre objetos en este caso sólidos, como la pintura, escultura, en el caso de la arquitectura transforman ideas en formas y organiza espacios. De esa forma se diferencian de las artes que crean textos como la literatura, acciones en el caso de la danza o sonidos como la música.³⁵ Sin embargo Zully Tocaven menciona que al conjunto de artes escénicas y plásticas, en ocasiones son llamadas también artes visuales, incluyendo técnicas relativamente recientes como la serigrafía y la fotografía³⁶, no obstante a lo que menciona esta autora, el termino que se considera conveniente es artes plásticas y visuales, puesto que al incluirse las nuevas prácticas artísticas cuyos medios son los visuales (videoarte, arte digital, performance, fotografía, y en general todas aquellas expresiones que contengan medios visuales), el solo término de artes plásticas no es suficiente para englobarlas.

Retomando a las artes plásticas dentro de las cuales se encuentra el tema de estudio, se subdividen en clases, géneros y estilos o tendencias, como el dibujo, que se considera... *un*

³² Si se desea ampliar información sobre el alma del artista y su relación con el Arte. Consultar a: VALDÉS, Sara. Capítulo I. La naturaleza del Arte. El arte y la naturaleza. *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato, 2002. p.28.

³³ Para ampliar información sobre la división de las artes consúltese: ACHA, Juan. Clasificación de las manifestaciones artísticas en: *Expresión y apreciación artísticas. Artes plásticas*. México: Editorial Trillas, 1993. p.20

³⁴ Consultar para confrontar información sobre la clasificación de las artes a: SERRANO, María, Juan Pichardo, Lourdes Ortiz, Patricia Ortiz y Martha Serrano. *El lenguaje de las artes plásticas. Expresión y apreciación artística*. México: Prentice Hill, 1998. pp.5-7.

³⁵ *Ibíd.* pp.20-27.

³⁶ TOCAVEN, Zully. *Clasificación de las artes en: Expresión Plástica*. México. Limusa, 1992.p.17.

*lenguaje que produce gráficamente imágenes de una realidad visible*³⁷, la cual puede generar elementos estéticos y se considera el origen de la escritura y la pintura, dado que durante muchos años se empleó como apunte del pintor.

El grabado el cual al igual que el dibujo produce imágenes, pero en su caso lo hace por medio de una plancha de madera, metal o piedra y una prensa conocida como tórculo. La pintura cuyo origen en las primeras imágenes realizadas por el hombre en las áreas planas de paredes de las cuevas y con el tiempo sobre las de los edificios, a ese tipo de pintura se le conoce como mural. A partir del siglo XV surge el cuadro o pintura de caballete, la cual por su fácil transporte fue adquiriendo auge.³⁸

Dicho lo anterior se estima de importancia de incluir la relación de las artes y la ciencia pues es esta última una herramienta importante en las investigaciones sea cual sea el área que se esté investigado, generalmente no se ahonda mucho en ello y simplemente se considera al arte como algo más espiritual, es entonces citando textualmente a la Investigadora en Arte, Sara Valdés que...*todo arte es una ciencia y que toda ciencia implica un arte.*³⁹ Por un lado la ciencia observa, analiza, sintetiza y elabora leyes que rigen alguna clase de fenómenos (utiliza al método científico para realizar sus investigaciones), en tanto que el arte toma lo que la ciencia estudia y lo lleva a la categoría de arte; es decir

*...la ciencia se expresa en un «Es», el arte dice «Sea», la ciencia conoce a través de la Razón, el arte crea mediante el sentimiento.*⁴⁰

Aunque arte y ciencia aparentemente no tienen nada que ver entre sí, una obra de arte puede disfrutarse de manera racional y al mismo tiempo comprenderse el sentimiento que genera al espectador.⁴¹ De lo anterior puede concluirse que cuando el arte se transforma en

³⁷ HACHA, Juan. *Expresión y apreciación Artística*. p.42

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ VALDÉS, Sara. *Capítulo I. La naturaleza del Arte. Ciencias del arte*. En: “De la Estética y el Arte”. México: Universidad de Guanajuato. Segunda edición, 2002. p. 30.

⁴⁰ *Ibid.*, p.31

⁴¹ Para contrastar o ampliar información sobre la relación entre arte y ciencia consultar a: VALDÉS, Sara. “De la Estética y el Arte” Universidad de Guanajuato. Segunda edición. Impreso en México, 2002.p. 31

objeto de estudio entra al terreno de la ciencia, y para su estudio se requiere el empleo de una metodología para su investigación.⁴²

Dando continuidad a lo anterior, dentro del conjunto de ciencias en las que el investigador en arte se apoya para realizar un estudio artístico de manera racional se encuentran la *Psicología, Historia, Antropología, Filosofía, Pedagogía, Semiótica, Física, Matemáticas, Química y Antropología, además de la Técnica y Tecnología*, todo este conjunto reciben el nombre de *Ciencias del Arte*, si bien su objeto de estudio no es el arte si colaboran para un mejor entendimiento del *fenómeno artístico*.⁴³

Retomando lo que respecta a cada una de las ciencias y como cada una de las anteriores apoyan a la investigación se tiene que la Psicología se encarga de analizar el proceso artístico determinando el papel que desempeñan nuestro intelecto cuando se crea una obra y cuando se interpreta; la Historia del Arte por su parte relata cómo ha sido la evolución del mismo hasta nuestros días, la antropología del arte lo observa como una expresión con características humanas, analiza desde las primeras creaciones artísticas hechas por la humanidad y la espontaneidad que hay en ellas, considera que ningún grupo humano por más primitiva que su cultura haya sido o sea esta carente de *expresiones artísticas*; la Filosofía en colaboración con otras ciencias que estudien el arte investiga tanto al creador como su origen, esencia y valores contenidos en ella, su objetivo y finalmente cuál es su función en la vida humana.

Si bien la Pedagogía en su relación con la Educación colabora dando al ser humano conocimientos básicos en las ciencias también abre camino hacia el arte; es decir va

⁴² Para profundizar con respecto a la relación arte y ciencia consultar a: VALDÉS, Sara. *Capítulo I. La naturaleza del Arte. ¿Hay compatibilidad entre arte y ciencia?* En: “De la Estética y el Arte”. México: Universidad de Guanajuato. Segunda edición, 2002.p.41

⁴³ Si se desea ampliar información con respecto al tema Ciencias que apoyan al arte consultar a: VALDÉS, Sara. *Capítulo I, La naturaleza del arte. Ciencias del arte.* En: *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato. Segunda edición, 2002.p.31

purificando la sensibilidad y la educación estética limando asperezas mediante un continuo contacto con el arte.⁴⁴

La *Semiótica* es un apoyo para el arte pues el arte es un lenguaje que emplea símbolos mediante los cuales el artista expresa sus sentimientos, por otra parte cada uno de estos símbolos expresan un sentido que pertenece al momento histórico en que es creado y al grupo social al que corresponden.⁴⁵

La Física y Matemáticas consideradas ciencias exactas establecen bases numéricas con las cuales puede ser cuantificado un suceso, el arte pues se expresa en un tiempo y espacio determinado; desde la antigüedad se creó la sección áurea para expresar las proporciones del ser humano, por otro lado la *Química* provee al artista elementos que le permitan conocer sobre pigmentos, resinas y materiales en general que este emplee en la creación de una obra. Finalmente, la ciencia y la tecnología que con su rigor hacia el objeto de estudio *elevan a principios y leyes sus conclusiones.*⁴⁶

Dicho lo anterior es posible afirmar que todo el conjunto de ciencias mencionadas han estado presentes en el arte desde tiempos inmemoriales y por consiguiente su discusión será siempre un tema de investigación o debate por parte de cada uno de los especialistas de las ciencias citadas en párrafos anteriores.

Teoría de la pintura

Antes de abordar este tema se hará una introducción sobre qué se entiende por el mismo, así como los estilos que se consideraron para realizar este proyecto y sus principales características, así mismo se hablará sobre la metodología que será empleada para la valoración de la obra. Se considera pues a la *Pintura* como una de las artes plásticas o visuales por la forma en que es apreciada, es decir mediante el sentido de la vista; por otra

⁴⁴ En caso que se desee ampliar información con respecto al tema ciencias que apoyan al arte consultar a: VALDÉS, Sara. Capítulo I. La naturaleza del arte. *De la Estética y el Arte* Universidad de Guanajuato. Segunda edición. Impreso en México, 2002. pp. 30-41.

⁴⁷ *Ibíd.*, p.35.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 36-41.

parte el empleo del término plástica se debe a la facilidad o flexibilidad del manejo de los materiales al realizar una obra; cabe resaltar que aunque ya se había hecho mención anteriormente al porqué del uso de dicha terminología, se consideró necesario insistir en este punto a medida de preámbulo y al mismo tiempo situar a la pintura en el contexto de las Artes Plásticas.

Una vez aclarado lo anterior y pasando a lo concerniente en este apartado, conviene decir que han sido consultadas diversas fuentes bibliográficas en la búsqueda del concepto Pintura. A continuación se citan una a una comenzando por la que ofrece el diccionario Akal de Estética, en el cual existen diversas acepciones para el mismo concepto. Para objeto de este documento en particular, se toma primero la enunciación que le define desde un punto de vista material como la acción de...*aplicar sobre una superficie coloreada, pastosa o fluida [...] acción de pintar, o la materia aplicada, o la obra obtenida de tal forma*⁴⁷.

Continuando con el punto de vista material de la pintura, con respecto a las condiciones que la constituyen, se encuentra primero el soporte de materiales, estos varían desde madera, metal, tela, papel entre otros; segundo la materia que será aplicada sobre la superficie con características blandas para que pueda ser diseminada por todo el lienzo, es decir que tenga plasticidad, y una vez seca, se endurezca para que pueda ser preservada; como tercer y último elemento, se encuentra el instrumento con el cual deberá extenderse la materia, éstos pueden ser los dedos, pinceles, espátulas entre otros.⁴⁸

El siguiente significado que se hace sobre el tema, resalta la descripción en la cual se define a la Pintura como:...*el arte de la apariencia pues siempre será el arte de ofrecer al ojo,*

⁴⁷ SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Título original *Vocabulaire d'Esthétique*. Traducción de Gasa Ismael, Meilán Xavier, Mercadal Cecilia y otros. Revisión de la edición española Castro Fernando. Primera reimposición. Ediciones Akal. España 2010. p.882.

⁴⁸ Para ampliar más sobre el concepto material de la Pintura consultar: SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Título original *Vocabulaire d'Esthétique*. Traducción de Gasa Ismael, Meilán Xavier, Mercadal Cecilia y otros. Revisión de la edición española Castro Fernando. Primera reimposición. Ediciones Akal. España 2010. p.882.

sobre una superficie alguna apariencia...⁴⁹ Este segundo concepto hace alusión al aspecto visual de este arte como característica primordial. De lo anterior, debe hacerse mención que de acuerdo al fin que persiga el aspecto plasmado en la obra, podrán distinguirse una gran variedad de pinturas, para lo cual en algunas ocasiones sus definiciones serán conforme a la misma.⁵⁰

Por su parte, la maestra Sara Valdés describe brevemente a la pintura como *El arte de expresar valores estéticos, primordialmente la belleza por medio del color; no necesita acudir a la naturaleza, la pintura puede ser resultado de la imaginación y fantasía del artista.*⁵¹ De la cita previa, es importante aclarar que el arte no siempre está relacionado con lo atractivo, ello se debe no solo por los cambios en los cánones de belleza a través de la historia, sino también a que cada persona posee una sensibilidad propia, lo que hace entonces al concepto como algo subjetivo.

La pintura al ser una expresión artística tiene como objeto principal representar las ideas estéticas del autor sobre una superficie bidimensional, y en otras ocasiones tridimensional, cabe mencionar que es además, una de las expresiones humanas más antiguas. Otra de sus cualidades es la utilidad que representa al momento de caracterizar o definir una época.⁵²

De lo anterior, es también importante hacer notar que en toda obra de arte se distinguen tres *elementos*: el estético, referente a la perfección o imperfección de sus formas, lo dramático o lo cómico, lo sublime o trivial, lo típico o nuevo, que despierte la sensibilidad del observador; el plástico o artístico, relativo al conocimiento que se tiene de la historia y del oficio de la pintura, y el tema, concerniente al asunto o mensaje de la obra. Éstos, a su vez,

⁴⁹ SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Título original *Vocabulaire d'Esthétique.*, Traducción de Casa Ismael, Meilán Xavier, Mercadal Cecilia y otros. Revisión de la edición española Castro Fernando. Primera reimpresión. Ediciones Akal. España 2010. p.883.

⁵⁰ Si se desea conocer más sobre el aspecto visual de la Pintura consultar a: SOURIAU, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Título original *Vocabulaire d'Esthétique*. Traducción de Casa Ismael, Meilán Xavier, Mercadal Cecilia y otros. Revisión de la edición Española Castro Fernando. Primera reimpresión. Ediciones Akal. España 2010. p.883.

⁵¹ VALDÉS, Sara. *De la Estética y el Arte*. Universidad de Guanajuato. Segunda edición. Impreso en México, 2002. P.64

⁵² ACHA, Juan. *Expresión y Apreciación Artística. Artes plásticas*. Editorial Trillas. Segunda edición 1994, reimpresión 2007. México, 2007.p.24

provocan en el receptor sensaciones (o percepciones), sentimientos y pensamientos, muy acorde a la temática o motivo que el pintor haya querido expresar, variarán desde religiosos, alegóricos, históricos, mitológicos, retratos, naturaleza muerta, paisajes, etc.⁵³ Y si bien, existen diversas técnicas para su realización, en un apartado más adelante se hablará a mayor profundidad de la empleada por Lamas en su mural.

A través de la historia han habido diversos estilos de pintura, sin embargo, para efectos prácticos de este estudio serán el *Posmodernismo*, *Expresionismo* y *Surrealismo*, en los que nos centraremos y por tanto de describirán aspectos generales, características y teóricos. Con relación al *Posmodernismo*, debe acotarse qué término hace referencia a una variedad de fenómenos culturales dentro de los cuales se encuentra también la pintura, su principal particularidad es que expresa un alejamiento de la seriedad intelectual de la modernidad a favor de un acercamiento más ecléctico y populista de la creatividad, *entendiendo al arte como una voluntad de vida antes que como voluntad de estilo, una nueva forma de entender la creatividad*⁵⁴[...], *un cambio de sensibilidad*,⁵⁵ de ahí que el vitalismo se convierte en una característica definitiva de este.

Cabe mencionar que de acuerdo al diccionario Arte del siglo XX sus inicios se remontan a 1960⁵⁶ aproximadamente, en tanto que su consolidación se da en los ochenta⁵⁷ y su principal teórico es Habermas. Para ese momento según comenta Juan Junquera *todo tiene cabida en el nuevo arte: la tradición y la vanguardia, la belleza y la estética de lo feo, lo cotidiano y lo mítico, lo subjetivo y lo objetivo*⁵⁸, es decir, se llega al grado de que todo es posible y es objeto de una reinterpretación no importando ni época o estilo.

⁵³ Si se desea ampliar información sobre las características que distinguen a una obra de Arte consultar a ACHA, Juan. *Expresión y Apreciación Artísticas. Artes plásticas*. Editorial Trillas. Segunda edición 1994, reimpresión 2007. México, 2007.p.54.

⁵⁴ MARTÍN, Fernando. (1993). *Sobre la postmodernidad y su expresión plástica*. Laboratorio de arte, 6, 263-281.p. 267.

⁵⁵ JUNQUERA, Juan. *Historia Universal de la Pintura*, Editorial Espasa, 2001.p.1125.

⁵⁶ CHILVERS, Ian. *Arte del siglo XX*. Editorial Complutense, España, 2004. p.652

⁵⁷ Para ampliar información sobre la consolidación del Posmodernismo consultar a: JUNQUERA, Juan. *Historia Universal de la Pintura*, Editorial Espasa, 2001.p.1125.

⁵⁸ JUNQUERA, Juan. *Historia Universal de la Pintura*, Editorial Espasa, 2001.p.1127

Expresionismo

Movimiento artístico que de acuerdo a José Lozano tiene sus inicios en Alemania en el año 1910⁵⁹, aunque aclara que su antecedente en el primer año del siglo en Francia, en tanto que Juan San Miguel puntualiza que alcanza su clímax en la primera *Guerra Mundial* y que aun cuando se considere en la actualidad como un movimiento específicamente germánico, se conoce que el término se empleaba para referirse en concreto a artistas franceses más que alemanes.⁶⁰

Dentro de las características de este estilo se encuentran *que rechaza realidad y la reproducción de la naturaleza, distanciándose del impresionismo y del naturalismo [...] el artista debía abandonar la reflexión e inclinarse por lo creativo. La realidad debía ser modificada en forma y lo importante era el contenido de lo existencial.*⁶¹ De lo anterior se deduce entonces, que dicho género está hasta cierto punto lleno de romanticismo por la importancia que tienen los sentimientos al momento de crear arte. Así mismo, lo refiere también Bernard Myers cuando puntualiza que dicho género se rige por la expresión de emoción y que sus principales características son la exageración y distorsión de formas en conjunto a una simplificación de las líneas y fuerza en el color.⁶²

El crítico de arte y teatro, editor y escritor Alemán Paul Fechter y el dramaturgo y ensayista Hermann Bahr son a quienes mayormente se debe la utilización del término. Fechter en su monografía *Der Expressionismus* dividía al término en dos tipos *el intensivo*, el cual se inspira de las experiencias interiores en tanto que *el extensivo* pende de una relación exaltada con el mundo exterior, para él, Kandinsky el representante más importante de la primera y Max Pechstein de la segunda.

Bahr por su parte escribió su libro *Expressionismus* en 1916, dentro de los puntos que el señalaba que el origen del movimiento expresionista debía buscarse en *la estética*

⁵⁹ LOZANO, José. *Historia del Arte*. Editorial Continental, México, 1976. p.558

⁶⁰ SAN MIGUEL, Juan y Carmen Ortiz-Martinez. *Enciclopedia de las Artes. Tomo 11*. Editorial Cumbre S.A, México, 1984. P. 1640.

⁶¹ ⁶¹ LOZANO, José. *Historia del Arte*. Editorial Continental, México, 1976. p.558

⁶² MYERS, Bernard. *Las Bellas Artes. Como mirar el Arte*. Grolier Incorporated. Italia, 1969. p.211.

decimonónica alemana, sobre todo en los escritos de Goethe, hacia énfasis también de la importancia de las emociones internas.

Surrealismo

Corriente artística que tuvo su base en París originalmente, sus inicios se remontan al año de 1924. Siendo Guillaume Apollinaire el primero en utilizar los términos *Surrealismo* y *Surrealista*, y André Breton publicó el primer manifiesto donde lo define como *un automatismo psíquico puro al margen de todo control de la razón*,⁶³ de ahí que en dicho estilo el artista no tiene límites y su propia visión se convierte en lo más importante, razón por la que dicho género se le considera el más individualista de todos.

Cabe destacar que en un principio fue una corriente intelectual derivada del psicoanálisis de Freud, dentro de sus principales características se encuentran que pretende representar lo espontáneo y el inconsciente.⁶⁴ Bernard Myers enfatiza que se deriva directamente del dadaísmo debido a que los artistas de ese estilo fueron quienes abrieron brecha a los surrealistas, con su aparente sobre posición de objetos sin relación mutua, dando entender con ello la existencia de un mundo más allá de lo perceptible.⁶⁵

Teoría de la arquitectura

En este apartado nuevamente habrá de comenzar por definirse el concepto en este caso Arquitectura, el cual de acuerdo al *Diccionario Akal de estética* se le especifica como:

Una de las bellas artes cuyas obras concebidas y ejecutadas en el espacio de tres dimensiones son edificios que tienen un desempeño funcional, preciso en relación con las grandes actividades materiales, sociales o espirituales de la vida humana (templos, viviendas, palacios, etc.), la mayoría de las veces estos edificios se distinguen de las otras obras de arte de tres dimensiones por la existencia y la importancia funcional del espacio

⁶³ LOZANO, José. *Historia del arte*. Compañía editorial Continental, S.A. de C.V. México, 1976. p.564.

⁶⁴ Para ampliar información sobre la relación entre Freud y el Surrealismo confronte con: LOZANO, José. *Historia del arte*. Compañía editorial Continental, S.A. de C.V. México, 1976. p.564.

⁶⁵ Si se requiere conocer más sobre las características del surrealismo consúltese a: MYERS, Bernard. *Las Bellas Artes. Como mirar el Arte*. Grolier Incorporated. Italia, 1969. p.227

*interior, aunque ese punto no es universalmente necesario, pues un obelisco carece de espacio interior...*⁶⁶

Por su parte, el arquitecto José Villagrán, reconocido arquitecto que alguna vez fue catedrático de la UNAM y creador de un nuevo concepto de una Teoría de la Arquitectura más aplicada a las características de nuestro país, menciona que para que un edificio pueda ser considerado arquitectura es necesario que su finalidad incluya no sólo la solidez y la habitabilidad, aspectos elementales en una construcción, sino también otras expresiones estéticas y sociales, que si bien pueden estar presentes en un edificio, ello podría no ser intencional, es decir algo no voluntario.⁶⁷ En cuanto a la diferencia entre arquitectura y escultura monumental, la arquitectura persigue una finalidad útil y práctica de habitabilidad, por lo tanto, *la arquitectura comparte de la escultura monumental un propósito estético expresivo, y con la edificación, lo mecánico - habitable.*⁶⁸

Como se observa en ambas definiciones o puntos de vista, la arquitectura se le relaciona mucho con la escultura y ello se debe al volumen o tres dimensiones con que ambas trabajan, sin embargo la diferencia entre ellas es la utilidad es lo que las separa, en ello coincide también Sara Valdés, pues menciona que al conjugarse tanto la utilidad y el arte *satisface a la razón y sensibilidad*, aspectos que deberán ir unidos de manera armoniosa, pues si predominara la utilidad sobre la belleza se convertiría en una más de las actividades humanas que sacrifica la belleza.⁶⁹

Asimismo, debe enfatizarse otro aspecto de la arquitectura y es que las características que le consienten tener una fisonomía propia y diferenciarle de otras artes es la importancia del aspecto técnico y material, pues un adecuado empleo de los materiales es resultado de la correcta utilización de la técnica, cumpliendo así con lo expuesto por Vitrubio en el siglo I

⁶⁶SOURIAU, Étienne. “Diccionario Akal de Estética”. Título original “*Vocabulaire d’Esthétique*”. Traducción de Gaspar Ismael, Meilán Xavier, Mercadal Cecilia y otros. Revisión de la edición Española Castro Fernando. Primera reimpresión. Ediciones Akal. España 2010. p.131.

⁶⁷ Si se desea ampliar información sobre arquitectura su referencia y la escultura monumental consultar: VILLAGRÁN, José. Teoría de la Arquitectura. Colegio Nacional, primera edición. México, 2007.p200-204.

⁶⁸ VILLAGRÁN, José. Teoría de la Arquitectura. Colegio Nacional, primera edición. México, 2007.p204.

⁶⁹ Para ampliar más sobre el concepto de arquitectura y escultura de acuerdo al punto de vista de Valdés Sara consultar su libro. *De la estética y el Arte.* p.73

antes de Cristo *solidez, aptitud o utilidad y belleza.*⁷⁰ Es por tanto una expresión de valores estéticos y funcionales, el interior de un espacio arquitectónico se está condicionado por los límites físicos, los cuales determinan su volumen y dan cabida a la funcionalidad en tanto que el exterior está delimitado por el espacio que le rodea, además de expresar belleza.⁷¹

Del mismo modo, el aspecto cultural guarda una relación directa con la arquitectura pues si bien el significado de la palabra cultura viene de conservar, cultivar, cuidar, hacer crecer y preservar, le son integrados además conocimientos, creencias, tradiciones, costumbres, valores, etc., que de acuerdo a la época y grupo varían; pues conforme a la necesidad que la originó fue adaptada. Por lo tanto, si civilización es la cultura hecha ciudad; y a su vez el concepto proviene del latín «civilidad» y este se deriva de *civitas*, cuyo significado es ciudad, ciudadano, entonces cultura y civilización son el resultado de la *historia*.

*...y cada cultura responde a determinados parám que se expresan en su arte, en este caso su arquitectura.*⁷²

En relación a lo antes citado es innegable que cuando un hallazgo arqueológico se da por las características que poseen los vestigios de los inmuebles puede determinarse la época en que fue construido, costumbres, materiales, religión entre otros. Es entonces la arquitectura un elemento que nos permite identificar muchas cosas del pasado, como prueba de ello se encuentran los restos de las pirámides de México gracias a los cuales hemos podido conocer cosas que de otra manera no hubiese sido posible.

Iconografía

De acuerdo a Erwin Panofsky, historiador del Arte y ensayista Alemán, mayormente reconocido por su obra *Estudios Iconográficos, la iconografía es la rama de la historia que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma.*⁷³

En ese mismo sentido, André Richard afirma que existe la posibilidad de que haya sido precisamente en la religión donde se encuentre el origen del arte, puesto que:

⁷⁰ VALDÉS, Sara. *De la Estética y el Arte*. p. 73.

⁷¹ *Ibíd.*, p.74

⁷² VELASCO, León. “Como acercarse a la Arquitectura”, México: Limusa, 1990. pp.12-18.

⁷³ PANOFSKY, Erwin. “*El significado de las artes Visuales*”. Madrid, Alianza editorial, 1985. Editorial Alianza Forma No.4.p.45

*Cuando los dogmas se precisaron, el arte sirvió para su difusión; casi todas las religiones crearon una figuración (iconografía) al servicio de su mitología*⁷⁴.

Sin duda, al conocer el tema religioso, puede precisarse con mayor certeza el origen de cada interpretación. De lo anterior, cabe mencionar que los estudios más abundantes se relacionan con el cristianismo, puesto que *constituyeron muy temprano una iconografía, simbólica en las catacumbas y en Bizancio, narrativa en Siria*.⁷⁵ Con el desarrollo de la iconografía surgió la necesidad de crear repertorios iconográficos el primero que llegó hasta la actualidad es el de Sevilla de Isidoro “*Libri etymologiarum* (siglo VII), el cual ha sido imitado muchas veces, otro libro referente y más celebre que el anterior es la *Enciclopedia Speculum Majus* cuyo significado es gran espejo, fue escrita por Vincent Beauvais monje de la abadía de Royaumont en el siglo XIII.⁷⁶

Desafortunadamente como todo, la Iconografía tiene sus limitantes, entre las cuales resalta, aquella que hace referencia a si el artista se vio condicionado o no a basar su obra de forma literal sobre un documento en específico al proyectar, de ser así su intención se conocería rápidamente, y por tanto su aportación sea mínima.⁷⁷ Con respecto a esto, si bien es verdad que la temática del mural se basa mayormente en lo dicho por el Apocalipsis de San Juan, en entrevista proporcionada por el artista hace mención sobre diversos aspectos dentro de los cuales destaca que aun cuando plasmo los eventos descritos por el documento base (la biblia), existen detalles que no siguió al pie de la letra al crear la pintura, como el caso de los colores o elementos mitológicos por mencionar algunos, sin embargo cabe mencionar dicho punto se abordará a mayor profundidad en el análisis iconográfico.

⁷⁴ RICHARD, André. *Capítulo II. Criterios ideológicos. I. Valor religioso*. En: “La crítica del Arte”. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires Argentina (EUDEBA), 1962, segunda edición, Noviembre de 1972. p.19.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Para ampliar información sobre la historia de la Iconografía consultar a RICHARD, André. *Capítulo II. Criterios ideológicos. I. Valor religioso*. En: *La crítica del Arte*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires Argentina (EUDEBA), 1962, segunda edición, Noviembre de 1972. p.19.

⁷⁷ *Ibid*.p.20

En cuanto al edificio, este no posee un estilo particular debido a que es autoconstrucción, de hecho las características de este tomaron como base las propias ideas del padre Bañales Naranjo entonces párroco de la parroquia en 1987.

Hipótesis

El pintor logra mediante el uso del color y expresividad crear una obra pictórica de alto valor artístico e iconográfico que se incorpora al templo logrando una integración plástica con el mismo.

Objetivo General

Realizar un análisis formal de los valores plásticos e iconológicos del templo de Santa Teresita del Niño Jesús y su obra mural *El Apocalipsis* del pintor Juan Lamas; así como demostrar si existe una Integración Plástica entre el edificio y la obra pictórica.

Objetivos Específicos

Lograr una revalorización del Mural, que permita al público del estado de Nayarit, así como a los turistas extranjeros comprender el valor artístico que tiene la obra.

Obtener por medio del análisis iconográfico una mayor comprensión de la simbología expresada en la pintura, recordar a quienes forman parte de la comunidad que asiste al lugar cual fue el objetivo de su creación, y que no fue meramente decorativo sino también ilustrativo.

Conseguir que con la revalorización del mural este reciba la restauración que necesita, pues, el tiempo ha ocasionado algunos daños en él ya que han pasado 18 años desde que fue pausado, debido a la pérdida de interés de quienes aportaron en un inicio para su creación y del cambio de párroco.

Metodología

Para la elaboración de este apartado se propone una metodología mixta basada en una parte documental y un estudio de campo, por lo que el documento está organizado de la siguiente manera:

Introducción y Marco Teórico. En esta primera parte se aborda el planteamiento de la investigación, formulación de objetivos e hipótesis.

Capítulo I. *Antecedentes*, en esta sección se abordará todo lo relacionado a los antecedentes históricos de las Artes Plásticas en México y Nayarit así como su origen y desarrollo en la entidad, El Taller de la Plástica Nayarita, principales exponentes del estado y una breve semblanza del arte Huichol.

Capítulo III. *Juan Ávila Lamas (Juan Lamas)*, en este capítulo se hablará del autor del mural El Apocalipsis, Juan Ávila Lamas, aspectos biográficos, su trayectoria como artista, premios o reconocimientos recibidos, obras de mayor relevancia y estilo que utiliza al crear su arte.

Capítulo III. *La Parroquia Santa Teresita.* Se describirá el área de estudio, antecedentes históricos, se describirá y aplicará la metodología para evaluar el edificio.

Capítulo IV. *La pintura mural El Apocalipsis.* Se tocará todo lo concerniente a los antecedentes y origen del mural, además, se detallarán y emplearán los procedimientos que lo evaluarán como obra artística, Análisis Iconográfico, Integración Plástica y Conclusiones. En esta última, se describen los resultados generales de todos los apartados y se relatará si lo planteado en la hipótesis se cumplió o no.

Fuentes de documentación y anexos. Las últimas dos partes del documento contienen las fuentes consultadas e información de soporte que provee información ligada con el tema tratado en los diversos apartados.

Análisis Artístico e Iconográfico del Mural el Apocalipsis, sección La visión de San Juan, Análisis Arquitectónico e Integración Plástica.

Para la realización del análisis artístico de la obra se tomarán en cuenta las propuestas descritas por diversos autores, comenzando por los puntos que de acuerdo a la maestra Sara Valdés, se requieren para realizar el análisis artístico de una pintura, los elementos que de acuerdo al teórico Juan Acha debe contener una pintura, así como el *libro Fundamentos de Diseño* de Robert Gillam Scott, profesor de diseño en la Universidad de Yale y *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional* de Wucius Wong. Cabe mencionar que el motivo por el cual se utilizará este grupo de obras se debe a que habrá ocasiones en que un autor considere puntos que el otro no tome en cuenta, dicho lo anterior los elementos que se tomarán para el análisis son: primero una apreciación artística, así como las siete operaciones para realizar una evaluación completa, dentro de ellas se encuentra el sentido,

el significado así como la identificación de elementos como el punto, la línea, el plano, la composición, la simetría, el dibujo, la perspectiva, la forma, el color, el claroscuro, la armonía, el equilibrio, la proporción, la textura, el volumen y la composición, entre otras. En relación a lo anterior, debe señalarse que dentro del apartado correspondiente a Análisis Artístico se abordaran en conjunto la metodología y el estudio del mismo.

En lo relativo al estudio Iconográfico se considerará el método de análisis de Erwin Panofsky, descrito en su libro *Estudios sobre Iconología y el significado de las artes visuales* del mismo autor, así mismo en lo que respecta a la descripción y atributos de los personajes que forman parte del mural se buscará en *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*, así como el *Diccionario del arte del siglo XX* y *Libro de símbolos prehispánicos*, este último debido a que el mural incluye elementos precolombinos.

Por otro lado, al igual que en el estudio artístico, el Iconográfico será abordada de manera conjunta con la parte teórica y la aplicación de la misma.

En lo que respecta al análisis arquitectónico, se analizar el inmueble conforme a los valores arquitectónicos (Lógico, Estético, Justo y Social) que menciona la *Teoría de la Arquitectura* de José Villagrán García, así mismo, se considerará el apartado *La apreciación de una obra arquitectónica* del libro *Expresión y apreciación artística* de Juan Acha, el cual habla sobre el estudio formal de los edificios así como función estética, arquitectónica. En ese mismo sentido al igual que los anteriores también será trabajado a detalle la metodología del tema y la aplicación de la misma.

Organización del Proyecto

El proyecto de investigación se divide en cuatro apartados, en el primero la introducción, en el cual se aborda un panorama general sobre el arte en Nayarit y el área de estudio así como el tema, el segundo está organizado en cuatro capítulos, donde el capítulo I, es el correspondiente a antecedentes de las artes plásticas en México, el estado de Nayarit, así como su origen y desarrollo, sus principales exponentes y el arte huichol, por su parte el segundo capítulo contiene información del pintor Juan Lamas, formación, estilo que utiliza en sus obras, exposiciones, proyectos, premios recibidos, obras de mayor relevancia, el

capítulo III tiene generalidades del objeto de estudio, antecedentes históricos, valores arquitectónicos del inmueble, en el capítulo IV desarrolla lo referente al análisis artístico del mural así como sus antecedentes históricos, análisis iconográfico e integración plástica, en el tercer apartado se presentan las conclusiones de la investigación, finalmente el cuarto apartado muestra en orden alfabético las referencias consultadas en la elaboración de la presente tesis.



CAPÍTULO I



I.1. Antecedentes

Hoy en día es común ver ciertas expresiones que consideramos artísticas, sin embargo muy pocos son los que conocen como fue que o cual elemento llegó a ser lo que es hoy, no se podría hablar del arte en Nayarit sin primero conocer de dónde surge, ¿Cuáles son sus orígenes?, ¿Qué sucedió y llegó a ser lo que es hoy? ¿Cuál ha sido su participación en el ámbito nacional?

En vías de responder las interrogantes anteriores se realizan los siguientes apartados.

I.2. Las Artes Plásticas en México

Queda claro que aun antes de la llegada de los españoles a México las artes formaban parte importante de las culturas que habitaban nuestro país, prueba de ello son los vestigios arqueológicos, escultóricos, pictóricos en los muros de lo que alguna vez fueran grandes templos.

Posteriormente, con la llegada de los europeos a tierras americanas el conocimiento que ya se tenía fue combinado con el nuevo, creando mezclas con características interesantes, donde los relieves en fachadas de iglesias durante el siglo XVI contenían elementos con características indígenas plenamente identificables como el “nahui olli”⁷⁸ en algunas cruces franciscanas o disimulado bajo la forma de flores de cuatro pétalos, un ejemplo de ello lo vemos en las fachadas de la iglesia hospital de Acámbaro Guanajuato o en el Templo de Yuriria.⁷⁹ Si bien los artesanos en un principio no se encontraban muy familiarizados con forjar, pintar o esculpir figuras humanas porque la creación de follaje era lo que más realizaban, fue algo que fueron perfeccionando con el paso del tiempo, es así que en siglos

⁷⁸Nahui Olli o 4 movimiento del sol, es el nombre calendárico del sol: Dos puntos solsticiales y dos equinocciales, que nos dan cuatro movimientos. Este símbolo puede ser visto bajo numerosas variantes, aunque suele representarse como un círculo central del que se desprenden cuatro pétalos con un ojo al centro, los cuatro pétalos señalan los cuatro puntos cardinales. Es frecuente encontrarlo en la ornamentación de conventos sobre todo los del siglo XVI, en el código Borbónico tiene un ojo en el centro con el parpado superior y la pupila, combinado con dos aspas y un rayo. (MACAZAGA, César: *Símbolos prehispánicos. Sustento filosófico*. Editorial Trillas. México, 2015.p.25).

⁷⁹GONZÁLEZ, Alejandra: *Construcción, Historia y Arte de un convento Agustino*. México: Facultad de Filosofía y letras, Universidad Autónoma de México, Dirección General de Asuntos del Personal académico., 2008.

subsecuentes la influencia Europea tiene cada vez mayor presencia en la arquitectura y demás artes.

En el caso de la pintura en un principio se vio mayormente encaminada a lo religioso los murales o pinturas de caballete eran de santos, vírgenes, ángeles en todas sus denominaciones, ello debido a su interés de evangelizar por medio de imágenes de acuerdo a lo pactado por el *Concilio de Trento*, puesto que la mayoría de la población a catequizar no sabía leer o escribir.⁸⁰ Cabe mencionar que a partir del siglo XVII, se dio un florecimiento en la pintura de tal manera que de acuerdo a Justino Fernández se le conoce como la *Edad de oro*⁸¹, otro aspecto que es conveniente agregar es que fue el barroco el estilo que tomó posesión del arte, y durante ese tiempo la pintura continua siendo mayoritariamente religiosa.⁸²

Algunos de los maestros de esa época fueron: Alonso López de Herrera, conocido como el *Divino Herrera*, dentro de sus obras se encuentran: *La santa faz* (1610-1620), *El divino rostro* (1643), *Santo Tomás de Aquino* (1610-1620), Luis Juárez, cuyas creaciones más destacadas son: *Los desposorios de la Virgen* (1620-1635), *Santa Teresa de Ávila* (1637) y José Juárez, algunos de sus trabajos son; *Santos Justos y Pastor* (1653); *Visión de San Francisco*; *Adoración de los Reyes*, *Martirio de San Lorenzo* y *La Sagrada Familia*, de 1655, todas estas se conservan en la academia de bellas artes de México, Sebastián López de Arteaga con su característico barroco tenebrista con claroscuros marcados, el cual se puede apreciar su pintura *La incredulidad de santo Tomas* (1643), posteriormente llegaron Juan Correa destacan de este artista *La asunción de la Virgen* (1689) y *La entrada de Cristo en Jerusalén* (1691), y Cristóbal de Villalpando quien creó; *Moisés y la serpiente de bronce* y *la Transfiguración de Jesús* (1683).⁸³

⁸⁰ Para ampliar información referente al empleo de la pintura como método de evangelización consultar a ACHA, Juan. *Expresión y apreciación artística*. México, D.F: Editorial Trillas, reimpresión 2007, p.41.

⁸¹ FERNÁNDEZ, Justino. *La pintura moderna Mexicana*. México: PORMACA, 1964.p.10

⁸² *Ibíd.* p.205.(acha)

⁸³ Si se requiere confrontar información sobre los pintores del siglo XVII, consultar a: FERNÁNDEZ, Justino. *La pintura moderna Mexicana*. México: PORMACA, 1964.p.10.

A finales del siglo XVIII, el 4 de noviembre de 1781, a petición del superintendente de la casa de moneda de la Nueva España, Don Fernando José Manguino al Virrey Don Martín Mayorga fue fundada *la Academia de las tres nobles artes de San Carlos: Pintura, Arquitectura y Escultura*, llamada así en honor al Rey Carlos III de España. En un principio fue ubicada en la casa de moneda, edificio actualmente conocido como el museo de las tres culturas, posteriormente, el 23 de diciembre de 1783 el Rey Juan Carlos III de España, concede su aprobación para su creación bajo el nombre de Real Academia de San Carlos de la Nueva España, siendo formalmente fundada el 5 de noviembre de 1785⁸⁴ con todos los estatutos reales, posteriormente en 1791 es instalada en el local del antiguo hospital del Amor de Dios. Para ese mismo año llegan como maestros Manuel Tolsá como maestro de escultura y Rafael Gimeno de pintura.⁸⁵

Sin embargo, años después, debido a los trastornos generados por la Guerra de independencia así como la disminución de fondos, la actividad dentro de la academia se ve severamente afectada por lo que fue cerrada a finales de 1821⁸⁶, por lo que solo unos cuantos artistas extranjeros llenan el periodo, que de otra manera sería una sequía artística. Tan pronto como la nación comenzó a organizarse y a formular planes progresistas, el arte viene a tener un lugar en ellos y *la academia que había cerrado sus puertas por inanición, vuelve a abrirlas en 1847 y desde entonces comienza una nueva etapa que llegaría a ser fructífera*⁸⁷ siendo Pelegrín Clavé quien asume la dirección trayendo consigo la pintura *de figura* y de tipo idealista, inspirada en el Romanticismo Alemán, sin embargo cabe mencionar que desarrollo para sí otra clase de clasicismo derivado de Ingres. Mientras que a sus alumnos los direccionó por la vía de la pintura religiosa, sentimental, romántica que trataba temas bíblicos o del antiguo testamento, temas adecuados para la época, así mismo, les alentó también a tratar temas sobre el antiguo mundo indígena, lo que trajo como

⁸⁴ GONZALEZ, Luis. *México viejo 1521-1821*. México: La viuda de Bouret, 1900. pp. 520, 521.

⁸⁵ *Ibid.* p. 521.

⁸⁶ *Ibid.* p. 522

⁸⁷ FERNANDEZ, Justino. *La pintura moderna Mexicana*. México: PORMACA, 1964, p. 13.

resultado obras como el *Descubrimiento del pulque* de José Obregón (1869) y el senado de Tlaxcala de Rodrigo Gutiérrez (1875).⁸⁸

Un par de años más tarde regresa a México Juan Cordero, quien estuvo realizó sus estudios en Roma y había sido alumno de Clavé, pero que en lo sucesivo se convirtió en su rival, Cordero tenía como particularidad el uso de un colorido muy marcado para ser clásico, una muestra de ello son los retratos que hizo de Santa Anna y su esposa Doña Dolores Tosta. Otra cosa que habría que destacar de este artista son las decoraciones que hizo en las cúpulas de los templos de Santa Teresa y San Fernando, en estilos muy diferentes y con lo que se propuso traer a la vida nuevamente la pintura mural.⁸⁹

De los dos anteriores debe remarcarse que aun cuando representan *la pintura académica de mayor aliento*, no fueron los únicos, a ellos se suman Felipe Gutiérrez, José Salomé y Santiago Rebull, el primero de los tres introdujo un realismo poderoso a sus obras en tanto que los dos últimos continuaron las enseñanzas clasistas en la academia. Durante el último cuarto de siglo el Romanticismo se vuelve más intenso con las obras de Manuel Ocaranza, José Ibarrarán y Gonzalo Carrasco en tanto que la pintura se fue desvinculando *del idealismo clasista* tomando al realismo incipiente y temas vernáculos como medio de liberación, un ejemplo de ello es la obra *El velorio*(1889) de José María Jara.⁹⁰

Con respecto a la pintura del paisaje, Justino Fernández señala que fue *la corriente más moderna, original y con porvenir*, y nombra al maestro italiano Eugenio Landesio como quien vino a enseñarla a nuestro país. Entre sus más grandes discípulos se encontraba José María Velasco (1840-1912), quien dentro de sus obras incluía algunos tenues referencias de la historia de México así como la época moderna, dentro de sus trabajos más destacados se encuentran *Patio de una casa vieja* (1861), *El valle de México* (1875), *Catedral de Oaxaca* (1887), entre otras. Al morir Pina, Rebull y los últimos años de Velasco la academia

⁸⁸ *Ibíd.* p.14

⁸⁹ *Ibíd.* p.15

⁹⁰ *Ibídem.*

clasista del siglo XIX llegaron a su fin al tiempo que otros conceptos de arte comenzaban a tomar auge.⁹¹

Tiempo después, transcurrido el movimiento armado de 1910, surge en el país la necesidad de modernizarlo y edificar una identidad cultural nacional. En 1920, José Vasconcelos se convierte en el rector de la Universidad Nacional y durante su discurso de toma de posesión anuncia su *Proyecto de educación popular mediante el Arte y la Cultura*, por eso a medida que el número de escuelas se incrementaba estas se convirtieron centros de difusión de una nueva realidad, es decir, la revolución mexicana, fue ahí donde *El nacionalismo*, [se volvió] *parte integral de dicha ideología, respondió a afianzar la unidad nacional: un espacio ideológico que lograra disolver las diferencias sociales*⁹², porque mediante ese plan se pretendía producir una homogeneización entre todos los mexicanos, haciendo de la cultura el elemento integrador.

Los muros de los edificios públicos se volvieron lienzos de las obras pictóricas, y estas a su vez, motivaban a la reflexión sobre nuestro pasado histórico así como a la crítica de antiguos regímenes, permitiendo mantener vivas las tradiciones y costumbres que parecían ajenas o lejanas a la lucha armada.⁹³

*Entre los primeros murales comisionados se encuentran: el de La Capilla de San Pedro y San Pablo, los patios de la Escuela Nacional Preparatoria, el Anfiteatro Bolívar (Rivera), el colegio Chico (Siqueiros), la escuela de agricultura en Chapingo y secretaria de educación (Rivera).*⁹⁴

Cabe destacar que en un principio, el gobierno veía en el muralismo un medio del cual auxiliarse para legitimar sus acciones, por lo que las licitaciones para asignar recurso

⁹¹ Si se desea ampliar información sobre la pintura del siglo XIX consúltese a: FERNANDEZ, Justino. *La pintura moderna Mexicana* México: PORMACA, 1964. p.16

⁹² MANDEL, Claudia. Revista ESCENA. *Artes visuales. Muralismo Mexicano. Arte público, Identidad, Memoria colectiva*. 2007.p.38

⁹³ Para ampliar información sobre el Muralismo consultar a: FERIA, María y Rosa Lince. *Arte y grupos de poder. el Muralismo y La Ruptura*. Centro de Estudios Políticos, Facultad de ciencias Políticas y sociales UNAM. Número 20, Novena época, septiembre Diciembre, 2010. p.86

⁹⁴ FERIA, María y Rosa Lince. *Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura*. Centro de Estudios Políticos, Facultad de ciencias Políticas y sociales UNAM. Número 20, Novena época, septiembre Diciembre, 2010. p.86.

económico para su creación, estaban otorgadas desde un principio ya que eran los mismos muralistas los encargados de elegir al ganador. En contraparte, la pintura de caballete era vista como una expresión burguesa por lo que durante esa época se buscó desprestigiarla.⁹⁵

A la par que esta corriente se desarrollaba lo hizo también otro movimiento artístico conocido como *La Ruptura*, para quienes integraban a este grupo, la modernidad era lo opuesto a lo nacional por lo que su mirada estaba puesta en el futuro. A diferencia de quienes gozaban del reconocimiento oficial, los integrantes de esta contracorriente permanecían casi en el anonimato. Entre sus representantes se encuentra Rufino Tamayo, Manuel Feiguérez, José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Pedro Coronel, Günther Gerzo, Blekin, Carlos Mérida, Roger von Gunten y Juan Soriano.⁹⁶

Con el tiempo, se produjeron una serie de cambios que favorecieron la difusión de nuevas tendencias como el abstraccionismo o el geometrismo. Dentro de las situaciones que favorecieron a que ello sucediera se encuentran que el estado dejó de ser el único promotor de la cultura y la aparición de galerías privadas.⁹⁷ De acuerdo María Fera y Rosa Lince, para los años cincuenta los integrantes de la Ruptura poseían una calidad tan buena como los de la escuela mexicana, aun cuando Los Muralistas⁹⁸ recibían el apoyo oficial del gobierno y a ellos no se les reconocía. Para la siguiente década el impulso a los nuevos artista creció y ante tal panorama por fin fue reconocida la importancia dentro de la escena nacional.

⁹⁵ Si se requiere profundizar sobre el muralismo y el gobierno Inquirir a: FERIA, María. y Rosa Lince. *Arte y grupos de poder. el Muralismo y La Ruptura*. Centro de Estudios Políticos, Facultad de ciencias Políticas y sociales UNAM. Número 20, Novena época, septiembre Diciembre, 2010.p.41

⁹⁶ Si se requiere ampliar información con respecto a *La Ruptura* consultar a: FERIA, María y Rosa Lince. *Arte y grupos de poder. el Muralismo y La Ruptura*. Centro de Estudios Políticos, Facultad de ciencias Políticas y sociales UNAM. Número 20, Novena época, septiembre Diciembre, 2010, pp.94, 97.

⁹⁷ *Ibíd.*p.98

⁹⁸ Los Muralistas o los tres grandes, era como se les conocía Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

1.2.1 Las Artes plásticas en Nayarit

Al igual que en el apartado anterior, es importante conocer los orígenes de las artes plásticas pero ahora del estado de Nayarit, puesto que es necesario conocer el contexto que marcó las pautas hasta el día de hoy.

1.2.1.1. El origen

Para hablar de sobre Las Artes Plásticas en Nayarit, es necesario aclarar primero que el estado es relativamente joven, puesto que recién cumplió Cien años de creación, hasta antes de esa fecha se conoció como el séptimo cantón y pertenecía a Jalisco, por lo que sus antecedentes en el tema, si no son idénticas a tal entidad, por lo menos muy semejantes.⁹⁹

Durante los años 300 a.C, a 500 d.C, existió una arquitectura funeraria llamada tumbas de tiro, dicha tradición fue exclusiva de la denominada casa donde el sol se oculta y en mayor abundancia en la zona que comprende los estados de Jalisco, Nayarit y Colima. En el caso específico de Nayarit las tumbas se localizan en el área comprendida desde la costa sur – central de Nayarit, *pasando por el altiplano sur de dicho estado y central de Jalisco, hasta el altiplano de Colima; esta área ha sido llamada Arco de las Tumbas de tiro.*¹⁰⁰ Se encuentra además en el noroeste y costa norte de Michoacán y el suroeste del estado de Zacatecas, cabe resaltar que dicha arquitectura funeraria puede ser encontrada de manera similar en Subamérica.

Los estilos desarrollados por los pueblos pertenecientes al occidente de México son propios, por otro lado el patrón de construcciones circulares, zonas habitacionales con sistemas de terrazados que indican la organización económica y religiosa, donde existió una marcada diferencia de clases sociales, áreas agrícolas de habitación residencial, cívicas, y religiosas. De lo anterior, analizado desde un punto de vista artístico, la cerámica encontrada en los recintos funerarios ha provocado diversas opiniones que llegan incluso a

⁹⁹ Para ampliar información sobre la formación del estado de Nayarit como entidad federativa consultar el apartado con nombre El territorio de Tepic (1884-1917), el cual se localiza dentro del libro: RODRIGUEZ, Francisco: *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.89.

¹⁰⁰RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004.p.26

comparar con expresiones más contemporáneas¹⁰¹ hasta los señalamientos de ser un arte crudo y hasta grotesco, pero al mismo tiempo *revelador de una gran confianza del hombre por sí mismo, de un naturalismo que denota al mismo tiempo un abstraccionismo, como si fueran fotografías de familia.*¹⁰² Lo anterior, lleva nuevamente a reflexionar sobre la subjetividad en el arte y como dependerá de la percepción de belleza que posea quien emita el juicio.

Con respecto a la arquitectura de las ya mencionadas tumbas de tiro, García Moreno compara nuestro medio social con un mapa como lo hiciera alguna vez Leach¹⁰³ al considerar que cuando un ser humano construye una vivienda, tumba o realiza el trazado de un asentamiento, lo hace de una forma geométrica ordenada. Pues el ordenamiento artificial no es un grupo de formas accidentales, sino una organización de rectas y figuras geométricas, es al mismo tiempo una progresión dinámica de acontecimientos a través de una época. Con respecto a las tumbas de tiro, ellas pertenecen al orden de otro mundo, el cual es sagrado y muerto, constan de un tiro o pozo vertical, que puede ser redondo o cuadrado, cuya profundidad puede ser variable. Lateralmente del tiro eran excavadas las cámaras mortuorias con formas y alturas distintas, podían variar de una a cuatro cámaras, cuando era realizado el entierro o entierros se depositaban las ofrendas y la tumba era clausurada colocando lajas, metates o una vasija, una vez hecho esto el tiro era rellenado con tierra hasta la superficie. Existen variantes entre las tumbas de tiro: de pozo, de caja, de cuello de botella, de tiro y de socavón.¹⁰⁴ El arte de la tradición funeraria que realizaban los alfareros conjugaba elementos como el volumen sólido y hueco, la forma y el movimiento, la abundancia de color en tonos negro, naranja y amarillo. Dichas figuras representaban escenas de la vida cotidiana o sagradas, danzas circulares, señores transportados en literas,

¹⁰¹ *Ibid.*, p.27

¹⁰² RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.27

¹⁰³ La información referente a la arquitectura de las tumbas es citada por Gabriela Zepeda de la obra de LEACH, Edmund. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. México, siglo XXI, 1978. Sin número de página.

¹⁰⁴ Para ampliar información sobre los distintos diseños de tumbas de tiro consultar el apartado: Arquitectura de las tumbas, del libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes visuales de Nayarit y productos culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.28.

juegos de pelota, rituales de fertilidad, procesiones fúnebres, escenas de cuidado de los enfermos, niños en sus cunas entre otras, cada una de ellas ejecutada con las técnicas de modelado, incisión y pastillaje.¹⁰⁵

La representación plástica de la vida en sus casas, templos y pueblos es un rasgo muy característico de la tradición nayarita, en Nayarit han sido definidos básicamente dos estilos de modelar en barro: el Ixtlán Policromo y el Chinesco. Las características del primero son lozas pintadas en blanco, amarillo, rojo y morado sobre barro naranja, moldeadas todas ellas en calabazas estilizadas, ollas de cuello estrecho, escudillas, cajetes, patojos, cuencos y grandes platos.¹⁰⁶ Por otra parte el estilo chino empleaba “grandes cuencos, platos peribanas y lebrillos pintados en blanco decorados con finas líneas negras en complejos diseños de petatillo”.¹⁰⁷

La última de las grandes manifestaciones artísticas desarrolladas en Nayarit fue la metalurgia, hacia finales del periodo Post clásico (alrededor del año 700 d.C), de gran importancia e interés, puesto que se trata de una de las técnicas magistrales utilizadas por el hombre antiguo. La metalurgia implica el manejo y control del fuego, en la antigüedad era considerado como sagrado por su poder de crear o destruir, era uno de los principales elementos de la naturaleza, su deidad era Huehuetotl, nuestro abuelo de fuego, él fundía y reducía a cenizas cualquier material, es por ese motivo que los objetos hechos de metal eran utilizados solamente en ceremonias rituales y ornamentales.¹⁰⁸ De entre las piezas de metal creadas en la época y encontradas en Nayarit se halla un hacha localizada en Punta de Mita, así como un grupo de anzuelos de cobre idénticos a ejemplares encontrados en Guangala, Huancavilca y Milagro-Quevedo del periodo de integración en Ecuador.¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Ibíd.* p.30.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p.44.

¹⁰⁹ Si se desea ampliar información sobre la similitud en los objetos prehispánicos Nayaritas con los encontrados en diversas zonas de Sudamérica consultar el libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004, p.42

Con respecto a lo anterior se observa que en Nayarit y Mesoamérica, el empleo del metal era de uso ceremonial en tanto que en Europa se hizo de este elemento el fundamento de su civilización, empleándolo para la creación de todo tipo de herramientas, armas para la guerra o herrajes, aunque cabe mencionar que al igual que nuestros ancestros también emplearon la metalurgia en el desarrollo de objetos ceremoniales u ornamentales.¹¹⁰

I.2.1.2. Desarrollo del arte en Nayarit durante los siglos XVI, XVII y XVIII

Por otra parte, durante la etapa virreinal, el arte dejó también sus huellas en el estado de Nayarit. Como dato peculiar cabe señalar que aunque la mayoría de las ciudades del estado pertenecen a las fundaciones más grandes de México, dado que se remontan al siglo XVI, no existen ejemplares de arquitectura religiosa y civil correspondientes a esa época o a la siguiente centuria, pues no es sino hasta el siglo XVIII, sobre todo al final de este y principios del XIX, que el pueblo adquirió valor, ya que previo a ello, Tepic había sido un pueblo sin importancia y de vecinos pobres, así lo indica Eugenio Noriega cuando dice:

La evangelización de estas tierras fue iniciada en 1540, año en el que fundaron el convento de Xalisco. Estos conventos se erigían en lugares muy poblados por indígenas o centros estratégicos para la obra cansada o dura y extensa evangelización. Como en el actual estado de Nayarit no hubo grandes centros de población indígenas ni zonas densamente pobladas por ellos, no se construyeron edificios amplios y a veces suntuosos tal cual en los estados de Hidalgo, México, Puebla, Michoacán, Oaxaca y otro, con numerosa población autóctona. Los edificios conventuales acá fueron muy pobres y de ellos no queda ningún vestigio.¹¹¹

Cabe mencionar que pese a lo anterior, el templo construido en la ciudad de Santiago de Compostela Nayarit, del cual no se sabe con exactitud la fecha en que dio inicio la edificación, su planta es la típica del siglo XVI, compuesta por una nave que:

¹¹⁰ Para ampliar información consultar el libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.45

¹¹¹ *Ibíd.* p. 53.

...se estrangula al llegar al presbiterio, quedando unidos a este y aquella por un arco del triunfo, así llamado, que en este caso es muy sencillo. Una ventana plateresca, actualmente cegada, ubicada en el muro sur, arriba.¹¹²

Con tales características o vestigios es fácil afirmar el tiempo en que esa parte fue construida, otro detalle importante a considerar es el águila bicéfala estilizada enmarcando una ventana del lado norte, otro rasgo característico del siglo XVI, sin embargo el resto del edificio corresponde al siglo XVII y XVIII. De igual forma que con el templo de Compostela, ocurrió en la iglesia de San Juan Evangelista en el municipio de Ahuacatlán del cual solo se conserva la forma original de su planta arquitectónica que es una sola nave. En la localidad de Jala, cabecera del municipio con el mismo nombre, únicamente se preservan los muros y altares neoclásicos de una pequeña capillita, que fuera parte de un hospital, aquí concluye lo referente a los siglos anteriores al XVIII.

Una vez descrito lo anterior, es importante mencionar que a la llegada del siglo XVIII Nayarit aun formaba parte de la zona occidental de la intendencia de Guadalajara, la cual se encontraba en pleno desarrollo económico y cultural, de toda la zona correspondiente al actual estado era precisamente el pueblo de Tepic el que sobresalía, pues en él residían el mayor número de personas, estimado en tres mil trescientos sesenta y nueve. En 1790 se funda en Guadalajara la escuela de dibujo, en un salón del Colegio Santo Tomás, era sostenida por comerciantes y el obispo tapatío, el objetivo de este último era ilustrar a los artesanos, pues al dibujo se le consideraba como *el padre de los oficios prácticos*.¹¹³

I.2.1.3. El Arte en Nayarit durante los siglos XIX y XX

En 1805 el arquitecto José Gutiérrez, llegó a impartir aritmética, geometría y arquitectura a la escuela, sin embargo al iniciar la independencia, dicha academia fue clausurada, abriendo sus puertas nuevamente en 1816 y cerrándolas de manera definitiva en 1818¹¹⁴. Después del reconocimiento de la independencia de México en 1821 y el fugaz imperio de

¹¹²*Ibíd.*, p.66

¹¹³*Ibíd.* p.83

¹¹⁴Sobre las primeras escuelas de arte en Tepic consultar: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.83

Iturbide, es en el año de 1824 que Jalisco se convierte en una entidad federativa, por lo cual Tepic se transformó en el séptimo cantón y sede de los poderes políticos del mismo.¹¹⁵ Al año siguiente, Prisciliano Sánchez originario de Ahuacatlán actual municipio de Nayarit, funda el instituto de ciencias del estado cuya undécima sección contaba con una academia para dibujo, arquitectura, pintura y escultura, su primer director fue el arquitecto José Gutiérrez, quien a su vez contaba con el auxilio de Santiago Guzmán, en dibujo y Sebastián Salazar, en escultura, en 1830 se incorpora a ellos José María Uriarte como auxiliar de pintura.¹¹⁶

En lo que respecta a Nayarit, fue hasta el 15 de septiembre de 1878 que se fundó una institución en la cual fueran enseñadas las Bellas Artes, durante la administración del General Ignacio María Escudero, jefe político del distrito militar de Tepic; dicha información es mencionada en su informe de la siguiente manera:

*Muy pocos niños concurren a la academia de dibujo [...] y por lo tanto [...] no presenta adelantos tan notables como son a desear, por causa de la penuria que ha infringido al Distrito, hecho imposible hacer venir buenos modelos para facilitar el perfeccionamiento en tan difícil arte.*¹¹⁷

La anterior cita permite inferir la posibilidad de que aquella institución sembró en los jóvenes la inquietud por practicar artes visuales, aunque a la fecha se desconocen los logros alcanzados. Sin embargo, lo que sí se sabe es la presencia de nacionales y extranjeros que obligatoriamente transitaron o decidieron permanecer en la ciudad, dejando retratos del paisaje y pinturas sobre escenas exteriores, uno de ellos el pintor norteamericano Henry Martin, quien dejó algunas acuarelas panorámicas de la ciudad de Tepic, del río Mololoa, calles, el retrato de un chinaco.¹¹⁸ A ello, se agregan sus grabados producto del viaje de la fragata Venus que realizó una investigación científica alrededor del mundo entre los años

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Reseña que el General Escobedo presenta al entonces secretario de gobernación.* Tipografía de gobierno, Tepic, 1878. p. 25.

¹¹⁸ Para ampliar información sobre grabados de la ciudad de Tepic consúltese libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes visuales de Nayarit y productos culturales.* Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.85.

1836 y 1839, de los resultados obtenidos se publicaron cuatro atlas ilustrativos y 10 volúmenes de texto, en los cuales se incluyeron cuatro vistas de San Blas: desde la Fragata venus, la iglesia de Nuestra señora del Rosario, La Marinera y su plaza mayor, la litografía de la iglesia fue dibujada por Mesnard pero litografiada por Jean Baptise Marie Blanchard (1792-1898), uno de los más destacados impresores de láminas de París. Finalmente, la acuarela de un chinaco San Blaseño complemento dicha serie.¹¹⁹

Siguiendo la cronología que corresponde a la segunda mitad del siglo XIX, se encuentran las acuarelas del curato de Ixtlán del Río, propiedad del historiador José Ramírez Flores, conservadas hasta nuestros días en su biblioteca personal, el autor de dichos retratos se desconoce; esta colección consta de ocho laminas realizadas a detalle resaltando recuerdos de su memoria y testimonios de su historia.¹²⁰

En el año 1866, llega y se establece en Tepic por un par de meses el pintor y dibujante Felipe Santiago Gutiérrez quien rápidamente recorrió todo el paisaje; cabe resaltar que era uno de los mayores exponentes de Texcoco, estado de México y uno de los pilares de la pintura mexicana del siglo XIX. Durante su estancia en Tepic y San Blas realizó retratos y paisajes urbanos, entre los que destacan el retrato al cónsul británico Juan Francisco Allsopp, paisaje de la entonces garita de San Blas, el puente de Acapayapan, la presa sobre el río Mololoa, entre otros.¹²¹

Un año después, en agosto de 1867, el séptimo cantón de Jalisco, actual estado de Nayarit pasó a formar parte de la administración gubernamental del centro, convirtiéndose en el distrito militar de Tepic por decisión del entonces presidente Juárez, esa decisión repercutió en el ánimo de sus habitantes, el cual se vio manifiesto en los ámbitos económico, político y por supuesto cultural, al crearse nuevas expectativas del futuro de la región; situación que se vio reforzada por las inversiones en las industrias textil y azucarera. Sin embargo, la muerte de Juárez en 1872 convirtió a la región de Tepic en un lugar bravío por las disputas que mantenían los políticos Jaliscienses que deseaban recuperar el cantón junto al

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ *Ibid.* p.86

¹²¹ *Ibid.* p.89.

presidente Lerdo de Tejada, buscando dar fin a la persecución de Manuel Lozada y sus seguidores que se resistían. Finalmente, Lozada fue derrotado y fusilado en 1873¹²²; en ese momento se creyó pacificada la situación, pero los seguidores de Lozada no estaban dispuestos a permitirlo junto a ellos los políticos regionales ansiaban que el distrito militar se convirtiera en una entidad libre y soberana.¹²³

Como información adicional a lo anterior, cabe resaltar que a diferencia del historiador Pedro López González, en su momento Silverio García mencionaba que no veía suficientes elementos para que el entonces séptimo cantón se convirtiera en el actual estado de Nayarit, así lo demuestra cuando dice que:

*La exposición hecha por el Ayuntamiento que no es ayuntamiento, supuesto que su elección es nula, por haberse verificado por la fuerza de la convocatoriedad por el jefe político de Tepic, quien no tiene facultad para expedir semejante convocatoria y quien habiéndolo hecho usurpó las atribuciones que son exclusivas a la Legislatura de Jalisco.*¹²⁴

Entre otras de las cosas que argumentaba sobre el porqué no debía el Séptimo Cantón convertirse en una entidad independiente era que los ayuntamientos, habían mentido con el número de habitantes de sus respectivas municipalidades¹²⁵. Sin embargo, ello no evitó que en abril de 1880 la paz fuera pactada entre el general Lerma quien representaba a los grupos rebeldes y al general Manuel González, a partir de ese momento el desarrollo de la región pudo ser planeado, comenzando por el paso del ferrocarril que se convirtió en la palanca principal para el progreso. En septiembre de ese mismo año se fundó la Escuela de Artes y

¹²² *Ibíd.* p.90.

¹²³ *Ibíd.*

¹²⁴ GARCÍA, Silverio. *Tepic no posee los elementos necesarios para ser un Estado. Artículo I.* “Antiguas publicaciones en el estado de Jalisco. La cuestión de Tepic”. Guadalajara: Tip de Banda. Santa María de Gracia Número 46. 1878. p.13.

¹²⁵ Para confrontar información de los datos que proporciona Silverio García sobre la formación del estado de Nayarit consúltese a: GARCÍA, Silverio. *Tepic no posee los elementos necesarios para ser un Estado. Artículo I.* “Antiguas publicaciones en el estado de Jalisco. La cuestión de Tepic”. Guadalajara: Tip de Banda. Santa María de Gracia Número 46. 1878. pp.105-119.

Oficios, donde se impartía tipografía, telegrafía, música y artes plásticas, además de los oficios tradicionales.¹²⁶

En el año de 1884, el Congreso de la Unión reformó y aprobó el artículo 47 de la Constitución Política de México para convertir a esta región en Tepic, creando de esa manera el ambiente para un mayor desarrollo, el ejemplo más ilustrativo de ello fueron las fábricas de hilados de Bellavista, Jauja y el Río, así como la llegada de artistas extranjeros, entre ellos el pintor francés Pablo Meriengo en 1892¹²⁷, el español Arturo Ichaurregui en 1893, cada uno de ellos realizaba retratos al óleo e impartió clases de pintura.¹²⁸

Sin embargo, la sociedad civil no fue la única interesada en aprender o adquirir obras artísticas, el clero lo estaba también, así que compró obras de arte religioso del escultor y pintor Jalisciense Pablo Valdés, las obras que la catedral de Tepic conserva de este pintor son: San José y San Juan Nepomuceno, adquiridos en 1890; en la parroquia de Xalisco: San José, San Cayetano y Nuestra Señora de los Dolores adquiridas entre 1889 y 1892.¹²⁹

Al igual que los artistas anteriores llega de Puebla a Tepic, Jesús Bonilla en 1890, lo cual contribuye al enriquecimiento y fomento de las artes visuales en el recién creado territorio de Tepic, cabe mencionar que su estadía se extiende hasta después del nacimiento de Nayarit como estado libre y soberano, para 1882, Bonilla producía obras artísticas de paisaje urbano, bodegones y en especial religiosas. Al igual que los anteriores impartió clases de su taller de dibujo y pintura; hacia 1922 realizó la decoración de la Catedral de Tepic, pintando en lo alto del presbiterio el fondo de la escultura de Nuestra Señora de la Asunción a los cielos, a la que logró dar una sensación de volar hacia el infinito, sin embargo posteriormente esta obra fue destruida.¹³⁰

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Ibid.* p. 91

¹²⁸ Para profundizar sobre el desarrollo de la Plástica en Nayarit consultar: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.92

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

Para 1930 el rector del Instituto del Estado le invita a integrarse como maestro de dibujo a dicha escuela en la que trabajó hasta 1935, fecha en que fue cerrada.¹³¹ Dentro de las generaciones que el maestro Bonilla preparó se encuentran José Rafael Ponce de León (1884-1909) originario de Tepic, quien de acuerdo con algunas biografías creó cerca de dos mil obras de las cuales se conservan aproximadamente 50 en el Museo Regional de Guadalajara, en La Escuela de Artes Plásticas de Guadalajara y en La Casa de la Cultura de Colima; en tanto que en la ciudad de Tepic se conserva únicamente parte de lo que pintó y decoró en la que alguna vez fuera la casa de sus padres.¹³²

Natalia Retes (1850-1927), fue otra de sus alumnas, su obra fue heredada a su familia quien radica actualmente en la ciudad de Mazatlán, Sinaloa, pintó naturaleza muerta, bodegones y por supuesto arte religioso.¹³³ Eduardo Cataño Wilhemy (1906-1984) fue también alumno del maestro Bonilla, posteriormente ingresó a la *Academia San Carlos*, su obra forma parte de la colección de *Galas de México, S.A.* considerado además un extraordinario retratista.¹³⁴

Con respecto a la *Arquitectura*, desde la consumación de la independencia hasta mediados del siglo XIX, se construyeron dos obras significativas, las Fábricas de Hilados de Jauja y Bellavista, el arco de ingreso al cementerio ambos con un estilo neoclásico; irónicamente durante la misma época se construye La Penitenciaría considerada posiblemente el edificio público más importante y lujoso, se realizan igualmente las adaptaciones de La Catedral de Tepic y el templo de la Cruz de Zacate al arte preponderante en esos años.¹³⁵

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² *Ibid.* p. 92.

¹³³ *Ibid.* p. 94.

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibid.* p. 99.

I.2.1.4. Siglo XX

Con la llegada del siglo XX, Nayarit se convirtió en escenario de una búsqueda de la identidad estatal, lo cual señala tanto similitudes como diferencias con la historia que se comparte con los estados de la región occidental de México. Nayarit era un estado recién nacido, por ello dependía en muchos aspectos del vecino estado de Jalisco; ha de hacerse notar que en el área de las *Artes Plásticas o Visuales* los intentos o fracasos son notables, y es que como lo describe el maestro Lamas:

*Ante la ausencia de una academia local propiamente dicha, prevalecía en el medio, salvo honrosas excepciones, la pintura de copias de motivos preferentemente religiosos, las vistas de bucólicos paisajes, succulentos bodegones y delicados ramilletes florales que satisfacían una demanda doméstica no muy exigente en asuntos estéticos.*¹³⁶

Dentro de aquel ambiente conservador en Nayarit sobresalen por su dominio de la técnica pictórica, los nombres de Jesús Bonilla decorador de murales, estandartes y telones, Leopoldo Romano paisajista que plasmó en sus obras diversas vistas de Tepic. En 1947 llega a la capital nayarita¹³⁷, el maestro Santiago Rosas, originario de Talpa Jalisco, continuó con la vieja tradición figurativa, y cubrió quien satisfizo la demanda de pinturas de carácter religioso tanto en el estado como en el resto del país.

Por otro lado, la maestra Herlinda Terán, hace patente su apasionada personalidad, no solo al pintar con total libertad e intención pictórica obras vistas propias de la región, sino también, al dirigir protestas en la ciudad de Tepic buscando dar solución a problemas sociales que afectaban al municipio.

Fue durante la primera mitad del siglo XX que la representación detallada de Coras y Huicholes se convirtió en un elemento novedoso dentro de la pintura nayarita, ello significó entre otras cosas un acercamiento a lo propio, aun cuando la intencionalidad de ello era el

¹³⁶ RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004.p. 108.

¹³⁷ DELGADO, Cesar. *130 años de creación: La plástica nayarita*. Tepic, Nayarit: Consejo estatal para la cultura y las artes de Nayarit. 2011. p.55

destacar lo pintoresco de la trama; en ese estilo de pintura sobresale Julio Casillas Larios, quien a la vez era retratista.¹³⁸

Otro pintor al que se le reconoce por sus representaciones realistas de la etnia Wirarika es el maestro Jorge Partida brizo, quien fue discípulo de Santiago Rosas de 1968 a 1973, recrea con gran sentido de la forma y el color, los rasgos físicos, atuendos de los indígenas Huicholes así como la atmósfera que envuelve a sus ceremonias.¹³⁹

Siguiendo una línea de interpretación no naturalista de nuestra realidad la Maestra Emilia Ortiz se instituyó como la precursora del arte moderno en Nayarit, abordando una temática y género inusitados en la ciudad, como característica de sus obras se encuentra la sátira y tendencias expresionistas.¹⁴⁰ Comenzando con el nacionalismo mexicano subsecuentemente el expresionismo, el surrealismo y la abstracción lírica, sin aferrarse a alguno, es precisamente con Emilia Ortiz con quien concluye una etapa de relevancia del arte estatal, y se abre un panorama de renovación en todos los aspectos, que conecta, finalmente, a Nayarit con el resto de México y el mundo, artísticamente hablando.

Con respecto al arte público la pintura de grandes dimensiones ha sido una de las vertientes más próspera en el periodo temporal que nos ocupa;¹⁴¹ resulta por ello necesario mencionar a don José Luis Soto como el iniciador de dicho movimiento en el estado al inaugurar el mural *El nuevo Quetzalcóatl*, localizado en una de las paredes de la escuela preparatoria número 1 de la Ciudad de la Cultura, municipio de Tepic, Nayarit en 1968, tiempo después en 1973, realiza el decorado mural del Palacio de Gobierno, plasmando en él todos los movimientos sociales de la entidad. Es precisamente la labor del maestro Soto la que creó las pautas necesarias para que surgiera un grupo de jóvenes muralistas Nayaritas y comenzaran a pintar los muros de escuelas y presidencias municipales en todo el estado,

¹³⁸ *Ibidem*.p.110.

¹³⁹ Para ampliar información sobre el tema referente al desarrollo de la Plástica en Nayarit consultar el Libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004.p.110.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibid.* p.111.

dicho grupo fue integrado por: José Meza Velázquez, Jorge Ochoa, Vladimir Cora, Francisco Chávez, Jorge Partida Brizo y Fernando Campos Dorado.¹⁴²

Tiempo después en la durante década de los 80s en el siglo XX, un grupo de muralistas individuales integrado por los maestros Pedro Casant, Juan Lamas, Jorge Brizo, Víctor Sängner, Jorge Ochoa y Fernando Campos Dorado, realizan murales en las instalaciones universitarias. Una década después se creó el *Taller de Investigación plástica* (TIP), dicho taller y su propuesta de muralismo colectivo deja muestras en calles de Santiago Ixcuintla, con un mosaico mexicanista de nombre *Nuestras Raíces*, y sobre las paredes de la escuela Secundaria Numero 2 el mural *Tratado de Libre Comercio* en Tepic, Nayarit.¹⁴³

Por otra parte, bajo la dirección del maestro Veracruzano Teodoro Cano, Aurora Sepúlveda junto a escultores de la entidad plasmó relieves del palacio de justicia, ubicado sobre la calle Zacatecas y *El Canto a la vida* en la Avenida Insurgentes, ambas también en Tepic,¹⁴⁴ al igual que los anteriores la maestra Gabriela Gutiérrez se dio a la tarea de realizar obras artísticas y crea la pirámide Nayarit, localizada en el entronque de la autopista a Guadalajara, en tanto que Isabel Campos y Eleazar Soto realizan pequeños monumentos.¹⁴⁵

I.2.1.5. El Taller de la Plástica Nayarita

Considerado como el responsable del actual desarrollo en la plástica estatal, surge en la década de los 70s, *con el propósito de unir esfuerzos y talentos en la configuración de un perfil de identidad cultural para los nayaritas*¹⁴⁶. Su primera exposición fue colocada en el anillo central del Palacio de Gobierno, el 15 de Septiembre de 1977, es inaugurada por el entonces Gobernador del estado Coronel Rogelio Flores Curiel, dicho evento fue acompañado por la publicación del primer catálogo de la Plástica Nayarita.

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ Para ampliar información sobre el tema referente al desarrollo de la Plástica en Nayarit y el maestro Teodoro Cano consultar el libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.111.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ Nota: información recabada de escritos de sus memorias del maestro Juan Lamas Coordinador de la Galería de la Plástica Nayarita.

*Septiembre 15. (OPGEN). Ayer a las 11 horas el gobernador del estado Coronel Rogelio Flores Curiel, inauguró una exposición pictórica montada en el anillo central de Palacio de Gobierno, en donde los mejores pintores nayaritas reunieron lo mejor de sus obras que podrán ser admiradas por el público durante 30 días.*¹⁴⁷

Entre los 14 artistas que participaron en la muestra pictórica y que conformaban dicho taller se encontraban Julio Casillas Larios, Santiago Rosas y Emilia Ortiz quienes pertenecían a la primera generación; Juan Lamas, Pedro Casant y José Meza Velázquez, egresados de la Escuela de Bellas Artes de Nayarit; Rodolfo Amezcua del Río originario de Morelia, Michoacán; Jorge Ochoa egresado de la Escuela Nacional de Pintura; Vladimir Cora, Jorge Ochoa, Jorge Partida Brizo, Francisco Chávez, y Fernando Campos Dorado provenientes de diferentes escuelas; Víctor Sãnger del D.F., y María Elena Ledesma de Santiago Ixcuintla, Nayarit.¹⁴⁸

Sin lugar a dudas fue la fundación del *Taller de la Plástica Nayarita* en Agosto de 1977¹⁴⁹ y el ambiente renovador creado por quienes lo han integrado lo que rompió con lo que se había manejado durante mucho tiempo en el estado, a ello se agrega la difusión del arte que sus integrantes han realizado impulsando de manera enérgica un movimiento artístico sin precedentes en la historia cultural de Nayarit. Desde su creación la principal directriz de este taller de la *Plástica Nayarita Contemporánea* ha sido crear arte, pero sobre todo investigar, enseñar, promover y difundir las manifestaciones plásticas en el estado y más allá de sus fronteras.¹⁵⁰

En cumplimiento de lo antes expuesto, el taller ha realizado: la organización de los salones anuales desde 1977; proyectos muralísticos desde 1981; la creación del Centro de Artes

¹⁴⁷ PEREZ, Miguel. *El Gobierno del Estado tiene en alta estima la Interpretación de los Artistas*. En: PEREZ, Antonio. Periódico *El Nayar*. Tepic, Nayarit, Jueves 15 de Septiembre de 1977. S/P

¹⁴⁸ Si se requiere confrontar información consultar: BAUTISTA, Juan. "Taller de la Plástica Nayarita". Tepic, Nayarit: Gobierno del estado de Nayarit, FONAPAS, TPNAC NAYARIT. 1977. Sin número de página.

¹⁴⁹ Si se requiere ampliar información sobre la inauguración sobre la primera exposición de 14 pintores Nayaritas, (Surge el Taller de la Plástica Nayarita), consultar periódico. *El Gobierno del Estado tiene en alta estima la Interpretación de los Artistas*. En: PEREZ, Antonio. Periódico *El Nayar*. Tepic, Nayarit, Jueves 15 de Septiembre de 1977. S/P

¹⁵⁰ Para mayor información sobre la formación del taller de la Plástica Nayarita consúltese el libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. pp.111-112.

Visuales de la Universidad Autónoma de Nayarit en 1988, la institución del Premio Estatal en Artes Plásticas, desde 1988; muestras itinerantes en diversas partes del país, la más importante de ellas es realizada en el Palacio de Bellas Artes de nombre *Presencia Plástica*, promover la construcción de casas de la Cultura, crear la Pinacoteca estatal, los Museos de Artes Visuales Emilia Ortiz y Aramara, el primero dedicado a la exhibición permanente de la maestra Emilia Ortiz y otros maestros del Arte Contemporáneo de Nayarit, así como a la realización de muestras internacionales en Berkeley, San Francisco y Oakland en Estados Unidos y el Foro Internacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara.¹⁵¹

Con el pasar de los años nuevas generaciones de artistas plásticos se han ido uniendo al movimiento, lo que ha favorecido a la entidad. Dicho lo anterior y tomando como base la documentación encontrada en el estado sobre el tema, se hace ineludible conocer un poco más sobre los exponentes de la plástica Nayarita.

I.2.1.6. Los exponentes

Los exponentes de la Plástica Nayarita se dividen en tres grupos el primero y fundacional (1977), integrado por: Emilia Ortiz, Santiago Rosas, Julio Casillas, Rodolfo Amezcua, José Meza, Juan Lamas, Pedro Casant, Víctor Sängler, Vladimir Cora, Jorge Ochoa, Francisco Chávez, Jorge Brizo, Fernando Campos, María Elena Ledesma.¹⁵²

En la década de los 80s, se integra un segundo grupo, constituido por los hacedores plásticos y visuales: Corina Ramírez, Nicolás Contreras, Adalberto Meza, Benigno Amezcua, Alejandro Meza, Vicky Marie Olsen, Gabriela Gutiérrez, Manuel Cayeros, Lupita Leal, Lupita Castro, Wilfrido Medina, José Manuel Benítez, Juan Manuel Larios, Antonio García, Lourdes Carrillo, Indira Rendón, Pablo Chaurand, Lilia Apodaca, Ana Lilia Velarde, Luis Martín Hernández y Ricardo Ayón, quienes aportaron un nuevo impulso a la organización.¹⁵³

¹⁵¹ Nota: información recabada de escritos de sus memorias del maestro Juan Lamas Coordinador de la Galería de la Plástica Nayarita.

¹⁵² Para indagar más el primer grupo que integro a la Galería de la plástica nayarita consultar el libro: RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004.p.111-117.

¹⁵³ *Ibidem*.

Con el llegada del Siglo XXI, una nueva hornada de creadores irrumpe en el panorama artístico de Nayarit, que encontraría en los programas sustantivos del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes y del Fondo Estatal (FECAN), el impulso inicial para emprender su desarrollo individual; de esta generación, sobresalen los nombres de Fernando Cabral Chalita, Alejandro Berumen, Mauro Lugo Izaguirre, José María Castro, Pere Greenham, Tomás Pérez González, Emma García Figueroa, Isabel Noriega, Patricia Avellaneda, Irma Gutiérrez, Xóchitl Santos, Allan Herrera Quintano, Saúl Tortolero, Juan Carlos Rodríguez, Juan Carlos Ponce, Gabriel Corona, Edgar Rodríguez, Ernesto del Toro, Julieta Apolinar, Pedro Ca, Omar Osiris Ponce, Abraham Salvador Lea, Edgar Rey, Anthony Bertín Figueroa, Gabriela Michel Terán, Lizeth del Real y Hermes Gamaliel.¹⁵⁴

De lo anterior, cabe mencionar que en entrevista realizada a los maestros de la Plástica Nayarita, hicieron la aclaración de que desafortunadamente algunos de los artistas citados en los párrafos anteriores han abandonado la creación de arte, principalmente los más jóvenes; sin embargo, maestros(as) como Emilia Ortiz, Juan Lamas, Pedro Casant, Corina Ramírez, Adalberto Meza, Vladimir Cora, Jorge Brizo, han permanecido constantes en la creación de arte en el estado aunado a ello el reconocimiento al que se han hecho merecedores por su calidad artística y trayectoria, son ellos pues los artistas de mayor reconocimiento en el estado de Nayarit.¹⁵⁵

1.2.1.7. El Arte Huichol Contemporáneo

De todo lo anterior cabe agregar que en la actualidad el arte Huichol tiene un alcance internacional, pues en los últimos decenios algunos de sus creadores más talentosos son reconocidos como artistas, pues expresan en sus obras un lenguaje visual inspirado por la mitología y los rituales. Su arte comenzó a ser valorado hace menos de un siglo; en lo que respecta a exposiciones en galerías de arte étnico o contemporáneo de México y en el vecino país del norte comenzaron a exhibirse en los 60s¹⁵⁶ concretamente de las muy

¹⁵⁴ Nota: Información recabada de entrevista 5 de Marzo de 2015 y escritos sobre memorias de la galería realizados por el maestro Juan lamas el día 11 de Diciembre de 2010.

¹⁵⁵ Información recabada en entrevista a los maestros de la Plástica Nayarita el día 5 de marzo de 2015.

¹⁵⁶ Consúltese para confrontar información sobre la migración laboral de los Huicholes a: NEURATH, Johannes. *Huicholes. Pueblos indígenas del México Contemporáneo*. México: Comisión Nacional para el desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo. 2003.pp.11-12

afamadas tablas de estambre o nierikate como ellos les llaman en el lenguaje wixarica. Es posible exponer que esta difusión nacional e internacional constituyen argumentos suficientes para considerarlas producciones plásticas y como parte de *las tendencias artísticas actuales*. Hoy en día los wixaritari o huicholes son productores de numerosos objetos entre los que destacan además de los nierikates, las jícaras o xukurite, las flechas o `iri¹⁵⁷, los discos de piedra grabada teparite, rombos de hilado de estambre tsikirite, las varas con plumas muwierite utilizados por los mara`kate¹⁵⁸, curanderos o cantadores, las figuras de venados, cabezas de jaguar, cactus, tortugas, máscaras cubiertas de chaquira de colores diversos y las vestimentas bordadas con símbolos de gran importancia espiritual para ellos como la flor del peyote o Jikuri, venados conocidos por ellos como Kauyumarie¹⁵⁹.

Cabe mencionar que los elementos previamente expuestos no solo son empleados por ellos en sus actividades cotidianas, celebración de rituales y mercado de artesanías o arte étnico. Algunos objetos emergen como diferentes formas plásticas y usos como las jícaras que pueden emplearse como utensilio de cocina, artefacto ritual u objeto estético. Por otra, parte los discos de piedra grabada y los instrumentos mágicos de los mara`kate son de uso exclusivo ceremonial; de los objetos cuyo destino o empleo es ritual está estrictamente prohibida su comercialización, con respecto a las esculturas cubiertas de chaquira y a los cuadros de estambre comerciales son destinados únicamente a la venta.¹⁶⁰

¹⁵⁷ MCINTOSH, Juan y Grimes José. *Niuqui 'Isquicayari, Visárika-niuquiyari Teivari-niuquiyari hepãisita. Vocabulario Huichol-Castellano, Castellano-Huichol*, México: Instituto Lingüístico de Verano y la Dirección General de asuntos Indígenas de la secretaria de Educación Pública 1954, p.74

¹⁵⁸ Mara`kate es el singular de Mara`kame quien es el cantador oficial en las ceremonias Huicholas, en ocasiones se le puede comparar con un chamán; desempeña un papel fundamental en cualquier papel fundamental en cualquier ceremonia religiosa. KINDL, Olivia. *La jícara Huichola un microcosmos Mesoamericano*, México: INAH, Universidad de Guadalajara, 2003.p.269.

¹⁵⁹ Tamatsi Kauyumarie. Es un ancestro deificado, aparece en la mitología y en los rituales con la forma de venado, y sirve de intermediario entre las demás deidades y los humanos en particular los mara`kate. KINDL, Olivia. *La jícara Huichola un microcosmos Mesoamericano*, México: INAH, Universidad de Guadalajara, 2003.p.270.

¹⁶⁰ Para confrontar información con respecto al arte huichol actual consultar el libro: KINDL, Olivia. *El Arte Huichol*. En: RODRÍGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004.pp.129-151.

Un número considerable de huicholes viven de su producción de artística, actividad que constituye una fuente de ingresos importante, aunque la mayoría sigue sembrando sus tierras o vendiendo ganado, sin embargo la constante deforestación del territorio huichol, la insuficiencia de las cosechas que por ende provoca que el ganado no se reproduzca aunado a ello los conflictos territoriales con ganaderos mestizos de la región. Por esa razón, día a día es mayor la cantidad de wixarica que emigran a las ciudades para crear y vender artesanías.¹⁶¹ Aunque cabe mencionar que existe la duda si los cambios en los procesos de elaboración de los objetos y manejo de imágenes correspondientes a la Iconografía tradicional “se pueden considerar como síntomas de una aculturación o si manifiestan una capacidad de adaptación de los huicholes a las nuevas condiciones socioeconómicas, sin perder la particularidad de sus creaciones plásticas e identidad étnica”.¹⁶² Cuando se les ve caminar por las calles de la ciudad se aprecian orgullosos sin bajar la mirada y aunque celosos de su cultura y tradiciones se desenvuelven de forma natural, es decir plenamente adaptados a la ciudad.

Con respecto a lo anterior, y de acuerdo a las investigaciones de Celia García sobre los textiles huicholes, ella resalta que los procesos de aculturación son bastante claros pues...*si se observan las nuevas técnicas de elaboración de los textiles se perciben «patrones de cambio» que se manifiestan por la integración creciente de las tradiciones artesanales y de la economía de los huicholes en el contexto moderno industrializado.*¹⁶³

Por otra parte, se habla también de una reapropiación, es decir la percepción de influencias recíprocas entre las producciones modernas y las tradicionales, además de que los objetos ceremoniales se han ido transformando tanto en técnica como materiales pues el contacto con productos industrializados cada día es mayor, un ejemplo de ello son una enorme cantidad de objetos ofrenda o votivos que los peregrinos a wirikuta dejan en su lugar

¹⁶¹ *Ibíd.* p.140.

¹⁶² RODRIGUEZ, Francisco. *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004. p.140.

¹⁶³ GARCÍA, Celia. *Huichol indian Beadwork. techniques and Designs 1920 to 1980, Monographs in Western Mesoamerican Research no. 1*, Flagstaff, 1990.pp.113-119.

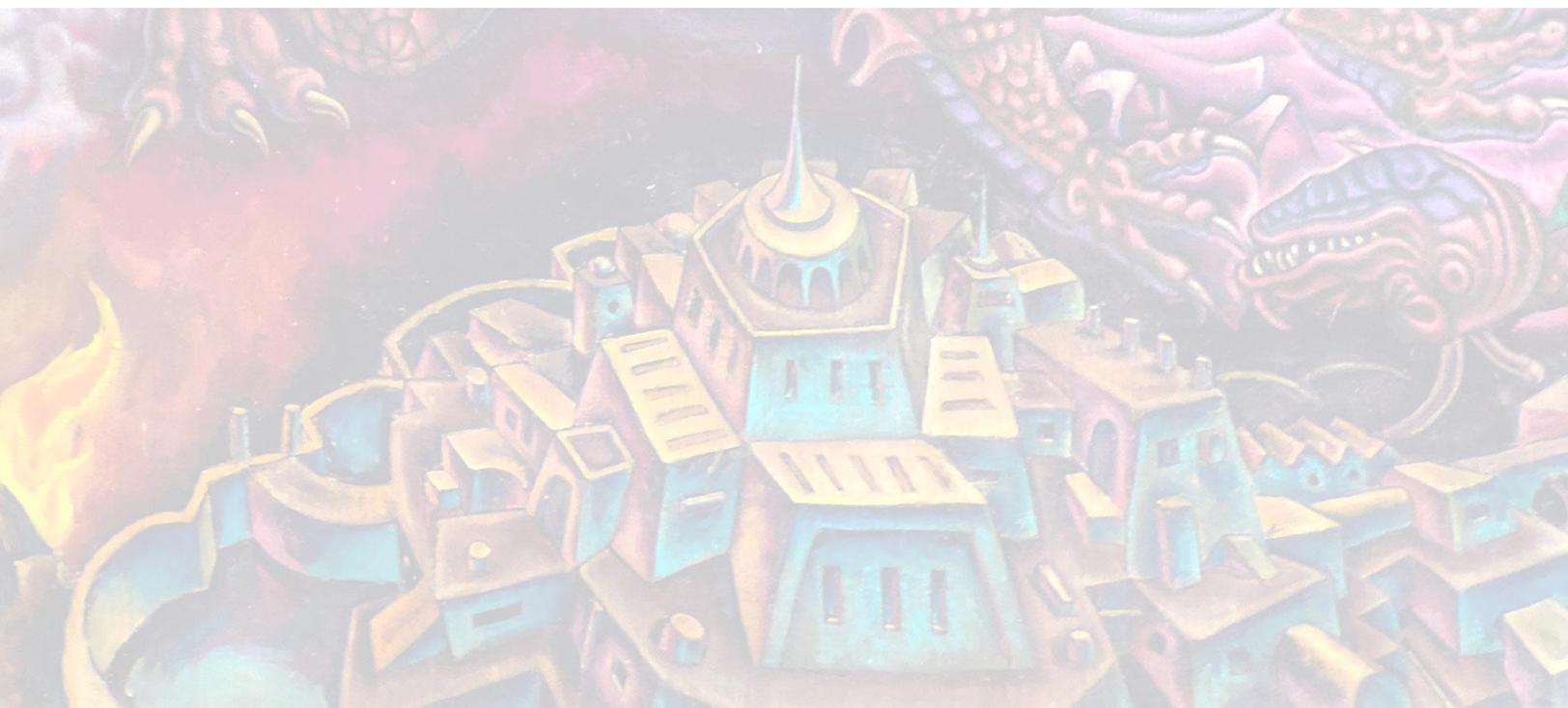
sagrado, y por medio de los cuales piden a sus Dioses que su viaje termine sin novedades.¹⁶⁴

Queda claro que aun cuando Nayarit es un estado relativamente nuevo, se hace un tanto difícil identificar las expresiones artísticas que corresponden a dicha zona y no a Jalisco, es un territorio que desde el momento prehispánico ha poseído diversas muestras de arte que con el paso del tiempo y producto del mestizaje se han enriquecido, después de todo el grupo étnico del cual obtuvo su nombre el estado es también el mismo que ha influido en que artistas de renombre como Emilia Ortiz, Pedro Casant, Juan Lamas, entre otros, tomen prestados ciertos colores, formas y cultura propias de su tradición.

¹⁶⁴ Para ampliar información sobre la reapropiación de la cultura huichol consultar: *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*. Tepic, Nayarit: CNCA/INAH/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Nayarit, 2004.p.140.



CAPÍTULO II



II.1. Juan Ávila Lamas (Juan Lamas)

Juan Lamas autor del Mural *El Apocalipsis*, elemento fundamental del Templo de Santa Teresita, objeto de estudio de esta investigación, nace en la ciudad de Tepic Nayarit el 22 de julio de 1952. Es miembro fundador del salón de la Plástica Nayarita junto a pintores, dibujantes y escultores; Desde el año de 1977, fecha en la cual se realiza la primera manifestación del grupo¹⁶⁵, colabora en las tareas fundamentales de esta organización, generando obra, realizando labor de investigación alrededor del estado para encontrar talentos nayaritas que sean desconocidos brindándoles oportunidad de exponer en la galería de la misma agrupación. Ha realizado múltiples exposiciones tanto individuales como colectivas y se ha hecho acreedor a varios reconocimientos a lo largo de su carrera.¹⁶⁶

II.1.1. Formación

Ingresa al Instituto Nayarita de Bellas Artes en 1965 y en 1967 pinta sus primeras obras con una propuesta personal, donde la línea y el color se erigen como protagonistas.



Imagen tomada en casa de Juan Lamas, en la colonia Morelos, Tepic, Nayarit. Colección privada del autor del mural.(1967)

La fotografía al lado izquierdo de este texto fue tomada en 1967, es propiedad de Juan Lamas, en ella se observa a la izquierda a Juan Ávila Lamas, con 15 años de edad, y recién egresado de la Escuela Estatal de Bellas Artes posa junto al escritor Mario Coz de 13 años, ante las pinturas *Visión del Futuro* y *La Lucha Racial* de Ávila Lamas. Tiempo después, en el año 1971 asiste al Taller de Literatura del Injuve y realiza sus primeras obras de gran formato. Posteriormente en 1972 estudia Literatura con el Maestro René Avilés Fabila en el Instituto Nacional de la Juventud, México, D.F. Ocho años después estudia Expresión Corporal con el maestro Sigfrido Aguilar, Escenografía con la maestra Jarmila Masharova y Grabado en Linóleum,

¹⁶⁵BAUTISTA, Juan. *Taller de la Plástica Nayarita*. Tepic, Nayarit: Gobierno del estado de Nayarit, FONAPAS, TPNAC NAYARIT, 1977. Sin número de página.

¹⁶⁶ Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. *Juan Lamas*. Nayarit: Servicios de educación pública del estado de Nayarit, Secretaria de Cultura Nayarit, Gobierno Federal, 2012. pp.56-58.

con la maestra Patricia Van Bloten, en la Universidad de Guanajuato, Guanajuato. Nueve años más tarde realiza estudios en Escultura básica con la maestra Cristina Molina, en el Centro de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nayarit. Ubicada en Tepic, Nayarit. Para el año 1991 desarrolla estudios en Filmación y Edición de Video con el maestro Raymundo Patlán, en San Francisco California, tres años después en 1994 estudia Grabado en metal con el maestro Cornelio García, para el año 2002 toma clases de cerámica con los maestros J. Luis Díaz y Ubaldo Chávez, en el taller El Tepalcate, en la ciudad de Tepic, Nayarit, dos años más tarde estudia Talla en Madera con el maestro Adalberto Meza en el Museo de Artes Visuales Aramara, Tepic, Nayarit.¹⁶⁷

Todo lo anteriormente mencionado le ha proporcionado incursionar en la utilización de diversos materiales y técnicas, evitando con ello encasillarse en uno sola, lo que le ha generado realizar diversas exposiciones y proyectos a lo largo de su vida artística.

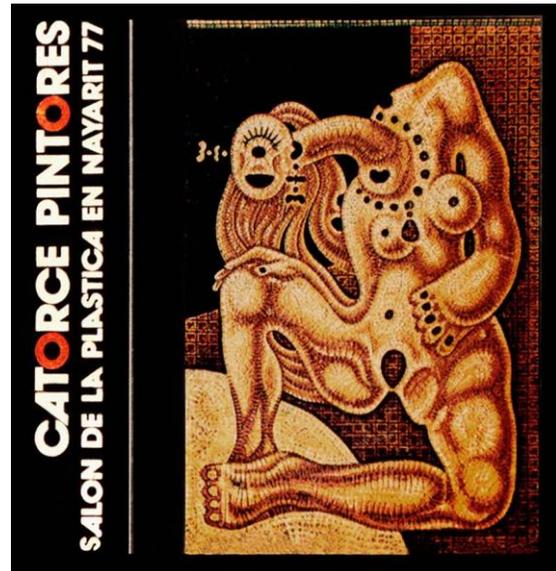
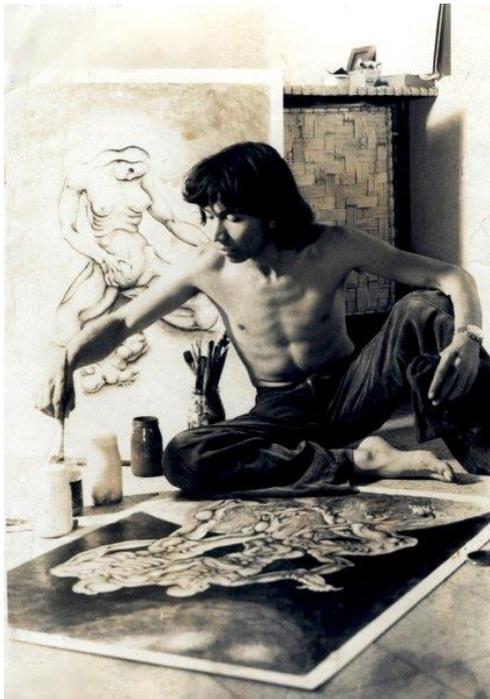
II.1.2. Exposiciones y proyectos

En 1971 hace su primera incursión a la Ciudad de México D.F, donde participa en concursos y exposiciones colectivas, a su regreso de dicha experiencia en 1972, se integra a la actividad cultural del maestro Rodolfo Amezcua del Río, con quien alterna en la obra *Anastas o El Origen de la Constitución* del grupo teatral de la Preparatoria número 1 de la Universidad Autónoma de Nayarit; un año después monta su primera exposición individual en el Museo Regional de Tepic y en 1974, ingresa al Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Nayarit como Coordinador de Artes Visuales, maestro y asesor de sucesivas generaciones de artistas plásticos de la entidad, en dicho cargo se mantuvo durante 30 años, es decir hasta el día de su jubilación. En 1975, junto con los maestros Pedro Casan, Mario Coz y Brain Ovni integra el grupo Iguanodonte¹⁶⁸; un año después colabora con el maestro Jaime Buentello Bazán, pintando escenografías y elaborando figurines para la Escuela de la Danza Mexicana. En 1977 participa en la

¹⁶⁷ Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. “Juan Lamas”. Nayarit: Servicios de educación pública del estado de Nayarit, secretaria de cultura Nayarit, Gobierno federal, 2012. pp.56-58.

¹⁶⁸ Entrevista al Maestro Lamas en la Galería de la plástica Nayarita, día Jueves 5 de marzo de 2015.

fundación del *Taller de la Plástica Nayarita*¹⁶⁹, y es durante ese mismo año que descubre, dicho con sus propias palabras *cuán importante es el modulo geométrico así como el código cromático*¹⁷⁰, como elementos en su obra posterior a esa fecha y mismos que sigue empleando en la actualidad.¹⁷¹ A continuación se observan imágenes de la época.



Obra: Zoraida. Por Juan Lamas
Portada del Primer Catálogo de la Plástica Nayarita, Archivo del autor, (1977).

Foto de Juan Lamas tomada por Fernando campos Dorado para para el Primer Catálogo del Taller de la Plástica Nayarita, en el Estudio de Rafael Almanza, el cual se localiza en la calle México y 24 de febrero, colonia Mololoa, Tepic, Nayarit. Colección Jaime Buentello Bazán. (1977)

De lo anterior cabe mencionar que la portada del primer catálogo de la Plástica Nayarita en 1977, fue utilizada la imagen de un cuadro de Lamas titulado *Zoraida*, en esta obra la

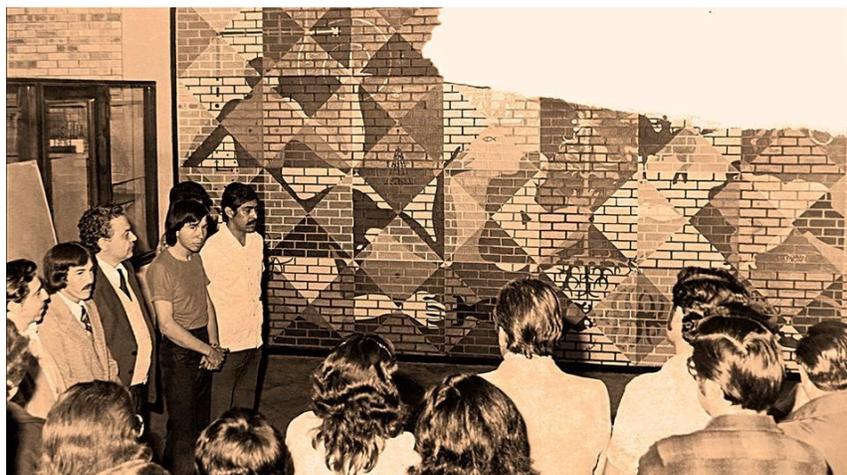
¹⁶⁹PEREZ, Miguel. *El Gobierno del Estado tiene en alta estima la Interpretación de los Artistas*. En: PEREZ, Antonio. Periódico *El Nayar*. Tepic, Nayarit, Jueves 15 de Septiembre de 1977. S/P

¹⁷⁰ Palabras proporcionadas por el maestro Lamas en un escrito sobre su autobiografía, que no se ha publicado pero pretende ser publicada en el año 2017, coincidiendo con los 100 años de fundación de Nayarit como estado y coincide con su 40 aniversario como pintor.

¹⁷¹ *Ibidem*.

técnica usada fue esmalte sobre recortes de linóleoum sobre madera de 180 x 120 cm., en 1973.

Ulteriormente, en 1978 es llamado a realizar el mural *Universidad del Conocimiento* en el Colegio de Bachilleres de la Universidad Autónoma de Coahuila, en este empleó como estructura la trama geométrica que un año atrás se había planteado utilizar en sus obras; sin embargo, esa obra solo fue el comienzo pues al año siguiente, bajo la gestión cultural de Octavio Campa Bonilla y junto a los maestros Pedro Casant, Jorge Brizo, Fernando Campos y Jorge Ochoa emprende un proyecto en la Universidad Autónoma de Nayarit, primero sobre las paredes de la actual Biblioteca Electrónica y Hemeroteca, posteriormente realiza el conjunto *El Universo como Revelación* de 160 m²., en la misma universidad, cabe mencionar que en ese trabajo define su estilo constructivista¹⁷², culminado en 1986. A continuación se aprecian fotografías relacionadas en este evento de 1978 en Coahuila y de la Universidad Autónoma de Nayarit.



Fotografía del Mural *La Universalidad del Conocimiento* pintado en la Escuela de Bachilleres de la UAC (Universidad Autónoma de Coahuila) en 1978, claro antecedente de los que realizó cuatro años después en la Universidad Autónoma de Nayarit. Fotografía adaptada de la biblioteca privada de Juan Ávila Lamas.

¹⁷²Nota: sobre el Constructivismo, estilo predominante en la obra de Juan Lamas se hablará en el apartado Estilo, con mayor profundidad.



Presencia de la Plástica Nayarita en Saltillo, Coahuila. Ante una obra de Vladimir Cora aparecen Juan Lamas, Vladimir Cora y autoridades rectorales de la Universidad de Coahuila. Biblioteca privada de Juan Ávila Lamas, (1978).



Fotografía de Lamas junto al Muro del Aire de la Biblioteca Central Universitaria, elemento que forma parte del Proyecto Muralístico de la UAN, este le permitió llevar a grandes dimensiones, ideas, imágenes y que hasta ese momento solo estaban en su mente. La imagen pertenece a la biblioteca personal de Juan Ávila Lamas, (1982).

Tiempo después en 1987 es llamado por el párroco Báñales Naranjo a realizar la pintura monumental *El Apocalipsis* de 600m2., en el Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit,

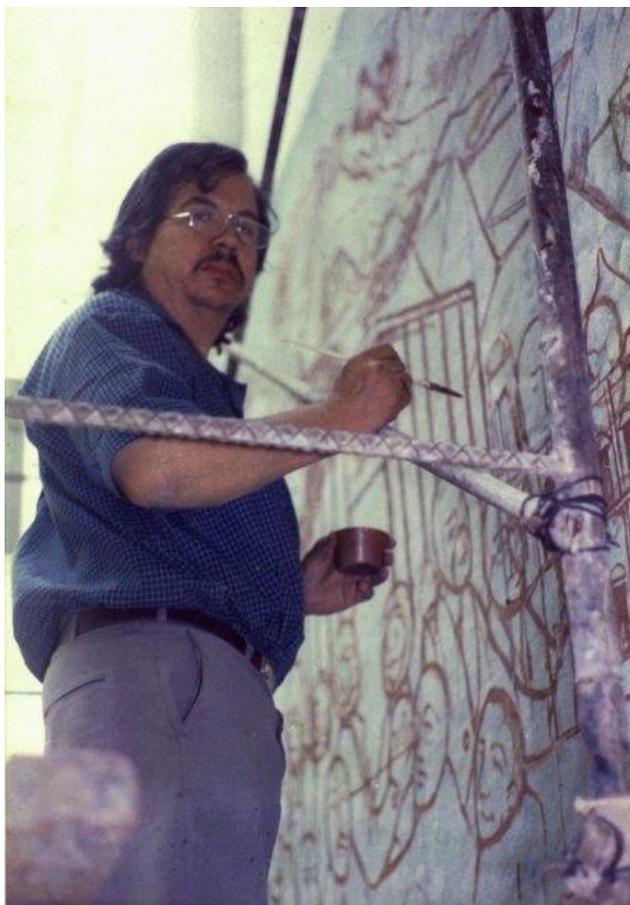
dicha obra terminó de pintarse en 1997¹⁷³. En las siguientes dos imágenes se observa al maestro Lamas trabajando en el mural.



Juan Lamas trabajando en el muro lateral derecho del templo de Sta. Teresita en Tepic, Nayarit. Biblioteca personal de Juan Ávila Lamas., (1995).

Para el año 1997, pinta el mural: *Nayarit después de la Constitución de 1917* en el patio central del Congreso Estatal al frente de la Cámara de Diputados. Mural patrocinado por el Sr. Félix Torres Haro. El Guion histórico estuvo a cargo del maestro Enrique Hernández Zavalza, la fotografía muestra a Lamas trabajando en la pintura.

¹⁷³ Nota: El resto de los detalles referentes al Mural el Apocalipsis serán vistos en el apartado correspondiente a dicha obra.



Lamas trabajando en el mural *Nayarit después de la Constitución de 1917*. Congreso del estado de Nayarit, Av. México Norte número 38, col. Centro. Tepic, Nayarit. Colección privada del autor de la obra, (1997).

Posteriormente en el 99 colabora en la elaboración del capítulo *El Siglo XX en las Artes Visuales*, mismo que se fue incluido en el libro *Artes Visuales de Nayarit y productos Culturales*, el cual es la memoria del Primer Encuentro Estatal de Artes Visuales. Desde el año 2001 dirige el *Museo de Artes Visuales Aramara*, que en el 2007 se fusionó con el *Museo Emilia Ortiz* para convertirse en *El Centro de Arte Contemporáneo Emilia Ortiz*¹⁷⁴, donde actualmente desempeña el cargo de curador.

¹⁷⁴Para confrontar información sobre la inauguración y detalles de la construcción del Centro Contemporáneo Emilia Ortiz- Bicentenario consúltese: HERNANDEZ, Juan. Nayarit estrena centro cultural de 80 millones. En: EALY, Juan. (Director general). "Periódico El universal. Cultura". México: 2010. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/63886.html>

Dando continuidad a lo anterior cabe mencionar que *...el proyecto del Centro de Arte Contemporáneo inició en el 2005 y su inauguración se fue retrasando hasta el 2010, [tiempo en el que] se terminaron los trabajos de remodelación de la casa Aguirre y el acondicionamiento de los espacios para echar a andar el lugar [...] [actualmente] alberga las colecciones de lo que antes fueron los museos Emilia Ortiz y Aramara ...*¹⁷⁵



Centro de Arte Contemporáneo Emilia Ortiz-Bicentenario, inaugurado el sábado 25 de septiembre 2010, localizado en la calle Hidalgo 17 oriente, Tepic, Nayarit. Fotografía tomada por el maestro Adalberto Meza, pertenece a su biblioteca privada.

En 2002 gracias a una beca que le fue otorgada por FECAN, realiza las tallas en madera pintada de gran formato junto con Adalberto Meza, de nombre Leyendas y Tradiciones del mundo Indígena, mismas que se encuentran a resguardo del Museo Emilia Ortiz. Un año después, el Gobierno del Estado de Nayarit le rinde homenaje a sus 36 años de labor artística, y el museo Emilia Ortiz exhibe su muestra multidisciplinaria Huichilobos y Coralillos. Para el 2006 integra la muestra colectiva Arte con Identidad que se exhibe en la Biblioteca Magna de La Universidad Autónoma de Nayarit; y en 2007 celebra sus 40 años de trayectoria artística con una retrospectiva de su obra en la Unidad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Nayarit (UAN). En 2008 junto al maestro Adalberto Meza, diseñan el escenario del teatro de la Feria Nacional de la mexicanidad.

Desde noviembre de 2010 tiene a su cargo junto a los maestros Adalberto Meza, Manuel Cayeros y Pedro Casant la Galería de la Plástica Nayarita. Para el 2014 en el Centro de Arte

¹⁷⁵ *Ibidem.*

Contemporáneo Emilia Ortiz, presentó una retrospectiva de la obra de Juan Ávila Lamas con la muestra *Tetralamas*.¹⁷⁶



Invitación a la inauguración de la exposición *Tetralamas*, por parte del Gobierno del estado de Nayarit.

II.1.3. Premios recibidos

En el año de 1983 obtiene el Primer Premio Estatal de Periodismo por su artículo de fondo Panorama Histórico de la Pintura Nayarita.

Recibe en 1997 dos reconocimientos a sus 30 años de vida creativa, uno de manos del Sindicato de Empleados y Trabajadores de la Universidad Autónoma de Nayarit y otro del XXXIV Ayuntamiento de Tepic, Nayarit y le es otorgada una beca del FECAN (Fomento Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit), con dicho estímulo comienza a abordar el Diseño Digital.

¹⁷⁶ CONACULTA, “Comunicado Numero 1441/2014. Presentan una retrospectiva de la obra de Juan Ávila Lamas con la muestra Tetralamas”, En: Página Oficial de CONACULTA, México, consultado el 10 de Septiembre de 2015, publicado el 21 de Agosto de 2014, recuperado de: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=35571>

En el año 2008 obtiene el Premio Estatal en Cerámica y el Gobierno del Estado de Nayarit, el CECAN le realiza un homenaje por cuatro décadas de trayectoria artística, en la biblioteca de la UAN. Un año después su obra Mexcalitán obtiene mención Honorífica en el Premio Estatal en Artes Visuales del Festival Internacional Amado Nervo. A lo largo de su trayectoria, Lamas ha realizado más de 20 exposiciones individuales tres de ellas en Estados Unidos, y ha participado en más de 300 colectivas, 17 de carácter internacional; ha elaborado una vasta obra muralística y se ha convertido en el cronista de las artes visuales de Nayarit.

II. 1.4. Obras de mayor relevancia

En su haber cuenta con numerosas obras, entre ellas es posible destacar:

*El triángulo de las Bermudas*¹⁷⁷ (1996), *La Pianista*¹⁷⁸ (2007), *La Batiseñal*¹⁷⁹ (2012), *Cariátides*¹⁸⁰ (2014), *Tetralamas*¹⁸¹ (2014) y *A todo Pulmón ó El Beso*¹⁸² (2014), donde emplea los dos estilos que durante su carrera había trabajado por separado uno de ellos es el Postmodernismo y el otro Constructivismo mesoamericano, es en *Tetralamas* donde logra conjuntarlos; sin embargo aunque las obras mencionadas son de relevancia dentro de su carrera artística es sin lugar a dudas el mural *El Apocalipsis*, la obra de mayor trascendencia, que le ha hecho merecedor a formar parte de una de las diez pinturas universales de México; de esa manera lo describe el periódico La Senda de Fray Junípero cuando menciona:

En el mes de Abril de 2014, la pintura monumental de 460 m cuadrados titulada Apocalipsis [...] fue nominada por el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes junto con dos pinturas más [...] representando al estado de Nayarit en el concurso “Las diez pinturas universales de México”, promovido por el Bureau de las Capitales Americanas

¹⁷⁷ Ver Anexo 3

¹⁷⁸ Ver Anexo 4

¹⁷⁹ Ver Anexo 5

¹⁸⁰ Ver Anexo 6

¹⁸¹ Ver Anexo 1

¹⁸² Ver Anexo 7

*de la Cultura y el gobierno del estado de Colima, Capital Americana de la Cultura 2014, quedando dentro del grupo de las diez seleccionadas como Tesoro del Arte Universal.*¹⁸³

Si bien el maestro Lamas ha recibido reconocimientos dentro de concursos estatales, es la primera vez que su obra se ve reconocida a nivel internacional.

II.2. El estilo

En una investigación sobre arte, resulta determinante conocer que características particulares son las que identifican la obra de un artista para así poder analizar el objeto de estudio, sin embargo previamente es necesario definir el significado de la palabra «estilo» *la cual aplicada a la obra de un artista, designa en particular sus características individuales, su personalidad como creador, se dice lo mismo también de [...] las obras de arte de gran carácter en las cuales las figuras están ejecutadas con un sentimiento elevado.*¹⁸⁴ En el caso particular de Juan Lamas han sido dos *El Constructivismo Mesoamericano y el Postmodernismo.*

II.2.1. El Constructivismo Mesoamericano

El estilo Constructivista al que Lamas denomina *Constructivismo Mesoamericano* es el más recurrente en él desde 1977, mismo que a su vez tiene sus raíces o fue inspirado tanto por teorías del pintor Uruguayo Joaquín Torres García (Constructivismo Americano)¹⁸⁵ y el *Constructivismo Ruso, movimiento o tendencia del arte abstracto en particular en la escultura, su origen ocurrió alrededor de 1914 y tuvo una importancia capital en los años posteriores a la revolución de 1917, en los años 20s se extendió también a occidente, influyendo en casi todo el espectro artístico*¹⁸⁶. En general, las características del constructivismo Ruso de donde todo partió son descritas por José de la Mata como un arte donde:

¹⁸³ ÁVILA, Juan. Periódico *La Senda de Fray Junípero*. Pintura Monumental Apocalipsis Patrimonio Cultural de México. Tepic, Nayarit: Producida y editada por la Diócesis de Tepic, A.R., Febrero de 2015, año XVIII, No. 218. Consultado el 23 de Marzo de 2015.pp.14, 15.Ver anexo 8.

¹⁸⁴ J. Adeline. *Términos de Arte*, traducido por MÉLINDA, José. Madrid, España: La ilustración Española y Americana, 1887.p.246.

¹⁶⁰ Información recabada en entrevista realizada en el Salón de la Plástica Nayarita al maestro Juan Lamas el día 5 de Marzo de 2015.

¹⁸⁶ CHILVERS, Ian. *Diccionario del Arte del siglo XX*. España: Complutense, 2001.p.186.

...se quiebra definitivamente toda una concepción figurativa de la realidad, instituyéndose como punto frontal del que surgen los movimientos de la abstracción y, al mismo tiempo, como momento en el que estalla y hace crisis la tradicional aporética arte-sociedad, vanguardia artística-vanguardia política o, consecuentemente, formalismo realismo.¹⁸⁷

Sin embargo, en relación a lo anterior Ian Chilvers, caracteriza al constructivismo por la utilización de materiales industriales como el vidrio, plástico y piezas metálicas, *dispuestas en una clara relación formal*; en sus orígenes el constructivismo era inseparable de la política.¹⁸⁸

Por su parte el pintor Torres-García, desarrolló su arte constructivo o constructivismo americano a partir de la influencia que recibió de Theo Van Doesburg y otros artistas neoplásticos atraídos por la abstracción geométrica, este nuevo ímpetu lo llevó a fundar en 1930, junto a Michel Seuphor, la revista *Cercle et Carré*.¹⁸⁹

Derivado de la breve reseña sobre el constructivismo Ruso y Americano mencionado en el párrafo anterior, Lamas establece que un artista puede apoyarse tanto en la pintura como en la escultura y arquitectura prehispánica, lo cual lo llevó a indagar sobre la obra de ese periodo que había sido generada en el centro del país y el área occidental, zona a la cual pertenece Nayarit, y concluyó que en ella se priorizaba el aspecto formal, es decir cómo están construidas las maquetas, que han sido heredadas, a través de las tumbas de tiro y de las figuras humanas donde están resueltas en su estructura básica geométrica, así que finalizó que a partir de ahí podría construir o iniciar un constructivismo mesoamericano, porque si bien los mayas también lo habían hecho al igual que los aztecas, consideró que era abigarrada, a diferencia de la propuesta de Joaquín Torres García y los artistas rusos,

¹⁸⁷ MATA, José. *El Constructivismo Artístico en la URSS. (Ideología y vanguardia en el Arte)*. Madrid, España: Arbor, 1971. p. 1.

¹⁸⁸ Para confrontar o ampliar información consúltese a: CHILVERS, Ian. *Diccionario del Arte del siglo XX*. España: Complutense, 2001, pp.186, 187.

¹⁸⁹ Consúltese a: Artistas del Taller Torres-García *Revista Taller Removedor, del taller Torres García*. Uruguay: editado por Artistas del Taller Torres-García, No.1, 1945.

quienes buscaban simplicidad; es entonces que denomina a su primer estilo (1977) *Constructivismo Mesoamericano*.¹⁹⁰

Fueron muchos los años que trabajó buscando simplicidad y bordeando la abstracción, entendió que lo más importante era lo que se encuentra en los límites de esta así como la figuración, tomando en consideración que si excedía la segunda, su obra luciría común, y que si se tornara abstracta el concepto figurativo prehispánico de deseaba plasmar quedaría en el abandono, para evitar que lo anterior ocurriera tomó la decisión de no dejar de ser figurativo y construir como su arte como si fuese una obra abstracta, todo al mismo tiempo.¹⁹¹

II.2.2. El postmodernismo

Conforme a lo dicho en el apartado anterior debe aclararse que el Constructivismo Mesoamericano no fue el estilo que Juan Lamas empleó en el Mural Apocalipsis, pues dadas las circunstancias y el deseo del padre Báñales de lograr que la gente pudiera apreciar y entender cabalmente sin confusión lo plasmado en el mural, concluye que si bien no se consideraba académico tampoco podía permitirse ser constructivo en la obra, así es como opta por realizar una pintura figurativa pero al mismo tiempo Postmodernista.

Sobre las características de este estilo, como fueron señaladas en el apartado del marco teórico conceptual se encuentran *un alejamiento de la seriedad intelectual de la modernidad a favor de un acercamiento más ecléctico y populista de la creatividad*, [o como menciona Charles Jencks en su libro *What is PostModernism*]...*es la mezcla ecléctica de la tradición con la que su pasado inmediato es la continuación de la modernidad y su trascendencia*.¹⁹² La combinación de estilos de épocas anteriores es pues una característica en este tipo de arte, en caso específico del área de estudio son identificables el surrealismo y expresionismo e incluso algunos detalles futuristas, y es que de cierta manera como menciona Fernando Martin en su artículo “Sobre la postmodernidad

¹⁹⁰ Información recabada en entrevista realizada en el Salón de la Plástica Nayarita al maestro Juan Lamas el día 5 de Marzo de 2015.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² JENCKS, Charles. *What is PostModernism*, Estados Unidos: Academy Press, 1986.

y su expresión plástica” *el arte se convierte en memoria visual*¹⁹³, de ahí que sea común encontrar el reciclaje y los llamados Neos en los trabajos más actuales.

En ese mismo sentido, para Lamas:

*El postmodernismo nace como un desprecio o cuando el sendero del arte abstracto ha llegado a un límite donde no se puede ir más allá porque entonces se llega a la nada y ello implica un retorno a retomar algunos aspectos antiguos de pintura de época anterior al renacimiento [...] ello da como consecuencia entonces dar la espalda tanto a la abstracción como al clasicismo*¹⁹⁴

De manera muy similar a la que Lamas manifiesta su concepción del arte Posmoderno o Posmodernismo lo hace en su artículo Gómez Iñigo cuando menciona que el arte posmoderno va en contra de todos los valores establecidos incluyendo al artista, su obra e incluso el arte.

*El arte postmoderno busca nuevos espacios alternativos y cuestiona todos los valores, caso del papel del artista y del arte. Igualmente, se caracteriza por transgredir cláusulas formales, por apropiarse de otras imágenes, por transformar signos dados, por cuestionar mitos culturales, por abrir las puertas a las expresiones artísticas y culturales provenientes de países del Tercer Mundo, hasta ahora dominados por la hegemonía cultural occidental.*¹⁹⁵

De lo anterior se deduce que una obra creada bajo un estilo postmoderno no está gobernada por reglas instauradas previamente, la posmodernidad debe ser comprendida como un rompimiento cultural y de la experiencia, no como algo nuevo,¹⁹⁶ de ahí que la Postmodernidad es en esencia una mezcla ecléctica de su pasado inmediato, es decir la continuación de la modernidad y su trascendencia.

¹⁹³ MARTIN, Fernando. Sobre la postmodernidad y su expresión plástica. Laboratorio de Arte. p.270

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ SARRIUGARTE, Iñigo: *Razón y Palabra*. Revista Electrónica Especializada en Comunicación. Artículo: De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo. Número 70. Texto p.7. Fecha de consulta 15 de abril de 2015. Artículo on-line, en: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70>

¹⁹⁶ Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta. 1996, p. 13.

Así mismo con respecto al color, debe resaltar el uso continuo de los colores terciarios en su obra, inspirado en dos vertientes al igual que su estilo al pintar. La primera se basa en los colores terciarios del círculo cromático de Newton, originados de la mezcla entre un color primario (azul cian, magenta y amarillo), con el secundario más próximo del círculo cromático (Magenta + amarillo = rojo, Amarillo + cian = verde, Cian + magenta = Azul intenso), a los anteriores le siguen el verde claro resultado de la mezcla de Amarillo + verde, verde esmeralda (Verde + cian), azul ultramar (Cian + azul), violeta (Azul intenso + magenta), carmín (Magenta + rojo) y naranja (Rojo + amarillo). A continuación se presenta una figura que ilustra lo anteriormente descrito, el disco cromático de Newton, cabe mencionar que la P representa a un color primario, S a los secundarios y finalmente la T a los terciarios.

La segunda vertiente donde Lamas se inspira al pintar son los tonos empleados en la vestimenta Cora femenina los cuales también son terciarios o brillantes¹⁹⁷, con respecto a ello expresa que *no tendría caso realizar algo si no fuese posible aplicarlo es decir todo debe tener un sustento.*¹⁹⁸

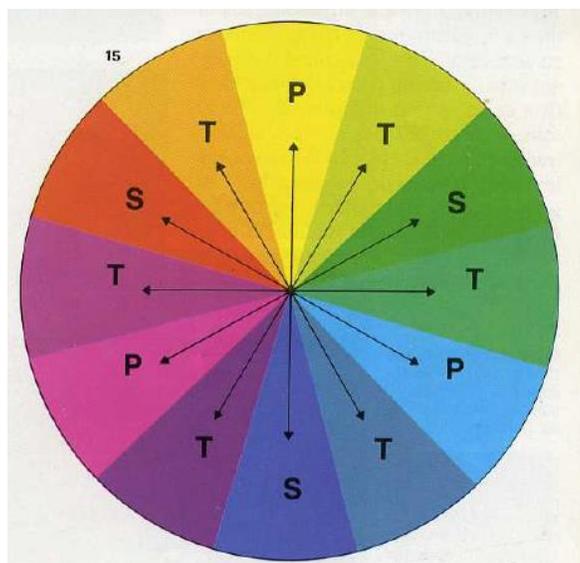


Figura tomada de: PARRAMÓN equipo. *Curso práctico de pintura artística. Mezclar colores.* España: Parramón, 1999. p.13

¹⁹⁷ Yutoazteca. Coras. RECILLAS, Miguel. En: MORALES, Flor. Grupos Étnicos y Comunidades Culturales en México. México: INEA, 2008.p.24

¹⁹⁸ Entrevista a Juan Lamas en la Galería de la plástica Nayarita, día Jueves 5 de marzo de 2015.

II.3. La técnica acrílico sobre fibra de vidrio, madera o tela sobre bastidores de metal

Las técnicas de mayor en sus obras son el acrílico sobre tela o acrílico sobre fibra de vidrio, la razón por la que utiliza los pigmentos acrílicos y no óleo es debido a que el emplear el segundo implica trabajar con mayor lentitud porque debe esperarse a que seque, no así el acrílico.¹⁹⁹ En el caso específico del mural Apocalipsis, la técnica utilizada fue acrílico sobre fibra de vidrio, este material que funcionó como lienzo de la pintura es una especie de entelado que se obtiene gracias a la intervención de ciertos hilos de vidrio muy pequeños, que al entrelazarse van formando una malla, patrón o trama. Por otra parte, cabe mencionarse que estos hilos son obtenidos mediante un procedimiento que se lleva a cabo industrialmente, dicho proceso consiste en el paso de vidrio líquido a través de un elemento o pieza sumamente resistente con pequeños orificios, dicho elemento se lo conoce con el nombre de *espinerette*. Posteriormente a esta acción, se procede al enfriamiento, el cual permite solidificar el entelado, lo cual dará como resultado un producto que será lo suficientemente flexible como para poder realizar un correcto entretejado, es decir, una tela o malla.²⁰⁰

Además de lo anterior debe resaltarse que la fibra de vidrio es de baja alcalinidad es decir un ph bajo, una excelente resistencia mecánica, buenas propiedades de aislamiento y sobre todo larga durabilidad, esta última explica porque aun cuando la pintura se nota un poco afectada lo es por las obras que continúan realizándose al interior de la iglesia, el lienzo sigue intacto; cabe mencionar que el lienzo de este material fue montado a su vez sobre bastidores de metal anclados a las paredes del templo, el tamaño aproximado de cada armazón es 1000 centím de longitud por 800 de altura cada uno; la pintura central o principal, que a su vez coincide con el inicio de la obra se encuentra tras el altar, está conformada por tres módulos.

Por otra parte, es necesario mencionar que entre el bastidor y la fibra de vidrio fue instalada una capa de acrílico remachado a los marcos, la fibra de vidrio fue unida al acrílico con una mezcla de resina, material que fue útil al momento de crear texturas, las características que

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Para ampliar información sobre la fibra de vidrio consúltese: Plastiformas de México S.A. de C.V, página Oficial, consultado el 21 de septiembre de 2015, recuperado de: <http://www.plastiformas.com.mx/fibra.html>

posee este compuesto son como una excelente humectación de la fibra de vidrio, no es pegajoso, buen acabado de las piezas y propiedades de manejo²⁰¹, cada cuadro fue montado conforme el autor lo fue requiriendo para continuar pintando. La razón principal por la que el maestro no pintó directamente sobre el muro se debió a que el 91.5% del estado presenta clima cálido subhúmedo, el 6% templado subhúmedo presente en las sierras, el 2% seco y semiseco hacia el sur y sureste del estado y el restante 0.5% es cálido húmedo²⁰² y por tanto salitroso, situación que afecta las construcciones y obras en la entidad, si no se hubiese tomado esa medida el mural tendría un deterioro mayor al que presenta.²⁰³

II. 3.1. La Calidad Plástica

Desde el punto de vista físico la pintura es bidimensional, es decir, aun cuando ofrece una ilusión de profundidad es plana; por su parte la textura visual es la cantidad y tipo de luz que reflejan las superficies, así como la manera en que la expresan; comúnmente algunas de las expresiones que se utilizan para describir una textura visual provienen de nuestra experiencia táctil, mientras que aquellas cuyo único sentido es el visual, se describen con términos como: apagado, brillante, opaco, transparente, metálico o iridiscente. Por lo tanto, la calidad plástica es la sensación táctil que el manejo del color produce sobre quien observa invitando a tocar el lienzo; es decir la textura que se aprecia podrá o no estar ahí, en palabras de Lamas: “En ocasiones la textura del lienzo se aprovecha para proyectar una sensación, para ello es necesario no cubrir el lienzo en su totalidad saturándolo de pintura, pues es de vital importancia dejarle respirar; y pintando de forma un tanto superficial de esa manera dejará respirar a la base de la pintura. Por otro lado, otra característica aún más importante que la anterior es el concepto de totalidad, es decir percibir los elementos de la pintura totalmente integrados pero que se mueva y respire solo”.²⁰⁴

²⁰¹ Información consultada de: Plastiformas de México S.A. de C.V, página oficial, consultado el 21 de septiembre de 2015, recuperado de: <http://www.plastiformas.com.mx/resinas.html>

²⁰² INEGI, *Carta de Climas 1:1 000 000*. Recuperado de la página oficial del INEGI. <http://www.inegi.org.mx/>

²⁰³ Entrevista a Juan Lamas en la Galería de la plástica Nayarita el jueves 5 De marzo de 2015.

²⁰⁴ Entrevista realizada en la galería de la Plástica Nayarita el día 13 de marzo de 2015 al maestro Juan lamas.

Con respecto a lo anterior, fue consultado el libro de Villagrán, que aunque en su obra el enfoque es arquitectónico se considera coinciden los puntos que determinan la calidad plástica.

*Las calidades plásticas formales constituyen otros tantos medios que [...] en todos los tiempos se han manejado con diversa entonación, para hacer de los espacios positivo lenguaje poético. Considerando pues a la figura, la dimensión, el color y la textura.*²⁰⁵

Considerando entonces la definición de calidad plástica detallada en párrafos anteriores y contrastándola con algunas de las obras de Lamas de estilo constructivista; el resultado es que se aprecia una textura visual originada por el manejo de los colores negro y blanco, así como la estructura propia del lienzo, pues como él mismo menciona, para lograr ese efecto primero crea los claroscuros.



Camarones. 2009. Acrílico sobre lona. 120x160 cm. Fotografía de Lourdes Carrillo Reyna. Museo Emilia Ortiz.

²⁰⁵ VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura* (Resumen), México: Editorial Colegio Nacional, 2007, pp.374.

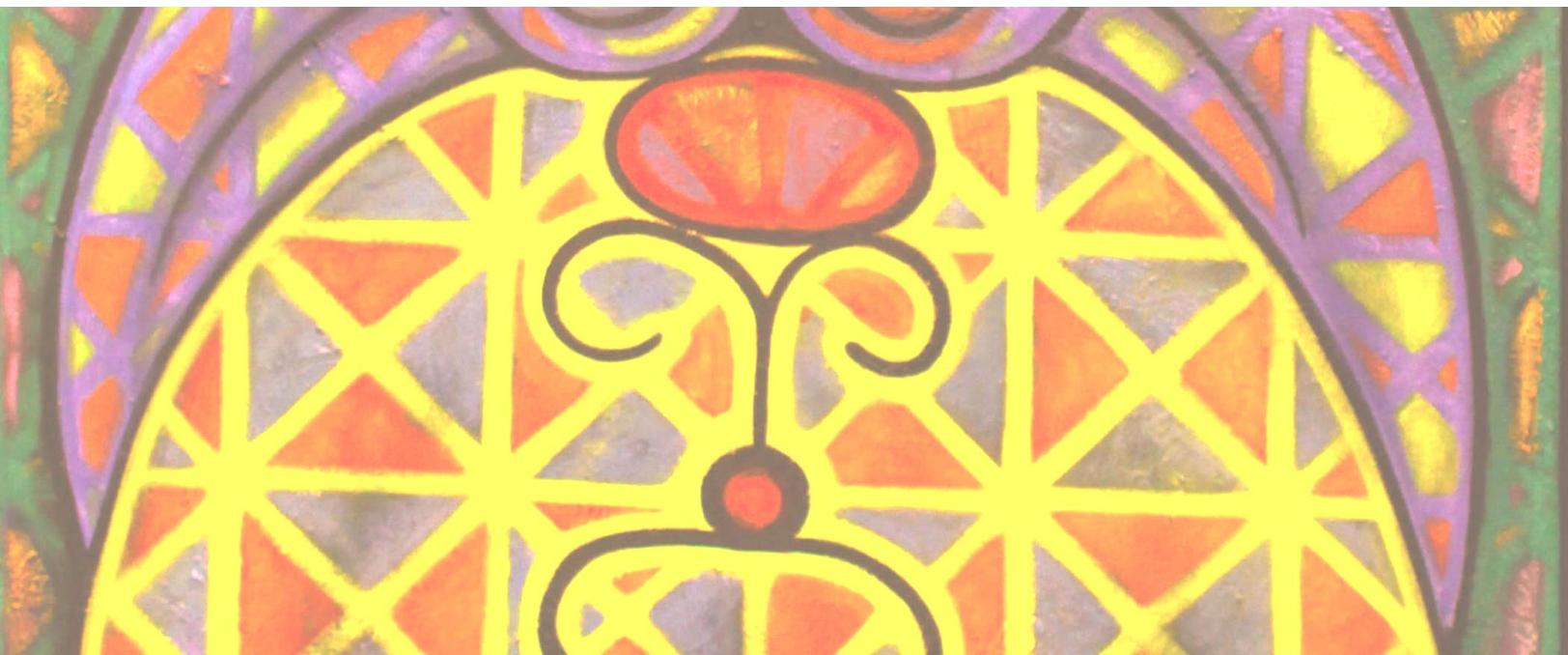
En su obra camarones la forma en que manejó de los colores blancos y negro, así como el aprovechamiento de la textura del lienzo permite percibir visualmente la textura de los elementos.

Por otra parte, con respecto a la calidad plástica presente en el mural que forma parte del tema de estudio, Lamas menciona que debido a que la temática del Apocalipsis no se lo permitía, decidió no utilizar la abstracción como lo había estado haciendo en su obra hasta ese momento. Por lo que decidió que lo más adecuado era trabajar un estilo más figurativo, pero sin llegar a un clasicismo.

Buscó establecer un equilibrio que conjugara una armonía tanto de color como de forma, pero sin llegar a profundizar en detalles puesto que estos no son de su agrado. A lo anterior, se añade lo significativo que fue para él apoyarse en los elementos plásticos de las escenas del documento bíblico, es decir en cada escena bíblica fue discutida y analizada por él y el párroco.



CAPÍTULO III



III.1. La Parroquia de Santa Teresita

Previo a la descripción de los acontecimientos históricos, geográficos o arquitectónicos de la Parroquia de Santa Teresita, conviene aclarar de donde procede y el porqué de la existencia de este tipo de inmuebles. La palabra Parroquia, etimológicamente hablando "paroiken" significa "vivir cerca", y el adjetivo "paroikós" significa "próximo". Por lo tanto forman la paroikia los que "viven junto a" o "habitan en vecindad". Así se entiende en griego profano.²⁰⁶

Por otro lado de acuerdo al código de Derecho Canónico en su Capítulo VI. Apunta acerca de las Parroquias, de los Párrocos y de los vicarios Parroquiales.

*Canon 515 § 1 La parroquia es una determinada comunidad de fieles constituida de modo estable en la Iglesia particular, cuya cura pastoral, bajo la autoridad del Obispo diocesano, se encomienda a un párroco, como su pastor propio*²⁰⁷.

Aunado a lo anterior el Catecismo de la Iglesia Católica, en su artículo 2179 la define como:

*«...el lugar donde todos los fieles pueden reunirse para la celebración dominical de la eucaristía. La parroquia inicia al pueblo cristiano en la expresión ordinaria de la vida litúrgica, la congrega en esta celebración; le enseña la doctrina salvífica de Cristo. Practica la caridad del Señor en obras buenas y fraternas: “No puedes orar en casa como en la Iglesia, donde son muchos los reunidos, donde el grito de todos se dirige a Dios como desde un solo corazón. Hay en ella algo más: la unión de los espíritus, la armonía de las almas, el vínculo de la caridad, las oraciones de los sacerdotes” (S. Juan Crisóstomo, incomprehens. 3,6)»*²⁰⁸

²⁰⁶ Para consultar información sobre la etimología y descripción de una parroquia consúltese a Vicaria de Pastoral de la Arquidiócesis Primada de México. La Parroquia en la Historia

²⁰⁷ Juan Pablo II, Papa. “Código de Derecho Canónico. Capítulo VI. De las Parroquias, de los Párrocos y de los Vicarios Parroquiales. Libro II Del Pueblo de Dios, Sección II de las Iglesias particulares y de sus agrupaciones, Título III de La Ordenación Interna de las Iglesias Particulares, Canon 515 § 1”. Roma, 25 de Enero de 1983. Consultado el 11 de Septiembre de 2015. Recuperado de la Página oficial del Vaticano, Archivo: http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_INDEX.HTM

²⁰⁸ Catecismo de la Iglesia Católica. Tercera parte la iglesia en Cristo, segunda sección la vida en Cristo Los Diez mandamientos, Capítulo I «Amaras al Señor tu Dios con todo tu Corazón, con toda tu alma y con todas

Se ha definido el origen y concepto de una parroquia acorde a iglesia católica, por lo que es oportuno exponer a continuación los antecedentes históricos del inmueble objeto de estudio del presente proyecto.

III.1.1. Antecedentes históricos de la Parroquia Santa Teresita

De acuerdo a información recabada en la bitácora de la Parroquia Santa Teresita fue en septiembre de 1970, que se realizó “El primer documento memorable” referente a la bendición y colocación de la primera piedra del primer Templo de Santa Teresita del Niño Jesús:

Sacerdotes y fieles del Barrio de Santa Teresita (antiguo Naranjal), invitamos a usted y a los suyos a la bendición y Colocación de la primera piedra de nuestro templo que en favor de Dios, verificara el excelentísimo y reverentísimo Señor Obispo, Dr. y Lic. J. Manuel Piña Flores el próximo 3 de Octubre, fiesta de Santa Teresita del Niño Jesús a las 5 pm. El templo se construirá por la calle Josefa Ortíz de Domínguez numero 480 Nte [...] Tepic Nayarit Septiembre de 1970²⁰⁹

Con respecto a lo anterior se obtiene información de la bitácora parroquial, a través de entrevistas tanto a habitantes de la zona como al sacristán de la Parroquia de San Isidro el Labrador a la cual pertenecía anteriormente la de Santa Teresita, en la que indican que fue el 28 de Septiembre de 1987 cuando finalmente fue erigida como Parroquia por el entonces obispo de la diócesis de Tepic Alfonso Humberto Robles Cota, pues como el documento mismo hace mención el crecimiento de la población de la zona había aumentado a tal grado que se hacía necesario tener su propia parroquia puesto que la cantidad de habitantes dificultaba que se les pudiesen brindar los servicios religiosos que eran requeridos por las personas de dicho lugar:

...la misma salvación de las almas ha de ser la causa por la que se determinen o revisen las erecciones o supresiones de parroquias y otras innovaciones por el estilo [...] la

tus fuerzas». Artículo 3. El Tercer Mandamiento. La eucarística Dominical. Art. 2179. Roma, Consultado el 11 de Septiembre de 2015. Consultado de la página oficial del Vaticano: http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c1a3_sp.html

²⁰⁹ Información recabada de Bitácora Parroquial de la Parroquia de Santa teresita del niño Jesús, proporcionada por el Pbro. Héctor Manuel Soriano Jacobo.p.2. (Ver anexo 8).

ciudad de Tepic ha crecido a un ritmo acelerado dando por consecuencia un incremento en la extensión y habitantes de las parroquias de la periferia, no es posible realizar una auténtica comunidad parroquial como lo pide el decreto Christus Dominus²¹⁰ ...²¹¹

Como se observa la fecha coincide con el inicio del mural así como de la construcción de la iglesia donde se localiza el mismo, pues fue en ese mismo año que el Párroco Báñales Naranjo recibió su nombramiento.

Continuando con lo anterior y aunando lo expuesto en otro documento de la misma bitácora donde se describe el nombramiento del padre el 28 de septiembre de 1987.

...habiendo erigido canónicamente la parroquia de Santa Teresita [...] debiendo proveer de pastor a esta porción de nuestra iglesia diocesana [...] por las presentes letras y con mi autoridad he decidido nombrarte PARROCO DE LA PARROQUIA DE SANTA TERESITA de esta ciudad, concediéndote los derechos y obligaciones de acuerdo a las conciliares, el derecho canónico y las legítimas costumbres diocesanas [...] Agradezco padre Antonio, tu disposición y aceptación que este cargo se te encomienda y ruego a Dios nuestro señor, te bendiga te cuide (colme) de gracia para este ministerio que hoy se te confía²¹²

Es entonces pues con la llegada de este presbítero que comienza la construcción del actual templo de Santa Teresita del Niño Jesús, promoviendo entre los fieles la construcción, mismos que colaboraron haciendo donaciones de animales según constatan entrevistas a personas de la misma parroquia; el diseño del templo fue creación del mismo clérigo.

²¹⁰ Concilio vaticano II, Función pastoral de los obispos. *Decreto Christus Dominus*, Roma: 28 de octubre de 1965 de manera prácticamente unánime por los padres conciliares. Nota: Los decretos son documentos emanados del Concilio, que desarrollan el pensamiento y concretan las líneas de acción que marcan las constituciones. No son simples aplicaciones disciplinares de la doctrina de las constituciones, sino que contienen elementos doctrinales que prolongan y determinan perspectivas más amplias. (Información recabada de la Publicación de formación e información católica de la Diócesis de Tepic, México, en su artículo *Christus Dominus*, Referente a los pastores diocesanos escrito por el Pbro. Juan Eduardo Vargas Flores, el 1º de Junio de 2013). <http://www.lasenda.info/2013/06/christus-dominus/>

²¹¹ Información recabada de Bitácora Parroquial de la Parroquia de Santa teresita del niño Jesús, proporcionada por el Pbro. Héctor Manuel Soriano Jacobo. p.7 (Ver anexo 10)

²¹² *Ibidem*. (Ver anexo 10).

III.2. Valores arquitectónicos del inmueble

En lo concerniente a este apartado, cabe señalar que se verán aspectos de Marco Teórico para el análisis así como la aplicación de los mismos, comenzando por algunas definiciones relacionadas al tema.

Si bien la arquitectura se encuentra contenida en las Bellas Artes entonces y de acuerdo a lo anteriormente mencionado, se hace necesario definirla, de acuerdo el diccionario Akal de estética esta se conoce como:

*Una de las Bellas artes cuyas obras concebidas y ejecutadas en el espacio de tres dimensiones son edificios que tienen un destino funcional preciso en relación con las grandes actividades materiales, sociales, espirituales de la vida humana (templos, viviendas, palacios, etc.). La mayoría de las veces esos edificios se distinguen de las obras de tres dimensiones por la existencia y la importancia funcional de un espacio interior, se puede dudar también sobre si es una obra arquitectónica o escultórica, pero como no es figurativo y forma parte de un conjunto arquitectónico, se relaciona generalmente con este arte.*²¹³

El arquitecto José Villagrán coincide con eso cuando menciona que para que un edificio pueda ser considerado arquitectura es necesario que su finalidad incluya no sólo la solidez y la habitabilidad, aspectos elementales en una construcción, sino también otras expresiones estéticas y sociales, que si bien pueden estar presentes en un edificio, ello podría no ser intencional, es decir algo no voluntario.²¹⁴ Por otro lado, en cuanto a la diferencia entre arquitectura y escultura monumental, la arquitectura persigue una finalidad útil y práctica de habitabilidad, por lo tanto la arquitectura comparte de la escultura monumental un propósito estético expresivo, y con la edificación, lo mecánico - habitable.²¹⁵

Por lo tanto los Valores o el valor Arquitectónico según José Villagrán es aquel *valor que califica como arquitectónica o como no arquitectónica una obra de arte humano, es un valor*

²¹³SOURIAU, Étienne. Traducción de Grasa, Ismael, Meilan, Xavier, Mercadal, Cecilia et all. *Diccionario Akal de Estética*. Título original Vocabulaire d'esthetique. Revisión de la edición Fernando Castro. España: AKAL, 2010.p.131.

²¹⁴Para ampliar información sobre arquitectura consúltese a: VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, México: Colegio Nacional, 2007.p.204.

²¹⁵ *Ibidem*.

*compuesto por una serie de valores primarios incluidos en algunas de las esferas de la clasificación Scheleriana.*²¹⁶

Lo anterior significa que una obra está integrada por valores primarios autónomos pero imprescindibles entre sí, cabe mencionar que dichos valores se verán individualmente, primero en una breve descripción de cada uno y posteriormente la aplicación al objeto de estudio. Pues una obra que sólo valga positivamente desde la esfera de un valor e ignore o niegue alguna o las otras formas de valor que componen el valor arquitectónico, será objeto de la actividad humana, pero no de la Arquitectura.²¹⁷ Dicho lo anterior la Iglesia de Santa Teresita será sometida a un análisis de acuerdo a los Valores arquitectónicos de Villagrán, para determinar si el inmueble puede ser considerado una obra arquitectónica o no.²¹⁸ Si bien se centró en los edificios funcionalistas y la época no corresponde al momento en el que el autor escribió su documento, es importante remarcar que el inmueble que será sometido a dicha evaluación, porque, aunque se trate de un proyecto de autoconstrucción y el presbítero fue quien fue ideando el diseño fue creado en base a la función que este iba a desempeñar.

De todo lo anterior cabe señalar que el Teórico Juan Acha al igual que el anterior plantea una metodología para el análisis formal de una obra arquitectónica, pero en su caso lo llama *Apreciación de una obra arquitectónica*, por lo que aunque se emplee lo que Villagrán plantea para la valoración de un inmueble, se harán contrastaciones entre ambas metodologías durante el desarrollo de este apartado.

III.2.1. El valor útil (conveniente, inconveniente)

En lo que respecta a este valor, si bien el concepto de utilidad posee generalmente una connotación económica, dicho significado no coincide con el que se le otorga en arquitectura, en el caso específico de un inmueble, la utilidad o valor útil radica en dos puntos, el primero *el aprovechamiento del espacio limitado o habitable llámese circular,*

²¹⁶ VILLAGRAN, José. Teoría de la arquitectura, Suplemento de cuadernos de Bellas Artes, Cuaderno de Arquitectura 13, Departamento de Arquitectura/INBA, México, 1964.

²¹⁷ Para ampliar información sobre que es arquitectura consultar a: VILLAGRAN, José. Teoría de la arquitectura, Suplemento de cuadernos de Bellas Artes, Cuaderno de Arquitectura 13, Departamento de Arquitectura/INBA, México, 1964.

²¹⁸ *Ibidem.*

*estar, iluminar, aerear; y el otro como adecuación de los espacios delimitantes o edificatorios a funciones mecánicas de resistencia llámese cargar, contrarrestar empujes o soportar vibraciones telúricas*²¹⁹. De lo anterior conviene resaltar que al primer aspecto citado se le llama útil-conveniente o útil-económico en tanto que al segundo útil mecánico-constructivo, que si bien podrían no ser considerados hasta cierto punto como aspectos principales a considerar dentro de una evaluación arquitectónica, la ausencia o presencia negativa de alguno de ellos significaría o que la obra no podría ser considerada como arquitectónica.²²⁰

Por otro lado con respecto a este punto Acha lo llama Función práctica, en el hace mención sobre cuán importante es el dimensionamiento en función al destino del espacio al mismo tiempo que posea la iluminación y ventilación adecuadas.²²¹

III.2.2.El valor lógico (verdad, falsedad)

La lógica se encarga de analizar el valor lógico, mismo que hace referencia a los pensamientos, *El ser-verdadero o el ser-falso constituyen sus formas de valer y son formas de realidad del valor lógico.*²²² Cabe resaltar entonces que lo anterior hace referencia a una reciprocidad entre el contenido del pensamiento y el elemento que se estudia, por otra parte y en relación a lo anterior Villagrán cita al tomista francés Sortais cuando menciona que *la verdad supone [...] tres elementos: objeto, del que se afirma algo, la inteligencia, la que afirma ese algo y relación de conformidad y la relación de conformidad entre la afirmación y el objeto. Y según esta relación se pueden distinguir tres clases de verdad: lógica, metafísica y moral*, donde la primera hace referencia a una coincidencia entre la realidad y el concepto que se tiene sobre el mismo, en tanto que la verdad metafísica u

²¹⁹ VILLAGRAN, José. Teoría de la arquitectura, Suplemento de cuadernos de Bellas Artes, Cuaderno de Arquitectura 13, Departamento de Arquitectura/INBA, México, 1964. p.34

²²⁰ Para ampliar información sobre el valor útil o conveniente consultara: VILLAGRAN, José. *Teoría de la arquitectura*, Suplemento de cuadernos de Bellas Artes, Cuaderno de Arquitectura 13, Departamento de Arquitectura/INBA, México, 1964. p.35.

²²¹ Para contrastar información sobre la función practica de un edificio acorde a Juan Acha consultar: ACHA, Juan. *Unidad IV. Expresión y apreciación escultóricas y arquitectónicas. La apreciación de una obra arquitectónica*. En: ACHA, Juan, *Expresión y Apreciación Artísticas. Artes Plásticas*. México: Trillas, Reimpresión 2007. p.177

²²² VILLAGRAN, José. *Teoría de la arquitectura, Suplemento de cuadernos de Bellas Artes*, Cuaderno de Arquitectura 13, Departamento de Arquitectura/INBA, México, 1964. p.41.

ontológica hace alusión a una igualdad entre lo que se concibió y lo que existe, finalmente la verdad moral o veracidad es una igualdad entre el pensamiento y la palabra expresada. Finalmente, dando seguimiento a los anterior, y en base a una revisión de tratados y documentos diversos Villagrán expone cinco significados que a su vez han sido designados como *cinco formas de la verdad en arquitectura*²²³, cuya estructura guarda una similitud entre los dicho sobre *las formas de verdad lógica y ética*²²⁴, solo que en el caso particular de la arquitectura corresponde a las formas ópticas construidas y no a los pensamientos.

La primera habla de una concordancia entre el material de construcción y su apariencia, la segunda una correspondencia entre la forma y su *función mecánico-utilitaria*²²⁵, la tercera congruencia entre *la forma y función utilitario-económico*²²⁶, la cuarta conformidad entre todas las formas exteriores especialmente *fachadas u estructuras internas*²²⁷, finalmente una armonía entre *la forma y el tiempo histórico* en que fue construido el elemento.²²⁸

III.2.3.El valor estético (bello, feo)

Para efecto de la valoración arquitectónica en términos estéticos se aplicarán las calidades plásticas que propone Villagrán quien a su vez toma como base al *Plan General de la obra "Formas composición y Leyes de Armonía"*, de André Lurçat²²⁹ tales calidades son:

III.2.3.1. La mórfica o la figura

Villagrán describe a la forma un concepto como:

²²³ *Ibíd.* p.44.

²²⁴ *Ibíd.*

²²⁵ *Ibíd.*

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ Si se requiere ampliar información sobre las cinco formas de la verdad en arquitectura consultar a: VILLAGRAN, José. Teoría de la arquitectura, Suplemento de cuadernos de Bellas Artes, Cuaderno de Arquitectura 13, Departamento de Arquitectura/INBA, México, 1964. p.44

²²⁹ LURÇAT, André nacido en Bruyères Francia arquitecto contemporáneo quien escribió en cinco volúmenes una obra titulada "*Formes, composition et lois d'harmonie, elements d'une science de l'esthétique architecturale*", 1953-1957. Dicha obra se apoya en su larga experiencia como arquitecto, representa en el campo de la estética arquitectónica, la suma de conocimientos que juzgara indispensables poseer para cumplir plenamente su papel como arquitecto. (Tomos I al V pp. 5-6).

*El aspecto en que se nos presenta todo objeto a nuestro conocimiento [...] para hacerse aprehensible por nuestra inteligencia supone diferenciarse claramente del todo que constituye el mundo del que somos parte...*²³⁰

De lo anterior puede comprenderse que si una forma no se enfatiza por un color, figura o textura de la superficie donde se encuentre, será casi imposible reconocerla.²³¹

III.2.3.2. La métrica o la dimensión

En este punto se considera lo dicho por Euclides, matemático y geómetra griego quien definía a la métrica como [...] *la conmensuración que se hace del lugar que ocupa un cuerpo en el espacio y que el proceso del medir es a su vez innato en el ser humano: toma su propio cuerpo como unidad*".²³² De lo anterior se aprecia entonces que nada puede no ser relacionado con el hombre, pues cuanto forma se le presente la valora de forma métrica, en la arquitectura *se proyecta como la proporción*.²³³ Es entonces su estudio uno de los más significativos de la Teoría e Historia del Arte.

III.2.3.3. La cromática o color

La valoración cromática o color se refiere al matiz que presenta el objeto arquitectónico, es decir *el juego de la luz sobre las superficies de la obra*.²³⁴ Nótese entonces su importancia en una obra arquitectónica pues crea una serie de efectos plásticos y ocasiona impresiones psicológicas de acuerdo al color que sea aplicado.

III.2.3.4. El háptica o el táctil (textura)²³⁵

Esta se refiere a *la relación conjunta entre la experiencia sensorial por la vista, el color y textura, o la profundidad de los espacios contemplados*.²³⁶ Esta calidad o valoración se

²³⁰ VILLAGRAN, José. Teoría de la Arquitectura, Resumen, México: Colegio Nacional, 2007.p.218.

²³¹ Para ampliar información confrontar a: VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, Editorial El Colegio Nacional, México, 2007.p.221.

²³² VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, (Resumen), México: El Colegio Nacional, 2007.pp.244, 245.

²³³ *Ibidem*

²³⁴ *Ibid.* pp.245, 246.

²³⁵ Para ampliar información sobre los elementos que integran al valor estético consultar a: VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, Editorial El Colegio Nacional, México, 2007.p.101.

²³⁶ VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, México: Colegio Nacional, 2007.p.246

aprecia en las superficies aunque en ocasiones no sería necesario tocarlas para sentir las, también puede apreciarse en el brillo o pulimento de un cristal, Villagrán enfatiza que la *textura se encuentra ligada con lo que denominamos la proporción psicológica o escala arquitectónica*²³⁷ que como se conoce muy bien es de uso frecuente por la arquitectura.

Como un recurso de apoyo para la valoración estética las formas de unidad plástica son: Claridad, Contraste, Animalidad, Simetría, Ritmo y Repetición²³⁸:

III.2.3.5. La claridad

La claridad es la distinción en el caso de la arquitectura que se percibe por la vista, el eje contribuye a obtener la unidad sin embargo si no existe claridad en los agrupamientos compuestos y no se obtiene claridad se pierde la unidad en el conjunto y este se convierte en algo confuso, la composición se ve totalmente desorganizada.²³⁹

III.2.3.6. El contraste

El contraste es la oposición, contraposición o diferencia notable que existe entre dos elementos, es un elemento que en conjunto con la claridad si se emplea de manera adecuada es de ayuda a que la unidad de un conjunto se conserve.²⁴⁰

III.2.3.7. La axialidad

Si bien el término axialidad se refiere a un eje en torno al cual todo gira, en la arquitectura se le conoce como eje arquitectónico *el cual es un plano vertical o una simple línea vertical que ordena los espacios construido erigiéndolos centradamente*, resultara entonces importante la correcta selección de dicho eje en el objeto de estudio como ayuda a comprender el orden de cada espacio que lo conforma.²⁴¹

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ En este punto o grupo de puntos VILLAGRAN hizo una combinación entre la obra André Lurçat (Formas, composición y leyes de armonía) y Borissavlietvitch Miloutine (Tratado de Estética Científica de la Arquitectura), VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, Editorial El Colegio Nacional, México, 2007.p.101-105,381.

²³⁹ Para confrontar información sobre la claridad en la obra arquitectónica consultar a: VILLAGRAN, José. *Teoría de la Arquitectura*, Editorial El Colegio Nacional, México, 2007.p.382, 383.

²⁴⁰ *Ibidem*.p.383.

²⁴¹ VILLAGRÁN, José. *Teoría de la Arquitectura*, Editorial El Colegio Nacional, México, 2007.p.381.

III.2.3.8. La simetría

Se refiere a una *correspondencia exacta en la disposición regular de las partes o puntos de un cuerpo o figura con relación a un centro, la simetría requiere un eje y un espacio en el que se ubican los puntos y figuras.*²⁴²

Con respecto a lo anterior se hace énfasis en que los ejes pueden ser planos o bien líneas o puntos dando lugar a la simetría plana, lineal o polar; en todos casos el punto es simétrico de otro cuando están equidistantes del eje y diametralmente opuestos. En la simetría plana, un punto dado mide su distancia al plano por una normal a él su simétrico se encuentra en la prolongación de la normal al otro lado o cara del plano axial y a igual distancia del punto de origen, la lineal puede considerarse trazando una normal desde el punto dado hacia el eje, da la posición del simétrico; la polar por su parte tiene un punto como eje o polo y los puntos simétricos están colocados en los extremos de diámetro que los unen entre sí y con el polo; con respecto al eje arquitectónico que es el que interesa en este apartado se deriva del eje de simetría geométrica pero difiere de él en que rige en relación al punto de vista posible y predispuesto por el arquitecto de la obra lo que no se alcanza a ver simultáneamente en lo arquitectónico no es simétrico aunque geoméricamente sí.²⁴³

III.2.3.9. El ritmo y la repetición

Ambos son la forma como *la arquitectura alcanza la unidad de la composición [...] los elementos se repiten rítmicamente, sea en sentido vertical u horizontal, [...] se entenderá entonces que ambas significaciones de composición deberán manejarse con sentido estético, pues la repetición rítmica puede llegar a la monotonía y a lo inarmónico y resultar una obra fría y desagradable.*²⁴⁴

De lo anterior se deduce que el empleo de la repetición y el ritmo de forma adecuada, otorga probablemente, una cualidad especial a la creación.

Con respecto a este punto Acha lo denomina como función estética, recalca que esta se encuentra únicamente en la fachada y la armonía de sus proporciones y ornamentaciones,

²⁴² Rae y VILLAGRÁN, José. *Teoría de la Arquitectura*, Editorial El Colegio Nacional, México, 2007.p. 381.

²⁴³ Si se requiere profundizar en el tema de la simetría en arquitectura, consultar a VILLAGRÁN, José. *Obras 2. Teoría de la Arquitectura*. Editorial El Colegio Nacional, México 2007. pp. 381,382.

²⁴⁴ *Ibíd.* pp. 384,385.

aunado a que cumplan con su función práctica, a través del empleo de la proporción corporal agradable en los espacios perfectamente diseñados para la escala humana, es decir que correspondan a la realidad y posibilidades corporales de las personas.²⁴⁵

III.2.4. El valor social (justo, injusto)

Para entender el valor social en arquitectura y como se puede evaluar al mismo, se hace inevitable describir el significado del término social. *Social se refiere a la sociedad* [y esta a su vez es] *un conglomerado humano organizado hacia una cultura* [que es] *la parte que edifica el hombre*²⁴⁶ de modo que la arquitectura se convierte en un instrumento que facilita la comprensión de una cultura y/o sociedad.

III.3. La aplicación de los criterios establecidos por Villagrán acerca de los valores arquitectónicos a la Iglesia de Santa Teresita del Niño Jesús

Una vez descrito el significado de cada uno de los puntos que deberán ser tomados en cuenta para valorar si un inmueble debe ser o no considerado arquitectónico se realiza la evaluación de cada uno de ellos a la Iglesia, obteniendo entonces que:

III.3.1. El valor útil (conveniente, inconveniente)

Si el valor útil conveniente o inconveniente, se refiere al aprovechamiento del espacio delimitable o habitable, y el valor útil mecánico constructivo a la adecuación del espacio delimitado o habitable a funciones mecánicas de resistencia; se tiene que con respecto a la utilidad del inmueble o la composición del mismo primero que todo *la iglesia es un lugar de culto, por lo tanto sus formas deberán ser desarrolladas conforme a lo que dicte la liturgia*²⁴⁷; con respecto a la construcción de un templo uno de los puntos por los cuales fue creado el Concilio Vaticano II, era y sigue siendo el adaptarse a lo que la época requiere pues a medida que transcurre el tiempo hay una evolución en las necesidades de las personas, por ello es que la Iglesia decidió realizar una serie de reformas en pro de

²⁴⁵ ACHA, Juan. *Unidad IV. Expresión y apreciación escultóricas y arquitectónicas. La apreciación de una obra arquitectónica.* En: ACHA, Juan, *Expresión y Apreciación Artísticas. Artes Plásticas.* México: Trilla, Reimpresión 2007.p.177.

²⁴⁶ VILLA GRAN, José. *Teoría de la arquitectura, Suplemento de cuadernos de Bellas Artes, Cuaderno de Arquitectura 13,* Departamento de Arquitectura/INBA, México, 1964. p.125

²⁴⁷ NEUFERT, Ernest. *Arte de proyectar Arquitectura,* Barcelona, España: Gustavo Gili, 1995.p.521

fomentar la su liturgia²⁴⁸, dicho lo anterior y de acuerdo a lo dictado por el Episcopado de México.

*Al interno del grande espacio litúrgico llamado iglesia, existen a su vez otros espacios menores, que llamamos, por ejemplo, nave, presbiterio, bautisterio, capilla del Santísimo Sacramento...*²⁴⁹

Dicho lo anterior, con respecto a los elementos compositivos mencionados la iglesia de Santa Teresita cuenta con todos los elementos anteriores como se muestra en plano arquitectónico. (ARQ-01).

III.3.1.1. La zona presbiterio

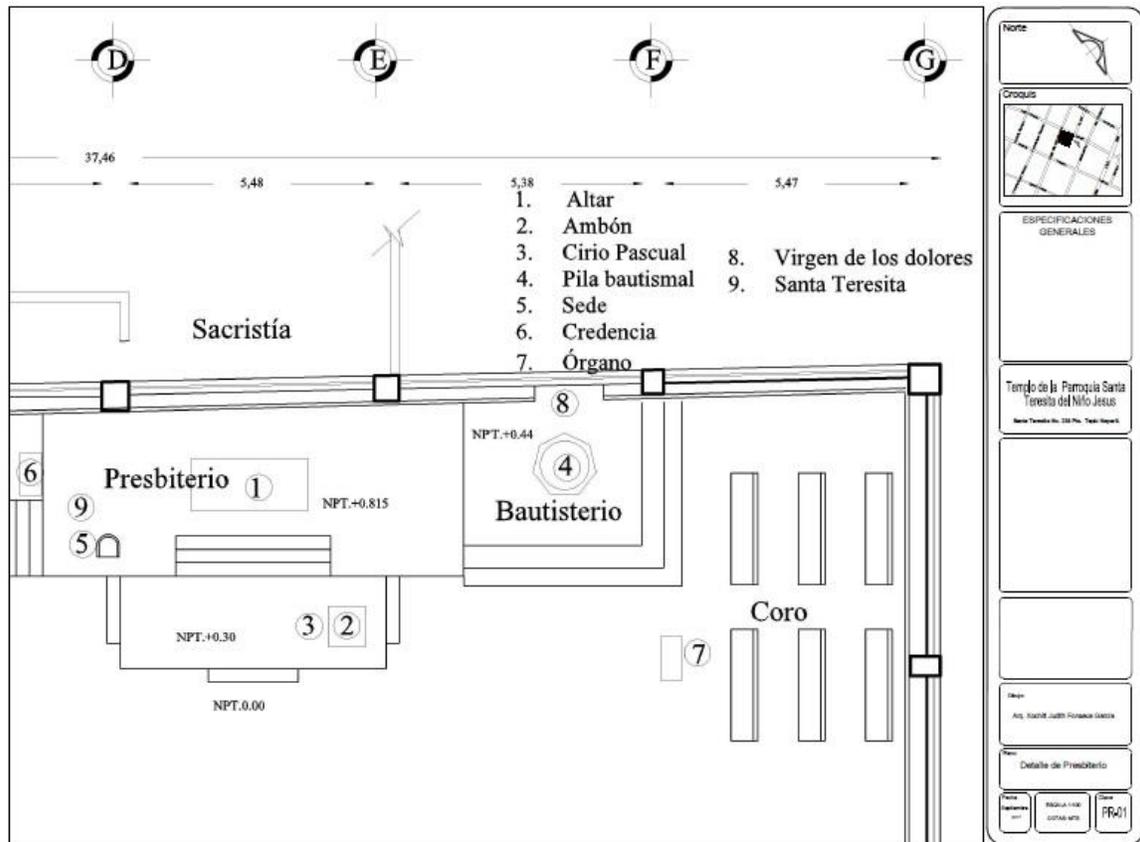
Considerando lo dispuesto en el Concilio Vaticano II, la zona del presbiterio deberá contar con *un Altar o mesa del señor*, centro de la Eucaristía, aunado a lo anterior Neufert menciona que el material a emplear en la construcción de los altares la superficie deberá ser de piedra natural, y su base de cualquier material siempre que sea digno, duradero, de 95 cm de altura y estar aislado para que sea fácil girar en torno suyo, el Altar dispuesto de la iglesia de Santa Teresita, cumple con ese requisito pues su base es de madera barnizada y duradera, se encuentra al centro del presbiterio lo que facilita la realización del culto; el atril donde se da lectura a los evangelios también forma parte del presbiterio y así mismo puede ser encontrado en la Templo, así como el asiento para el sacerdote; cabe mencionar que el área alrededor del altar se encuentra tres escalones más alto con respecto al resto de la iglesia, por lo cual coincide con lo dispuesto en dicho documento canónico²⁵⁰, pues es necesario que la visibilidad sea buena para los asistentes, así como ser diferenciada del resto de la iglesia.²⁵¹(Ver plano ARQ-01 y Detalle de presbiterio).

²⁴⁸ Si se desea ampliar información con respecto a los cambios que la Iglesia Católica decidió hacer a su liturgia consúltese el Concilio Vaticano II. Sacrosanctum Cooncilium, Sobre la sagrada Liturgia. Capítulo. Principios generales para la reforma y fomento de la sagrada liturgia.

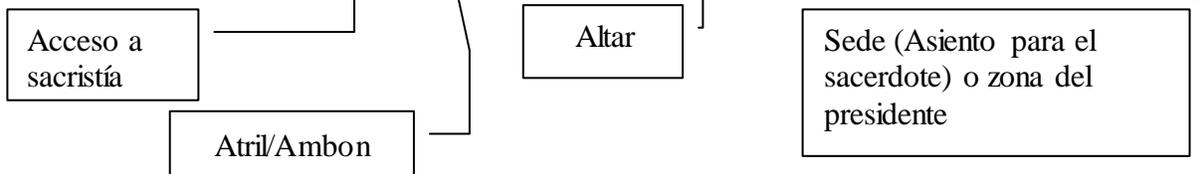
²⁴⁹ Información recabada de la página oficial de la Conferencia del Episcopado Mexicano. *Instrumentum laboris Orientaciones para la proyección y adecuación de iglesias*; A. Significado litúrgico de la Iglesia. 1. Espacio arquitectónico y celebración cristiana. s/p

²⁵⁰ Concilio Vaticano II. Sacrosantum Concilium sobre la sagrada liturgia. Capítulo VII. El Arte y los Objetos sagrados.

²⁵¹ NEUFERT, Ernest. *Arte de proyectar Arquitectura*, Barcelona, España: Gustavo Gili, 1995.p.522.



Detalle de Presbiterio. S/E



Presbiterio, Zona central del mural. Fotografía de Juan Lamas, (2016)

Detalle lateral del presbiterio



Fotografía tomada de la página oficial de la parroquia. (2014)

En esta imagen del inmueble es posible apreciar, los tres escalones comentados anteriormente, colocado sobre el nivel del piso terminado de la Iglesia, por tanto el edificio cumple con las características mencionadas en torno a este punto.

III.3.1.1.1. La sede

La sede es el asiento reservado para el que preside la celebración en nombre de Cristo. La sede es el lugar propio del que enseña, del que tiene autoridad. Cuando el Obispo preside una celebración en su Catedral, lo hace desde su Cátedra; este elemento también forma parte del objeto de estudio.²⁵²

²⁵² Para confrontar o ampliar información con respecto a los elementos que integran el Atrio o cualquier otro elemento de un templo consultar: Conferencia del Episcopado Mexicano. *Instrumentum laboris Orientaciones para la proyección y adecuación de iglesias*. México, sin fecha, s/p, recuperado de la página oficial de la Conferencia del Episcopado Mexicano, el día 24 de Septiembre de 2015 en: http://www.cem.org.mx/i/uploads/Instrumentum_laboris_Orientaciones_PAI.pdf

III.3.1.2. La credencia

La credencia es la mesa situada junto al altar, sobre ella se colocan los objetos necesarios para el servicio durante la Ceremonia. El nombre viene del latín "Credere" que significa creer, confiar. En la credencia son colocados el cáliz con los purificadores, las vinajeras, una bandeja y el manutergio, es decir, la toalla pequeña que se usa para secarse las manos.²⁵³



Credencia colocada cerca al altar, cumpliendo una vez más con otro de los puntos indispensables con los que un presbiterio debe contar de acuerdo a lo descrito por el *Concilio Vaticano II*

Fotografía tomada de la página de la parroquia, y capturada por fieles de la misma, (2014).

III.3.1.2. La nave

Con respecto a este punto la nave es también un elemento que forma parte de las instalaciones del templo, del espacio destinado para ello dentro del recinto rodea a la zona del presbiterio, lo que permite a la comunidad estar atenta a lo que se lleva a cabo durante la realización de los sacramentos, la iluminación es excelente pues entre el espacio de la losa y muros hay una serie de ventanales que mantienen perfectamente iluminado el sitio tal cual lo marca el Episcopado Mexicano dentro de sus consideraciones.²⁵⁴

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ *Ibidem*

*La disposición de la asamblea puede seguir siendo longitudinal, la más común,.... aun así, se puede también optar por una organización donde la asamblea se coloca entorno al altar. Cualquiera que sea la solución por la que se opte, es importante que se favorezca la conformación de una asamblea unitaria, sin divisiones en su interior, al tiempo que la participación activa de todos sea posible. ...las bancas o sillas deberá colocarse de manera que faciliten los movimientos procesionales y los movimientos previstos por los ritos. Debe tenerse también especial cuidado en la difusión sonora de la voz, la adecuada iluminación y todo lo necesario para una atmósfera acogedora y festiva.*²⁵⁵

Es de hacer notar que el autor principal del diseño de la iglesia fue el mismo padre Báñales Naranjo, conforme a lo que había podido apreciar en las iglesias durante su estancia en Europa, aunado a su especialidad en Derecho Canónico, lo que le permitió tener una mayor visión de lo que deseaba aplicar en el momento en que la iglesia fue construida.²⁵⁶

III.3.1.3. La sacristía

Otro de los puntos importantes con los que debe contar el templo es la sacristía la cual es una habitación donde se resguardan los aditamentos, vestuario u ornamentos del sacerdote, con respecto a este aspecto, el templo cumple también en su con las condiciones necesarias puesto, su localización es tras el presbiterio y su acceso se encuentra del lado izquierdo del altar visto de frente.²⁵⁷

III.3.1.4. La capilla ferial

Este elemento debe ser previsto comúnmente en las iglesias de tamaño medio o grande, y estar habilitada para otorgar servicio a pequeños grupos de fieles que requieran celebraciones, se le puede identificar con la capilla para la custodia del Santísimo Sacramento, en la cual el altar, como ya se ha comentado, debe estar separado del sagrario.²⁵⁸

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Ibidem.*

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ Para consultar información referente a La Capilla ferial accesar a: la página oficial de la Conferencia del Episcopado Mexicano. *Instrumentum laboris Orientaciones para la proyección y adecuación de iglesias*; A. Significado litúrgico de la Iglesia. 1. Espacio arquitectónico y celebración cristiana. p.18

Al ser un templo de tamaño medio y pertenecer a la sede parroquial, el edificio tiene dentro de los elementos que lo integran una capilla de no muy grandes dimensiones dedicada a la Santísima Trinidad, se encuentra ubicada al lado derecho del lugar separada por una reja de metal, cabe mencionar que dentro de esta capilla está resguardado el sagrario tal como se aprecia a continuación.



Capilla del Santísimo, interior de la Iglesia de Santa Teresita. Fotografías tomadas por X.J.F.G. (2016)

III.3.1.5. El lugar del coro e instrumentos musicales

De acuerdo al reglamento escrito por el Episcopado Mexicano el coro como parte de la asamblea debe ubicarse entre el presbiterio y la asamblea de fieles.

Con respecto a este punto debe hacerse mención que las zonas dentro de la iglesia de Santa Teresita donde habrá de ubicarse el coro y quienes habrán de leer los evangelios se encuentran plenamente identificados, siendo el lugar del coro los asientos colocados en el lado izquierdo del presbiterio, visto de frente, por lo cual se cumple con lo especificado en los reglamentos establecidos por la Iglesia Mexicana, en base a Concilio Vaticano II. (Ver plano ARQ-01)

III.3.1.6. El Nartex y la puerta

En cuanto al nartex y la puerta, elementos fundamentales que deben ser tomados en cuenta cuando se construye una iglesia pues como es mencionado en el documento ecuménico su

valor significativo es grande pues se le considera el umbral, la acogida y el envío, es por ello que debe dotarse de un pórtico o elementos similares, es pues entonces que:

... al aula se accede a través del nártex y de la puerta de entrada. Mientras el nártex es un espacio significativo para la acogida materna de la Iglesia, la puerta es un elemento significativo de Cristo, puerta del rebaño (cfr. Jn 10, 7).²⁵⁹

Es así que el objeto de estudio posee su nártex y puerta de acceso o pórtico cabe mencionar que la división entre la nave y el nártex de la iglesia están bajo el mismo techo y solo divididos por un grupo de columnas, así como un crucifijo, por lo tanto una vez más se cumple lo establecido por lo dictado por el reglamento regulador lo referente a la construcción de iglesias elaborado por el Episcopado Mexicano.



Nartex de la Iglesia de Santa Teresita de Jesús. Fotografía tomada por X.J.F.G. (2016).

Una vez realizado el análisis detallado se concluye primero con respecto a la *utilidad conveniente* del edificio que primero que todo este fue construido para albergar a la comunidad católica que desee recibir alguno de los sacramentos que dicha religión marca por su Código de Derecho Canónico en su Capítulo VI §1:

²⁵⁹Cf. CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA, *Nota pastorale L'adeguamento de le chiese secondo la riforma liturgica*, 34.

*La parroquia es una determinada comunidad de fieles constituida de modo estable en la Iglesia particular, cuya cura pastoral, bajo la autoridad del Obispo diocesano, se encomienda a un párroco, como su pastor propio.*²⁶⁰

Es entonces considerando que el templo forma parte de la parroquia de Santa Teresita del Niño Jesús, aunado a la necesidad o demanda de los habitantes de tener un sitio donde realizar culto, razón por la que fue construido el inmueble, de ahí proviene su utilidad.

*Pero el arte es un lenguaje de formas específicas, derivado de las formas naturales de la expresión humana, para hacerlas servir a otros fines que cambian su sentido expresivo.*²⁶¹

Lo anterior nos remite nuevamente al Concilio Vaticano Segundo, el cual hace hincapié en la utilidad del arte para la Iglesia como una herramienta o elemento que permite mostrar la belleza de Dios al mundo, de ahí que la utilidad de este pueda verse de forma artística, después de todo la arquitectura es un arte.²⁶²

En lo que respecta al *valor útil mecánico constructivo* se tiene que, la estructura del templo está compuesta a base de marcos estructurales conformados por columnas, travesaños y muros, estos últimos de 30 centímetros de espesor en la nave principal, ambas capillas y nártex, y 20 cm. en el resto del edificio. En cuanto a la cimentación, ésta es a base de zapatas corridas, aisladas y contra travesaños.

En lo que confiere a la cubierta, esta se encuentra conformada por una especie de bóvedas piramidales de concreto armado que descansan sobre las vigas, cabe destacar que estas poseen diferentes dimensiones, las que se ubican en el claro más largo (37.46 m de longitud), poseen una dimensión de 1.20x0.30 m., aproximadamente, en tanto que las perpendiculares a ellas miden 0.60x0.25 m., el ancho de cada pilar es variable, sin embargo cabe acotar que los dos centrales son de 1.00x0.60 m y los más pequeños son de 0.24x0.45 m.

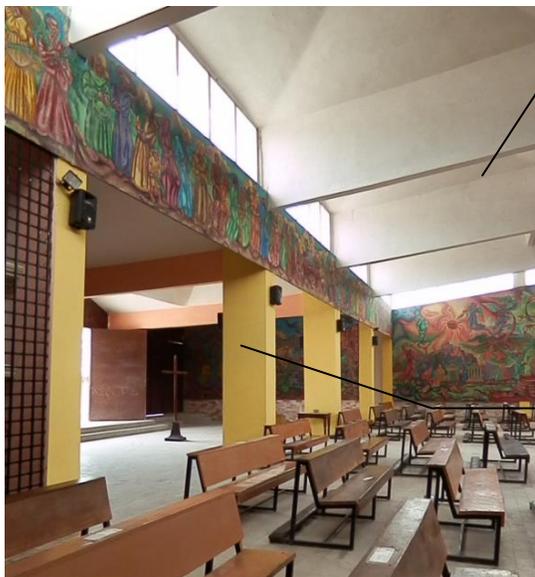
²⁶⁰ CONST. APOST. «SACRAE DISCIPLINAE LEGES» JUAN PABLO II. *CÓDIGO DE DERECHO CANÓNICO* (1983). Capítulo VI De las parroquias, de los párrocos y de los vicarios parroquiales. p.142.

²⁶¹ RAMOS, Samuel, *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa Calpe, Colección Austral, 1994, pág. 38.

²⁶² *Concilio Vaticano II. Capítulo VII, El Arte y los objetos sagrados*. Dignidad en el Arte Sacro.

En relación a las instalación eléctrica, esta está conformada por 15 luminarias industriales distribuidas 1 por cada 30 m² (una en cada prisma triangular), en la nave principal; el resto del templo se encuentra iluminado por lámparas colgantes o de led en algunas columnas. Sobre la instalación pluvial son 5 los bajantes de agua de 6” de diámetro, en la zona primordial y uno de 4” en cada una de las demás áreas. Una vez descrito lo anterior, puede decirse entonces que cabalmente se cumple con el aspecto mecánico del templo puesto que el inmueble posee los elementos necesarios para que se desarrollen las actividades con total seguridad por las cuales fue construido.

A continuación se anexan una serie de fotografías donde es posible apreciar la estructura del inmueble.



Trabes que funcionan como elemento estructural junto a las columnas formando los marcos estructurales y a su vez sosteniendo la cubierta con forma de losas piramidales.

Columnas de concreto reforzado, encargadas de soportar y distribuir la carga de la iglesia junto a las trabes ambos de concreto reforzado con un esqueleto de acero.

Vista interior nave principal, iglesia de Santa Teresita. Fotografía tomada por X.J.F.G. (2016).



En los cruces de traves fueron construidas bóvedas con forma piramidal.

Vista interior nave principal, iglesia de Santa Teresita. Fotografía tomada por X.J.F.G. (2016).

III.3.2. Valor lógico (*verdad, falsedad*)

Si el valor lógico hace referencia a la finalidad de la arquitectura, en este caso de la iglesia de Santa Teresita del Niño Jesús tiene como principal fin cumplir con uno de los objetivos principales de la Iglesia la realización de la eucaristía, pues de acuerdo al Papa Juan Pablo II:

*La Iglesia no es sólo custodia de su pasado, es, sobre todo, animadora del presente de la comunidad humana, con miras a la construcción de su futuro. Por tanto incrementa su patrimonio de bienes culturales para responder a las exigencias de cada época y cada cultura, y se preocupa asimismo por entregar cuanto se ha realizado a las generaciones sucesivas, para que también ellas beban en el gran río de la “tradición de la Iglesia.”*²⁶³

Dicho lo anterior con respecto a México si bien existe una libertad de culto como lo marca el artículo segundo de la ley de asociaciones y culto público, la misma ley marca en su artículo 21 que los actos religiosos deben celebrarse únicamente lugares diseñados para esta actividad, es decir templos, por lo tanto considerando tanto estas premisas como en los reglamentos de la iglesia católica, la finalidad de la iglesia es ser el sitio donde se realicen actividades propias de la fe católica.

²⁶³ SS. Juan Pablo II, Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia, el 31 de marzo del año 2000 Apud.

Con respecto a la parte mecánica, se tiene que; en lo referente a si los materiales que se perciben visualmente correspondan a la realidad, este punto se cumple totalmente tanto en el interior y exterior del inmueble, es decir, hay una lógica en la apariencia y lo que es.

En cuanto a si la utilización de los elementos que se perciben tanto estructurales como decorativos sea acorde a la que corresponde, se tiene que ésta es correcta, es decir, las trabes cumplen su función de reforzamiento y dar firmeza a la construcción, los muros de carga soportan otros elementos estructurales del inmueble, los divisorios de separar los espacios, las columnas soportando las cargas y transmitiéndolos a la cimentación, etc. Por otra parte, en lo relativo a la concordancia entre la forma exterior (fachadas) y estructura interna, se tiene que los espacios interiores corresponden a la volumetría exterior, como puede observarse en las siguientes imágenes.

Vista elementos estructurales
Nartex



Trabes y columnas en Nartex, iglesia de Santa Teresita. Fotografía tomada por X.J.F.G. (2017).

Vista interior
(Nartex)
elementos
estructurales



Interior de la iglesia de Santa Teresita, vista de Nartex hacia puerta de acceso principal. Fotografía tomada por X.J.F.G. (2017).

Forma exterior corresponde a
la interior, hay concordancia.



Vista exterior de la iglesia, por calle Josefa Ortiz de Domínguez. Fotografías tomadas por X.J.F.G. (2017).

Finalmente, para hablar sobre la concordancia entre la forma y el tiempo histórico en que el inmueble fue construido, habría que acotar primero que aun cuando la iglesia de Santa Teresita fue nombrada Parroquia en 1987, había algo de avance, debido a que desde 1970 los pobladores de la zona habían comenzado a construir dicho templo. Sin embargo, cabe destacar que no fue sino hasta que con la llegada del padre Bañales Naranjo que esta iglesia

vio un mayor avance en su edificación, puesto que fue el precisamente el quien gestiono dicho desarrollo de la mano de los fieles.

Debe aclararse que tras su partida y hasta el día de hoy continúan haciéndose dentro de la iglesia modificaciones, sobre todo en cuestión de acabados. Es por eso que, si se tomara el lapso de tiempo donde fue realizada la mayor parte construcción se ha hecho del edificio tendría que ser posmoderna, sin embargo en el caso específico de este inmueble, no debe olvidarse que se trata de un edificio de autoconstrucción, y que como fue mencionado en líneas anteriores, ha sido el propio eclesiástico quien fue dando las pautas para su creación y que a como se acotó en el apartado de antecedentes de este mismo capítulo, su idea en cuanto a forma, viraba en torno al mural.

Sobre la existencia o no de planos que detallen la evolución de dicho sitio es necesario acotar que no hay tales, ello se debe principalmente a que no había un control de lo que se edificaba como ahora, no fue sino después del terremoto de 1985 que a nivel nacional se vieron endurecidas las medidas de seguridad con respecto a ello. En el caso de Nayarit, no podía ser la excepción, sin embargo ese cambio no se dio de la noche a la mañana por lo que no es de extrañar que no haya registro de ello.²⁶⁴

De lo anteriormente expuesto, se desprende que la lógica con la que fue desarrollado el edificio es correcta y adecuada para el contexto en el que se localiza, en cuanto al tiempo en que fue construido, y tras describir como fue dándose el desarrollo solo puede señalarse que la intención de la expresión del sacerdote que fue dando las pautas es evidentemente artística, ya que buscó dentro de la lógica un manejo plástico del volumen destacando entonces del resto de los edificios y viviendas que lo rodean.

²⁶⁴Nota: En 1987 es publicada *la quinta edición del reglamento con modificaciones técnicas y administrativas que arrojaron las experiencias recibidas del cismo de 1985. Se crea la figura corresponsable en seguridad estructural*. GRAJEDA, Ella. “Cronología del reglamento de construcciones”. México: El universal. Metrópoli. 02 de Septiembre de 2005. S/p. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/302917.html>

III.3.3. El valor estético (bello, feo)

III.3.3.1. La mórfica o la figura

El punto que se aborda en este apartado, como fue mencionado en la parte teórica, hace referencia al aspecto exterior que presenta un edificio, para evaluar tal aspecto es importante conocer sobre las pautas que se consideran para su construcción, en el caso de un templo, son dos las que se toman en cuenta. La primera es lo descrito en el capítulo VII, sección *El Arte y los objetos sagrados*, del concilio Vaticano II, el cual detalla el tratamiento y características que deberán darse al espacio de culto, así como la creación de pintura, escultura y diversos elementos necesarios para la realización de la liturgia. En lo referente al estilo arquitectónico a considerar para el diseño y construcción de un templo, dicho documento otorga la libertad del libre ejercicio artístico cuando menciona que:

*La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.*²⁶⁵

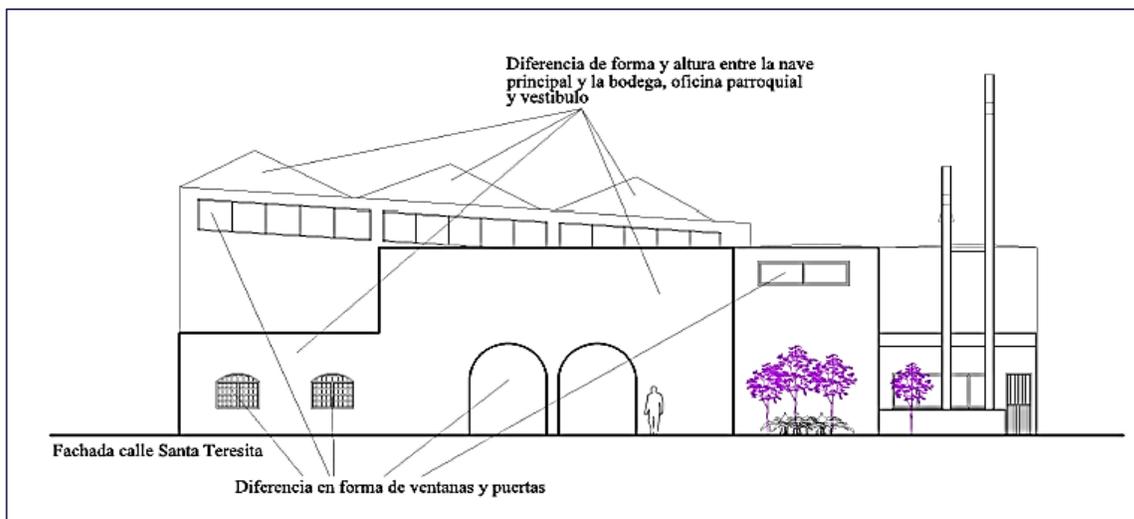
De lo anterior, queda reafirmado que no existe una exigencia por parte de la Iglesia Católica en lo que confiere a un estilo de arquitectura en específico, lo realmente importante es que *sea digno, decoroso y bello*, y que colabore a orientar a los hombres hacia Dios.

El otro aspecto que debería estimarse para este análisis es el género postmoderno, debido al tiempo en que fue construido, sin embargo, como fue mencionado en el apartado relativo al *Valor Lógico*, se trata de un edificio de auto construcción, por lo que en lo que confiere a este punto, no es posible contrastarlo con alguna teoría existente como se haría con

²⁶⁵ Concilio Vaticano II. El arte y los objetos sagrados. Libre ejercicio del estilo artístico. Roma: 1963.

inmuebles con estilos que fueron planeados desde un principio como funcionalistas o brutalistas, por mencionar algunos, aun cuando en fachada se aprecian algunas características del primero, es decir el uso de volúmenes geométricos o líneas ortogonales.

Ahora bien, en relación a la portada de la calle Santa Teresita, no existe un orden ni armonía en los elementos que lo componen, es decir, la forma que posee la nave principal no se ve integrada a la que guarda la oficina parroquial, la bodega, y el vestíbulo, no solo por la diferencia de alturas, sino también por la forma que guardan las puertas y ventanas de uno u otro espacio. Por otra parte, con respecto a la vista principal, aun cuando es notoria la intencionalidad de embellecer la fachada empleando materiales como mármol para recubrir jardineras, es marcada la falta de homogeneidad en los diversos elementos que la componen, a excepción de la gama del color.



Vista calle Santa Teresita. Elaboró X.J.F.G. Sin escala.

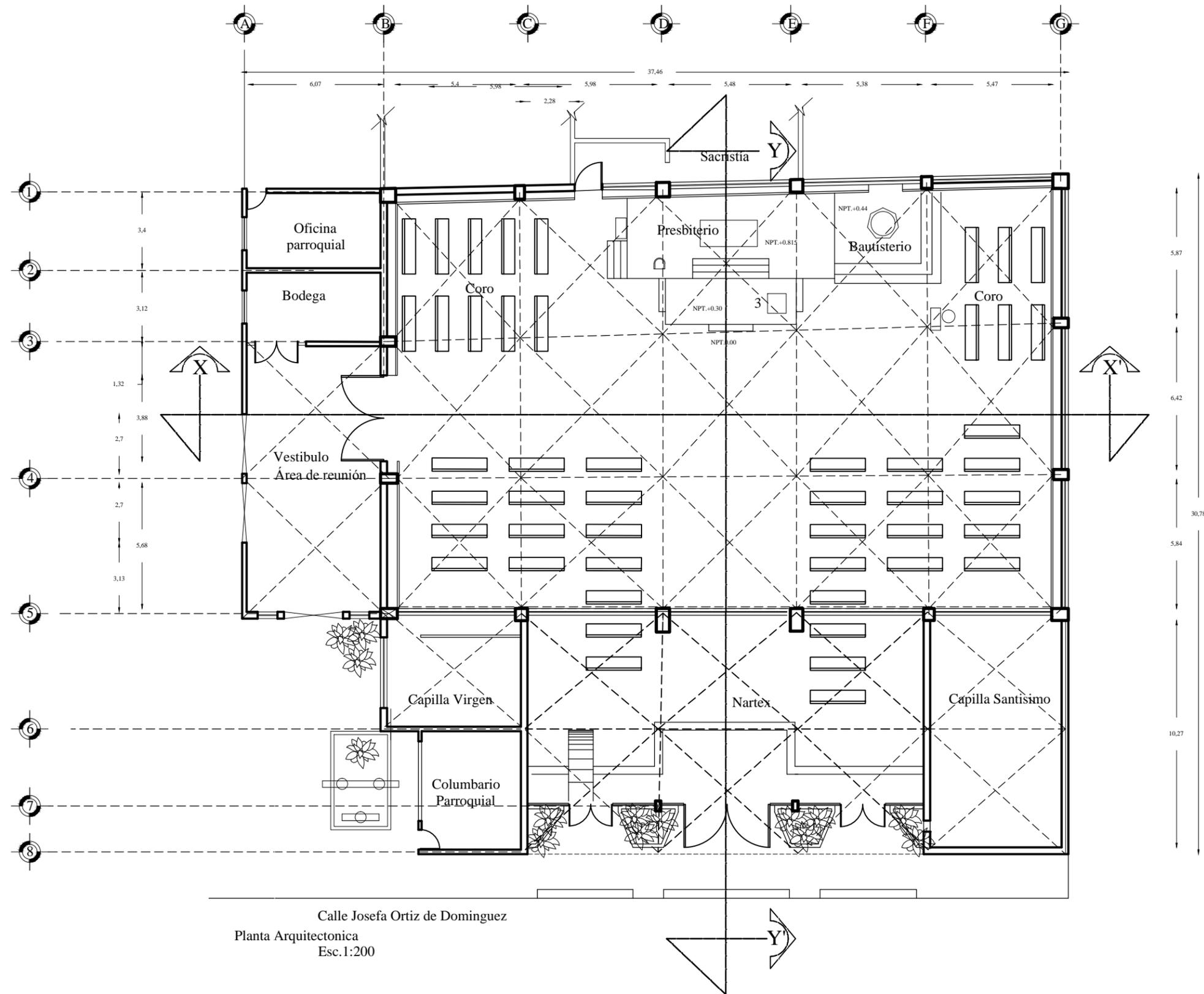


No hay homogeneidad entre forma y materiales, solo el color de misma gama.

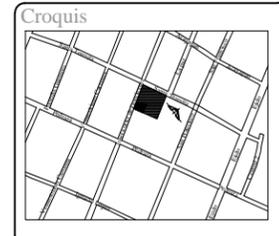
Vista exterior de la iglesia, por calle Josefa Ortiz de Domínguez. Fotografía tomada por X.J.F.G. (2017).

III.3.3.2. La métrica o la dimensión

El objeto de estudio posee dimensiones aproximadas de 31.19 m de longitud por 30.78 m, en cuanto a altura, esta varía de entre 8.26 m en la parte más alta (cota interior) hasta 5.55 m en la más baja, lo cual significa que proporcionalmente, con respecto al resto de las viviendas que se encuentran alrededor, es tres veces mayor, lo que le hace destacarse del resto de los edificios. Por otro lado, contrastando con la escala humana la diferencia es más notoria, si se considera una estatura promedio de 1.70 m contra los 8.26 m de altura del templo, la proporción es 1:5. (Si se desea ver con mayor claridad la información citada, confrontar dimensiones con PL-01 y CO-01).

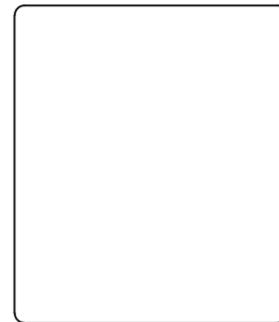


Calle Josefa Ortiz de Dominguez
 Planta Arquitectonica
 Esc. 1:200



ESPECIFICACIONES
 GENERALES

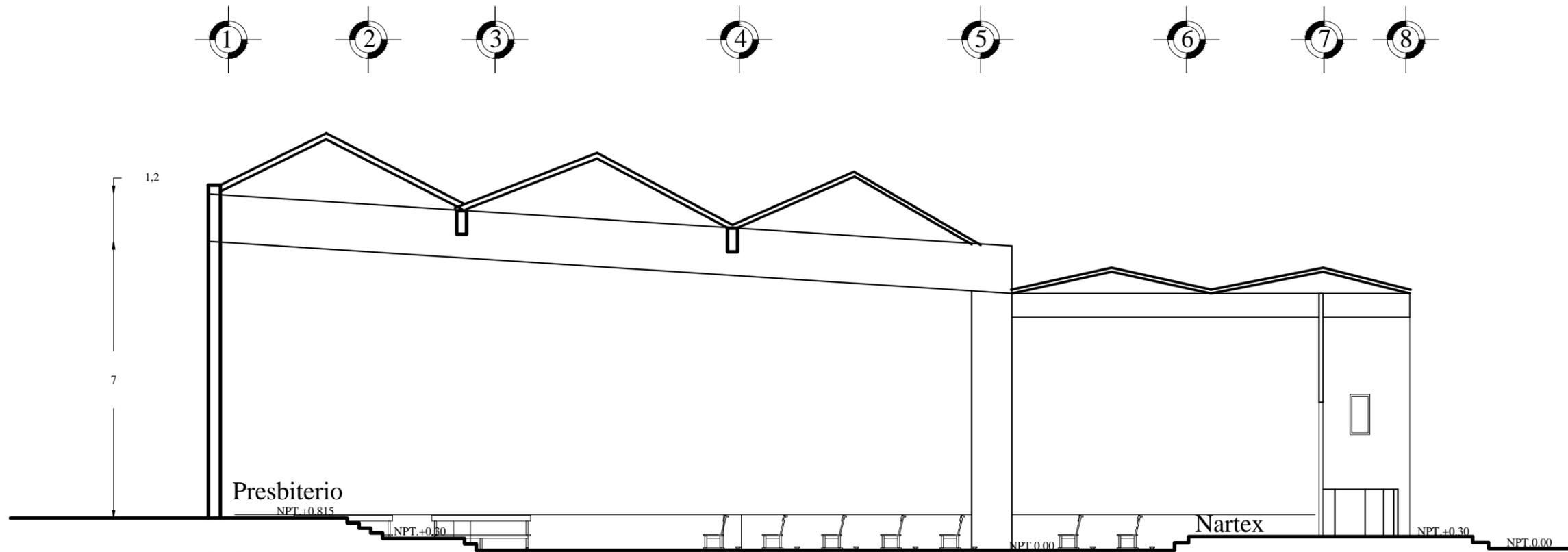
Templo de la Parroquia Santa
 Teresita del Niño Jesús
 Calle Santa Teresita No. 239 Pte.
 Tepic, Nayarit



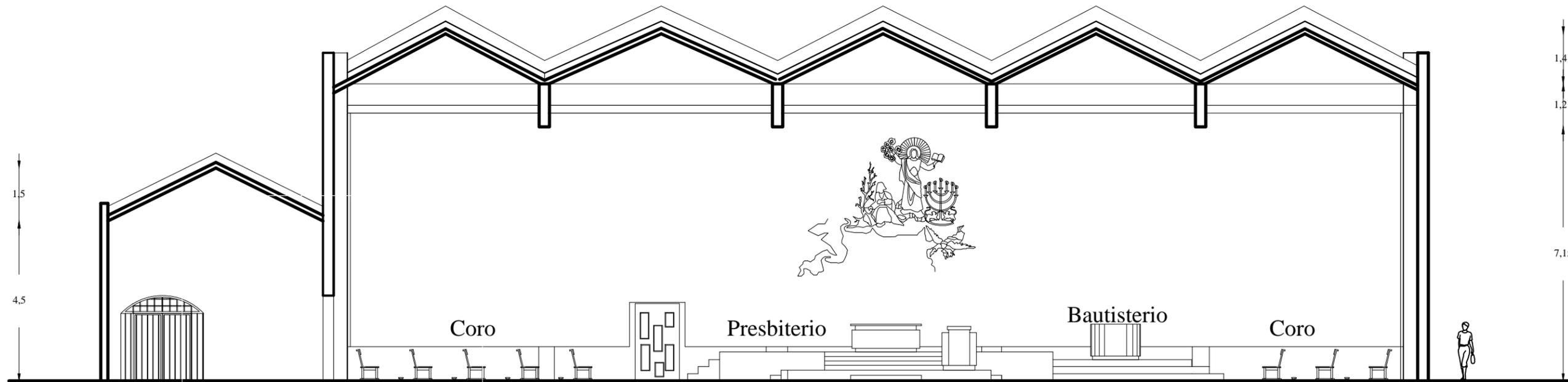
Dibujos:
 Arq. Xochitl Judith Fonseca García

Plano
Planta Arquitectonica

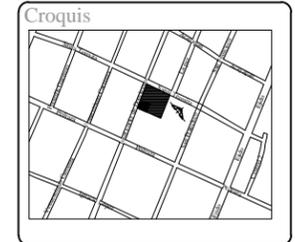
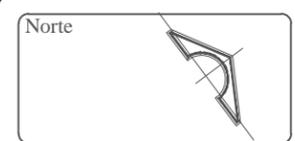
Fecha Septiembre 2017	ESCALA 1:200 COTAS: Metros	Clave PL-01
-----------------------------	-------------------------------	-----------------------



Corte Y-Y'
Esc. 1:125

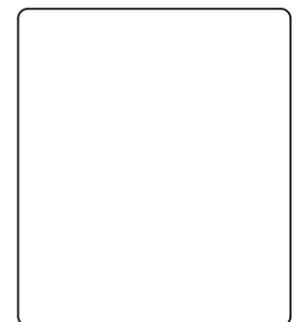


Corte Y-Y'
Esc. 1:125



ESPECIFICACIONES
GENERALES

Templo de la Parroquia Santa
Teresita del Niño Jesús
Calle Santa Teresita No. 239 Pte.
Tepic, Nayarit



Dibujo:
Arq. Xochitl Judith Fonseca Garcia

Plano
Cortes

Fecha Agosto 2017	ESCALA 1:125 COTAS: MTS	Clave CO-01
-------------------------	----------------------------	-----------------------

III.3.3.3. La cromática o el color

Con respecto a este punto, en el inmueble sobresale la gama de colores terracota en muros exteriores y puertas. En ese mismo sentido, debe resaltarse que los tonos antes mencionados se encuentran relacionados al hábito de la Beata a la que está dedicado dicho templo, Santa Teresita del Niño Jesús, religiosa de la orden Carmelita cuyo grupo secular otorga un significado especial al viso de sus vestimentas, las cuales hacen énfasis al carisma y se encuentran profundamente arraigados con el profeta Elías.

En relación a lo anterior, cabe mencionar que en sitios oficiales, este grupo, resalta que el color de su túnica descende del matiz de las ropas del augur mencionado líneas arriba; las cuales, de acuerdo a los relatos bíblicos eran hechas de piel de camello.²⁶⁶ A lo anterior se añade, la relación que las órdenes religiosas tienen con la *humildad* cuyo vocablo latino es *humus*, mismo que se deriva de dicha palabra y significa *tierra*, el marrón oscuro representa pues, las cenizas y estas a su vez remiten a la frase dicha en el Génesis, Capítulo 3, Versículo 19, *Hombre, acuérdate de que polvo eres y que al polvo volverás*, reafirmando con lo anterior la importancia de la obediencia y lo efímero de esta vida.



Vista exterior de la iglesia, por calle Josefa Ortiz de Domínguez. Fotografías tomadas por X.J.F.G. (2017).

²⁶⁶ Segunda carta de Reyes capítulo 1, versículo 8: "Ellos le respondieron: «El hombre iba vestido con un manto de pelo y con una faja de piel ceñida a su cintura.» El rey dijo: «Es Elías, del pueblo de Tisbé.»"



Vista exterior de la iglesia, por calle Santa Teresita. Fotografías tomadas por X.J.F.G. (2017).

III.3.3.4. El Háptica o el táctil (textura)

En lo que respecta a la sensación táctil que produce el edificio al verlo esta, en el caso particular del inmueble se origina por en los elementos estructurales que sobresalen de los muros (trabes y columnas), los cuales provocar una sensación de rugosidad al observador, en el caso de las jardineras, debe resaltarse que texturas creadas a partir del material que se utilizó como recubrimiento de las mismas (imitación cantera), provocan una sensación porosa.

En cuanto a los recursos de apoyo para la valoración estética y las formas de la unidad plástica, al confrontar con lo que posee el inmueble se tiene que:

III.3.3.5. La claridad



Vista exterior de la iglesia, por calle Josefa Ortiz de Domínguez. Fotografías tomadas por X.J.F.G. (2017).



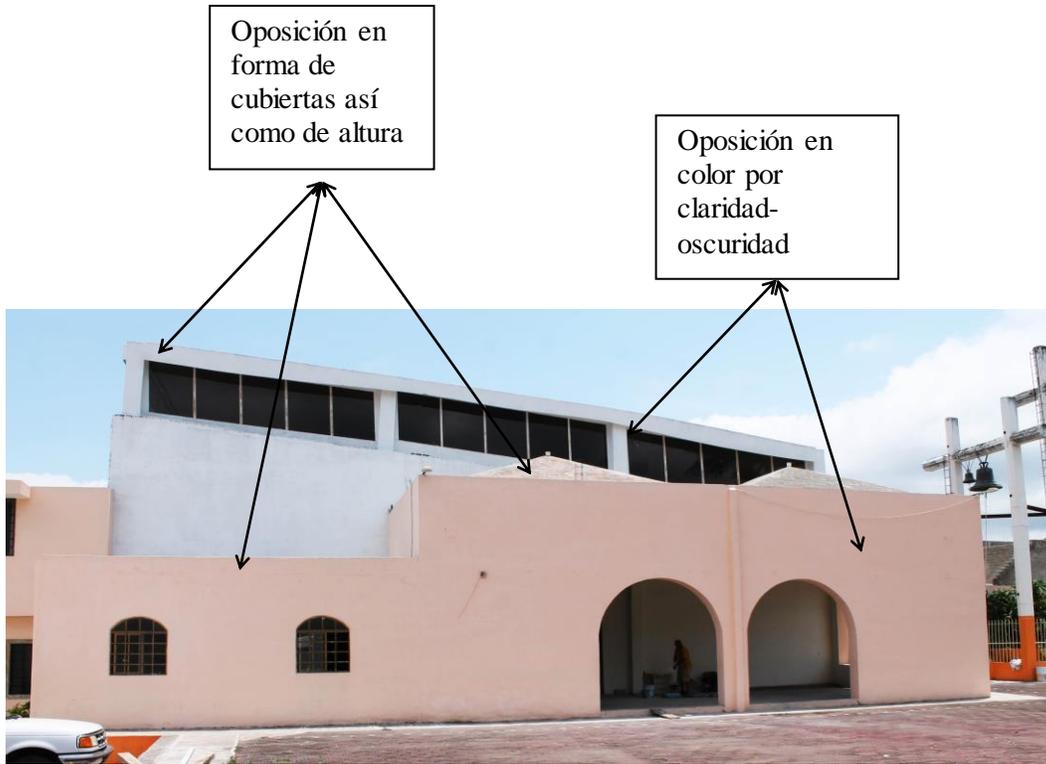
Vista exterior de la iglesia, por calle Santa Teresita. Fotografías tomadas por X.J.F.G. (2017).

Con respecto a este punto, en lo que respecta al objeto de investigación con relación a la claridad entre las partes que integran a la parroquia, debe resaltarse que es la iglesia la que sobresale de entre todo el conjunto.

Sin embargo a pesar de lo anterior conviene señalar que no se aprecia una armonía en cuanto a la forma de cada una de las partes o zonas que la constituyen, sobre todo si se considera que en el área anexa a la iglesia predominan las líneas curvas tanto en las bóvedas como en los arcos de medio punto o rebajados, a diferencia del oratorio donde en mayoría está constituido por líneas y ángulos rectos, a todo lo previamente descrito se añade la altura de la sección principal con respecto al resto del conjunto. Dicho lo anterior, resulta innegable que no existe una claridad o distinción de los agrupamientos compuestos ni unidad de conjunto, siendo el color el único elemento integrador.

III.3.3.6. Contraste

En lo que se refiere a este punto, dicha oposición se describirá en color o en forma, en lo concerniente al primero tal disparidad se da únicamente por claridad y oscuridad en los tonos de muros y puertas en el caso de la fachada, en tanto que en la vista lateral (calle Santa Teresita) ocurre entre el blanco de la iglesia y el café claro puesto que ambos matices pertenecen a la misma gama. Por otra parte, en cuanto a la forma, tal desigualdad sucede por las diversas alturas y formas que se aprecian en el conjunto.



Vista exterior de la iglesia, por calle Santa Teresita. Fotografías tomadas por X.J.F.G. (2017).



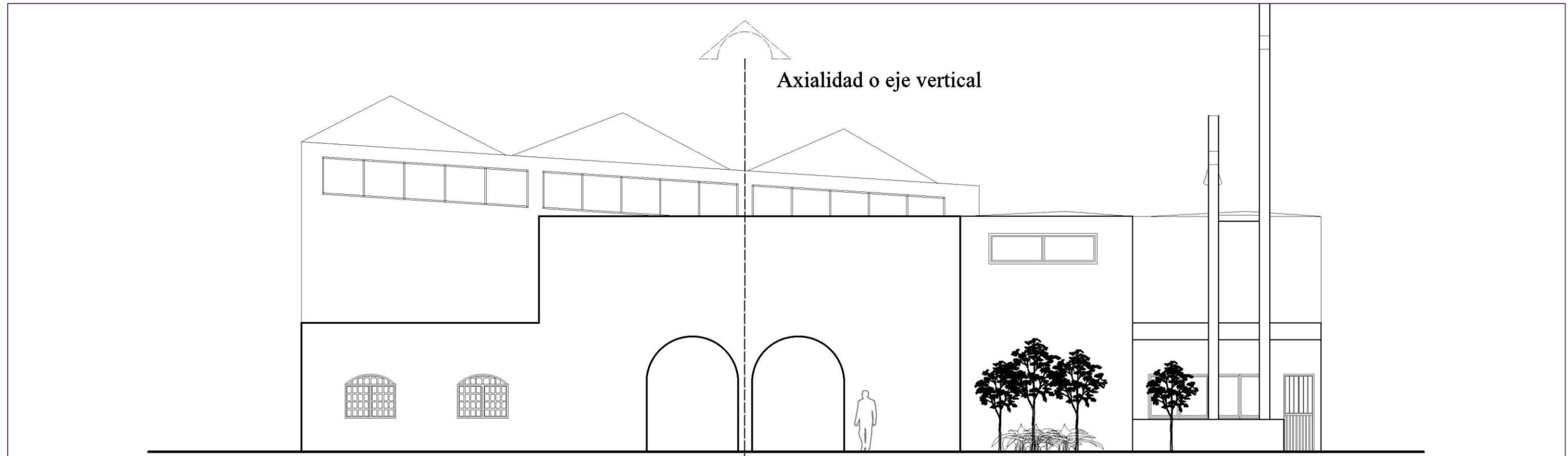
Fotografía calle Josefa Ortiz de Domínguez. Tomada por X.J.F.G.

III.3.3.6. La axialidad

El termino axialidad hace alusión a un eje vertical entorno al cual todo gira, en el caso específico de un edificio, dicha línea es llamada eje arquitectónico. En relación al objeto de estudio, en la vista más importante (vía Josefa Ortiz de Domínguez), el axil fue colocado al centro del acceso principal, y así éste divide la portada en dos partes casi iguales; ello se debe a que los dos elementos externos que componen ese frente poseen alturas diferentes, evitando ocurra una completa simetría. Por otra parte, en lo que confiere a la fachada de la calle Santa Teresita, todos los elementos que la conforman son diferentes tanto en forma como en altura, por lo que no hay manera de que aun colocando un trazo que los divida a la mitad sea igual a ambos lados de esta. (Ver plano para apreciar mayores detalle AX-01).

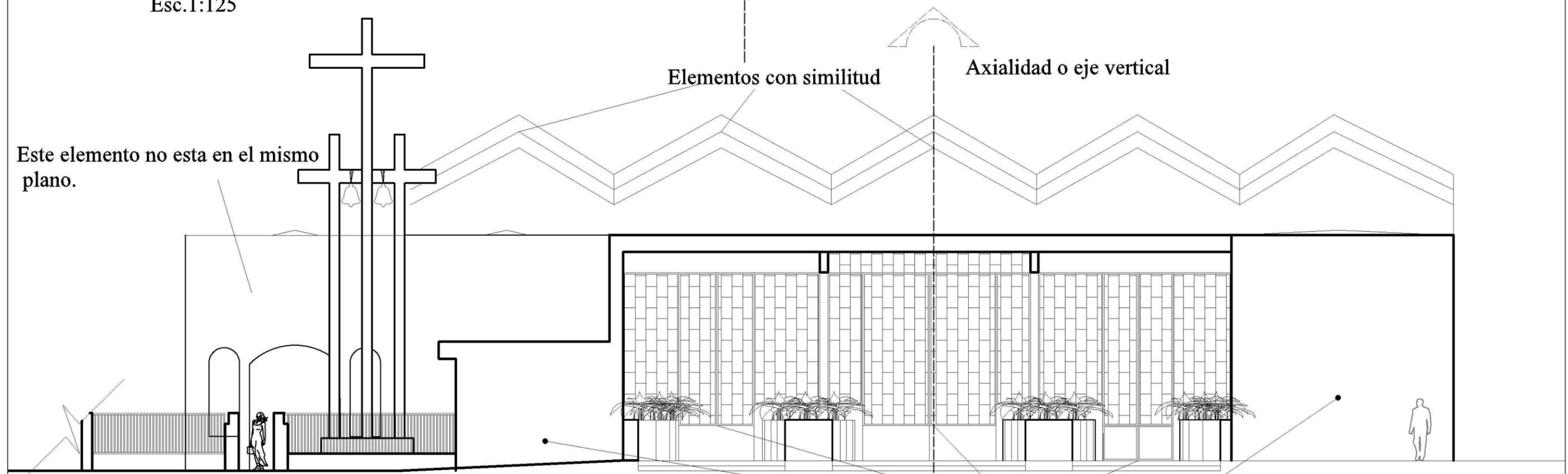
III.3.3.7. La simetría

Con respecto a este tema, a diferencia del anterior, la simetría se analiza en la planta arquitectónica, para lo cual, al igual que en el otro, se marca un trazo en el foco de la planta. Una vez hecho lo inicial, es notable que no exista correspondencia entre ambos lados, primero debido al tamaño y forma de la capilla de la virgen, así como, el columbario parroquial, ambos ubicados al lado izquierdo. Segundo, la oficina parroquial y área de vestíbulo localizados del mismo lado pero un plano más a siniestra. (Para cotejar lo descrito en este apartado ver plano SI-01).



Fachada calle Santa Teresita
Esc.1:125

Axialidad o eje vertical



Este elemento no esta en el mismo plano.

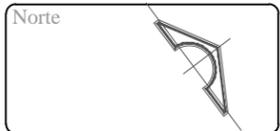
Fachada calle Josefa Ortiz de Dominguez
Esc. 1:125

Elementos con similitud

Axialidad o eje vertical

Elementos con similitud

Elementos con cierta semejanza en forma, mas no en altura

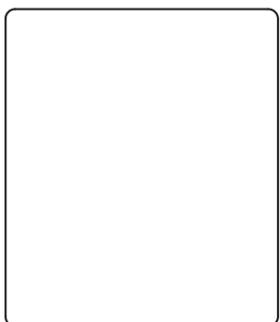


Croquis

ESPECIFICACIONES GENERALES

AXIALIDAD EN FACHADAS

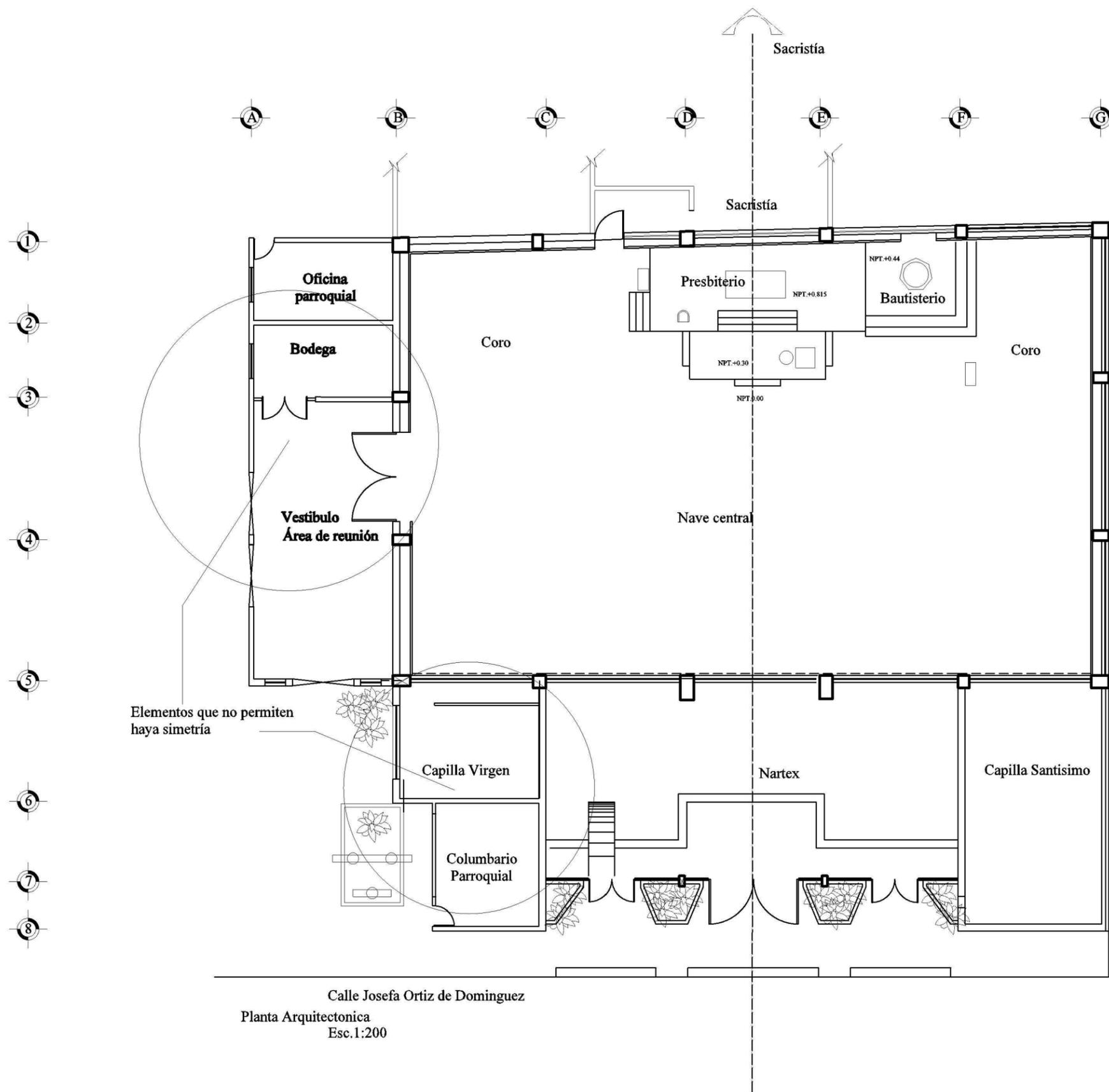
Templo de la Parroquia Santa Teresita del Niño Jesús
Teresita del Niño Jesus No.239 Pte. Tepic, Nay.



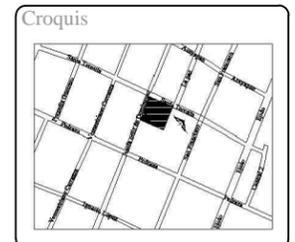
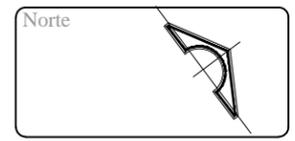
Dibujo:
Arq. Xochitl Judith Fonseca Garcia

Plano
Axialidad

Fecha Septiembre 2017	ESCALA 1:125 COTAS: Metros	Clave AX-01
-----------------------------	-------------------------------	----------------

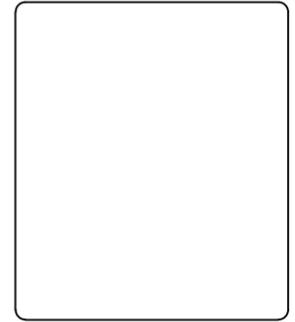


Calle Josefa Ortiz de Dominguez
 Planta Arquitectonica
 Esc. 1:200



ESPECIFICACIONES
 GENERALES

Templo de la Parroquia Santa
 Teresita del Niño Jesús
 Calle Santa Teresita No.239 Pte. Tepic, Nay.



Dibujó:
 Arq. Xochitl Judith Fonseca García

Plano
Simetría

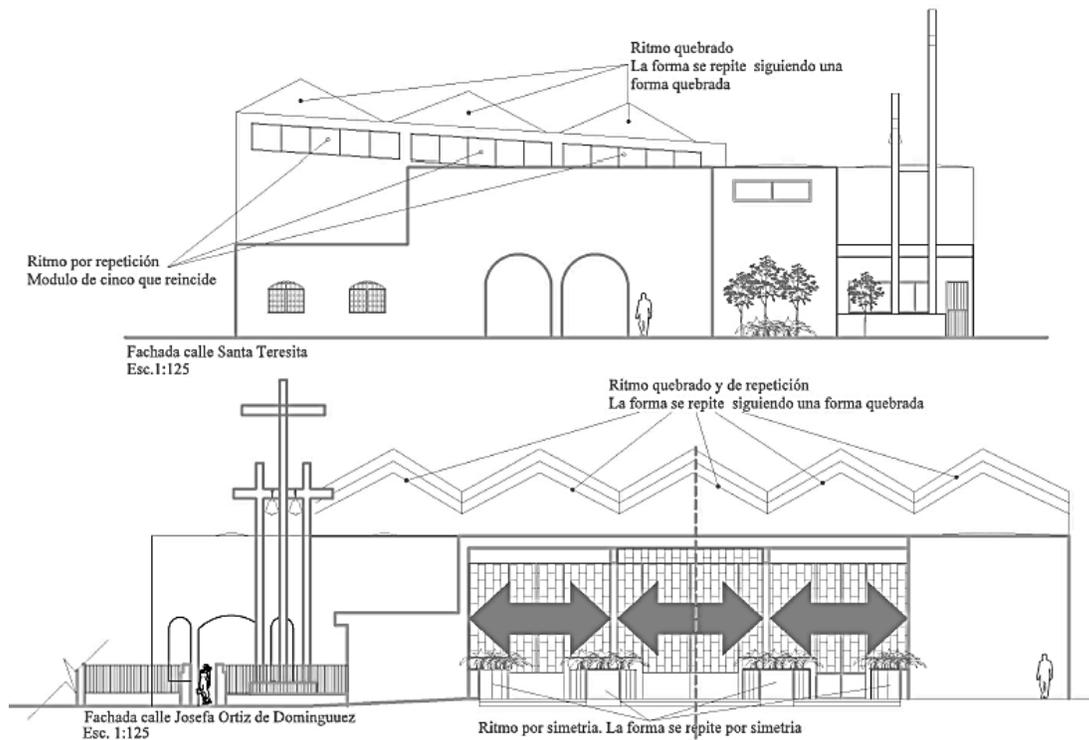
Fecha Septiembre 2017	ESCALA 1:200 COTAS: Metros	Clave SI-01
-----------------------------	-------------------------------	-----------------------

III.2.3.8. El ritmo y la repetición

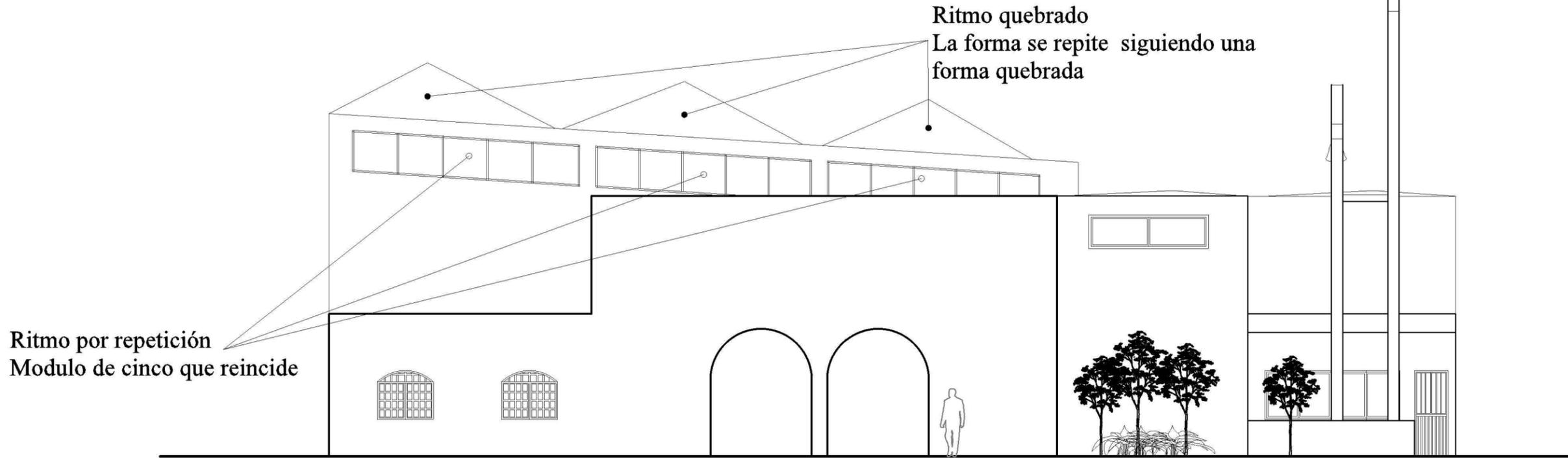
Para este estudio, fueron tomadas las dos únicas fachadas que posee el edificio, una por la calle Josefa Ortiz de Domínguez y la otra por la Santa Teresita, siendo la primera de las anteriores la principal.

En el alzado más importante se aprecia un ritmo quebrado y de repetición generado por la forma que posee la cubierta del templo, de igual manera se observa también una sucesión por simetría generado por la forma que se repite (jardineras y puertas de acceso) a ambos lados de un eje supuesto o imaginario como se aprecia en el plano RI-01, el cual se anexa en la siguiente página.

Por otra parte, en cuanto a la segunda vista, ocurre la misma situación que en la antes mencionada, solo que en esta ocasión se genera por tres módulos de cinco elementos cada uno de forma rectangular que se reiteran, así mismo se puede ver una vez más como la apariencia quebrada de la loza de la nave principal del templo produce forma zigzagueante. (Si se requiere ver detalle con mayor claridad ver plano RI-01 en la siguiente página).



Fachadas Josefa Ortiz de Domínguez y Santa Teresita. Elaborado por X.J.F.G.

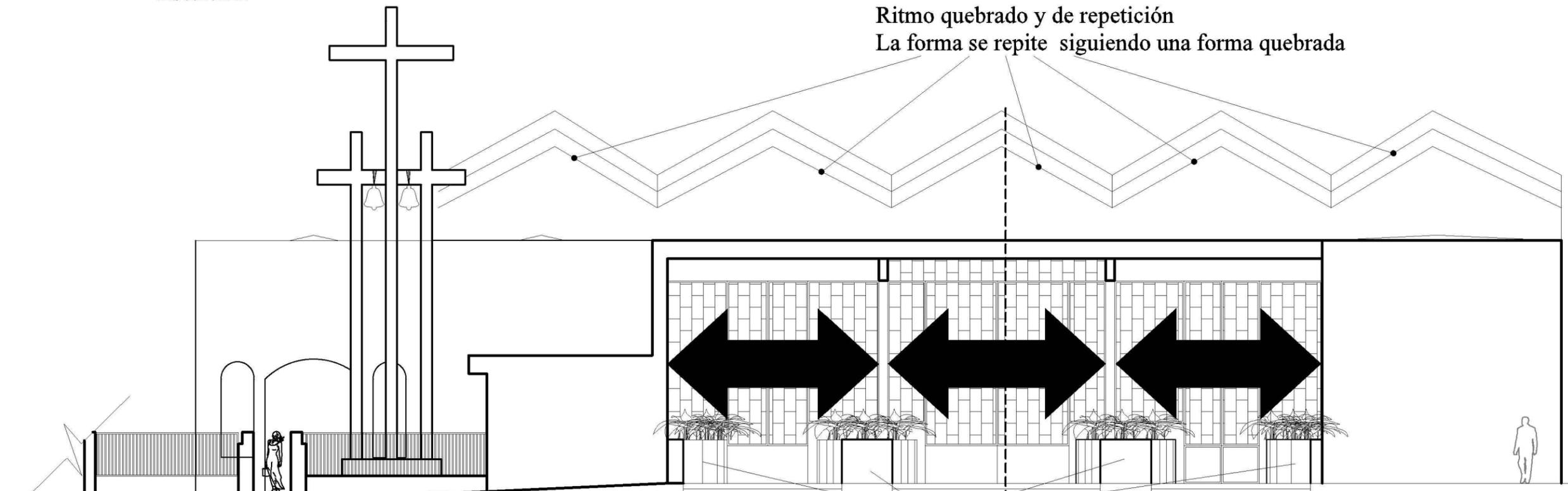


Fachada calle Santa Teresita
Esc.1:125

Ritmo quebrado
La forma se repite siguiendo una forma quebrada

Ritmo por repetición
Modulo de cinco que reincide

Ritmo quebrado y de repetición
La forma se repite siguiendo una forma quebrada



Fachada calle Josefa Ortiz de Dominguez
Esc. 1:125

Ritmo por simetría. La forma se repite por simetría



Croquis

ESPECIFICACIONES GENERALES

RITMO Y REPETICIÓN

Templo de la Parroquia Santa Teresita del Niño Jesús
Calle Santa Teresita No.239 Pte.
Tepic, Nay.



Dibujo:
Arq. Xochitl Judith Fonseca García

Título:
Ritmo

Fecha:
Septiembre 2017

ESCALA 1:125
COTAS: Metros

Clave:
RI-01

III.3.4. Valor Social (*justo, injusto*)

Si el valor social viene referido por la colectividad, en el caso del objeto de estudio, son los feligreses que asisten a la parroquia y en específico los que concurren al templo de Santa Teresita quienes le otorgan el Valor Social al edificio, en ese sentido se considera a la arquitectura como un documento que nos permite entender determinadas culturas, con respecto a la parroquia, esta fue construida debido a que la población de la zona se había incrementado a tal grado que el curato de San Isidro, a quien le correspondía atender también a la feligresía del actual objeto de estudio, no podía cumplir con todos los servicios religiosos que eran requeridos. En ese mismo sentido, la Iglesia justifica ese hecho con lo descrito por el *Decreto Christus Dominus*, el cual, habla sobre el ministerio pastoral de los obispos, Erección y modificación de las parroquias, capítulo II. Los obispos con relación a las iglesias particulares o diócesis, erección y modificación de Parroquias del Concilio Vaticano II, número 32.

*32. La misma salvación de las almas ha de ser la causa que determine o enmiende la erección o supresión de parroquias o cualquier género de modificaciones que pueda hacer el Obispo con su autoridad propia.*²⁶⁷

De lo anterior conviene decir que para quienes practican la doctrina católica es relevante tener un sitio donde recibir los sacramentos o donde se realicen los diversos ritos que se profesan dentro de su fe, en ese mismo sentido la Conferencia del Episcopado Mexicano hace referencia al significado litúrgico de la Iglesia como espacio arquitectónico, de celebración cristiana, y cómo este se encuentra presente dentro de los diversos contextos socioculturales dado que:

... cuando ella construye su propia casa en cada uno de estos, lo hace teniendo en cuenta a este contexto preciso, manifestando su presencia en medio de esa sociedad. Así, pues, la relación entre la iglesia y el pueblo/barrio/colonia, tiene valor cualificante respecto a un ambiente urbano o rural. Es por ello que la iglesia adquiere una fisonomía – tantas veces también denominación – a través de esta presencia, capaz de orientar y organizar los

²⁶⁷ Página Oficial del Vaticano, Documentos del Concilio Vaticano II. Fecha de consulta 18 de Septiembre de 2015. Recuperado de: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19651028_christus-dominus_sp.html

*espacios externos circunstantes y ser signo de la instancia divina en medio de los hombres.*²⁶⁸

Lo anterior hace referencia al diálogo o relación que debe existir entre el entorno socio-cultural y *el complejo eclesial*. Por otra parte, en lo que respecta al espacio interior del templo su importancia es aún mayor que su exterior pues es dentro de él donde se realiza la liturgia y demás ritos propios de la fe, en ese mismo sentido la Iglesia católica estipula que [una] *concreta interpretación de las relaciones interno-externas del edificio-contexto constituye una de las adquisiciones más importantes de la conciencia crítica de la arquitectura contemporánea.*²⁶⁹

De todo lo antepuesto, se hace notar que el templo contiene todos los espacios necesarios para que puedan desarrollarse las actividades litúrgicas, propias de la fe católica, por lo tanto cumple con el valor de utilidad. En cuanto al valor lógico, existe una congruencia entre la apariencia de los materiales y su uso, los espacios interiores poseen una correspondencia con lo que se aprecia al exterior, cada uno de los elementos estructurales desempeñan su función, no existe un elemento puesto al azar, por tanto cumple con este punto también. Respecto al aspecto estético, proporción y forma hacen que no sea del todo agradable en la parte externa, a lo anterior se agrega que de acuerdo a información recabada se conoce que éste no fue proyectado por un experto en la materia, sin embargo, no es el que el sacerdote y los albañiles hayan ideado la forma de este edificio lo que produce que se no cumpla con esa cuestión, sino el que sus formas no se muestran armónicas. Finalmente lo relativo al aspecto social, es innegable la importancia que tiene el sitio para las personas que habitan en la zona, sobre todo si han sido ellos quienes colaboraron en su construcción, por lo tanto este aspecto también está cubierto.

Ahora bien, desde mi particular punto de vista, aun cuando de acuerdo a la evaluación que se hizo aplicando la metodología de Villagrán, y el resultado obtenido no haya sido del todo

²⁶⁸ Conferencia del Episcopado Mexicano. “Instrumentum laboris Orientaciones para la proyección y adecuación de iglesias”. México, sin fecha, s/p, recuperado de la página oficial de la Conferencia del Episcopado Mexicano, el día 24 de Septiembre de 2015 en: http://www.cem.org.mx/i/uploads/Instrumentum_laboris_Orientaciones_PAI.pdf

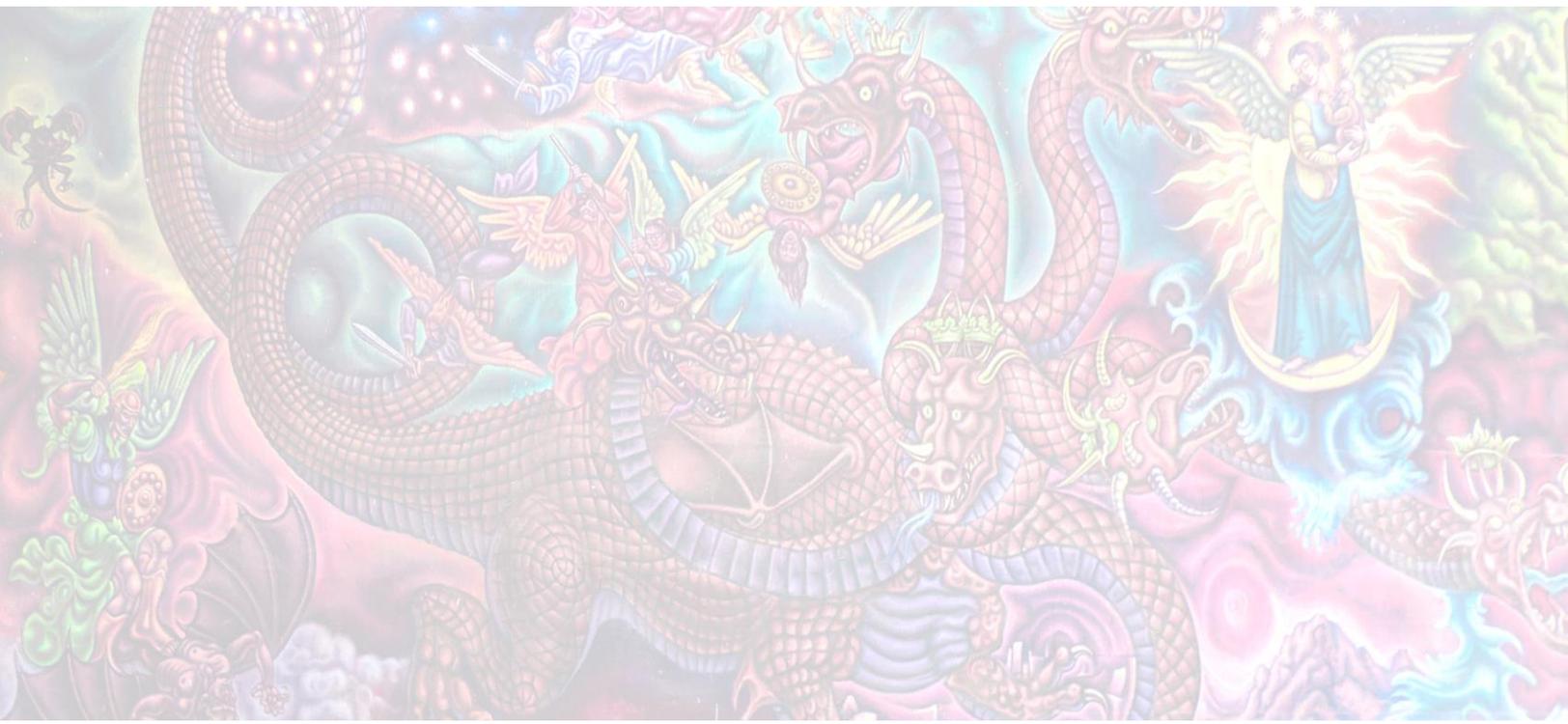
²⁶⁹ *Ibidem*.

positivo, es decir que no puede ser considerada una obra arquitectónica debido al aspecto estético, difiero un poco en dicha perspectiva, sobre todo si se considera que la arquitectura es un arte y este no siempre es bello.



CAPÍTULO IV





IV.1 Pintura mural “El Apocalipsis”

IV.1.1 Antecedentes, origen del Mural

Tras estudiar Derecho canónico en Roma y serle asignado el curato de Santa Teresita del niño Jesús, el presbítero Antonio Bañuelos Naranjo, invita al maestro Juan Lamas a realizar una pintura sobre *El Apocalipsis*, motivado por el arte que vio en Roma durante su estancia ahí.

El sacerdote, quien ya conocía al pintor de años atrás, lo invita a visitar el templo donde se habría de realizar la obra. En ese momento, dicho sitio, por palabras propias del maestro Lamas, se encontraba solo como idea y no había construcción:

No era un templo ni nada, era una construcción provisional de escombros, y entonces, el maestro pregunto ¿pintar aquí?, a lo que el párroco respondió, [...] no te preocupes el templo se va a construir aquí especialmente para albergar el mural²⁷⁰

Fue así que se construyeron muros de grandes dimensiones soportados por una estructura a base de marcos estructurales. Por otra parte, como se ha mencionado en desde apartados anteriores, el trabajo no fue realizado directamente sobre el muro, dadas las condiciones de humedad de la zona donde se localiza el objeto de estudio, ya que de haberlo hecho, en este momento tendría un mayor deterioro. Dadas las circunstancias, se mandaron construir bastidores de metal para empotrarlos en la pared, estos a su vez fueron recubiertos primero con rollos de acrílico, y sobre ellos una capa de fibra de vidrio. Las hojas o bastidores que recubren los muros tras el altar o mural principal son tres, cada uno con dimensiones de 8 m de altura por 10 de ancho, lo que da un total de 30 m de largo por 8 de alto del mural frontal. Cabe mencionar que cada lienzo, fue colocado conforme el autor lo fue requiriendo. Las paredes laterales como el atrio y el friso, también fueron realizadas en tres grandes fases, cada una compuesta por diversas escenas del apocalipsis.²⁷¹

²⁷⁰ Entrevista realizada al maestro Juan Lamas en *El Salón de la Plástica Nayarita* el día 16 de febrero de 2015.

²⁷¹ *Ibidem*

A continuación, por medio de un diagrama se cita el orden cronológico en que fue pintada cada una de las escenas que integran la primera, segunda y tercera etapa, de trabajo de pintura todas realizadas entre 1987 y 1997, es decir en diez años. A pesar de este tiempo, algunas zonas solo han sido terminadas parcialmente, dado que áreas como la del atrio solo tienen dos de tres manos de pintura y otras una sola, ello debido a que la feligresía pedía que el mural fuese concluido a la brevedad.

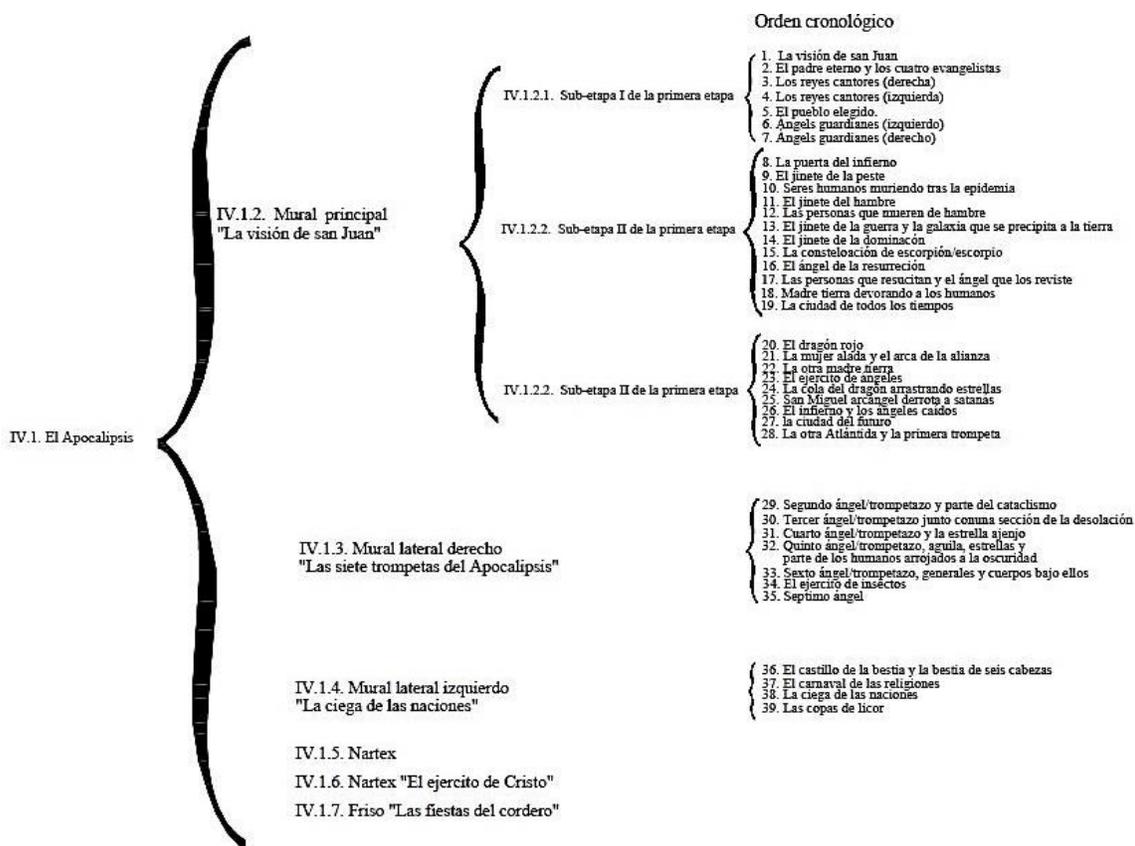


Diagrama. Orden cronológico en el que fue pintado el mural

Cabe mencionar que cada muro corresponde a una etapa, misma que se subdivide en tres, donde la primera corresponde al muro principal, la segunda a lateral derecho, la tercera el lateral izquierdo, la cuarta a los muros derecho e izquierdo del atrio y finalmente el friso. Todas las anteriores se describirán a detalle en las siguientes páginas.

IV.1.2 Mural principal, correspondiente a la primera gran etapa

Esta sección de la pintura se localiza sobre el muro tras el altar, el cual fue realizado en el siguiente orden:

IV.1.2.1. Sub-etapa I de la primera etapa

La sub-etapa I corresponde a las figuras plasmadas en el centro, como se muestra en la imagen de la parte inferior. Ésta a su vez se divide en cinco Sub etapas, iniciando con el Capítulo número uno del Apocalipsis.



Imagen ilustrativa del orden que siguió la zona 1 o central del mural principal. Fotografía propiedad del autor del mural.

Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Iniciando con figura central (1) La visión de San Juan, (2) seguida por el padre eterno y los cuatro evangelistas un plano arriba del anterior, (3) Los reyes cantores del lado izquierdo, (4) Los reyes cantores del lado derecho, (5) El pueblo elegido y el ángel que marca la frente

a quienes reciben la marca que señala su salvación, (6) Ángeles guardianes del lado izquierdo, (7) Ángeles guardianes del lado derecho, siendo esta parte con la que dicha fase concluye con los ángeles guardianes del lado derecho.

IV.1.2.2. Sub-etapa II de la primera etapa

Corresponde al lado derecho del mural visto de frente. Una vez terminados los ángeles que custodian al pueblo elegido, el autor comenzó esta segunda sub etapa de izquierda a derecha, primero por (8) La puerta del infierno, seguida de (9) El jinete de la peste, (10) Los seres humanos muriendo tras la epidemia, (11) El jinete del hambre, (12) Las personas que mueren de hambre, (13) El jinete de la guerra y la galaxia que se precipita a la tierra, (14) El jinete de la dominación, (15) La constelación de escorpión/escorpio, (16) El ángel de la resurrección y el altar al que el autor denomina esquema proto - arquitectónico, (17) Las personas que resucitan y el ángel que los reviste, (18) Madre tierra devorando a los humanos, (19) La ciudad de todos los tiempos, en ella se aprecian los distintos estratos sociales que a palabras del autor “la clase alta envía lo que no sirve o sobra, a la clase media y esta sobrevive de ello. Finalmente al fondo de la veta están los mineros ellos extraen la riqueza de la tierra y la llevan hacia las altas esferas que la acumulan, para preservar sus tesoros utilizan perros guardianes y soldados, después de todo es el escritor quien escribe la historia a favor de los poderosos al igual que el científico. En la cúpula o en lo más alto de la ciudad se aprecia un águila que está siendo asfixiada por la serpiente a diferencia del Escudo Nacional Mexicano, con ello el autor buscaba acentuar la represión de la clase poderosa sobre la trabajadora.”²⁷²

²⁷² Información proporcionada por Juan Lamas en la Galería de la Plástica Nayarita, el 6 de marzo de 2015, fotografía fue tomada también por el autor del mural.



Imagen ilustrativa del orden que siguió la zona 2 región derecha del mural central
Fotografía tomada por el autor de la obra.(2016)

IV.1.2.3 Sub-etapa III de la primera etapa

En la tercera etapa del mural central el dragón comprende toda la composición, en este caso el autor busco plasmar:

Un ejército que viene del espacio e incendia y destruye por doquier, a él se enfrenta la mujer alada coronada por 7 estrellas, la ciudad sobre la que será la invasión es del futuro con un toque cubista.²⁷³

El orden de esta zona inicia con (20) El dragón rojo, enseguida (21) La mujer alada y el arca de la alianza, en conjunto con la segunda fueron plasmados también un ángel que grita sobrevolando al padre eterno de la zona central del mural principal así como las siete antorchas en la parte superior , (22) la otra madre tierra, (23) el ejército de ángeles, (24) La cola del dragón arrastrando estrellas, (25) San Miguel Arcángel derrotando a satanás, (26)

²⁷³ Información proporcionada por Juan Lamas en la Galería de la Plástica Nayarita, el 6 de marzo de 2015, fotografía fue tomada también por el autor del mural.

El infierno y los ángeles caídos, (27) La ciudad del futuro localizada bajo el dragón, y es con este elemento que finaliza el mural principal.



Imagen ilustrativa del orden que siguió la zona 3 región izquierda del mural central. Fotografía propiedad del autor del mural.

Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).



Sección de transición entre el mural principal y el lateral derecho.

Imagen captada por X.J.F.G. tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.1.3 Mural lateral derecho

Continuando con la cronología, el pintor prosiguió con el muro lateral derecho del templo, y sobre ese lienzo ilustró las calamidades que sufriría el mundo al ser entonadas las siete trompetas, de ahí que eligiera precisamente el nombre de Las siete trompetas para nombrar a dicha sección. Cabe mencionar que en esta etapa, el autor comenzó a pintar en la unión o esquina que se forma entre la pared tras el altar y la pared del lado derecho, (28) La otra Atlántida y la primera trompeta, Lamas comenta que esta escena también posee las tres manos de pintura, incluso hace hincapié en que:

Si se observa detenidamente las dimensiones de la primera porción de la pintura corresponden al tamaño del andamio en él se aprecia con un color maduro en comparación del resto del mural lateral derecho, que solo recibieron una primera mano.²⁷⁴

Una vez terminada la zona del primer ángel y la Atlántida, continuo de izquierda a derecha con la siguiente escena encabezada por (29) el segundo ángel o trompetazo así como parte del cataclismo, al anterior le siguió (30) el tercer ángel o tercer trompetazo junto con otra parte de la desolación bajo el, seguido por (31) el cuarto y la estrella de ajenjo que amargo los mares y más grupos de especies marinas que mueren por su causa, (32) el quinto ángel y su contexto es decir el águila, las estrellas y parte de los seres que son arrojados a una especie de remolino oscuro. Una vez terminada la anterior escena continuo con (33) el sexto ángel y los generales, así como con los cuerpos bajo estos, a lo anterior le siguió el acto donde (34) el ejército de insectos ataca a la humanidad y finalmente (35) el séptimo ángel que grita mientras coloca uno de sus pies en el piso y otro en el mar, lo que ocurre sobre su cabeza y bajo sus pies, una vez terminado el muro lateral derecho la tendencia sugeriría que el maestro continuo con el friso, pero no fue así puesto que se trasladó al lado izquierdo, comenzando entonces a plasmar las figuras siguiendo el orden de derecha a izquierda.

²⁷⁴ Información recabada en entrevista realizada en las instalaciones del Taller de la plástica Nayarita al maestro Juan Ávila Lamas el día 22 de Enero de 2015.



(28) La Atlántida, (29) El segundo ángel, (30) El tercer ángel, (31) El cuarto ángel y la estrella ajenjo, (32) El quinto ángel, (33) El sexto ángel y los generales, (34) El ejército de insectos, (35) El séptimo ángel. Fotografía tomada por X.J.F.G. tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.1.4 Mural lateral izquierdo

Inicio de izquierda a derecha con (36) el castillo de la bestia y la bestia de seis cabezas, seguido por (37) El carnaval de las religiones, esta escena comprende los templos con características estilísticas de la cultura maya y del antiguo imperio Angkor localizado en la actual Camboya, incluye también a los seguidores de la bestia que en este caso se representa también con la Coatlicue, con respecto a esta última Lamas menciona que:

...pienso quitar a Coatlicue [...] la pinte porque en un principio los conquistadores encontraron un templo con la Coatlicue y dijeron es el demonio, no comprendían el significado, entonces la confundieron con la bestia, por tanto es una representación de la bestia, sin embargo con el paso del tiempo he pensado en quitarla porque creo que daño un poco la sensibilidad de los mexicanos con esto, quiero hacer entonces en su lugar una deidad etrusca que corresponda a la época aquella cuando el apocalipsis fue escrito..²⁷⁵

De lo anterior, conviene mencionar que el autor aun cuando es consciente de que el colorido posee rasgos de arte prehispánico y no desea incluirlo. Para evitar mayores

²⁷⁵ Información recabada en entrevista realizada en las instalaciones del Taller de la plástica Nayarita al maestro Juan Ávila Lamas el día 22 de Enero de 2015.

controversias, resaltan en esta ocasión ángeles hacen su aparición nuevamente solo que en menor escala que en los anteriores, traen en sus manos una copa con licor, misma que vacían sobre la humanidad. Con lo anterior, el pintor quiso conceptualizar a dicho líquido como corrosivo, e incluso *armas químicas que envenenaban los ríos y mares*, enseguida de los templos piramidales hacia el lado izquierdo fue plasmado también un grupo de personas intentando llegar hacia el cielo (La escalera al cielo). Lamas explica que aun cuando eso no venía incluido dentro del Apocalipsis su idea era proyectar la ambición humana, *como unos pisotean a los otros por llegar siempre más alto, pero en ese afán de dominio uno de los ángeles lo destruye vertiendo su líquido*, el falso profeta es incluido también en este cuadro se le aprecia hablando a las personas del carnaval de las religiones.

Continuando con la pintura hacia el lado izquierdo del suceso anterior, se encuentra un árbol representando a una vid siendo cosechada por un ángel. Para el autor los racimos de uvas personifican a las personas que al ser cegadas por la oz de este personaje se convierten nuevamente en seres humanos, mismos que son triturados por otro ser alado para convertirse en vino, mientras que otro arroja un mortal fluido sobre los ejércitos aniquilándolos, a toda esta sección se llama (38) la ciega de las naciones.

El acto que completa a la pared del costado izquierdo fue nombrado (39) las copas de licor, y está constituido por cuatro espíritus celestes vertiendo el contenido de los cálices del castigo sobre las ciudades y las personas. A continuación se muestran los lienzos izquierdo y derecho del mural con la numeración citada.



(36) La bestia y el castillo de la bestia, (37) El carnaval de las religiones, La ciega de las naciones, (39) Las copas de licor. Fotografía por X.J.F.G. Interior del Templo de Santa Teresita, Tepic,Nay.(2016).

IV.1.5. Nartex muro lateral derecho, La gran prostituta y Nartex muro lateral izquierdo, El ejército de Cristo

Ambos murales fueron terminados juntos debido a que sus dimensiones son de 2.60m de largo por 1.70m de altura, lo que en proporción a los anteriores significó menor tiempo en ser realizados.



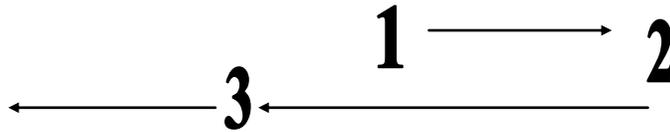
La gran prostituta. Fotografía propiedad del autor de la pintura.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).



El ejército de Cristo. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.1.6. Friso

Finalmente el friso, también posee solo la primera mano o mancha, el nombre de dicha zona son Las fiesta del cordero. Donde primero que todo fue plasmada la escena central, posteriormente continuo del centro a la derecha y una vez terminada dicha zona se trasladó a trabajar el lado izquierdo del friso.



Las fiestas del cordero. Fotografía tomada por Juan Lamas.
Interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.1.7. Proceso o aplicación de las manos de pintura

El proceso inicio primero con la realización del diseño, utilizando para ello pintura acrílica negra sobre el lienzo, debido a que el negro es *la estructura de la obra*. Una vez distribuido y logrado, comenzó la aplicación de los tonos trabajando primero los colores fríos desde el violeta, el cual se encuentra en casi todas las partes de la obra por ser el más cercano al negro. Posteriormente, comenzó con los tonos fríos Azul, azul-verde, verde, amarillo-verde, amarillo y blanco, cabe mencionar que todas las figuras que fueron plasmadas en colores fríos llevaron el proceso antes descrito en tanto que algunos se quedaron en azul solamente o azul- verde, amarillo- verde, amarillo y solo unos cuantos llegaron hasta el blanco. En cuanto a las figuras que poseen una tonalidad cálida parten del rojo-violeta, rojo, rojo-naranja, naranja, naranja- amarillo y blanco, al igual que las anteriores hay algunas que solo quedan en color, en este caso rojo otras rojo-naranja, etc., gracias a dicho proceso obtuvo la policromía en la primera mano. Posteriormente en la segunda mano, si había que corregir el dibujo, retomaba el color negro para rectificar lo que considerara erróneo y si no a partir a partir de donde pudiera hacerlo. Sin embargo, en la segunda etapa invirtió todos los colores mas no los tonos, del tal manera que el elemento que llevaba matices fríos, le

agregó una carga cálida para lograr el efecto y la vibración, que dicho en sus propias palabras:

*... a una figura rojiza la pinto en verdes o azul-verdes según sea la oscuridad que tenga y ya lo lleva hacia el negativo pero en cuanto al color no en cuanto a la luz, es decir sigue habiendo luz donde hay luz y sombra donde hay sombra [...]*²⁷⁶

Finalmente en una tercera aplicación, se superpone el color definitivo procurando que el anterior quede en la textura del lienzo. El resultado que se obtiene es la mezcla óptica de todos los tonos utilizados, es decir *un color maduro con mayor peso y definición* de acuerdo al autor, por tanto, para que ello suceda es esencial crear oscuridad o claridad por medio de los tonos y no de líneas, pues a distancia estas no deben percibirse, siendo el contraste simultáneo el que aporte la sensación de separación entre una figura y otra. Otro aspecto que para Lamas es fundamental al momento de crear, es la dimensión humana, de hecho, cada una de sus obras están pensadas en ello, porque para él es elemental que su obra se aprecie tanto a corta como a larga distancia por el espectador.

²⁷⁶ Entrevista realizada al maestro Juan Lamas en *El Salón de la Plástica Nayarita* el día 16 de Febrero de 2015.



IV.2. El análisis Artístico

IV.2.1 Análisis artístico del Mural “El Apocalipsis”

Una obra artística evoca sensaciones y situaciones diversas por lo cual se conoce el significado de su composición y la armonía de sus elementos se considera relevante. El caso del mural *El Apocalipsis* no es la excepción, para ello, se describe primeramente la metodología a seguir para realizar su correcta estimación, interpretación y valoración.

IV.2.1.1. La apreciación artística

La apreciación artística es un proceso en el que se involucran no solo la obra con sus respectivos atributos sino también el público que la aprecia, es decir:

*Tanto la obra artística como los espectadores [...] están inmersos en una cultura que condiciona los modos de expresión y apreciación de las artes.*²⁷⁷

Asimismo, previo a mencionar los mecanismos que se requieren para tal fin, se nombrarán primero los elementos más importantes de la evaluación plástica en general, tales son la identificación, análisis y tasación, en tanto que los de la interpretación son la misma...*interpretación y valoración de los efectos de una obra de arte*²⁷⁸. Sin embargo, no debe olvidarse que esta es también una estructura, que a su vez consta de una subestructura material, la cual, corresponde a los elementos de la obra de arte y de otra subestructura significativa que incluye todas las actividades visuales, sensitivas y mentales del observador.²⁷⁹

El espectador o receptor se auxilia de siete operaciones para realizar una evaluación completa de una obra artística, estos elementos son: el sentido o significado, reconocimiento de elementos primarios y secundarios, distinción de los efectos o dimensiones expresivas de los elementos, caracterización de los factores de organización y sus efectos comunicativos, identificación de las tres funciones de todos los componentes, dar sentido y estimación. A continuación se describe cada uno de estos elementos.

²⁷⁷ ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artísticas*. México: Trillas, reimpresión 2007, p.85.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*.

IV.2.1.1.1. El sentido o significado

Es aquel que el observador le da a la obra, y este se hace a partir de los conocimientos que el espectador posee sobre arte.

*...en el ámbito artístico parece imperar la idea de sentido [...] resulta difícil desarraigar la convicción de que el arte sea la comunicación de un sentido, que el artista formula y el espectador comprende.*²⁸⁰

En efecto, es innegable la relación que existe entre la imagen y la pintura representativa puesto que la primera *es portadora natural de significación*, de tal forma, la pintura abstracta por no poseer una es en ocasiones llamada abstracta, y para muchos desprovista de sentido.²⁸¹

IV.2.1.1.2. La identificación de elementos primarios y secundarios

Este aspecto va ligado a los planos comunicativos: semánticos, sintácticos y pragmáticos; donde el primero, hace referencia a cuan parecido es o no la figura con la realidad que representa, el segundo es la armonía que guardan todos los elementos compositivos y la relación entre las figuras, y los últimos son las reacciones que genera la obra en el receptor. Para lograr la identificación de todo lo anterior es necesaria la interpretación de *los componentes y la totalidad de la obra de arte.*²⁸²

Asimismo, cabe mencionar que los factores se dividen en primordiales y subsecuentes, de los cuales, los primeros y los más básicos son los puntos, las líneas, los planos, los volúmenes y los colores.

²⁸⁰ GILSON, Étienne. *Introduction aux arts du beau*, Paris, Francia, Vrin, 1963, p. 21.

²⁸¹ ECHAURI, Raúl: *Arte y significación*. España: Universidad de Navarra. *Revista Anuario Filosófico*, Volumen 23, No.2, 1990, pp.139-146.

²⁸² ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artísticas*. México: Trillas, reimpresión 2007,p.5

IV.2.1.1.2.1. El Color

Partiendo primero de la definición, tenemos que se le conoce como...*un fenómeno lumínico cuya percepción depende no solo de la iluminación que reciba el objeto sino también depende de sus colores vecinos.*²⁸³

Es un elemento fundamental de una obra, en ocasiones llamado la esencia de la pintura, sin embargo aun cuando es importante para la misma, puesto que es uno de los elementos principales que un artista emplea para expresar su personalidad, sensibilidad humana y artística, existen pinturas donde se utiliza únicamente el negro y el blanco. Un ejemplo de esto, son algunas pinturas chinas o japonesas, en las cuales se aprecian diversas graduaciones de negro y el blanco, que evocan sensaciones en quien las observa al igual que una obra hecha con diversos pigmentos.²⁸⁴

Stefania Caliandro coincide con lo anterior cuando explica que los artistas se han expresado teniendo en cuenta el poder del color de influir en el estado psíquico y las emociones; sobre todo del espectador.²⁸⁵

En el caso particular del objeto de estudio, como ha sido expresado en apartados anteriores, y sobre todo en el apartado iconográfico, el significado de cada tono utilizado para la creación del mural, está relacionado a dos cosas, la primera, el sentido que le otorga la iglesia católica a cada pigmento considerando lo descrito en la Biblia, y la segunda, el gusto personal del autor, quien a su vez se ve inspirado por los colores que la etnia Cora emplea en su vestimenta.

IV.2.1.1.2.2. El claroscuro

Puesto que la valoración de los diferentes elementos del dibujo o pintura repercute no solo en el elemento principal sino en todos los elementos que lo integran cada uno de ellos puede variar de acuerdo a la iluminación que reciba.

²⁸³ ACHA, Juan: *Expresión y Apreciación artística*. p.100

²⁸⁴ Consultar a: VALDÉS, Sara: *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato. Segunda edición, 2002. p.64

²⁸⁵ CALIANDRO, Stefania: *Artículo Ocho tesis a favor (¿o en contra?) de una semiótica del color, Tópicos del Seminario*, 28, Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Julio-diciembre 2012. p.25

La maestra Sara Valdés define al claroscuro como: *El grado de luz que presenta un objeto en sus diversas partes, por el claroscuro es que las figuras dentro de un cuadro adquieren relieve y movimiento, sin juegos de la luz*²⁸⁶.

De entre los pintores que han hecho uso del claroscuro se encuentran Rembrandt y Caravaggio, donde el contraste entre sombra y luz es más fuerte que en una escena real, donde sería muy complicado lograr algo como eso.²⁸⁷

Para un pintor los colores blanco y negro conforman el medio más fuerte para expresar el claroscuro, dados sus efectos opuestos, dentro de esas dos manifestaciones se desarrolla el dominio de los tonos grises y los coloreados. El gris neutro equivale a la ausencia de colores, es decir es un color sin carácter al cual se le puede contrastar muy fácilmente, y con ello obtener resultados interesantes.²⁸⁸

Por otro lado, para representar el relieve de un objeto es necesario por lo menos tres tonos, a los cuales se les ha llamado: tono de luz, tono medio y tono de sombra.²⁸⁹

IV.2.1.1.2.3. La escala

Se define a la escala *como la clasificación relativa y progresiva de proporciones, o un grado de tamaño, cantidad, importancia y rango de una composición. En comunicación visual, proporción y escala son principios de diseño relacionados. La proporción alude al tamaño de los elementos de diseño en cuanto a la composición.*²⁹⁰ Existen dos tipos de escala: la objetiva y la subjetiva. La objetiva es aquella donde se emplean las dimensiones reales, se emplea principalmente en los planos arquitectónicos, mapas, así como en

²⁸⁶ VALDÉS, Sara. *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato. Segunda edición, 2002. p.65

²⁸⁷ Para ampliar el concepto de claroscuro consultar a: AUMONT, Jacques. *La Imagen*. Título original "L'image". traducción de López Antonio. Editorial Paidós. España, 1992.

²⁸⁸ Consúltese para confrontar sobre el tema de claroscuro a: ITTEN, Jhoanes. *Arte del Color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Edición abreviada. Paris: Editorial Bouret. S/e. S/a. p.80

²⁸⁹ *Ibidem*. p.80.

²⁹⁰ POULIN, Richard. "Forma". En: *El lenguaje del diseño gráfico: conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: PROMOPRESS, 2012. pp.83.

maquetas. La escala subjetiva por su parte, se refiere o tiene que ver con la impresión que produce sobre el observador un objeto real.²⁹¹

*El principio visual de la escala depende totalmente del contexto [...] contribuye a hacer que el espectador perciba una ilusión espacial, como el tamaño de los objetos y su escala relativa dentro de la composición [...] los elementos de una composición que están más cerca aparecen más grandes que los que están lejos*²⁹².

Para producir efectos ópticos especiales en una composición visual se puede utilizar la posición y solapamiento de esa manera la escala y la profundidad se reflejarán de manera automática.

Sin embargo, cabe mencionar, que dado el concepto de escala para efectos de esta investigación al aplicar la metodología del análisis vendrá incluida dentro de la proporción.

IV.2.1.1.2.4. La forma y la figura (son elementos visibles)

De acuerdo a Arnheim:

*La forma es una de las características esenciales de los objetos que la vista capta; [...] refiriéndose a los aspectos espaciales de las cosas, excepto su ubicación y orientación, [...] concierne en primer lugar a los límites de las masas. Los cuerpos tridimensionales están limitados por superficies bidimensionales; las superficies, por bordes unidimensionales –líneas.*²⁹³

Por otro lado, Estrada David explica que tanto Estética como Filosóficamente e incluso Teológicamente para que exista una adecuada interpretación resulta conveniente hacer una matización, pues con frecuencia el término encierra dos acepciones: la primera de ellas es la figura y la segunda la forma. La figura equivale a la palabra griega Kmorfe (μορφή), y designa el contorno, es decir el aspecto externo de un objeto, su configuración; en tanto que la forma corresponde con eidos (εἶδος), y se refiere al aspecto externo o esencial de algo;

²⁹¹ Para profundizar en el tema Escala consultar a: POULIN, Richard. *Forma*. En: *El lenguaje del diseño gráfico: conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: PROMOPRESS, 2012 pp.83-91.

²⁹² POULIN, Richard. *Forma*. En: *El lenguaje del diseño gráfico: conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: PROMOPRESS, 2012. pp.83,84

²⁹³ ARNHEIM, Rudolf: *Arte y Percepción Visual. Psicología de la visión creadora*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Sin año de edición. p.27-28

cabe aclarar que aun en la lengua griega no se mantiene la claridad y distinción de dicho concepto. En un contexto estético, *la forma es un objeto artístico*, el cual *además de revestir una figura determinada, incluye también una estructura, una Gestalt.*²⁹⁴ Estrada comenta también que de acuerdo a la actitud que mantenemos con lo que nos rodea existirá una variación en la manera como percibamos la forma. En tanto que Poulin explica que si bien la forma es un gráfico bidimensional que parece ser plano definido por una línea de contorno que lo encierra así como una textura, valor o tipografía, se utiliza para definir disposiciones espaciales, creación de motivos y la composición de elementos. Existen entonces tres tipos de formas, cada una con sus propios criterios y características visuales, las geométricas *se basan en formas matemáticas relacionadas con el punto, la línea y el punto*, comúnmente este tipo de formas resultan más familiares, pues las conocemos desde edades tempranas, sus contornos siempre son regulares, angulares o de bordes rígidos, las orgánicas por su parte son formas más libres suelen ser irregulares o blandas, finalmente las aleatorias son aquellas que no poseen un orden determinado ni relación con las formas geométricas u orgánicas.

Finalmente, en términos de composición, la forma plana actúa como un elemento representativo sobre un plano, un fondo o un espacio que la rodea, es decir un elemento positivo dentro de un espacio negativo, es pues un principio fundamental de figura y fondo y es una característica integral del equilibrio en la composición visual.²⁹⁵

²⁹⁴ESTRADA, David. *Estética*. España: Herder, 1988.p.370.

²⁹⁵POULIN, Richard. *Forma*. En: *El lenguaje del diseño gráfico: conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: PROMOPRESS, 2012. pp.29-39

IV.2.1.1.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos

Toda obra artística posee una función comunicativa al estimular al observador a apreciarla, de ahí la importancia de identificar los efectos que producen sus elementos compositivos sobre todo en quien la aprecia.

Con relación a lo anterior, debe resaltarse que la comunicación está integrada por cuatro factores: el emisor, mensaje, código y receptor; *donde el emisor es el artista, el mensaje es la obra de arte y el código son los recursos usados por el emisor para producir su obra; y por su receptor para entenderla y apreciarla.* Son entonces los recursos que utiliza el artista que deben ser identificados. Para ello, es importante conocer los códigos de los lenguajes artísticos los cuales "...sirven para descifrar lo que la obra quiere decir.

Entre los códigos artísticos, cabe distinguir los planos o niveles comunicativos y los efectos comunicativos",²⁹⁶ dichos planos comunicativos nos permiten afinar nuestra apreciación de una obra de arte, y son tres: el semántico, sintáctico y pragmático. El primero es el que busca encontrar las similitudes entre la realidad y las figuras plasmadas en la obra, el plano sintáctico busca por su parte la relación que existe entre los elementos, es decir, su organización armonía y composición, y finalmente el pragmático, el cual trata la relación de las figuras con el receptor, es decir qué efectos produce sobre quien la observa tales reacciones pueden ser entre otras escandalo o asombro.²⁹⁷

IV.2.1.1.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos

Identificar los factores de organización en una obra es substancial puesto que va de la mano con los efectos que produce la misma sobre el espectador. En ese sentido *los elementos primarios y secundarios actúan relacionándose entre sí con el espacio o tiempo dado las relaciones se llaman factores organizadores o principios reguladores, y son el ritmo, la proporción y la simetría, más la oposición y la dirección.*²⁹⁸

²⁹⁶ ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artísticas*. México: Trillas, reimpresión 2007, p.55

²⁹⁷ Para ampliar información sobre *La identificación de Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos*, consúltese a: ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artísticas*. México: Trillas, reimpresión 2007.p.55.

²⁹⁸ *Ibíd.*p.74

IV.2.1.1.5. El ritmo

*El ritmo es la repetición alternativa de forma y espacio, o movimiento planificado de los elementos visuales de una composición*²⁹⁹ muy mencionado en la música, por ser más afín a ella, en tal caso las secuencias de tonos se suceden unas a otras en el tiempo.³⁰⁰

El ritmo es considerado una de las herramientas primordiales en todo diseño, su uso permite dar a una composición posibilidades de movimiento y plasticidad.

En lo que respecta a los diseños visiblemente estáticos, como el caso de la pintura o el diseño gráfico, el movimiento es subjetivo, ello no quiere decir que sea menos real, un ejemplo de ello es una serie regular de configuraciones con igual intervalo entre ellas.³⁰¹

Existen diversos tipos de ritmo, el primer y más simple es el llamado ritmo por repeticiones, el cual consiste en repetir continuamente un mismo motivo, conservando siempre tanto el tamaño como la forma y la distancia, la figura se repite varias veces de la misma manera, conservando tanto su imagen como distancia entre uno y otro. Por su parte, en el ritmo por alternabilidad, se emplean dos elementos distintos, los cuales se van alternando en el mismo orden y dirección de tal manera que formen un contraste. En el ritmo por simetría, las formas se repiten en ambos lados de un eje imaginario como si fueran producto de la reflexión de un espejo, ritmo radial, consiste en la repetición circular y simétrica de un motivo, alrededor de un centro siguiendo la dirección de las agujas del reloj, ritmo por progresión, en esta clase de ritmo el mismo elemento puede aumentar progresivamente su altura, ancho, tamaño o intervalos, ritmo quebrado, en tanto que en este tipo de ritmo las formas se repiten siguiendo la configuración de líneas quebradas o en zigzag, y finalmente el ritmo libre, el cual a diferencia de los anteriores no parece estar sujeto a nada establecido, sin embargo a pesar de ello mantiene su equilibrio.³⁰²

²⁹⁹ POULIN, Richard. *Ritmo*. En: *El lenguaje del diseño gráfico: conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: PROMOPRESS, 2012. p.271.

³⁰⁰ SCOTT, Robert. *Capítulo 5. Proporción y ritmo*. En: *Fundamentos de diseño*. Argentina: VÍCTOR LERU, S.A., 1970, p.67

³⁰¹ Si se requiere ampliar información sobre el concepto o descripción del ritmo en el arte consúltese a:

SCOTT, Robert. *Capítulo 5. Proporción y ritmo*. En: *Fundamentos de diseño*. Argentina: VÍCTOR LERU, S.A., 1970. pp.67-70.

³⁰² *Ibidem*.

IV.2.1.1.6. La proporción

Se conoce como proporción a la *relación sistemática de un elemento con respecto a otro en cualquier composición. En la comunicación visual es un principio de diseño fundamental definido como la relación integral de los tamaños dentro de una composición.*

El objetivo principal de la proporción es producir una sensación de armonía, conexión y unidad entre los elementos que integran una obra. Matemáticos como Euclides, o pintores como Leonardo Da Vinci o el arquitecto Vitrubio han ilustrado y definido a la proporción desde hace varios siglos atrás.³⁰³

Poulin menciona también que aun cuando las razones de proporción se expresan con términos matemáticos, una forma de expresarlos como relaciones visuales es sin duda la proporción aurea, la cual *es la relación entre dos segmentos o elementos de un objeto, de forma que el segmento más corto (bc) es al más largo (ab) lo que el más largo (ab) es a la suma de los dos segmentos (ac), o $bc/ab = ab/ac = 1,618$.*³⁰⁴

En general la pintura, escultura, arquitectura y la música, así como la prosa o la poesía están también organizadas y equilibradas metódicamente, después de todo en su mayoría todo lo que parece agradable a la vista, es decir posee equilibrio o es armonioso necesariamente deberá tener correlación con las reglas de la proporción.³⁰⁵

IV.2.1.1.7. La simetría o la composición simétrica

La simetría o la composición simétrica *es el equilibrio entre dos aspectos o parte de un todo*³⁰⁶. En la comunicación visual, cuando sus elementos visuales, se encuentran completamente compensados, es decir están en un estado de equilibrio en el que todos tienen igual peso, se transmite esa tan buscada sensación de equilibrio, estabilidad y armonía entre los elementos que integran a una obra. Existen tres tipos básicos de simetría:

³⁰³ POULIN, Richard. *Proporción*. En: *El lenguaje del diseño gráfico: conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: PROMOPRESS, 2012. pp.218-225.

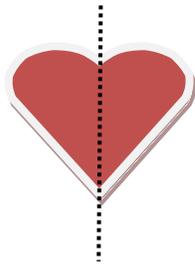
³⁰⁴ *Ibíd.* p.224

³⁰⁵ *Ibíd.*

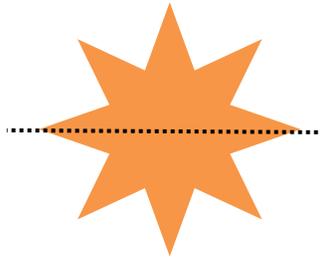
³⁰⁶ ACHA, Juan. *Expresión y Apreciación Artísticas. Artes Plásticas*. México: Trillas, 2007, p.75

IV.2.1.1.8. La simetría reflectiva

Este tipo de simetría se crea reflejando elementos equivalentes sobre un eje central; esta a su vez puede tener cualquier orientación sea vertical u horizontal, lo importante es que sus elementos sean iguales a ambos lados de la línea especular. Este tipo de simetría lo encontramos en un paisaje reflejado en un estanque o una mariposa.



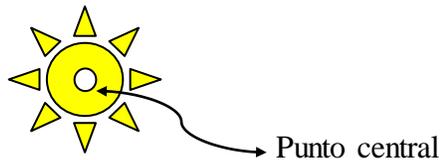
Simetría reflectiva vertical



Simetría reflectiva horizontal

IV.2.1.1.9. La simetría rotacional

Es la rotación de elementos equivalentes hacia afuera a partir de un punto central mientras la atención se dirige hacia adentro. Puede darse con cualquier ángulo y frecuencia siempre que los elementos mantengan el punto central en común.



IV.2.1.1.10. La simetría traslativa

Se crea colocando elementos equivalentes en áreas distintas de la composición, puede darse en cualquier dirección y distancia mientras mantenga la orientación básica de sus elementos de diseño.

IV.2.1.1.11. El equilibrio

El equilibrio de una obra ocurre cuando los elementos de una composición están armonizados de tal forma que no pueden ser sustituidos o movidos sin alternar el

balance.³⁰⁷ *En composición el equilibrio se logra disponiendo elementos distintos con características visuales diferentes.*³⁰⁸

Existen tres tipos de equilibrio visual: el equilibrio formal, el dinámico y el radial. El primero proporciona una sensación de permanencia y estabilidad, se produce cuando los elementos se disponen uniformemente, emergen estáticos o estables y se reflejan mutuamente.

El equilibrio dinámico por su parte se le conoce también como asimetría, generalmente se produce desigualmente de manera intencional en la composición ello crea una impresión de aleatoriedad o dinamismo, es por ello que su planeación debe ser cuidadosa y compensada.

Finalmente, el equilibrio radial se produce cuando los elementos visuales de la composición irradian desde el centro en dirección circular, de ahí que su base sea el centro y su punto focal conduzca la mirada precisamente a ese punto, un ejemplo de este tipo de equilibrio son los girasoles.³⁰⁹

IV.2.1.1.12. La oposición

Actúa a través de oposiciones, donde tanto la forma y tonos contrarios alcanzan una mayor individualidad, es decir, los opuestos se destacan *uno a otro*.³¹⁰

IV.2.1.1.13. La dirección

La dirección es aquella que determina *el sentido de orientación de una figura o forma. Las obras de arte, como vimos al estudiar la perspectiva, son conjuntos o campos de fuerzas o direcciones*.³¹¹

Adicional a los elementos que de acuerdo a Acha se consideran dentro de este punto se incluyen también la composición puesto que dentro de esta se encuentran incluidos el resto de los conceptos o elementos.

³⁰⁷ PUOLIN, Richard: *El lenguaje del diseño gráfico: conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: PROMOPRESS, 2012.p.96.

³⁰⁸ *Ibid.* pp.113, 114.

³⁰⁹ *Ibid.* pp.114, 117.

³¹⁰ ACHA, Juan. *Expresión y Apreciación Artísticas. Artes Plásticas*. México: Trillas, 2007, Reimpresión. p.75.

³¹¹ *Ibidem*.

IV.2.1.1.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes

En este apartado consiste en la identificación del *tema*, que puede variar desde lo político hasta lo religioso, es pues la materia principal de la obra, lo que significan las figuras o lo que representan; lo estético *es lo sensitivo de las figuras*³¹², describe lo bello, lo feo, lo dramático, trivial, sublime, nuevo, etc., que puede ser la pintura, finalmente lo plástico o artístico confiere al estilo o tendencia, dentro del cual se ubica la obra (clásico, barroco, surrealista, etc.).³¹³

En relación a lo anterior Carlos-Blas Galindo considera que el análisis de una obra artística es sinónimo de explicar que reacciones produce la misma sobre el observador, para ello deben ser identificados los componentes *estéticos, temáticos y artísticos* donde los estéticos son aquellos que afectan la sensibilidad de los destinatarios, el primer aspecto estético a considerar la elocuencia, expresividad o fuerza expresiva que proyecta la pintura en el espectador, es decir la potencialidad que poseen las obras para causar sobre el público efecto de atracción, conmoción, inquietud, impacto, impresión, agrado rechazo, etc.

Por otra parte, en los elementos temáticos van implícitas la identificación y explicación del contenido donde el tema es el primer aspecto de este rubro, *así como uno o dos subtemas complementarios*.

En segundo aspecto temático se considera el enfoque que el autor haya dado a su pieza, *al identificar el enfoque del productor sobre su tema, es posible estimar si este tratamiento es profundo, adecuado, sintético, subversivo(o provocativo), convincente (o persuasivo), nostálgico o preciso...*³¹⁴

El tercer aspecto temático hace referencia a la actitud que toma el autor sobre la realidad, puesto que en todo proyecto se perciben los diversos puntos de vista que el creador posee sobre la situación política, económica, social existentes en el momento que realizó su

³¹² *Op. Cit.* pp.54 y 85.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ GALINDO, Carlos-Blas: *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México: CONACULTA, INBA, CENART, 2005.p7.

proyecto, sin embargo *la ubicación de la postura del artista frente a su realidad debe partir de su obra y no de sus opiniones verbales ni escritas.*³¹⁵

El cuarto aspecto temático está relacionado con las implicaciones psicológicas presentes en la obra; el quinto y último aspecto temático refiere a *la eficiencia comunicativa de una obra*, para lo cual es obligatorio se establezca qué tan alto o bajo es el nivel de dificultad de lectura presente en la misma.

*...esclarecer la presencia de imágenes simbólicas (que son convenciones culturales) o representaciones de carácter sígnico como la analogía (basada en la relación entre seres o nociones que en esencia son diferentes), la metáfora (en la que es establecida una similitud entre seres o situaciones), la parábola (o sugerencia) o el síntoma (indicio).*³¹⁶

Por otra parte deberán ser considerados también aspectos como la representación de resultados enigmáticos o ambiguos generados por el mismo artista para crear cierto desconcierto en el observador.

Finalmente, el último de los componentes que Galindo considera son *los elementos artísticos*, estudiar estos elementos consiste en un análisis detallado de las características formales y técnicas de una creación artística.

El primer elemento artístico que debe ser observado es *la madurez de estilo individual que haya alcanzado el autor*, es decir las corrientes, movimientos o tendencias con las que está vinculado; el segundo aspecto a considerar es la originalidad, el tercero hace referencia al repertorio con el que cuenta el artista y como utiliza dicha tal compilación de acervo; el cuarto es *la elección que el autor visual hace de materiales y de procedimientos, así como la justificación de su empleo*, el quinto es la calidad que es capaz de alcanzar, para ello se hace necesario considerar que cada época, género o lugar y los procesos de producción varían. El siguiente aspecto se refiere a las soluciones de la composición, cromáticas, de formato y dimensión, debe considerarse que aun cuando en el medio occidental prevalecen

³¹⁵ GALINDO, Carlos-Blas. *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México: CONACULTA, INBA, CENART, 2005.p8

³¹⁶ *Ibidem*.

las ideas provenientes de la antigüedad grecolatina, *no son absolutos ni permanentes los conceptos de armonía, equilibrio, orden y tensión.*

El séptimo de los aspectos que deben tomarse en consideración es *el Estilo*, es decir los movimientos o corrientes artísticas con las cuales está relacionado el autor, al considerar dicho aspecto se establecen los vínculos entre el objeto de estudio y el entorno artístico en el cual fue creado.

El octavo y último aspecto a considerar es *la autocrítica que el artista evidencia en su trabajo*³¹⁷, esto es la postura del creador frente a su trabajo, sea o no inflexible y honesta ante la imposición del mercado o su propia autocensura.

IV.2.1.1.6. La interpretación

Esta etapa es la más importante dentro de la apreciación de una obra de arte, porque una vez que los elementos primarios y secundarios han sido identificados, al igual que los efectos de organización, dimensión, temática, estética, arte; después de darle sentido a la obra y establecido lo que dice, se debe interpretar lo que ella quiere decir, para esto debe irse hacia las evocaciones o asociaciones que nos producen las imágenes.

Existen tres tipos, la primera es la temática, en ella se requiere que el observador debe tener conocimiento del tema y desentrañar si la obra apreciada posee un punto de vista correcto o si aporta un nuevo aspecto. *Esta interpretación es más reflexiva o intelectual.*

El segundo tipo es la estética, en esta a diferencia de la anterior todo es más espontáneo o visceral, en lo referente a algunas formas puede ser que nos agraden o no, no obstante es necesario en ella también la reflexión para descifrar el porque nos disgustan o no ciertas formas.

Finalmente, la tercera, esta al igual que la temática requiere de reflexión, dado que se requiere poseer conocimientos de historia del arte, sobre todo del género artístico dentro del cual se ubique la obra.

³¹⁷ *Ibíd.*p.12.

IV.2.1.1.7. La valoración

Esta etapa podría llegar a ser confundida con la interpretación, sin embargo debe resaltarse que no es así, puesto que interpretar es diferente a valorar, *valorar significa establecer la importancia de algo*. Previamente fue señalado que una obra de arte posee tres clases de funciones e interpretaciones: la temática, estética y la artística, de igual manera puede tener tres clases de valores: los temáticos, estéticos y artísticos, estos últimos son *propios del genero esto es, pictóricos, gráficos, escultóricos o arquitectónicos*, en una obra de arte encontramos una diversidad de valores comunes en todas las artes, los artísticos se diferencian de los valores morales, éticos, científicos o tecnológicos. La valoración al igual que la interpretación puede ser visceral o reflexiva y depende de lo que valoramos es decir lo estético o lo pictórico, la época histórica, quienes se benefician con lo que valoramos (sociedad o la comunidad pictórica), la forma como lo hacemos (visceral, reflexiva o una fusión de ambas) y los criterios con los cuales valoramos.



IV.3. La Aplicación general de la Metodología en el análisis Artístico en el mural El Apocalipsis.

Atendiendo a la metodología previamente establecida para la elaboración de este apartado, se determina que el orden a seguir consistirá primero en un análisis general de todo el mural, seguido de otro análisis por secciones del área de estudio, abordando los aspectos más relevantes.

IV.3.1. Sentido o significado de la obra

En lo que concierne al sentido o significado de la obra, debe hacerse hincapié lo que durante el desarrollo de este proyecto se ha mencionado, el sentido de la obra es la temática del Apocalipsis, texto religioso que el autor consulto para adentrarse en el mismo. Sin embargo, cabe mencionar que aun cuando el pintor busco representar las escenas de manera fiel a lo descrito en el documento, fueron agregados elementos propios de su estilo o inventiva como los de tradición mítica o hasta astrológica. Por otra parte, debe nombrarse que para la creación de algunos de los personajes, en los pasajes utilizó como modelos a personas de la comunidad así como amigos, familiares y conocidos suyos, tal es el caso de su colega el maestro Pedro Casant, de quien se aprecia su rostro en la escena localizada en el muro izquierdo del atrio, representando al líder del ejército de Cristo.

Son entonces los detalles descritos que permiten al observador identificarse con la obra, sobre todo a los asistentes de la comunidad religiosa a quienes hace partícipes de su obra.



Detalle de la pintura el ejército de Cristo.
Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa
Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).



Fotografía del maestro Pedro Casant modelo
que escogió el autor para esta escena.
Tomada en la galería de la Plástica
Nayarita.(2014)

IV.3.2. Identificación de elementos primarios y secundarios

En este apartado se realizará la interpretación de los componentes en el mural utilizando los elementos primarios y secundarios, logrando con ello establecer el nivel en que se acentúa cada elemento compositivo de la obra buscando la semejanza entre la misma y la realidad visible (semántico); la armonía en la composición (el sintáctico) así como sus efectos sobre el observador (pragmático).

IV.2.2.1. Los elementos primarios

Los elementos primarios son los instrumentos que permiten al artista para plasmar su arte, el conocerlos permite al observador analizar una obra, de ahí su utilidad. En lo que respecta a los puntos, estos se encuentran en los ojos de los personajes, como el padre eterno, el cordero, los reyes del antiguo y nuevo testamento, etc., que forman parte de la pintura, se localizan también como foco de la composición (punto focal) o centro visual.

En cuanto a las líneas, ellas se localizan en las rectas, los trazados básicos que observamos en la ciudad del futuro, organizan la composición de la obra. Líneas figurales las vemos representadas en las figuras humanas, como son los ángeles, los 12 reyes del Apocalipsis, la madre tierra, etcétera.

En ese mismo sentido cabe señalar que lo respectivo al plano o perspectiva visual de los personajes se puede observar en el altar que preside el ángel del juicio, donde las líneas configuran planos o superficies del mismo, incluidos sus cantos o lados, se aprecia también este elemento primario en las líneas que conforman tanto al trono del padre eterno como las sillas de los reyes cantores, el candelabro de 7 brazos (menorá) al centro, el edificio de las clases sociales, todo esto en el mural principal.

Por su parte en el mural lateral derecho, en la serie de edificios que conforman a la Atlántida localizados en la esquina inferior izquierda, en la pintura localizada sobre el muro izquierdo se aprecian también los planos conformados por las líneas en las dos dimensiones (longitud y amplitud), en el templo dedicado a la bestia, así como las diversas edificaciones que conforman a la ciudad en llamas en la zona inferior izquierda de este.

En lo respectivo al volumen cabe destacar que las diagonales de líneas y planos, como los da las figuras humanas como Cristo, San Juan, El Padre eterno, los 24 reyes, el dragón, los jinetes, así como el altar del ángel, el esquema de las clases sociales. En el mural principal, en lo que respecta al mural lateral derecho o mural 2, lo encontramos también en las figuras humanas, así como en la construcción denominada Atlántida, el águila, los cuerpos y embarcaciones, entre otros. Por su parte en el mural 3 o lateral izquierdo, se aprecia también esta tridimensionalidad notoriamente en las pirámides que representan los templos de la bestia, castillos o torres derruidas, así como la misma bestia y demás figuras antropomorfas y zoomorfas, el friso por su parte muestra esta característica (volumen), en las formas humanas que lo integran, de igual manera en el atrio.

Debe resaltarse que los fines sintácticos de los volúmenes pueden considerarse fuertes puesto que los personajes en su mayoría poseen características humanas o simplemente representan a seres humanos, no así los seres con peculiaridades difíciles de encontrar en la cotidianeidad, como el caso de la bestia o dragones, en cuanto a sus fines pragmáticos su organización y armonía va en relación a lo que están representando por ende es un punto logrado por parte del autor. Finalmente, el aspecto pragmático se da primero por parte de la escala empleada y segundo por el colorido, tales características producen atracción hacia el observador.

En cuanto a la textura, que si bien es una característica en la pintura, debe señalar que se aprecia únicamente de manera visual, puesto que a excepción del material sobre el cual fue plasmado (fibra de vidrio) no existe textura táctil, el autor hizo uso del blanco y el negro para crear claridad y sombra así como volumen.

IV.3.2.1.1. El color

Como fue mencionado en el párrafo anterior es el color uno de los principales atractivos del mural, ello se debe a la utilización de colores terciarios y complementarios, sobre todo en el mural principal así como en el friso, cabe mencionar que todo lo descrito crea una armonía de color, en este caso armonía de complementarios. Por otro lado, el mural lateral derecho

está compuesto en general por colores con tonalidades ocre, sin embargo cabe mencionar que también resalta sobre esos tonos el uso de los ya mencionados tonos terciarios sobre todo en la vestimenta de los ángeles que tocan las trompetas. Por parte del mural lateral izquierdo existe igualmente un predominio de los colores terciarios.

Dicho lo anterior, queda claro que sus fines ante todo el sintáctico es fuerte originado por las combinaciones mencionadas mismas que crean una relación entre los elementos, los cuales se aprecian organizados y en armonía en relación al aspecto pragmático, es decir el efecto visual que produce en el observador posee cierto dinamismo originado por el brillo de los tonos.

IV.3.2.1.2. El claroscuro

Característica encontrada en todo el mural, sobresaliendo sobre todo el rostro de aspecto surrealista simbolizando a la madre tierra o el segmento de los estratos sociales.

IV.3.2.1.3. La forma y la figura

En lo que respecta a las formas son las que requiere la representación en cada una de las numerosas escenas, desde el Jesús, el Cristo, reyes, ángeles y toda clase de seres descritos por el apocalipsis bíblico, incluyendo detalles propuestos por el autor. Es claro que el aspecto semántico de la forma solo es fuerte en las formas antropomorfas no así en los seres míticos o zoomorfos, en tanto que la relación entre ellos es identificable igual que la relación de todo lo que integra a la obra mural.

En ese mismo sentido, en lo concerniente a las figuras, los efectos de estas aun cuando en algunos casos poseen claras características humanas, no hay manera de realizar una comparación o contrastación de fidelidad visual con quienes representan. Sin embargo, si la contrastación se hiciese con los modelos que el maestro tomo para representar a los personajes la fidelidad es grande.

IV.3.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos

Se entiende que para la identificación de los efectos comunicativos que ejerce una obra, es importante identificar el mensaje que el autor de la misma quiere mostrar al público, de ahí

que para conseguirlo se analicen tres aspectos, primero es evidente que las figuras antropomorfas reflejan su intencionalidad de representar a seres humanos como nosotros aunado al hecho de que muchos de ellos han sido inspirados en personas reales como el caso del personaje que se encuentra en el muro izquierdo del atrio el cual como fue previamente descrito está basado en el maestro Pedro Casant, también pintor y amigo del autor, o el ángel que sobrevuela y marca en la frente al pueblo elegido en el centro del mural principal, en esa ocasión Lamas tomo como modelo al joven acolito que asistía en el entonces párroco Bañuelos Naranjo, en otra ocasión fue la misma hija del maestro la modelo para algunas de las figuras femeninas. No obstante, lo anterior no debe olvidarse que así como existen elementos que plasman cierto parecido a la realidad, también hay otros cuyo aspecto no es posible encontrar en la cotidianeidad, como el caso del falso profeta u hormigas del tamaño de una persona, por lo tanto el plano semántico de la obra no es fuerte, cabe mencionar que en cuanto al sintáctico, se considera existe una composición armónica originada por el manejo de las formas y como estas interactúan entre sí, dando continuidad a lo anterior el nivel pragmático es palpable, debido a la escala del lienzo, el manejo de color y las formas de las que el artista hizo uso.

IV.3.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos

Los factores de organización son elementos fundamentales dentro de la creación de cualquier obra artística, puesto que es gracias a ellos que el artista puede expresar sus ideas.

IV.3.4.1. El ritmo

El ritmo ocurre cuando ciertos elementos se alternan o repiten con otros, en el caso particular del mural, el ritmo es algo constante dentro de la obra, un ejemplo de ello es el movimiento que se aprecia en los jinetes del apocalipsis, que si bien poseen características de color diversas su posición es intercala entre ellos y las figuras bajo o sobre ellos. De igual manera sucede con el mural lateral derecho con los ángeles que tocan las trompetas, o en el izquierdo donde la pirámide que representa al templo al falso profeta posee elementos triangulares o rectangulares; en el caso del friso se percibe en el color cuando algunas figuras humanas visten ciertas tonalidades y estas se repiten.

IV.3.4.2. La proporción

Las proporciones que guardan las figuras humanas en general dentro del mural en relación con las edificaciones de algunas de las zonas que lo componen como el caso del segmento que corresponde a las clases sociales localizado en mural 1 lateral derecho o la ciudad del futuro y el dragón, en el mismo mural pero lateral izquierdo o el templo construido a la bestia en el mural 3 o muro izquierdo, por tan solo mencionar las relaciones de proporción entre edificios y figuras humanas, existen también detalles de desproporción en los miembros inferiores de los jinetes del apocalipsis con respecto al resto de su cuerpo.

IV.3.4.3. La simetría o la composición simétrica

Este punto se aprecia con mayor claridad en la zona centro del mural principal donde partiendo del elemento central (en este caso Jesús el Cristo), que tanto a su derecha como izquierda se encuentra debidamente compensado si no por el mismo elemento por otra figura que crea ese equilibrio, en el plano superior ocurre la misma situación con el padre creador en su trono y tanto el tetramorfos que lo rodea que aunque ninguno de los seres que lo rodea es idéntico en color o forma equilibrada a la imagen, y un plano a ambos lados de estos los 12 reyes músicos.

Por su parte en el muro lateral derecho, no se aprecia de manera general un equilibrio simétrico, sin embargo la pintura se encuentra compensada en cuanto a la disposición de los elementos a la derecha e izquierda del águila central, mientras en el muro del lado izquierdo se muestra del centro a la derecha más repleto de elementos o figuras de mayor peso visual. El friso por su parte posee una figura central llamada el cordero en torno a la cual se disponen elementos que si bien no guardan una simetría reflectiva puesto que cada uno de ellos son diferentes entre sí, sin embargo queda de manifiesto la intencionalidad del autor el no crear un equilibrio al disponer elementos distintos con características visuales diferentes.

IV.3.4.4. La oposición

Con respecto a este aspecto que opera por medio de contrastes, mediante los cuales dos formas o colores opuestos adquieren mayor individualidad y se acentúan mutuamente, se ve

reflejado mayormente en el color, que como ha sido mencionado en el apartado correspondiente al tema, está compuesto en su mayoría por colores complementarios u opuestos dentro del círculo cromático, o por las figuras con diferente aspecto que complementan una escena; como por ejemplo la estrella ajeno y el abismo negro contraponiéndose en el mural 2 o mural del lado izquierdo, por tan solo mencionar algunos.

IV.3.4.5. La dirección

Se ha manejado durante los párrafos anteriores como en el mural central todo converge en Cristo que se encuentra en el centro, por lo menos la zona principal de dicha pintura, ahora bien el sentido que siguen los jinetes del apocalipsis tiende a ser horizontal de izquierda a derecha partiendo al igual que los anteriores del centro, mientras que el lado izquierdo lleva también una dirección horizontal pero de izquierda a derecha. Con respecto a las otras zonas, las formas plasmadas en el muro derecho también siguen una orientación horizontal y de izquierda a derecha mayoritariamente, en cuanto al muro izquierdo la orientación sigue siendo igual a las anteriores con una serie de variantes de dirección en algunas figuras, finalmente el friso todas las figuras convergen hacia el centro, es decir hacia el cordero que se localiza al centro.

IV.3.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes

La temática identificada dentro de la obra mural es en su totalidad religiosa, puesto que son los pasajes que conforman al apocalipsis redactado por *San Juan evangelista en la isla de Patmos entre los años 90 y el 100 D.C*³¹⁸.

Cabe mencionar que las figuras en gran parte poseen un significado místico dado que están basadas en el evangelio de San Juan, mismo que está escrito en un lenguaje abstracto, debido a que su tema central es la fe tratando siempre de desentrañar el contenido de las palabras de Jesús. Dicho lo anterior conviene aclarar que para dar respuesta al significado de cada una de las figuras que componen la pintura así como lo que representan y su sentido, fue incluido un capítulo Iconográfico.

³¹⁸ CARMONA, Juan: *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. España: ITSMO, 1998. p.62.

Por otra parte en cuanto a la vertiente estética destaca la acentuación y definición de sus trazos, sobre todo en el mural principal o central donde el autor tuvo mayor oportunidad de perfeccionarlos. Por otra parte, destaca también los rostros de cada uno de los personajes mismos que expresan en sus rasgos una distintiva personalidad, así como el estado de espiritualidad que debían representar dada su temática, es decir se logra captar cierta expresividad en el trabajo, por otra parte en lo que respecta a las proporciones como el caso de las extremidades inferiores y superiores de tres de los cuatro jinetes del apocalipsis esta pierde un poco de equilibrio, sin embargo este se ve compensado puesto que la finalidad de Lamas era precisamente la de expresar lo grotesco de la escena, por tanto se justifica tal incongruencia.

En cuanto a lo plástico o artístico, es decir el estilo o tendencia predominante en el mural, es el posmodernista y al mismo tiempo expresionista; el primero por la existencia de elementos o formas del género surrealista e incluso detalles cubistas; el segundo por el impacto visual que provoca en quien la observa, todo ello generado por la escala y color.

IV.3.6. La interpretación

Una vez identificados los elementos primarios y secundarios, así como el resto de los factores de organización, toca ir hacia las connotaciones o asociaciones que nos suscitan las imágenes. En el caso del Mural El Apocalipsis, refiriéndonos para ello primero a la interpretación temática, que aunque ya ha sido relatada de manera constante durante el desarrollo del presente documento, se hace necesario retomar una vez más para este punto importante del análisis *la interpretación*, solo que en esta ocasión visto desde el punto de vista artístico, y verificar si este fue abordado de manera correcta por el autor en cuanto a lo que ha querido plasmar.

Se ha visto pues en apartados anteriores que el asunto que aborda es de carácter religioso, en específico diversas escenas del apocalipsis y que, en el caso particular del área del estudio o el mural principal, todo gira en torno a la visión de San Juan y lo descrito por los capítulos I al VII, XII y XIII, de la biblia, donde relatan eventos realizados en su mayoría por figuras antropomorfas representando a Dios mismo, así como a su hijo diversos apóstoles, vírgenes y seres de los cuales no se tiene vestigio hayan existido en realidad

alguna vez, conviene mencionar que aun cuando el documento que sirvió de inspiración para la pintura expresa ciertas peculiaridades al describir algunas cuestiones a detalle, fue la inventiva del pintor la que creó cada uno de los personajes que interfieren en el trabajo artístico, puesto que habiendo tenido acceso al escrito que fungió como guía para la ejecución de su labor se perciben en él características como color, herramientas, algunas vestiduras de los personajes y elementos de origen mítico no propios del cristianismo que visto desde un punto de vista estético atraen el interés debido al impacto visual que ofrecen al espectador sobre todo dada la escala y la gama empleados en el mismo lo cual lo convierte en algo difícil de no observar. Por otra parte, artísticamente se aprecian el estilo expresionista en su máxima expresión, no solo por el manejo de matices que en su totalidad son terciarios, opuestos y al mismo complementarios entre sí, aunado a lo anterior resaltan también las formas y expresiones en los rostros de quienes interactúan en la obra, sin embargo existen zonas donde las formas geométricas hacen su aparición aportando un estilo futurista, otro género que hace su aparición en algunas secciones es el surrealista donde elementos inanimados como el planeta surgen con rasgos humanos evidenciando a la ira y al sufrimiento sobre todo, elementos también representativos del Apocalipsis bíblico donde se habla en su mayoría de castigo y destrucción de la raza humana.

IV.3.7. La valoración

Si valorar se refiere a establecer la importancia de algo, el caso de este mural no puede ser la excepción, considerando para ello, al igual que en la interpretación el tema, lo estético y/o lo pictórico, la época durante la cual fue creado, quienes se benefician de su existencia, etc. En la valoración temática se reconoce la religiosidad del tema en cuestión desde el primer instante en que se observa la pintura, así mismo se identifican también las escenas que la conforman como parte del apocalipsis sobre todo para el observador que conoce el argumento de este capítulo bíblico o que profese la fe cristiana, cabe aclarar que si bien su valor temático no posee la trascendencia de la crucifixión, es también un argumento no solo controversial sino también muy socorrido por los artistas de cada una de las diversas corrientes estilísticas que a través del tiempo han tomado para plasmar su arte y que actualmente sigue generando polémica por lo que su contenido se adapta a la época.

Con respecto a la valoración estética, se percibe una armonía cromática en los colores utilizados en la obra así como la utilización de matices vibrantes y una clara intencionalidad de no permitir que cada color sea puesto al azar, por otra parte conviene resaltar que aun cuando la intensidad o contraste en los tonos pudiesen no considerarse como propios para una temática religiosa, es precisamente esa contrariedad u oposición la que crea un efecto de dramatismo necesario para que la obra produzca el efecto que por el contenido bíblico se requiere, en cuanto a lo pictórico queda expresar que aun cuando autores como Miguel Ángel han realizado secciones del Apocalipsis sus tratamientos pictóricos son diferentes primero por la época y estilo que se realizó los cánones eran diferentes a los contemporáneos, no obstante en el Greco de Domenikos Theotoko Koboulos donde se aprecia una influencia del manierismo cromático por la expresividad del color, aunque sus colores no son exactamente idénticos a los que Lamas utilizo, sí se percibe un poco de similitud en el concepto.

IV.3.8. Desglose del área de estudio

Una vez realizado el análisis artístico general de la obra, se hace necesaria la elaboración de un análisis pormenorizado de las diversas zonas que integran al área de estudio comenzando por la parte central o zona 1.

IV.3.8.1. Sub-etapa I de la primera etapa “La visión de San Juan”

La zona 1, corresponde al área central del mural principal, además, fue el primero en ser pintado por Lamas.

IV.3.8.1.1. El sentido o significado

El sentido o significado de este mural como se mencionó en apartados anteriores es alusivo del tema bíblico El Apocalipsis. En el caso específico de la zona de estudio, el sentido es el expresar lo descrito por el capítulos del 1 al 8, donde el primero tiene como contenido La visión de San Juan, 2 y 3 Los siete mensajes a la Iglesia, 4 El trono en el cielo, 5 La entrada del cordero, 6 Los siete sellos, 7 y 8 a los 144,000 de Israel y la muchedumbre de las naciones.

IV.3.8.1.2. Identificación de elementos primarios y secundarios en relación con los planos comunicativos: semánticos, sintácticos y pragmáticos

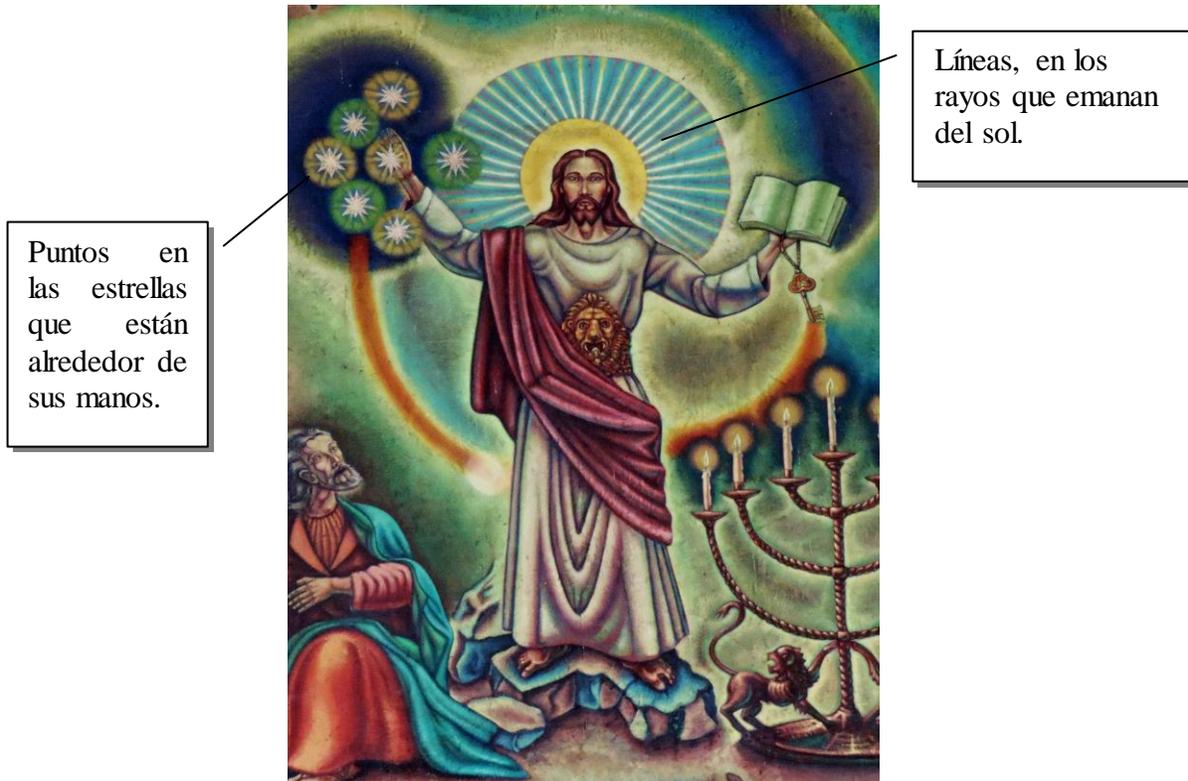
Para la ubicación de los componentes primarios se dividió al mural en tres secciones, iniciando en el plano semántico por la sección 1 o La visión de San Juan, y buscando dentro de él por los puntos, mismos que se hallan en los ojos, las siete estrellas que posee en su mano derecha la figura central y las flamas de la menorá, cada una de las cabezas de la muchedumbre en la parte inferior y las estrellas que se localizan sobre los 24 ancianos del apocalipsis.

En cuanto a las líneas, se aprecian estableciendo los límites o contornos de cada uno de los elementos compositivos, en forma curva en los rostros y manos, mientras que son rectas en los rayos que emergen del sol tras la cara de la estampa principal en forma radial dando una sensación de amplitud, después de todo es el Cristo la imagen principal del mural, curvas y rectas en el candelabro, quebradas en el arbusto sobre el que San Juan escribe la visión. Curvas y rectas en las sillas sobre las que se sientan los 24 ancianos, curvas y rectas en el libro y la llave que el Cristo trae en sus manos. En cuanto al plano o bidimensión (largo - ancho), es notoria en los planos que se encuentran tras las formas.

Con respecto al volumen o la apariencia del mismo, a diferencia del plano se encuentra mayormente presente en todo el mural, ello se debe al empleo de sombras que realizó el pintor sobre cada figura para crear esa sensación de profundidad, la roca bajo los pies del elemento central la cual posee las tres dimensiones largo, ancho y alto, al mismo tiempo se aprecia también en las sillas sobre las que se posan los 24 ancianos y el trono de Dios, el tronco del árbol sobre el cual escribe San Juan, el volumen se encuentra a los pies del elemento central con forma de roca.

En relación a la textura, en el caso particular de esta sección e incluso en todo el mural 1, la trama real que posee el mural fue se debe al material del que está hecho el lienzo, es decir la fibra de vidrio. Sin embargo, tal sensación visualmente no es muy perceptible hasta el momento que lo tocas, debido a que los filamentos que la componen son muy finos. Por otra parte, en cuanto a la insinuada, esta se encuentra presente en todas las figuras que forman parte de la pintura, para ello el autor hizo uso del color negro y blanco creando así

luces, sombras y en general todas las sensaciones que al observar percibimos, como el caso de las nubes bajo los 24 ancianos o los pliegues de la ropa de los personajes



La visión de San Juan. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.1.2.1. El color

Para la elaboración de este apartado conviene precisar que la obra posee una variedad de tonalidades mismas que contrariamente a lo que podría creerse producen una homogeneidad en la misma al ser una característica que se repite en toda la obra, por lo tanto *al contemplar dicha paleta llena de colores se obtienen dos resultados en el espectador:*

El primero un efecto puramente físico, donde ocurre una fascinación por la belleza y las cualidades del color, Se trata pues de sensaciones físicas que, como tales, son de corta duración, superficiales y no dejan una impresión permanente en el alma.

El segundo efecto psicológico producido por el color. La fuerza psicológica del color [el cual] provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.³¹⁹

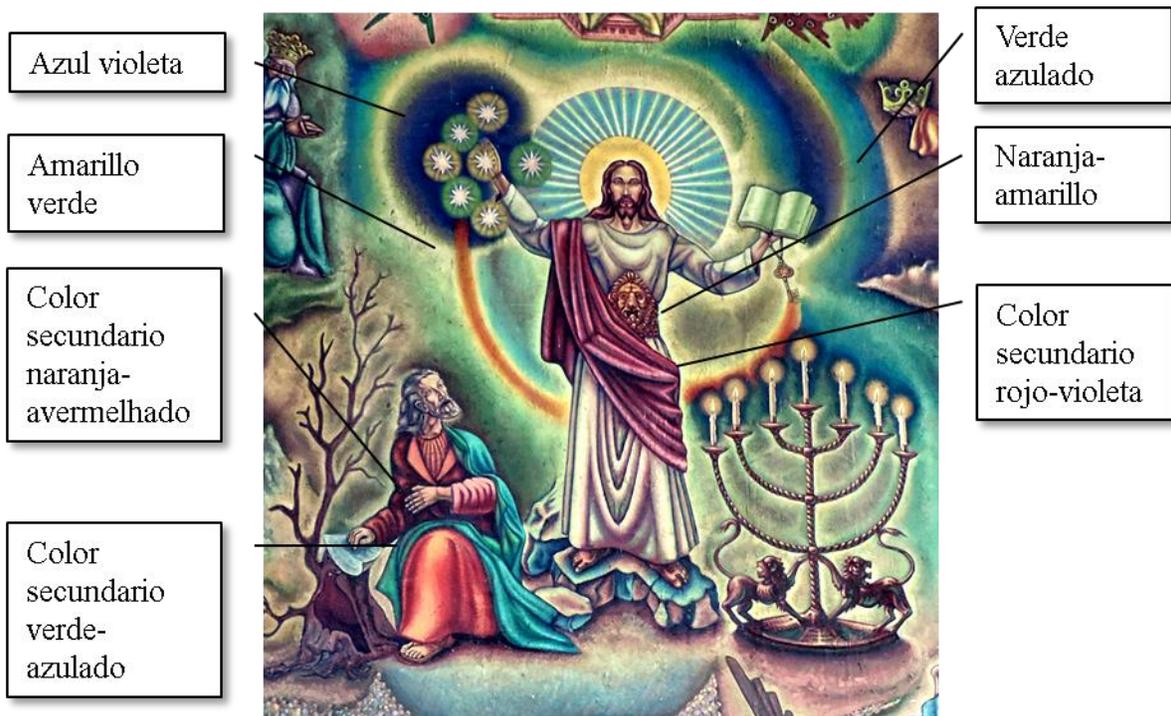
Partiendo de lo anterior, se percibe entonces que la paleta de color utilizado en esta zona y en general en toda el área de estudio o mural 1 está compuesta de colores terciarios en su mayoría. A continuación se desglosa la imagen central de dicha zona (La visión de San Juan), señalando con anticipación que esta área ilustra la tendencia que sigue toda el sector principal con respecto a color.

La vestimenta de Jesús (figura principal de esta parte del mural), está compuesta por colores rojo-violeta en el manto, blanco con detalles rojo-violeta en la túnica y naranja-amarillo en el cinturón por lo que existe una armonía entre los colores complementarios y el blanco. Cabe hacer notar que el autor escogió el tono que eligió para la hábito debido a su deseo plasmarle como a los sacerdotes, cabe mencionar que este dentro de la liturgia católica simboliza pureza, santidad, justicia, luz, festividad y triunfo, ello se deriva de lo descrito en el Apocalipsis en los capítulos 3, versículos 4 y 5, donde se menciona que (4)... *los nombres de unos pocos de Sardes que no mancharon sus ropas; esos me acompañaran vestidos de blanco, porque se lo merece. (5) El vencedor vestirá de blanco.* De igual manera en lo que confiere al manto carmesí, ello se remite a que representa a la sangre de Cristo, sacrificio, fuego consumidor, vida y protección, referenciando al apartado 19, parte 13 donde menciona que el mesías *viste un manto empapado de sangre y su nombre es: la palabra de Dios.* Por último, con respecto al cincho que sujeta sus ropas está relatado en el título 1, división 13 *...vestido de la túnica talar ceñido al talle con un ceñidor de oro,* dicha tonalidad representa la divinidad, purificación, perseverancia en las pruebas, trono de Dios o a Dios mismo.

³¹⁹ KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte.* México: PREMIA editora S.A., 5ª.ed. 1989. p.42.

Por otra parte en la figura que representa a Juan fueron empleados los colores naranja-rojizo y verde-azulado los cuales son simétricos dentro del círculo cromático de Newton, por lo que se refuerzan mutuamente, de tal forma que juntos parecen ser más vibrantes al estar asociados con su opuesto, de igual manera sucede con los tonos que se encuentran tras los personajes y funcionan como fondo a la escena.

Desglose de colorimetría, escena La visión de San Juan



Fotografía tomada y proporcionada por el autor del mural, interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Continuando hacia la parte superior - centro se observa la misma tendencia o intencionalidad al utilizar colores terciarios y opuestos creando con ello, como fue mencionado, una armonía por simetría respecto al centro de la rueda³²⁰. Desglosando la siguiente escena está compuesta por los siguientes colores: de derecha a izquierda un águila

³²⁰ Nota. Revisar figura representativa de armonías, Diagrama 1

que representando a San Juan de gama rojo-violeta (rojo primario+ violeta secundario) sobre un fondo verde-amarillo (verde secundario+ amarillo primario) lo que produce una armonía en complementarios; siguiendo al elemento anterior, el toro personifica a San Lucas en color azul-verde (azul primario + verde secundario) sobre un fondo amarillo-naranja, nuevamente se aprecia con tal combinación una armonía en complementarios. El león simbolizando a San Marcos en tono amarillo-verde (amarillo primario + verde secundario) sobre fondo azul verde degradado con blanco, en tal composición se aprecia una analogía al estar muy cercanos uno de otro dentro del círculo cromático, un ángel personificando a San Mateo en gama verde esmeralda sobre rojo-violeta, estos colores se refuerzan mutuamente de tal forma que al estar asociados cada uno a su complementario.

Al centro una figura representando a Dios Padre cuya vestimenta consiste en un manto azul aguamarina para otorgarle mayor claridad y túnica verde amarillo también rebajado, el pequeño cordero posee tonalidades blancas, el trono sobre el cual está sentado Dios es rojo-violeta aclarado algunas zonas para otorgarle luz y negro para las sombras previo a la aplicación de la pintura rojo-violeta, en cuanto al ángel que sobrevuela en trono, sus vestiduras son de un tono azul-violeta, de lo anterior nuevamente se aprecia una armonía tanto en complementarios y adyacentes.

En lo que confiere al significado de la gama, que fue aplicada en la escena que corresponde al Padre eterno, primer pigmento del trono sobre el que reposa, fue elegido debido a lo relatado por el capítulo 4, versículo 3 del Libro del Apocalipsis el cual menciona que *El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspé y a la cornalina; y un arcoíris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda*. Donde el matiz correspondiente a los minerales citados simboliza alabanza por el naranja y la sangre de Cristo quien murió por nuestros pecados³²¹ por el rojo. En ese mismo sentido, la figura sobre la sede porta indumentarias verde amarillo y azul aguamarina, que representan crecimiento, vida y la gloria de Dios, en tanto que la segunda combinación significan la trascendencia y naturaleza divina, porque si bien como tal no viene indicado dentro de la escritura si se

³²¹ I carta de Juan capítulo 4, versículo 9, del Nuevo Testamento.

mencionan los zafiros que poseen dicha tonalidad y que se le otorga una significación de pureza, de ahí que la Virgen María también se le represente con ese tono en su vestir.³²²

Finalmente, resta comentar que en los análisis individuales el conjunto pictórico se encuentra en completa armonía por los tonos complementarios en las figuras así como en adyacentes, es notorio el predominio de matices terciarios, y es una característica que se va repitiendo en el resto de las secciones que conforman al mural, colores vibrantes característicos de la cultura Cora, esas tonalidades que emplean tanto en sus trajes como en bordados y artesanías, como lo ilustran las fotografías que a continuación se presentan.

IV.3.8.1.2.1.1. Colores comunes en la Vestimenta de la Etnia Cora, localizada en el estado de Nayarit



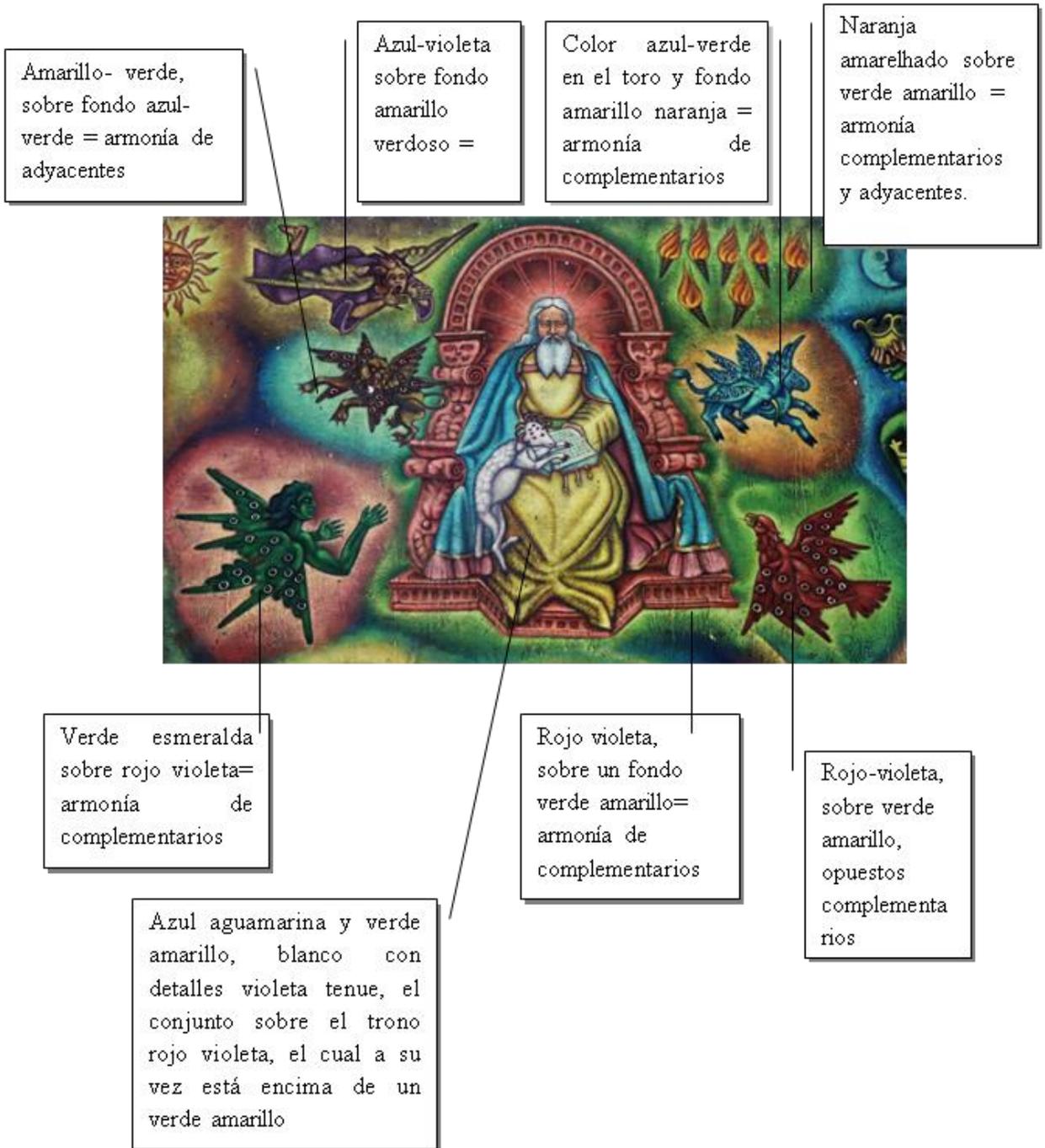
Niñas de la Comunidad de Cora en Santa Teresa del Nayar en Nayarit fotografía de Carlos A. García Mora.

³²² Libro del Éxodo apartado 24, parte 10 de la biblia *...y vieron al Dios de Israel. Bajo sus pies había como un pavimento de zafiro tan puro como el mismo cielo.*



Mujer Cora con indumentaria típica de su etnia. Fotografía tomada de la página de la Comisión Nacional para el desarrollo de los pueblos Indígenas.

Desglose de colorimetría empleada en la escena El padre eterno



Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Figura representativa de armonías

Ejemplo armonía del Águila y Toro con respecto al fondo

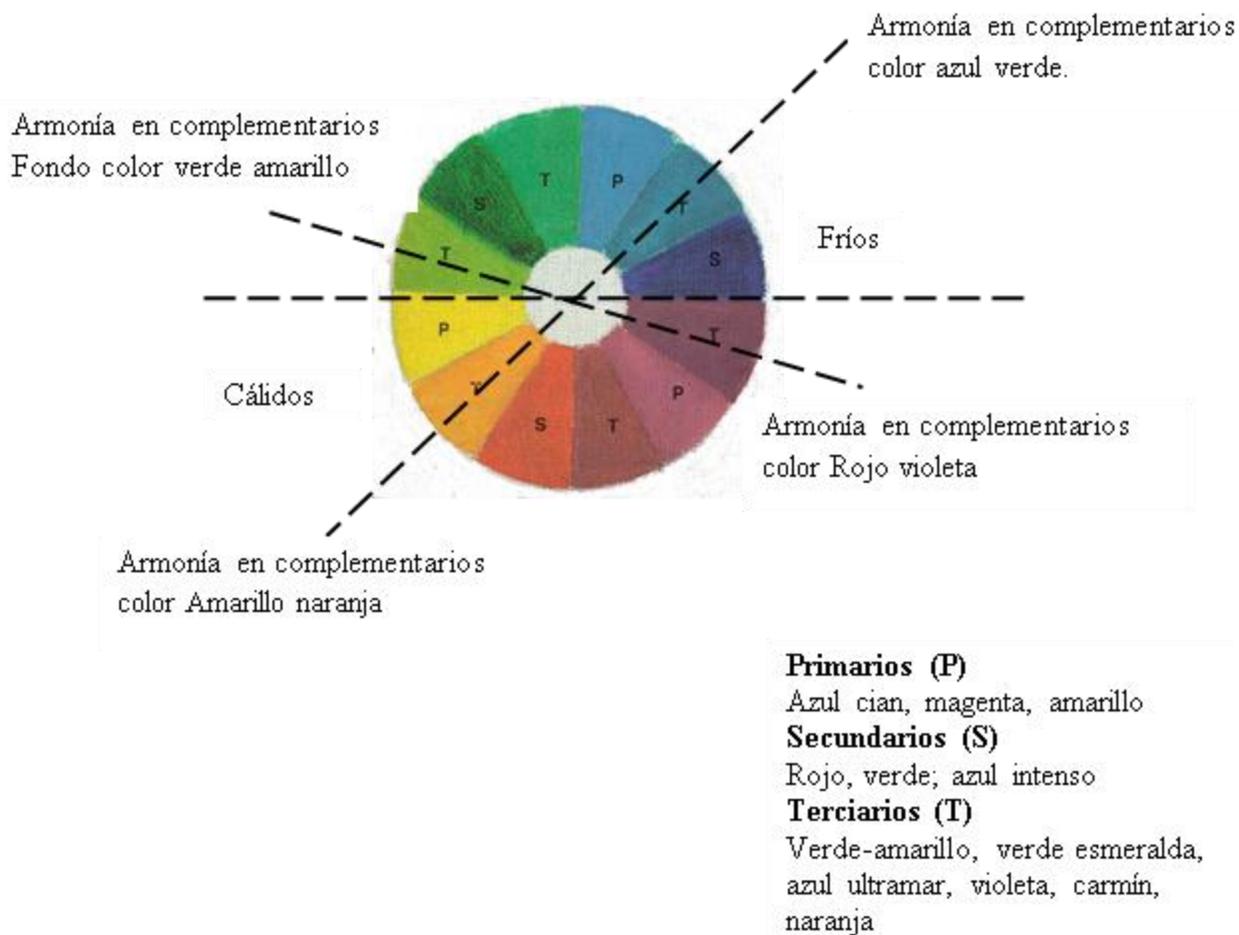


Diagrama 1. ³²³

³²³Círculo cromático tomado de: MARFIL, Rafael. *Curso práctico de pintura artística. Mezclar colores, Volumen 5, Mezclar colores*. España: Parramón. 1999. p.13.

IV.3.8.1.2.2. El claroscuro

Si bien en el punto anterior fue mencionado el tratamiento que el autor da a su obra para crear la sensación de luz y oscuridad en toda la pintura, es precisamente debido al manejo del negro y el blanco previo a la aplicación del color, según consta en entrevista proporcionada por el mismo autor, el claroscuro se encuentra presente todas y cada una de las secciones del proyecto.

IV.3.8.1.2.3. La forma y la figura

Puesto que la forma es el contorno o aspecto espacial [o] silueta, está definida por límite y área, al mismo tiempo es lo primero que capta nuestra atención en una obra pictórica, en este caso particular, son las formas figurativas las predominantes dentro de todo el proyecto y por ende en esta zona. En algunas partes se aprecia de manera volumétrica así como realista donde los aspectos expresivos son intensos sobre todo en los rostros de los personajes así como las actitudes que proyectan, y simbólicos por lo que las escenas tratan de mostrar al espectador con respecto a los versículos bíblicos recordando que el apocalipsis mismo está lleno de símbolos representando ideas, como el cordero sinónimo de Jesús el Cristo.

IV.3.8.1.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos

En el desarrollo del siguiente apartado se analizará la función comunicativa que posee la obra en la zona centro del mural principal, para ello se identificarán los efectos que producen cada uno de los elementos compositivos en el observador.

Para efectuar lo anterior, se localizarán los recursos o códigos que el autor ha empleado para captar la atención del receptor, primero en el plano semántico, es decir cuán real o que tan apegados a la realidad pueden o no parecer los objetos que integran la zona. Con respecto a este punto, conviene aclarar que dada la temática la mayoría de los personajes que integran el área, son figuras humanas con rasgos antropomórficos bien definidos. No obstante lo anterior, existen también dentro de la obra elementos con alas, así como seres con apariencia zoomorfa cuyos colores que en la realidad no corresponden a tales especies, en la vida real, sin embargo, si se confrontan tales tipologías con respecto al documento que fungió como medio de inspiración o guía para la realización de la pintura, este punto se

encontraría cubierto, por otra parte, en lo concerniente al aspecto sintáctico, la relación entre los elementos de organización, armonía y composición pueden ser palpables, ello se debe principalmente a la manera como fue empleado el color por el autor en la obra. Sin embargo, cabe mencionar que todo lo referente a la gama empleada, está descrito a mayor profundidad dentro un apartado con el mismo nombre. En cuanto a la armonía de formas y composición, esta es positiva, debido a que existe un equilibrio o compensación para cada uno de los objetos que la integran.

Finalmente, el componente pragmático, que nos habla de cómo es la relación de las figuras con el receptor y cuáles son sus efectos sobre el receptor, debe destacarse que en este aspecto influye considerablemente la escala tanto del lienzo como de las formas plasmadas y su colorido, todo ello produce que al ingresar al recinto sea prácticamente imposible no ver la pintura. Aunado a lo anterior, está el hecho de que el acceso principal se ubica justo frente al área de estudio.

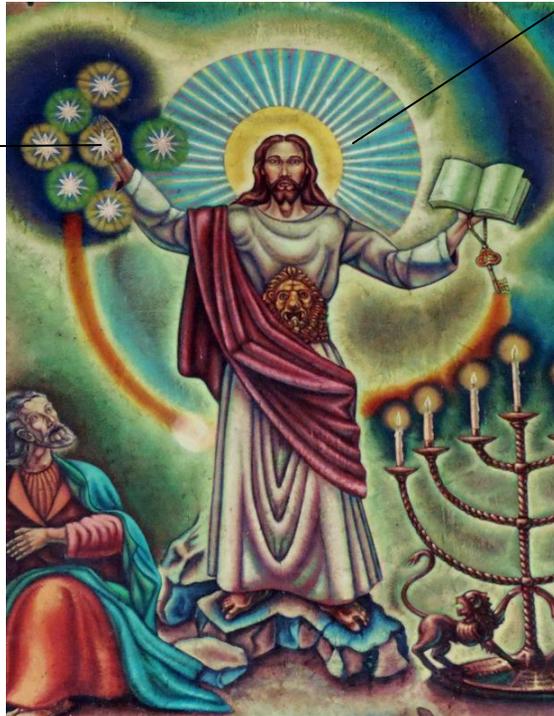
IV.3.8.1.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos

Este aspecto parte de la relación entre todos los elementos, su organización, armonía y composición, así como la correlación de las figuras con el receptor y los efectos que produce en él. Para lograr lo anterior, primero se identificaran los ritmos en la composición así como la proporción, los diversos tipos de simetría presentes, equilibrio, oposición, dirección y finalmente la composición.

IV.3.8.1.4.1. Los ritmos

El principal ritmo que se observa en esta sección es el radial, este se localiza en los rayos del sol tras la cabeza del personaje central así como en las estrellas de sus manos puesto que se alternan en color.

Ritmo por alternabilidad, donde dos colores opuestos se va intercalando en un mismo orden de manera que se va formando un contraste.



Ritmo radial, se observa una repetición circular y simétrica de los rayos solares, alrededor del sol como un centro

La visión de San Juan. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Por otra parte, se observa también el ritmo por simetría y por alternancia de color, el primero en el caso de la menorá que está al lado derecho de Jesús Cristo.



Eje de simetría las formas se repiten a ambos lados de un eje imaginario como si hubiera un espejo que las reflejara.

Ritmo por simetría. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

En el caso del ritmo por alternancia, en esta ocasión de color se percibe sobre todo en el grupo de personas que conforman al pueblo de salvos dentro de la pintura, justo bajo la figura principal y central, como se observa a continuación en la siguiente imagen:



Los 144,000 de Israel y la muchedumbre de las otras naciones. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Como se aprecia, el color amarillo-verde, azul aguamarina, verde amarillo, rojo violeta, tienden a repetirse aleatoriamente en esta zona generando ritmo por alternancia de color.

IV.3.8.1.4.2. La proporción

En lo que respecta a las proporciones, cabe mencionar que aun cuando la figura humana plasmada en la pintura posee mayores dimensiones con respecto a la escala real o estatura promedio de una persona común, ello se debe a las dimensiones del lienzo. Una vez aclarado ese punto, se considera que las proporciones manejadas en el conjunto que integra a la obra, se conservaron en su totalidad, para ello se consideró al elemento central como referencia para estimar el equilibrio del resto del mural.

IV.3.8.1.4.3. La composición simétrica

Debe resaltarse dentro de este apartado que si bien cada uno de los elementos que integran a esta zona poseen características muy similares, ello no indica que ocurra una composición completamente simétrica, puesto que si se traza una línea imaginaria al centro del fragmento central se aprecia una compensación en cuanto a la cantidad del lado derecho e

izquierdo pero como mencione previamente no se aprecia un total paralelismo, dicho punto se tratara a mayor profundidad en el segmento de equilibrio.

IV.3.8.1.4.4. El equilibrio

Si el equilibrio compositivo ocurre cuando los elementos de una obra están armonizados de tal forma que no pueden ser sustituirlos o movidos sin alternar el balance, debe resaltarse que en este aspecto, el equilibrio se encuentra en toda la zona central de la obra al conservar el equilibrio, es decir cada elemento está debidamente compensado de cada uno de los lados, como se muestra a continuación.



Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.1.4.5. La oposición

Se ha hablado dentro de la descripción de oposición, ésta trabaja como un factor dentro del diseño que se utiliza al contraste de cualquier sin importar si es de color o forma, mismo que le permite acentuarse; de lo anterior entonces deberá resaltarse que para esta sección se trabajara únicamente la oposición de la forma, y el color de manera muy superficial, ello se debe a que la referente a dicho punto, será manejada en el apartado de Color. Por lo cual, una vez aclarado este punto, apreciando la imagen en la parte inferior de esta página se observa oposición en la mano derecha de Cristo, en la cual porta siete estrellas en tanto que en la izquierda sostiene un libro y llave, tal oposición crea que ambos elementos adquieran su propia individualidad. De igual manera, ocurre con el arbusto bajo las estrellas y el candelabro, los 24 reyes que ubicados en los planos superior derecho e izquierdo a Jesús quienes por diferentes las posiciones en las que fueron plasmadas se convierten cada uno en un componente característico.

IV.3.8.1.4.5. La dirección

Puesto que la dirección determina el sentido de orientación de una figura o forma, en este caso particular es notoria que la dirección de todos los elementos es hacia el centro, siendo la figura central en torno a la cual gira toda la trama de la pintura. Algo que refuerza esta idea, es el hecho de que el tetramorfos, sección que se encuentra un plano arriba de la figura central o la visión de san Juan (1), rodea al padre en su trono (2), nuevamente se aprecia una dirección hacia el centro en este caso el elemento que está sentado, el cual a su vez en un círculo externo al tetramorfos es rodeado por los 12 reyes del Antiguo y Nuevo Testamento. En relación a lo anterior, un plano debajo del elemento principal (1), cuatro ángeles que custodian al pueblo elegido, que aun cuando poseen una dirección opuesta al pueblo, es precisamente del pueblo que funciona como un tercer centro secundario de donde parten, por tanto es también una dirección central la que se manifiesta, siendo el número 1 en torno al cual giran todo, como se muestra a continuación:

Oposición de forma con respecto al lado derecho de la figura de Cristo.



Zona central del mural (La visión de San Juan), Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Muestra de dirección en la obra



Fotografía *La visión de San Juan* tomada por el autor de la obra en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.1.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes

En esta sección del área de estudio, se identifica a la temática como parte de lo que relatan del I al VII del apocalipsis, donde se detallan los siete mensajes a las iglesias, el trono en el cielo, la entrada del cordero, los siete sellos, los 144,000 de Israel y la muchedumbre de las otras naciones. En todos ellas, se retrata por parte del autor los efectos comunicativos miméticos, expresivos, emblemáticos e inventados. Los primeros porque el autor se apega en gran parte a lo escrito en el documento religioso; expresivos sobre todo por las expresiones faciales de los personajes que varían desde el terror al asombro o esperanza, la escala utilizada y la policromía empleada. Por otra parte el efecto emblemático recae en la temática manejada en la obra, finalmente deben resaltarse ciertas peculiaridades que surgieron de la creatividad del autor como la cantidad de tallos en el arbusto donde se encuentra el personaje de San Juan recibiendo la visión, los diversos tonos vibrantes en las vestiduras de los protagonistas, por mencionar algunos.

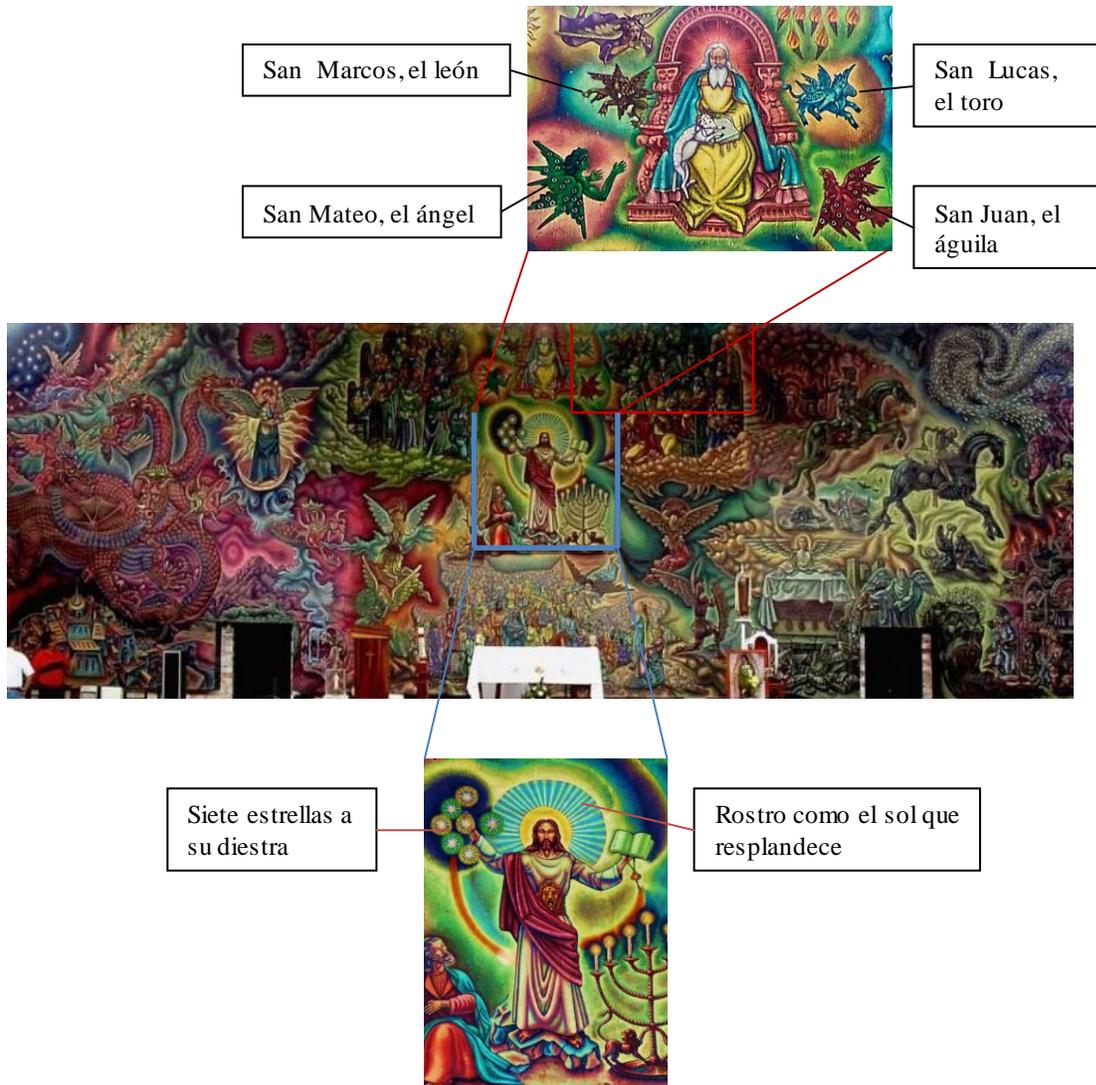
Por otra parte, en cuanto a la función estética de los efectos comunicativos de la obra, ésta radica en la belleza y dramatismo de las escenas, ambos originados por la expresividad y colorido. Finalmente en la función artística, es innegable la presencia de elementos propios del estilo expresionista y post moderno, la primera por la intensidad de los colores utilizados en cada elemento, pero sobre todo el segundo por a la inclusión de elementos propios de otros estilos o el uso de referencias iconográficas.

IV.3.8.1.6. La interpretación

Al observar la imagen lo primero que capta la atención del espectador es la parte central, es decir el personaje sosteniendo con su mano las estrellas, desde ese preciso momento se entiende que la historia que cuenta no es del todo trivial, sobre todo si no se pierde de vista las cuatro figuras zoomorfas o tetramorfos, como se le conoce dentro de la iconografía cristiana y que representa a los cuatro evangelistas, donde el ángel representa a San Mateo, el León a San Marcos, el toro a San Lucas y el águila a San Juan.

En un plano arriba, así como la figura alada que sobrevuela la escena, las formas inmediatamente remiten al Apocalipsis. El contraste en color permite que aun cuando cada escena está delimitada se integre al mismo tiempo, si bien los protagonistas tienen

características humanas y por ello envían un signo de trivialidad, el resto de los componentes producen una impresión etérea.



Sección principal. La visión de San Juan. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.1.7.La Valoración

Concluido lo anterior solo queda, evaluar el valor de la pintura, en lo que respecta al tema, La visión de San Juan, la sección central se encuentra apegada en gran medida al contenido de los capítulos I, II, III, IV y V, exceptuando ciertos detalles (color de la ropa en los personajes, número de ramas del arbusto, la gama del tetramorfos, etc.), que el autor agregó de su propia inventiva, el estilo empleado en el fragmento central es el postmodernista puesto que incluye elementos propios del expresionismo como el muy marcado contraste en la gama de color al mismo tiempo a ese aspecto se agrega la elección de matices propios de la cultura Cora grupo étnico del estado de Nayarit . El Apocalipsis es uno de los temas más importantes para el cristianismo después del nacimiento y crucifixión de Cristo, la forma como fue presentado por Lamas logra captar la atención del espectador. En su momento fue importante para la comunidad puesto que los habitantes de la zona colaboraron monetariamente para que se llevara a cabo, de tal forma que lo sentían muy suyo, aun cuando en primera instancia no comprendían el significado de cada forma, por lo que el entonces párroco instó a que un grupo de religiosas impartieran una serie de pláticas sobre el simbolismo del mismo. En lo que respecta a su valoración estética existe un dramatismo en su composición generado no solo por las figuras de origen divino, sino también como fue mencionado líneas atrás la oposición cromática de matices vibrantes, existe pues un predominio en su organización la cual es armónica, el aspecto semántico se encuentra presente en la figura de Jesucristo, El padre eterno, San Juan, los reyes debido a que poseen características antropométricas bien definidas, todo lo anterior lleva a deducir que existe un alto pragmatismo en la obra debido al impacto visual que ejerce sobre quien la ve.

IV.3.8.2. Sub-etapa II de la primera etapa

IV.3.8.2.1. El sentido

El sentido en esta sección es lo referente a los siete sellos, el argumento principal de éstos es la liberación de los cuatro jinetes del apocalipsis, quienes traerán castigos a la humanidad como la destrucción y el hambre.

IV.3.8.2.2. La identificación de elementos primarios y de secundarios

En este apartado, al igual que sucedió en la identificación de tales elementos en la zona central del mural principal, coinciden en cuanto a localización. Sin embargo, cabe mencionar que al ser escenas diferentes o que tratan de representar otra sección de lo visto en el apocalipsis se hace necesario identificarles también. Con respecto a los puntos, en esta ocasión como en el segmento anterior, los puntos se localizan en los ojos de los personajes, las semillas que el jinete del hambre esparce sobre la gente hambrienta, las estrellas que se desprenden de la galaxia que va precipitándose a la tierra y los puntos que representan la constelación de escorpión.

En cuanto a las líneas, se aprecian al igual que en la sección anterior, estableciendo los límites o contornos de cada uno de los elementos compositivos, en forma curva en los rostros, manos, alas y demás individuos que integran la zona centro derecha, en lo que es también evidente que se encuentran tras las formas. Por otra parte, el volumen se aprecia en el área donde el ángel de la resurrección preside una ceremonia, específicamente en el altar, dicho elemento posee las tres dimensiones largo, ancho y alto.

En lo que confiere a la textura, la situación es similar al otro segmento del mural (Mural principal o central zona 1), es decir, la trama no es táctil sino visual, producida por el autor por medio de sombras y luces como apoyo para proporcionar una impresión de rugosidad o suavidad. Esta última se percibe en las nubes que sirven de firme a todos los personajes.

Ejemplo de volumen en el altar donde preside la ceremonia el ángel del juicio



Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nay, (2016).

IV.3.8.2.2.1. El color

Los colores predominantes en esta sección aunque también son terciarios (formados de la unión de un color secundario y un primario en cantidades iguales con su secundario más cercano en el círculo cromático³²⁴), se perciben con tonalidades más oscuras, como se aprecia a continuación, donde se toma una muestra representativa de dicha área. Tomando como ejemplo los tres jinetes del apocalipsis, es importante resaltar que para este análisis (de color), el orden se hará de forma invertida a como indica la escritura es decir de derecha a izquierda, por lo que el número cuatro será el 1, mientras que el 3 será el 2, el 2 seguirá siendo el 2, y finalmente el 1 habrá de ser el 4, una vez aclarado lo anterior, continua el análisis.

El primer jinete o jinete de la peste cuyo caballo posee una tonalidad amarillo verdoso, tal tonalidad es el resultado de la mezcla del amarillo y verde (color secundario), este a su vez está montado por un individuo con la misma tonalidad solo que un poco más clara, lo que supone que la proporción de color amarillo varía con respecto a la del caballo, es decir es mayor a la verde. Finalmente, estos dos elementos poseen un fondo rojo violeta, que con lo anterior se considera una combinación de complementarios al encontrarse opuestos dentro del círculo cromático, provocando *una vibración óptica que hace que ambos colores brillen con mayor intensidad*³²⁵

Por otra parte, cabe mencionar que el autor del mural selecciono el tono verdoso para el caballo puesto que así es descrito dentro del capítulo 6, versículo 8, cuando dice:

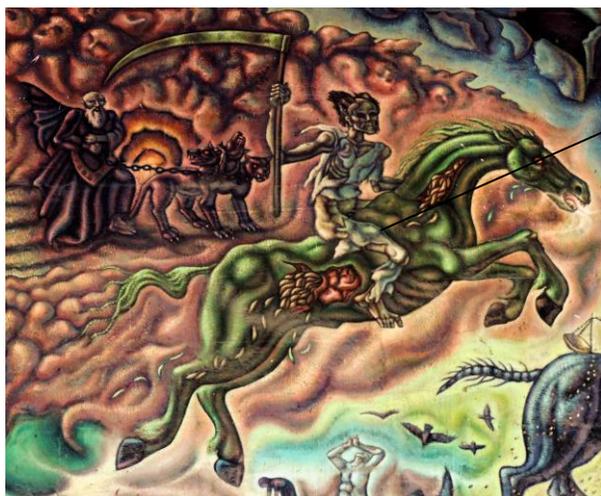
Se presentó un caballo verdoso. Al que lo montaba lo llamaban Muerte, y detrás de él iba otro: el Mundo del Abismo. Se le dio poder para exterminar a la cuarta parte de los habitantes de la tierra por medio de la espada, el hambre, la peste y las fieras.

En relación a la cita anterior queda agregar que el verde en este caso representa la descomposición de ese ser que esparce homicidios y desolación por mundo.

³²⁴ Confrontar información sobre colores así como las mezclas consultar: PARRAMÓN, José. *Curso práctico de pintura, tomo 4 mezcla de colores, técnicas mixtas*. España: Océano, 2002. p.550.

³²⁵ *Ibidem*.

El Jinete de la peste



Amarillo verdoso
= Amarillo
(primario) + Verde
secundario

Jinete de la peste. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Dicho lo anterior, se analizara la colorimetría del siguiente caballo, el cual es montado por el jinete del hambre, en su caso los colores que integran la escena son el negro en el caballo montado por una figura color amarillo con tintes café o marrón, y estos a su vez se encuentran sobre un fondo amarillo verdoso claro; el negro es la *fusión de todos los colores*³²⁶ en tanto que el amarillo es primario y el marrón secundario (rojo + verde), en cuanto al fondo también color terciario (amarillo + verde), ofrecen como resultado un contraste en color, debido a la calidez de los tonos amarillos y el negro, después de todo *la disparidad de un color con respecto al otro [surge] del contraste [y] el resultado es muy atractivo*³²⁷.

Por otro lado, el significado y justificación del porqué el autor seleccionó estos tonos viene referido en el título 1, versículo 5 del Apocalipsis, el cual, hace mención sobre el matiz de la montura, cuyo significado es la oscuridad, la muerte, lo opuesto a la luz que representa a Dios³²⁸. En lo que respecta a la gama de quien cabalga a este animal, debe aclararse que si

³²⁶ PARRAMÓN, José. *Curso práctico de pintura, tomo 4 mezcla de colores, técnicas mixtas*. España: Océano, 2002. p.547.

³²⁷ *Ibid.*, p.552.

³²⁸ I carta de Juan, Capítulo I, versículo 5, donde se habla del significado de la luz y la oscuridad que es representada por el negro. *Este es el mensaje que hemos recibido de él y que les anunciamos a ustedes: que Dios es luz y que en él no hay tinieblas.*

bien esta posee dos significaciones, la santidad y la perdición, es la segunda la que corresponde al contexto, después de todo aunque el azufre es ambarino como el oro su concepto es lo opuesto, la misma escritura los describe como un componente que se relaciona al decaimiento moral, de ahí que también se haya usado para teñir el fondo esta escena donde todos mueren ante la escasez de alimento.

Por su parte, el tercer montador como su caballo poseen tonalidades rojo-violeta en su mayoría, así como pequeñas secciones amarillo verdoso y azul claro, todo ello sobre un fondo verde amarillo con inclinación más al verde, en principio el rojo y el azul son diametralmente opuestos entre sí dentro del círculo cromático, razón por la cual salta a la vista la intencionalidad del autor del empleo de contrastes y colores vibrantes para hacer su obra más atractiva al espectador.

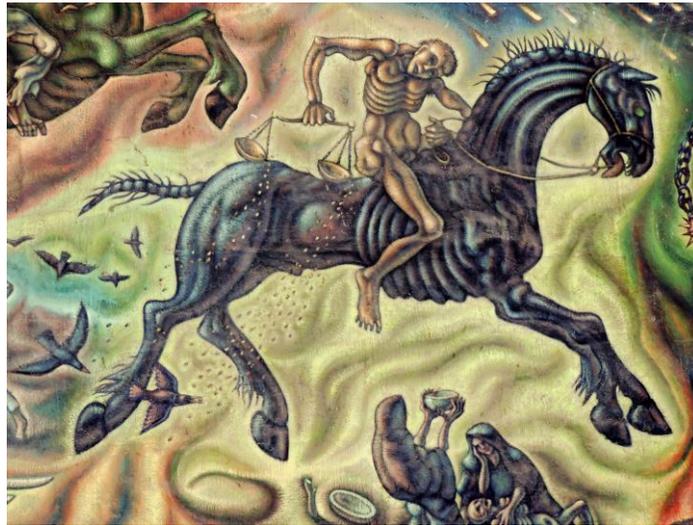
Para este personaje y su corcel fue seleccionado el rojo siguiendo lo que indican los sagrados textos, como expresan que:

*Salió entonces otro caballo de color rojo fuego. Al que lo montaba se le ordenó que desterrara la paz de la tierra y se le dio una gran espada para que los hombres se mataran unos a otros.*³²⁹

En relación a lo antes citado debe acotarse que si bien, el bermejo ha sido referido en apartados anteriores con una connotación positiva, también posee un significado negativo, en este caso guerra, matanza y destrucción.

³²⁹ Libro del Apocalipsis capítulo 6, versículo 4.

Jinete del hambre



Jinete del hambre. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Jinete de la guerra



Jinete de la guerra. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Finalmente, el jinete de la dominación o caballo blanco, en este fragmento se aprecia aun cuando el potro es de un color claro más variedad de colores, quizás menos fuertes o contrastantes que en los anteriores, primero porque el corcel sobre su pelaje tiene tintes color azul y rojizos; segundo quien lo cabalga viste una capa color rojo naranja, armadura amarillo tendiendo un poco a naranja y la ropa azul-turquesa, su silla y adornos de montar son azul con amarillo también con tintes naranja, todo sobre un fondo azul agua marina oscurecido. A simple vista, no parece haber mucho contraste por la claridad de la mayoría de los colores empleados, sin embargo si se considera que el azul y el rojo son tonalidades opuestas o complementarias, lo que resulta evidente que nuevamente la composición de esta parte posee las mismas características que se han venido observando durante todo el análisis de color en esta sección del mural.

Por otra parte, el tono seleccionado para el rocín se debe a que el autor decidió considerar lo descrito por el Capítulo 6, versículo 2 del Apocalipsis el cual versa: *He aquí un caballo blanco; y el que lo montaba tenía un arco; y le fue dada una corona, y salió venciendo y para vencer.*

El jinete de la dominación



Jinete de la dominación. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Dicho lo anterior, cabría la posibilidad de tomar únicamente como muestra, de esta parte del mural, la colorimetría encontrada en los 4 jinetes, sin embargo, para este caso en específico conviene mostrar también la variedad de color de otros elementos que forman parte de esta sección de la pintura, que aunque llevan la misma tendencia de lo ya descrito (colores opuestos o complementarios), se considera conveniente mostrar la paleta que fue utilizada.

En el segmento llamado por el autor como *las clases sociales*, es precisamente ahí que las tonalidades son más oscuras hecho que coincide con lo que deseo mostrar al espectador, la explotación de la clase trabajadora y la agonía de la libertad, representada por una serpiente dando muerte al águila. Retomando lo referente al color, se aprecian de manera general el verde amarillo con una tendencia mayor al verde en parte de los edificios, rojo – naranja en las llamas que sirven de fondo a la escena, rojo-violeta en otra parte de los inmuebles, amarillo-naranja también en las construcciones o la vestimenta de algunos personajes, otro tono que igualmente sobresale en la ropa de los individuos de la trama es el azul turquesa.

De lo anterior conviene resaltar que el verde-amarillo, el rojo- naranja, el rojo- violeta, y el amarillo- naranja, son considerados colores cálidos, por ser el resultado de la mezcla de los mismos (verde amarillo, amarillo, naranja, rojo, carmín, púrpura y violeta)³³⁰, por lo que podría considerarse *una gama armónica de colores cálidos*. Sin embargo, de acuerdo al teórico Parramón, *el violeta y el verde amarillo pueden llamarse de transición porque pueden posicionarse tanto en la gama de colores fríos como cálidos, [es decir] dependiendo de la cantidad de rojo y amarillo que presenta la mezcla en detrimento del otro color, el azul*³³¹.

En el caso específico de esta sección de la pintura, es notable el predominio del verde sobre el amarillo y el negro, dando este último un toque de oscuridad a las llamas de color naranja y rojo naranja, por lo tanto no puede considerarse una armonía de cálidos en su totalidad, pero si una oposición de color o armonía de complementarios debidamente armonizada con la utilización de los tonos de transición (verde amarillo), cabe destacar que en esta ocasión

³³⁰ *Ibid.*p.580.

³³¹ *Ibidem.*

a diferencia de las anteriores es más notoria la intencionalidad del autor por reforzar los tonos fríos en la gama cálida tal como se aprecia en la imagen de a continuación:

Rojo-naranja, en las
llamas que consumen la
ciudad

Verde –
amarillo
(color
terciario)
compleme
ntario del
rojo
naranja.



Azul turquesa en
los elementos
que extraen de la
mina

Sección las clases sociales. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.2.2.2. El claroscuro

Sobre este apartado nuevamente se aprecia el manejo del claroscuro en toda la zona, sobre todo para enfatizar sombra y luz. Un ejemplo donde se encuentra más palpable este aspecto es en el fragmento de las clases sociales, pues son los contrastes de iluminación y oscuridad los que resaltan el mensaje de contrariedad entre opulencia y pobreza.

IV.3.8.2.2.3. Las formas y las figuras



La madre tierra. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Es la forma figurativa la que predomina en esta área al igual que en la anterior, sin embargo cabe mencionar que de todas las formas o figuras que resaltan dentro de esta porción en particular es una cabeza surrealista haciendo alusión a la madre tierra, la que rompe un poco con el estilo que se había estado manejando en cuanto a forma en conjunto con algunos detalles volumétricos de un altar. No obstante, cabe resaltar que de cierta manera no es del todo inconcebible el que la madre tierra haya sido representada surrealísticamente, después de todo la mayoría de los acontecimientos narrados en el apocalipsis parecen hasta cierto punto fuera de la realidad, a no ser que se les analice de manera metafórica. Sin embargo, considerando que Lamas toma de manera casi literal,

obviamente agregando elementos propios de su peculiar estilo artístico, y considerando que el surrealismo no concibe la contradicción, después de todo *de nada serviría intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto contradictorio [...] donde deja de ser posible enfrentar entre si la destrucción y la construcción*³³². La madre tierra dadora de vida y en cuyas fauces terminaremos algún día es así como la ha representado Lamas.

IV.3.8.2.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos

Para que el espectador logre captar por completo lo que el creador del proyecto quiere expresar deben conocerse los códigos que el autor utiliza, dichos signos podrán distinguirse con *los planos y niveles comunicativos* así como sus efectos.

El nivel semántico es bajo, sobre todo si se considera que los personajes que integran la obra en esa parte no poseen características apegadas a la realidad, seres descarnados animales, seres y objetos inexistentes. Sin embargo, caso contrario sucede con el aspecto pragmático debido a las formas que utilizo Lamas para plasmar los sucesos que van desde lo fantástico, mítico y sobre todo grotesco. De igual manera esto ocurre con el nivel sintáctico porque aun cuando el color y la forma sean dramáticos la organización es armoniosa.

IV.3.8.2.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos

Es útil para efectos de la presente investigación reconocer los elementos organización, debido a que explican la dinámica de la composición.

IV.3.8.2.4.1. El ritmo

En una primera identificación, se aprecia el factor ritmo en cómo fueron plasmados los cuatro jinetes en alternancia con escenas sobre y bajo ellos, así como entre cada uno generando una sensación de movimiento. Observando a mayor detalle en la zona inferior

³³² BRETON, A. *El surrealismo y las contradicciones, segundo manifiesto del surrealismo (1930)*, En: RAMIREZ, Juan y coord. Gómez, Adolfo. *Historia del Arte 4, El mundo contemporáneo*. España: Alianza Editorial, 2006.p.263.

derecha se puede ver en el tratamiento de las formas que representan puertas y ventanas del edificio que representa a las clases sociales.

Se alternan formas y elementos en edificio que representa clases sociales



Variación de elementos jinete, escena, jinete así como en como aparece cada montador, pero en una misma dirección.

Fotografía propiedad del autor del mural.

Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.2.4.2. Proporción

Las proporciones en este grupo de escenas son las adecuadas, puesto que es por medio del tamaño o escala de las figuras con las que se busca expresar el efecto de cercanía o alejamiento, en definitiva es la escala subjetiva la utilizada en todo el mural. Cabe

mencionar que si bien cada escena que la conforma posee su escala particular, con respecto a las otras se aprecia un equilibrio de proporción general en el conjunto.

IV.3.8.2.4.3. La Simetría o La Composición Simétrica

Si se observa desde una perspectiva general la zona derecha no posee una simetría visible sino más bien oculta, donde el jinete del hambre es el centro, a partir de ahí se equilibran visualmente los colores amarillo- verde, rojo-naranja con verde-amarillo y el turquesa. Por otra parte, si se presta atención cada uno de los sucesos que integran la escena se aprecia la existencia de este factor, un ejemplo de ello se ve en el altar que preside el ángel del juicio donde se aprecia una simetría reflectiva casi perfecta.



El ángel del juicio. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.2.4.4. El equilibrio

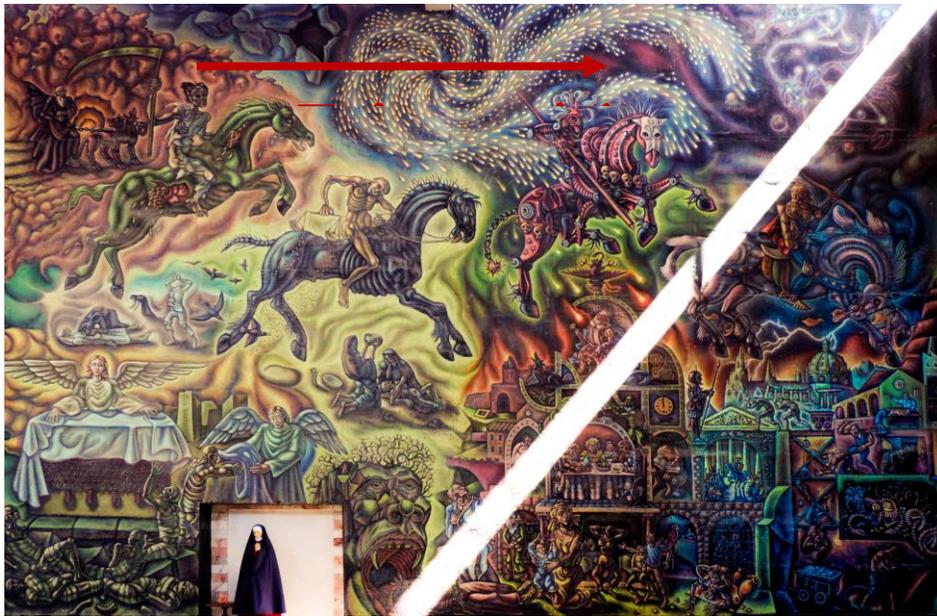
Con respecto a este punto, existe un equilibrio en los elementos que integran la obra puesto que cada uno se encuentra debidamente compensado tanto en forma como en color.

IV.3.8.2.4.5. La oposición

En la oposición al igual que en el factor anterior la oposición se encuentra con respecto a los colores fríos y cálidos así como en la forma.

IV.3.8.2.4.6. La dirección

La dirección o direcciones están dadas por las líneas de los cuerpos, en este caso en especial la orientación en la que viajan los cuatro jinetes, es decir de izquierda a derecha, dicha alineación provoca visualmente movimiento.



Sección derecha de la zona del mural central *las siete sellos, los cuatro jinetes del apocalipsis*. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.2.5. Identificación de las tres funciones de todos los componentes

Una vez que han sido establecidos los elementos primarios y secundarios así como los factores de organización, los planos y efectos comunicativos se establecen las tres partes constitutivas:

el tema, lo estético y lo plástico, donde la función temática de la obra es por completo religiosa inclusive mimética dado el grado de fidelidad con el que la mayoría del mural fue pintado con respecto a las escrituras, expresivo por la manera como plasmo las escenas que la integran e incluso contiene elementos inventados por el autor. En lo que confiere a la función estética, se resalta la fealdad y el dramatismo de las formas en su máxima expresión, logrado por medio de formas grotescas representando catástrofes, y finalmente respecto a la función pictórica por la forma, expresividad y el color delatan a un estilo postmoderno.

IV.3.8.2.6. La Interpretación

Las funciones temáticas, estéticas pictóricas, antes atribuidas a los elementos, serán ahora fundamentadas dentro de las interpretaciones que irán haciendo de cada una de tales funciones.

Al igual que la sección central e izquierda, el tema de esta parte, inicia del capítulo VII del apocalipsis *Los siete sellos* en él se describe la llegada de los cuatro jinetes y las plagas que traen consigo sobre la humanidad, tales acontecimientos fueron seguidos por el autor casi en su totalidad. Sin embargo, cabe mencionar que la temática dio pauta a que intensificara aún más funciones estéticas y pictóricas por medio del color, de ahí que lo estético se encuentra también en la belleza de los tonos, se descarta por tanto la trivialidad del espacio y los acontecimientos, una vez acotado lo anterior el valor pictórico de la obra recae en la armonía del color por medio de tonos opuestos.

IV.3.8.2.7. La Valorización

La temática que aborda Juan Lamas en la zona derecha del área de estudio, puede llegar a ser controversial, incluso para la misma iglesia católica sobre todo si se considera que el artista utilizo personajes no propios del Cristianismo como Hades dios del inframundo y cerbero guardián del mismo. A los anteriores se suma la constelación de escorpio, todos ellos temas que en la religión católica son considerados paganos y que por tanto sería impensable que pudiesen ser incluidos en una obra de arte sacro. Sin embargo, cabe

mencionar que pese a lo anterior la pintura fue y continua siendo importante para la comunidad donde se encuentra en el aspecto afectivo puesto que representa el trabajo conjunto de los pobladores para construirlo. En México, el estilo Posmoderno ha sido empleado por artistas como Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Francisco Toledo o Lilia Carrillo, cada uno con sus propias peculiaridades que permiten al público identificar al autor. En ese mismo sentido el pintor Nayarita imprimió aspectos muy suyos a la obra, es decir su peculiar empleo de colores terciarios comunes dentro de la cultura Cora y que él ha asimilado dentro de su personal estilo, sin embargo debe resaltarse que en el caso de esta porción aun cuando todos los tonos son terciarios (amarillo-verde, rojo-violeta, verde-amarillo etc.) se aprecian menos vibrantes que en el resto del área de estudio. Por todo lo anterior, se infiere entonces que su valor estético es un aspecto fundamental, dado su dramatismo evidente, la armonía de forma y color, pese al parcial oscurecimiento de los tonos, en ese contexto el aspecto semántico es bajo en tanto que el pragmático y sintáctico son altos.

IV.3.8.3. Sub-etapa III de la primera etapa (región izquierda)

La sección 3 o izquierda pertenece, al igual que a las anteriores, al mural central o principal, y como menciona el encabezado es la porción que se encuentra al lado izquierdo. Cabe mencionar que los acontecimientos de dicha área, giran en torno a un mismo capítulo, y son dos figuras las que sobresalen o integran en su mayor parte.

IV.3.8.3.1. El sentido o el significado

Esta parte de la pintura tiene como tema central al dragón y la mujer del apocalipsis, siendo el segundo el que más área comprende dentro de la pintura, pues es tiene la intención de destruir a la mujer y al bebe que tiene en sus brazos, mientras que un ejército de ángeles trata de impedirselo, todo lo ahí narrado está basado en el capítulo XII del apocalipsis *La mujer y el dragón*.

IV.3.8.3.2. Identificación de elementos primarios y secundarios

Al igual que en las secciones anteriores se identificarán de forma general los elementos primarios y secundarios que posee este trabajo pictórico.

En lo que respecta a los puntos, estos se localizan en los ojos del dragón, y en cada una de las estrellas que coronan a la virgen, así como las estrellas que barre el reptil con su cola. En cuanto a las líneas se ubican en todas y cada una de las figuras que integran la zona, ya sea como líneas curvas o rectas. Por otro lado debe acotarse que debido a que un alto porcentaje del mural está plasmado en dos dimensiones (largo por alto), es en su mayoría formado por planos bidimensionales. En ese mismo sentido lo referente al volumen, este aspecto se encuentra más que evidente en la ciudad del futuro, localizada en la parte inferior de la zona, ahí el artista plasmo la metrópoli de forma volumétrica como se aprecia en la fotografía tomada de la zona. Con respecto a la textura solo es visual y está dada por el manejo de claroscuros que producen sensación de rugosidad, sobre todo en el cuerpo del réptil.

La forma como punto en cada estrella que el dragón barre con su cola.

La forma como punto en cada estrella que corona a la virgen.



La ciudad del futuro posee forma volumétrica.

La mujer alada y el dragón. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.3.2.1. El color

Como sucedió en los segmentos anteriores, es el color el elemento con mayor efecto dentro de la obra, son los contrastes quienes determinan en gran medida el impacto visual. Un ejemplo de ello se aprecia en la escena llamada la mujer alada y el dragón, donde se ve *el uso de colores diametralmente opuestos en el círculo cromático y que ofrecen mayor contraste entre ellos.*³³³ De tal forma que el rojo-naranja es complementario.

Por otra parte, en lo que confiere a la elección del rojo como el tono del réptil que busca destruir a la virgen la respuesta se encuentra en el capítulo 12, versículo 3 del apocalipsis, el cual versa de la siguiente manera:

Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas.

Dicho lo anterior, no es de extrañar que en esa escena en particular dicho tono represente la destrucción y muerte, en contraparte con el azul que porta la madre con el niño en brazos, que si bien, no viene descrito el matiz de sus vestiduras en el documento bíblico, sí es aquel con el que mayormente se representa a María, ello se debe a que este simboliza la realeza y pureza. La referencia de lo anterior está relacionada con los zafiros cuya tonalidad y significado que la Iglesia católica le otorga, viene descrito en el título 24, parte 11 del Éxodo en el Antiguo testamento:

... y vieron al Dios de Israel. Bajo sus pies había como un pavimento de zafiro tan puro como el mismo cielo.

La cita previa remarca entonces cómo el azul viene ligado al misterio de la vida divina.

³³³ PARRAMON, José. Teoría de los Colores. Colores Primarios, secundarios, terciarios. En: Grupo Océano. *Curso práctico de pintura. Volumen 4. Mezcla de colores, técnicas mixtas.* Grupo editorial Océano, España: 2002, p.550.



Amarillo-
verde
sobre
rojo-
naranja,
ambos
colores
terciarios
opuestos
dentro del
círculo
cromático
el primero
cálido y el
segundo
frío.

Azul turquesa (frío)
sobre verde-amarillo y
rojo-naranja (cálidos),
todos terciarios.

Escena La mujer alada (La Virgen del Apocalipsis). Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.3.2.6. El claroscuro

Elemento presente en todo el mural, producto de la aplicación de capas de pintura acrílica blanca y negra para crear los efectos de sombra y luz.

IV.3.8.3.2.7. La forma y la figura

Las formas, son las que requieren la representación del capítulo XII del Apocalipsis, es decir el nivel semántico con respecto a la realidad es débil, por la aparición de personajes que por cotidianidad no es posible encontrarles como el caso del dragón. Sin embargo, si se contrasta con lo descrito en el documento bíblico el valor semántico es alto,

considerando que hasta cierto punto lo describe como una organización armónica de los elementos que integran a la composición, ocurre de manera equilibrada, cada uno de las formas se encuentran en armonía, ya que cada espacio del lienzo se encuentra compensado por un componente; todo lo anterior ocasiona impacto visual, y por tanto el nivel pragmático es alto.

IV.3.8.3.3. Identificación de los efectos o dimensiones comunicativas de los elementos

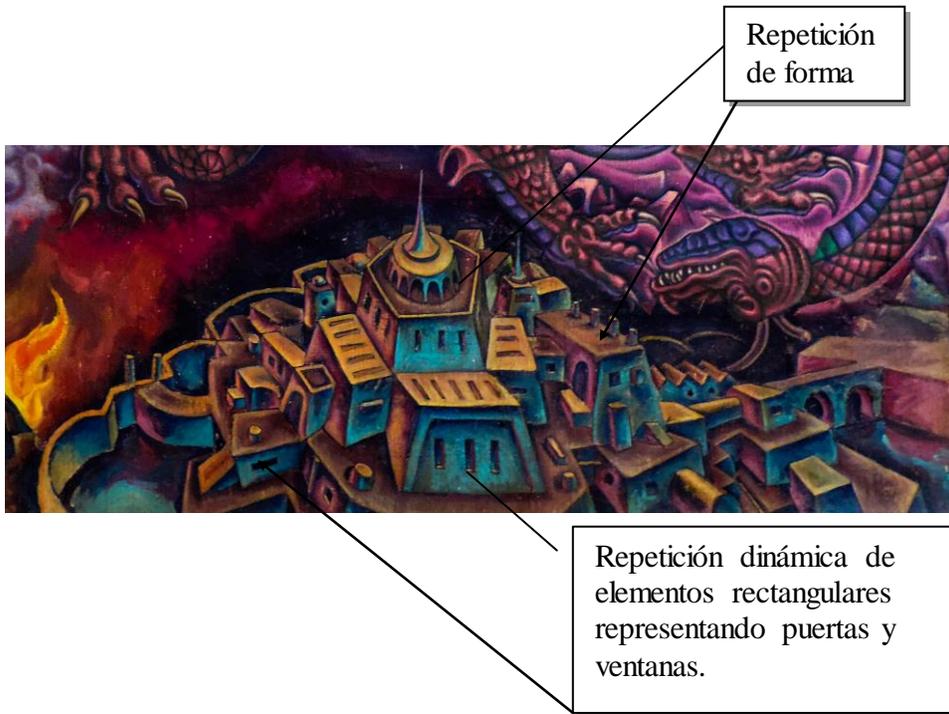
Una obra de arte tiene como objetivo primordial el lograr *incitarnos* a apreciarla, lo que equivale a *entablar un diálogo* con ella. Se sabe que en toda comunicación existen o intervienen cuatro factores: el emisor, en este caso el artista, el mensaje es decir el medio mediante el cual, quien crea arte, logra comunicarse, la obra de arte y el receptor. Se observa que destaca en el plano semántico los ojos de la mujer alada (virgen), las líneas, su figura, así como los volúmenes virtuales, figura naturalista, al igual que el dragón, que si bien sus formas y volumen virtual se aprecian acentuados conforme a lo que por mucho tiempo se ha tenido como concepto de este animal mítico, no dejara de ser un ser ficticio. Por otra parte, el aspecto pragmático es alto debido al color, la forma, el tamaño, así como la expresividad con que las formas fueron plasmadas provocan cierto impacto en el espectador, de igual manera se observa que la distribución del espacio es armoniosa, todo está debidamente equilibrado.

IV.3.8.3.4. Identificación de los factores de organización y sus efectos comunicativos

Al igual que en las anteriores secciones, es imperativo para el desarrollo de la apreciación del arte detectar los factores de organización de los cuales se valió el artista para expresar el significado de su obra, es decir que quiere expresar al espectador, si se desconoce el lenguaje, el mensaje no sería comprendido y se perdería la esencia de la pintura, dentro de los factores de organización que se consideran:

IV.3.8.3.4.1. Ritmo

El ritmo predomina en la forma en como fueron plasmadas las estrellas, así como en la manera que Lamas proyectó las viviendas y sus respectivos elementos arquitectónicos en la ciudad de todos los tiempos.



La ciudad del Futuro. Fotografía de Xochitl Fonseca.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.3.4.2. Proporción

Las proporciones son las relacionadas entre los tamaños de las figuras.

IV.3.8.3.4.3. Simetría o Composición Simétrica

No existe una simetría aparente, aunque si se observa el conjunto, la composición se encuentra debidamente compensada lo que produce un equilibrio compositivo.

No existe simetría de forma.



Sección izquierda de la visión de san Juan, La mujer alada (La Virgen) y el dragón.
Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.3.4.4. La oposición

La oposición en este segmento se percibe en los colores y en las formas, las primeras porque el autor evidencia por medio del color la relación de fuego-infierno y cielo-el bien-azul (gama fría), y las segundas cuando representó al mal utilizando estructuras grotescas.

Representación del bien, se emplearon colores fríos.



Oposición de forma y color. San Miguel (tonos fríos) y el demonio color cálido,

Colores cálidos representando al fuego de destrucción.

La mujer y el dragón. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.3.4.5. Dirección

La dirección en este caso la aporta el cuerpo del dragón porque es el elemento de mayor tamaño y en torno al cual gira la trama de la escena junto a la mujer con el niño, ella se encuentra en el extremo derecho del lienzo y el dragón se dirige hacia ella, por lo tanto la orientación es de izquierda a derecha.



La virgen y el dragón. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

IV.3.8.3.6. Identificación de las tres funciones de todos los componentes

Se identifica al aspecto temático de la obra como religioso, debido a dos elementos, el primero, la presencia de la virgen María con el niño en brazos, y el segundo, un grupo de ángeles, ambos componentes característicos de la religión católica. Por otro lado, se comprende que el aspecto estético está definido por el dramatismo en las figuras dentro del mural, sobre todo si se considera el cráneo en la parte inferior derecha o el mismo dragón que ocupa un amplio porcentaje de la sección izquierda. En ese mismo sentido, es evidente clasificar al estilo dentro del posmodernismo, dado el eclecticismo, de estilos propios de géneros pasados como el modernismo o surrealismo y que el posmodernismo retoma dentro de sus características.

IV.3.8.3.7. Interpretación

Retomando lo que fue localizado en el punto anterior, corresponde ahora interpretar lo que la obra quiere decir al espectador, qué suscitan las imágenes, qué asociaciones pueden hacerse a partir de ella. En una primera interpretación, r debe resaltarse que la obra posee

un punto de vista correcto con respecto a lo acontecido en el capítulo 12, versículos 1,3,6 del Apocalipsis, se entiende el mensaje de manera clara y concisa desde que se ve a la mujer escapando y buscando proteger a su hijo, en tanto que una lucha entre el bien y el mal se lleva a cabo, la belleza del color es innegable sobre todo por la tonalidad con la que fue pintado el dragón y el contraste con los colores de la virgen. Como última interpretación en el aspecto pictórico, se observa que la obra ofrece una imagen poco trivial, no solo por el tema sino por el manejo de la forma y composición, formalmente es posible prestar atención al ritmo de las figuras, color y planos, haciendo la organización de los componentes dinámica.

IV.3.8.3.8. Valoración

Dentro de este último punto se habla de los valores que la pintura posee, en este caso, valores temáticos, estéticos y pictóricos. Primero que todo, el valor temático es determinante puesto que desde el primer instante en que el mural es visto se percibe esa comunicación por expresar eventos bíblicos, es decir, cuando se observan luchas entre seres místicos o la bien identificada virgen del Apocalipsis con su corona de 12 estrellas, alas, la luna bajo sus pies y el niño en brazos, se sabe de inmediato cuál es el tema y más aún si a lo anterior se agrega el dragón rojo de 7 cabezas propio de ese mismo relato. Cabe mencionar que aun cuando el asunto que mayor cantidad de arte sacro ha producido a través de la historia, ha sido el referente al nacimiento, crucifixión y muerte de Jesús, así como las diversas advocaciones de la virgen maría, el Apocalipsis al igual que los anteriores fue retratado por diferentes autores y estilos. Algunos ejemplos de ello son Duero (1498), Botticelli, Lucas Van Leyden, inclusive el mismo Miguel Ángel y Domeniko's Theotokoboulos, este último utilizo el género Greco para plasmar propia visión y la llamo el Juicio final.] En ese sentido conviene mencionar que, por lo controversial del argumento y su importancia para el catolicismo, su valor temático es alto. Por otra parte, aun con el dramatismo propio del tópico tratado en el mural, se percibe la belleza formal de la composición y de la armonía cromática (colores), si se realiza una comparativa entre los estilos de cada uno los pintores citados líneas atrás, es el Greco el que más similitudes de color posee con respecto a la obra de Lamas, lo cual es comprensible cuando en la visión de

San Juan el autor retoma aspectos importantes de géneros anteriores, de ahí que su estilo haya sido el posmodernismo donde impera un eclecticismo pictórico.



IV.4. El análisis Iconográfico

IV.4.1. Análisis iconográfico del mural

Puesto que el tema principal de esta pintura se basa en la temática del Apocalipsis, texto de origen religioso, es relevante para la investigación realizar el análisis iconográfico del mural, cuya metodología fue descrita brevemente en el marco teórico. En este presente proyecto, fue seleccionada la metodología creada por el historiador de arte y ensayista Erwin Panofsky, en conjunto con un compendio de libros integrados por los siguientes títulos: *El significado de las artes Visuales*³³⁴, *Iconografía Cristiana. Guía Básica para estudiantes de Carmona Juan*³³⁵, *La Biblia*³³⁶, así como los diccionarios, *Diccionario del arte del siglo XX*³³⁷, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*³³⁸, *Libro de símbolos prehispánicos*³³⁹, todos ellos especializados en el tema y que serán útiles en la descripción los elementos contenidos en las imágenes.

Por otra parte, debe hacerse notar que la Iconología, depende de la iconografía y viceversa, al contemplarse una figura del pasado es imperioso se planteen dos cuestiones, la primera la Identificación y la segunda el Significado dado que las imágenes ostentan peculiaridades que ofrecen en una misma configuración los elementos que se prestan al reconocimiento. Por otro lado, entre la configuración y el significado existen componentes de correspondencia, a tal punto que la imagen podría ser deducida de acuerdo a lo que conozcamos de ella.³⁴⁰

En concreto, lo anterior significa que todo lo concerniente al reconocimiento de una imagen corresponde a la Iconografía, en tanto el desarrollo del mensaje es tarea de la iconología. A lo anterior debe agregarse que ambas son ciencias hermanas y constituyen dos ramas de la Historia del Arte.³⁴¹

334 PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre Iconología*. España: Alianza editorial, 1972.

335 CARMONA, Juan: *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. España: ITSMO, 1998

336 La Biblia, España: VERBO DIVINO, 2005.

337 CHILVERS, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*. España: Editorial Complutense, 2001.

338 HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. España: Alianza editorial, 1974.

339 MACAZAGA, César. *Libro de símbolos prehispánicos*. Sustento filosófico. México: Trillas, 2015.

340 PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, pp.45-58.

341 Si se desea ampliar información sobre el significado de Iconología e Iconografía consultar a:

GONZÁLEZ, Martín. *Cuadernos de Arte e Iconografía / Tomo II-3*. España: Universidad de la Rioja, 1989. p.1.

Se anexa a continuación de manera resumida el método de tres pasos para el estudio de una obra planteado por Panofsky:

IV.4.1.1. Paso 1

Análisis Pre-iconográfico

Esta etapa consiste en un análisis en el cual se examina y determina dentro de qué campo estilístico o época artística se encuentra el objeto de análisis, considerando para ello el uso de las formas utilizadas en él mismo, es decir su contexto o primera lectura de lo que se observa método, autor, forma, estilo etc.³⁴²

IV.4.1.2. Paso 2

Análisis Iconográfico

En este paso se examinan todos los componentes que integran la obra, sus particularidades, así como los razonamientos que marca el método, es decir toda su disposición y acepciones comunes.³⁴³

IV.4.1.3. Paso 3

Análisis Iconológico

En esta tercera y última fase la obra es examinada en su entorno cultural indagando su significación, tiempo durante el cual se realizó, es decir la interpretación del significado.³⁴⁴

Dicho lo anterior, se deja de manifiesto que en el estudio de una obra de arte se hace indispensable la aplicación de métodos diversos y análisis que favorezcan su análisis y a su vez la comprensión de un porcentaje importante de la obra en cuestión.

Asimismo, es importante aclarar que en el caso de este proyecto el paso 1, se realiza de manera general con respecto a la parroquia. Por otra parte, los puntos 2 y 3 serán descritos en un solo apartado.

³⁴² PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology*, Harper Torchbook, Harper and Row, New York, 1962. Versión en lengua española, Estudios sobre Iconología, Alianza Universidad, Madrid, 1972.

³⁴³ *Ibidem*.

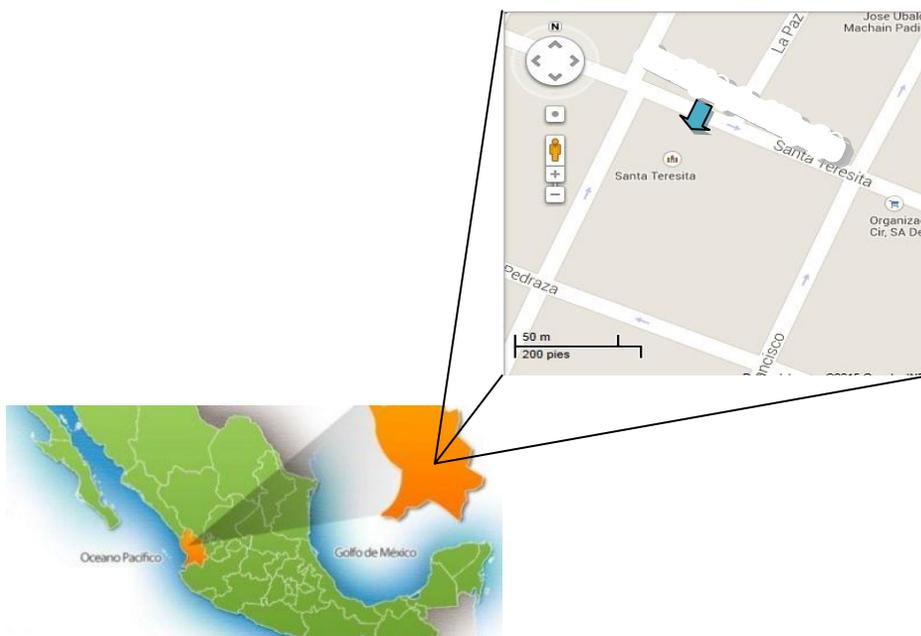
³⁴⁴ *Ibidem*.

IV.4.2 Aplicación del análisis iconográfico del mural

IV.4.2.1. Análisis pre-iconográfico

La iglesia de Santa Teresita se encuentra dentro de la parroquia del mismo nombre en la calle Sta. Teresita 239, Esquina con Josefa Ortiz de Domínguez, colonia Santa Teresita. El mural se puede visitar de manera permanente en el atrio de la parroquia de lunes a domingo, 07:00 - 21:00 horas, la entrada es libre.

El acceso principal a la iglesia y al mural esta por el Nor-este. Por lo que no respeta con la orientación clásica que seguían las iglesias, cuyo acceso era al Poniente. Con una puerta secundaria al lado sur este.



Imágenes adaptadas de la página oficial de INEGI y Google.

Lo descrito en el mapa y párrafo anterior viene también explicado en los documentos de erección de la parroquia donde se localiza la iglesia de Santa Teresita.

Los límites de la parroquia de santa teresita son los siguientes: AL NORTE Y AL ORIENTE: Río Mololoa, colindando con la parroquia de Fátima, y la calle Aquiles Serdán de la Parroquia de San José.

AL SUR: Colindando con la parroquia de San Isidro: la calle Zaragoza desde la calle Ejido hasta la calle Zaragoza, desde la calle Ejido hasta la loma de la batea, (debería decir OCCIDENTE pues es el límite faltante).

La línea de 850 m. Sobre el nivel del mar de la loma la batea.

*Estos límites después de un tiempo razonable, deberán ser revisados teniendo siempre como norma la mejor atención de los fieles y su bien espiritual”.*³⁴⁵

Cabe mencionar que en el caso de un edificio religioso serán siempre los fundamentos contenidos en el canónico o bíblico los que sustenten y/o rijan el porqué de la existencia de un templo o parroquia. A continuación se anexan fotografías que ilustran las calles y contexto que rodea al objeto de estudio.



Calle santa Teresita.³⁴⁶



Calle Josefa Ortiz de Domínguez.³⁴⁷

³⁴⁵ Bitácora de la parroquia de la Parroquia de Santa Teresita del Niño Jesús, sin número de página.

³⁴⁶ Imagen adaptada del Google Earth.



Calles Santa Teresita y Josefa Ortiz de Domínguez.

Al día de hoy, el santuario y la parroquia continúan en proceso constructivo, es por ello que durante el desarrollo del presente documento podrán apreciarse imágenes del mismo templo con algunos cambios. El tema desarrollado en el mural es *El Apocalipsis*, capítulo de la Biblia escrito por San Juan Evangelista, uno de los discípulos de Jesús; dicha pintura es la única decoración que existe en el templo al igual que una pequeña escultura de la patrona de la Iglesia Santa Teresa, y los elementos propios de un templo católico es decir un Crucifijo, custodia, altar y ambón donde se lee el evangelio. El estilo de la pintura es Postmodernista, de acuerdo a la información proporcionada por el autor y a las características que se observan en la obra. Por otro lado, se aprecian algunas partes del mural que incluyen otros estilos como el surrealista; como se describió en capítulos anteriores tiene una extensión de 460 m² y fue realizado entre 1987 y 1997, el método empleado fue acrílico sobre fibra de vidrio.

Se caracteriza por la aplicación de colores vivos que busca siempre un elevado contraste, se aprecian escenas de la biblia, algunas de las zonas del mural se encuentran en general en buen estado a excepción de una parte en el altar principal donde se observa que durante un tiempo tuvo recargado algún elemento o mobiliario que fue removido recientemente, zonas con restos de pintura blanca que cuando fue aplicada al techo cayó al mural, la forma de la cubierta son volúmenes piramidales, entre el muro y la losa existen ventanales que permiten

³⁴⁷ Imagen adaptada del Google Earth.

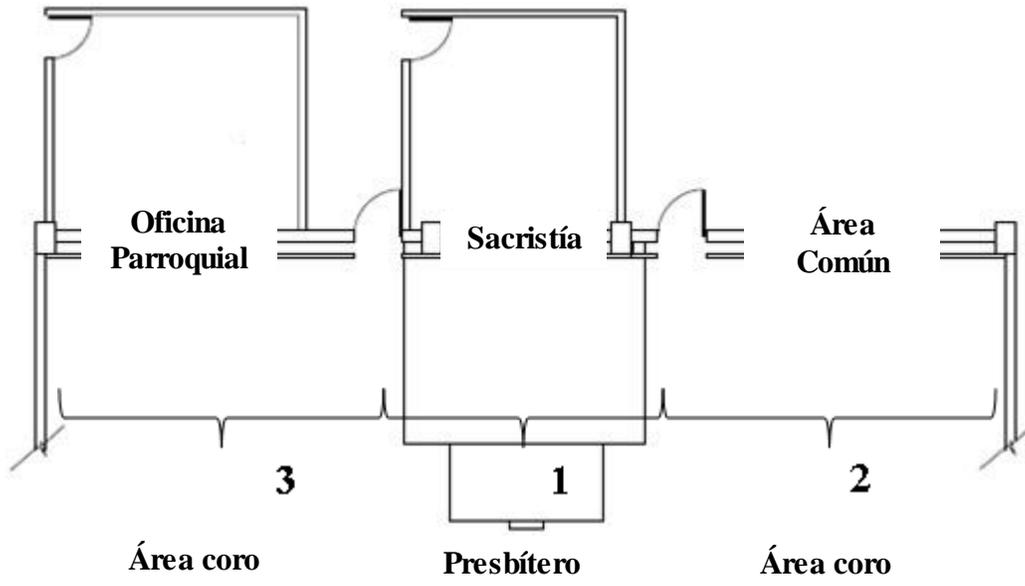
la entrada de iluminación natural. La iglesia cuenta también con una pequeña capilla al lado derecho de la iglesia, misma que sobre su muro principal tiene imágenes realizadas por otro autor y no conciernen a esta investigación.

IV.4.2.2. Análisis Iconográfico

Se ha hecho mención en repetidas ocasiones que es Santa Teresita del Niño Jesús a quien está dedicado el templo, la cual de acuerdo con los libros de iconografía nació en 1873 y falleció en 1897, fue doctora de la Iglesia católica francesa, los atributos que generalmente se le observa son un ramo de rosas, un crucifijo con guirnalda de rosas o rosas solamente, su fiesta se celebra el día 1º de Octubre.³⁴⁸

En lo que respecta al mural, en capítulos anteriores fue descrito un orden conforme al cual el autor pintó cada escena, sin embargo para efectos de este documento será solo la primera escena del mural principal la que coincidirá con el orden desarrollado al momento de pintar. A continuación se presenta un croquis con la localización y orden general que llevará el análisis iconográfico, así como fotografías ilustrativas de cada sección del mural con su respectiva numeración u orden del análisis desglosado por escenas. Cabe mencionar que la organización para el análisis fue elegida como se ilustra a continuación por diversas razones, entre las que destacan primero, otorgar una secuencia de las imágenes con respecto al documento del cual se partió para elaborar el mural, evitar en lo posible la confusión que pudiese generar por lo controvertido de la temática que aborda.

³⁴⁸Página oficial del Santuario de Lisieux (Sanctuaire de Lisieux). *Las grandes fechas de su vida y de su glorificación*. Consultado el 26 de noviembre de 2015. Recuperado de: <http://www.therese-de-lisieux.catholique.fr/La-Basilica-de-santa-Teresita.html>



Orden del análisis. Croquis elaborado por X.J.F.G

IV.4.2.2.1. Orden del mural principal o central



A lo anterior, es importante agregar que la escena central de esta pintura, llamada la Visión de San Juan es la única que coincide con el inicio de los versículos del apocalipsis presentado en la biblia, pues el orden subsecuente no concuerda en su totalidad; una vez dicho lo anterior el orden del análisis que habrá de seguirse en el estudio iconológico es: Sub orden de análisis. Zona 1: 1. *La visión de San Juan*, 2. *Padre creador/eterno*, 3. *El Tetramorfos*, 4. *Los reyes cantores*, 5. *Los ángeles guardianes*, 6. *Los 144,000 y la muchedumbre de las naciones*. Zona 2: 7a *El caballo Blanco o el Jinete de la Victoria*, 7b. *Caballo rojo o el Jinete de guerra y galaxia*, 7c. *Caballo negro o Jinete del hambre*, 7d. *Caballo verdosos o Jinete de la muerte y el hades*, 8a. *El ángel de la resurrección*, 8b. *La madre tierra*, 8c. *La ciudad de todos los tiempos*. Zona 3: 10. *El arca de la alianza*, 11. *La mujer alada (La virgen del Apocalipsis)*, 12a. *El dragón*, 12b. *El dragón arrastra la tercera parte de las estrellas*, 12c. *El ejercito de ángeles*, 12d. *Arcángel Miguel lucha contra el mal*, 13. *La ciudad del futuro*.

IV.4.2.3. Análisis Iconológico

Una vez establecido el orden cronológico con el cual se analizará el mural, se lleva a cabo el análisis Iconológico de la Iglesia de Santa Teresita, para lo cual es de vital importancia primeramente definir el origen del Templo Cristiano. De acuerdo con Loyola José en sus apuntes del *Templo Cristiano, imágenes y símbolos religiosos*³⁴⁹, y con Aranda Alberto en *Manantial y cumbre*³⁵⁰ tenemos que:

*El Templo Cristiano tiene por un lado, su modelo en cielo y por el otro, se construye a imitación, de lo divino y lo terrestre, por lo cual debe ser adecuado para las celebraciones litúrgicas hermoso y ser un símbolo y un signo de lo celestial.*³⁵¹

La planta arquitectónica del templo de Santa Teresita consta de una nave, lo que nos lleva a su significado *Una embarcación que conduce al pueblo al Cielo*³⁵², la forma de la iglesia es cuadrada, lo que nos indica de acuerdo a Loyola una figura de cuatro lados cuyo número cuatro corresponde a lo terrenal, pues existen cuatro rumbos (puntos cardinales), cuatro estaciones, cuatro vientos, cuatro ríos originados en el paraíso.³⁵³

Por otra parte, Palladio³⁵⁴ indica que estos santuarios debían ser construidos en la mejor zona de la ciudad, donde hubiera hermosas plazas y sobresalir sobre el resto de los edificios, la ornamentación de los templos se debe ser correcta, acorde a su condición como la casa de Dios que son.³⁵⁵ Sin embargo, por el crecimiento irregular de la ciudad de Tepic el punto referente a edificar en la mejor zona, no puede ser del todo posible pues si bien, la catedral de Tepic se encuentra ubicada sobre la avenida México y frente a la plaza principal, los templos que fueron edificados posteriormente a ella no pudieron seguir bajo

³⁴⁹ LOYOLA, José, Apuntes *El Templo cristiano, imágenes y símbolos religiosos*, Guanajuato A.C.B.I., Curso de Iconología, 1990, p.6. y, ARANDA, Alberto, *Manantial y cumbre*, México: Buena Prensa, 1992

³⁵⁰ ARANDA, Alberto. *Manantial y cumbre*, México: Buena Prensa, 1992.

³⁵¹ LOYOLA, José, Apuntes *El Templo cristiano, imágenes y símbolos religiosos*, Guanajuato A.C.B.I., Curso de Iconología, 1990, p.6. y, ARANDA, Alberto, *Manantial y cumbre*, México: Buena Prensa, 1992, p.71.

³⁵² *Ibid.* LOYOLA, José, Apuntes *El Templo cristiano, imágenes y símbolos religiosos*, Guanajuato A.C.B.I., Curso de Iconología 1990, p.68.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 5-8.

³⁵⁴ PALLADIO, Andrea. *Los cuatro libros de arquitectura. Libro IV*. Proemio a los lectores, AKAL, Madrid: 1998. Cap. I.

³⁵⁵ *Op. cit.*, LOYOLA, José. cit. pp.12 y 18.

ese esquema. En lo que confiere a sobresalir de los demás edificios, es posible decir que este punto ha sido respetado, pues en la zona (colonia), no existe edificio con mayores dimensiones, respecto a la ornamentación, en el caso particular de esta iglesia se basa totalmente en la pintura del Mural el Apocalipsis que cubre todas las paredes interiores del edificio.

El tema principal Apocalipsis, lo que lleva a identificar sus raíces, quiere decir “Revelación”, de acuerdo a la biblia no solo es, nombre del Apocalipsis del Nuevo Testamento, sino de toda la categoría de libros que pretendían revelar el sentido de los años que se vivían y abrir una perspectiva del porvenir”.³⁵⁶

De igual forma Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* explica que en el Apocalipsis

*Los exegetas bíblicos admiten que [...] relata en un estilo simbólico acontecimientos que señalan el fin de este mundo y el advenimiento de otro (Jerusalén Celeste).*³⁵⁷

Conforme a la tradición cristiana fue San Juan Evangelista, llamado San Juan Apóstol quien escribió un evangelio entre el año 90 y el 100 después de Cristo, en un lenguaje muy abstracto, su tema central es la fe, tratando de dilucidar el contenido de las palabras de Jesús, es también quien redactó el Apocalipsis, durante su reclusión en la isla de Patmos.³⁵⁸

Conforme a la Biblia el Apocalipsis puede ser reconocido en siete series que a su vez se dividen en siete elementos, cada uno distribuido en cuatro grandes partes:

- Los siete mensajes a las iglesias cap. 1-3
- Balance del Antiguo Testamento, cap.4-9
- La iglesia se enfrenta con el imperio Romano, cap. 13,1-19,6
- En el centro del libro, los tres grandes ejes de la Historia cristiana: capítulos 10-12.
- El secreto de Dios revelado, Dios hecho hombre: cap.10
- El evangelio proclamado: cap.11.

³⁵⁶ LA BIBLIA. Editorial Verbo Divino. Texto íntegro traducido del hebreo y griego. Edición revisada 2005. Impresa en España. p.500

³⁵⁷ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Ediciones Ciruela. Segunda edición, 1997.p.76

³⁵⁸ Si se desea ampliar información con respecto a Juan el evangelista consultar a: CARMONA, Juan. *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. Ediciones ITSMO. Primera edición 1998. Madrid, España.p.64.

- La rebeldía contra el plan de Dios: cap. 12³⁵⁹

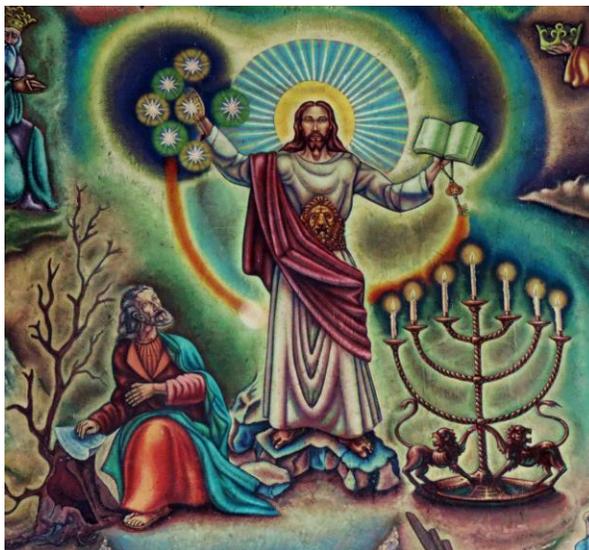
A continuación se presenta el análisis de las imágenes del mural del Apocalipsis de acuerdo al orden marcado en parte por el libro la Biblia, que coincide mayormente con el orden cronológico con el que fueron realizadas, a excepción de algunas pequeñas partes donde se salta de un versículo a otro la apreciación de los detalles, sin embargo ello será visto llegado el momento.

IV.4.2.3.1. Mural principal

Este mural se localiza sobre el muro posterior al presbiterio, es decir frente a los feligreses, en él se desarrolla la primera escena del Conjunto pictórico, misma con la que inicia este análisis.

IV.4.2.3.1.1. Zona 1 central La visión de San Juan

La imagen central del Mural frontal o principal es la visión de San Juan, la cual coincide cabalmente con el inicio del Apocalipsis que marca la biblia, es decir el inicio de la visión de Juan el Evangelista; cabe mencionar que también fue la primera escena que Juan Lamas realizó de este mural. En esta imagen se hace referencia a lo dicho por Juan el evangelista en el Capítulo 1. “Se apodero de mí el espíritu del señor y oí a mis espaldas una voz que sonaba como trompeta: *«Escribe en un libro todo lo que veas y envíalo a las siete iglesias: a Éfeso, Esmirna, Pergamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea.»*³⁶⁰



Escena La visión de San Juan. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, (2016).

³⁵⁹ La Biblia. pp. 500-501.

³⁶⁰ La Biblia, *Apocalipsis*. Capítulos 1 versículos 10 y 11.

Menciona también que San Juan voltea y tras suyo observa siete candeleros de oro, el número siete es de gran importancia para el cristianismo así como para el judaísmo, pues el siete significa la cifra perfecta, designa plenitud, en el Apocalipsis se menciona siete veces a Cristo, catorce veces a Jesús, 28 al cordero que es Cristo, como se ve todos son múltiplos de 7, esto le hace un elemento recurrente en la imagen y en todo el mural.³⁶¹



Menorá, forma parte de la escena *La visión de San Juan*. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, (2016).

El pintor representó La menorá en una sola base como los empleados por la religión Judaica; los leones en la base significan el León de Judá, elemento recurrente en la representación pictórica del Apocalipsis de esta parroquia, en ocasiones la empleó en sitios donde la escritura no menciona su presencia.

Continuando con el capítulo 1, pero en esta ocasión retrocediendo al versículo 13, se hace referencia al hijo del hombre visto entre candelabros, cuando se menciona al hijo del hombre se da por hecho que se refiere a Jesús pues en diversos versículos del nuevo testamento él se nombra a sí mismo como *El hijo del hombre*, por dicha circunstancia es a quien el maestro pintó, vestido con una túnica blanca (Cristo va vestido como los sacerdotes³⁶²) que le llegaba a los pies, menciona también la inclusión de un cinturón de oro a la altura del pecho³⁶³, en este caso aunque las escrituras no mencionan que en el cinturón se vea la cabeza o cara del León, el autor del mural lo incluyó por iniciativa propia, aclaración que él mismo hace al incluir el simbolismo del león de Judá nuevamente en dicha prenda.

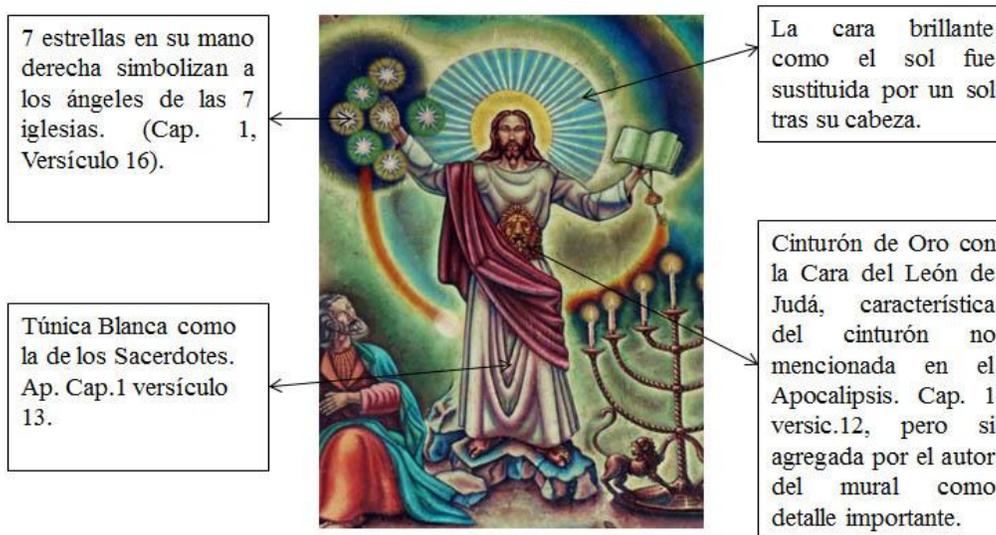
La figura que representa a Jesús se encuentra ubicada en el centro del mural principal; en el capítulo 1 versículo 14, se hace mención al color de su cabello blanco como la nieve y ojos

³⁶¹ Para ampliar información ver *La biblia*, Apocalipsis capítulo 1 versículo 12.

³⁶² Libro del Apocalipsis, capítulo 1, versículo 12.

³⁶³ *Ibidem*.

como llamas de fuego. Sin embargo, nuevamente el autor prefirió conservar la imagen de Jesús con las características que comúnmente conocemos por pinturas donde él aparece, imágenes con siglos de antigüedad como el Pantocrátor³⁶⁴, es decir cabello: café o claro y barbado, con respecto a sus ojos también eligió dejarles de una forma más semejante a la humana. En cuanto a sus pies, el Apocalipsis menciona que son *como bronce pulido acrisolado al horno* pues ello significa que nadie podrá echarlo abajo en tanto que su voz *resuena como estruendo de grandes olas*. En el versículo 16 de este mismo capítulo menciona 7 estrellas en su mano derecha, como se observa en la pintura, en este caso el autor no hizo cambio alguno, sin embargo en el punto donde se habla de una espada aguda y de doble filo salir de su boca, el autor del mural decidió no colocar la espada porque lo consideraba poco estético e irreal, así que tomó el concepto de que la palabra de Dios penetra de manera irresistible en los espíritus³⁶⁵. Con respecto a su cara se menciona que "... brilla como un sol cuando está en su máximo esplendor", sin embargo una vez más el artista decide no seguir lo escrito en el Apocalipsis al pie de la letra al no pintar un sol por rostro y decide entonces dibujar el sol tras su cabeza como lo muestra la imagen.



Escena *La visión de San Juan*. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, (2016).

³⁶⁴ Pantocrátor: Representación muy frecuente del Dios *Todopoderoso* y frecuente en el Románico [...] la fuente de inspiración se encuentra en la visión de San Juan en Apocalipsis 4-5 y de símbolos tomados de otros lugares. CARMONA, Juan: *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. España: ITSMO, 1998. p.157

³⁶⁵ Para ampliar este concepto consultar la Biblia en Hebreos capítulo 4 versículo 12: *En efecto la palabra de Dios es viva y eficaz, más penetrante que espada de doble filo, y penetra hasta donde se dividen el alma y el espíritu...haciendo discernimiento de los deseos y los pensamientos más íntimos*.p.455.

Cabe mencionar que la zarza donde San Juan coloca las hojas donde escribe en su visión también tiene 7 tallos. En la mano izquierda tiene las llaves de la muerte y de su reino, pues murió y resucitó del cielo (Apocalipsis capítulo 1 versículo 20), en tanto que el libro significa la palabra, en ella pretendía escribir el alfa y omega (principio y fin), sin embargo por la premura de terminarla no se alcanzó a detallar esa parte, se pretende detallar a futuro.

La siguiente imagen a la que el autor llamó *El Padre eterno*, dicha escena hace referencia al segmento de la biblia la llamó *Mirada hacia atrás: Cristo e Israel*.

IV.4.2.3.1.1.1. El Padre eterno



Escena que representa al *Padre Eterno*. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, (2016).

En el capítulo cuatro indica que Juan es llamado a las alturas mientras un espíritu lo lleva, ve un trono colocado en el cielo (es por eso que esta imagen se localiza sobre la de Juan y Jesús), y sentado en esa sede observa a alguien que parece ser de jaspe y cornalina, mientras que una luz color esmeralda rodea al trono, así se contempla en la imagen, por otro lado se aprecian también los símbolos de los cuatro evangelistas: Mateo el hombre, Marcos el León; Lucas el Toro y Juan el Águila³⁶⁶. La mención de estos elementos se encuentra en el capítulo 4, versículos 6 y 7, describiéndolo así:

³⁶⁶ Nota: los cuatro animales, o más bien seres designan a espíritus celestiales, en la tradición de la visión de Ezequiel (Ez.1), son figuras poéticas para expresar lo más noble, robusto, sabio y rápido. Siglos posteriores al arte cristiano se acostumbró a representar con ellos a los cuatro evangelistas, existen actualmente iglesias donde se siguen empleando el evangelistas acompañados con su respectivo símbolo o figura animal, por otro lado para ampliar información sobre los cuatro evangelistas o la visión de San Juan consultar a la biblia libro del Apocalipsis capítulo 4 versículos 7 y 8, p.506.

*Cuatro seres vivientes, llenos de ojos por delante y por detrás ocupan el espacio entre el trono y lo que hay a su alrededor. El primer ser viviente se parece a un león, el segundo a un toro, el tercero tiene un rostro como de hombre, y el cuarto es como águila en vuelo*³⁶⁷

En el mismo versículo del capítulo 4 narra a 24 ancianos sentados en 24 sillones, cada uno de estos hombres visten de blanco con coronas en la cabeza, esas personas simbolizan los santos del antiguo testamento, quienes representan al pueblo fiel. Sin embargo, Lamas decidió pintar 12 reyes en sus tronos a la izquierda y 12 a la derecha, bajo este concepto del autor el lado izquierdo simbolizan a 12 reyes del antiguo testamento y los 12 de la derecha los 12 apóstoles. Por otra parte, las vestiduras de dichos reyes no son de color blanco como lo indica la escritura, pues dentro de la mezcla de colores que Lamas utilizó como paleta de color en todo el mural se basa en el colorido que la cultura huichol emplea en su vestuario y sus artesanías, de igual forma las facciones tan peculiares que caracterizan a los personajes les fue dado un toque mexicano al igual que en el tono de su piel.³⁶⁸

Cabe mencionar la inclusión de un sol y una luna, el primero al lado de los 12 reyes del antiguo testamento, en tanto que el otro al lado de los 12 reyes o 12 apóstoles del nuevo testamento.

IV.4.2.3.1.1.2. Los 144,000 de Israel y la muchedumbre de las otras naciones

En la parte inferior del mural, bajo el Padre creador, los 24 reyes, Jesús anunciando el Apocalipsis y San Juan se aprecia a los 144,000 de Israel y muchedumbre de las otras naciones, protegidos por cuatro ángeles. Para dar comienzo a la descripción de esta zona del mural conviene mencionar que el significado a lo ahí plasmado se contenido en el capítulo 7 versículos 1, 2, 3,4 y 9. En el Primer versículo, se hace referencia a los cuatro ángeles flanqueando las cuatro esquinas de la tierra mientras sujetan los cuatro vientos, en el caso del mural dichos vientos se les representa como escudos con los que el pueblo que ha sido marcado por la sangre del cordero es protegido³⁶⁹. El encargado de marcar al pueblo elegido es un ángel quien trae consigo un cordero del que extrae la sangre y unge con ella a los salvos.³⁷⁰

...vi a otro ángel que subió desde el oriente y llevaba el sello del Dios vivo. Grito con voz poderosa a los cuatro ángeles autorizados para causar daño a la tierra y al mar. <<No hagan daño a la tierra ni al mar ni a los arboles hasta que marquemos con el sello la

³⁶⁷ La Biblia. Editorial verbo divino: España.p.505, 506.

³⁶⁸ Comentario recabado de la entrevista realizada al maestro Juan Lamas el día 5 de marzo de 2015.

³⁶⁹ Cita del capítulo 7 versículo 1 [...] *cuatro ángeles de pie en las cuatro esquinas de la tierra que sujetaban a los cuatro vientos de la tierra para que no soplaran sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre los árboles.*

³⁷⁰ Nota: El cordero simboliza a Jesús como víctima del sacrificio.

frente de los servidores de nuestro dios>>³⁷¹. Entonces oí el número de los marcados con el sello: 144,000 de las tribus de los hijos de Israel.³⁷²

³⁷¹ Apocalipsis. Cap. 7. Ver.3

³⁷² Apocalipsis. Cap.7 ver.4

De esta manera, considerando la parte central del mural y escenas que la rodean, su descripción grafica corresponde a los capítulos del 1 al 7 del Apocalipsis.

12 reyes del Nuevo Testamento (12 apóstoles)

Cuatro seres vivos, llenos de ojos por delante y por detrás, ocupan el espacio entre el trono y lo que hay a su alrededor, el primer ser vivo se parece

12 reyes del Antiguo Testamento



Ángel encargado de marcar con sangre a quienes sean servidores de Dios y serán salvos, trae en sus brazos al cordero.

4 ángeles de pie en las cuatro esquinas de la tierra, sujetando cuatro vientos de la tierra para que no soplen sobre ella, ni el mar o los árboles. Ap.Cap.7.Ver 1.

Los 144,000 de Israel y muchedumbre de las otras naciones. Apocalipsis 7, versículo 4.

Parte central de mural principal. *La visión de San Juan*. Fotografía propiedad del autor de la obra. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, (2016). 194

IV.4.2.3.1.2. Zona 2 región derecha

IV.4.2.3.1.2.1. Los siete sellos

Al lado derecho del mural central, se aprecia un caballo blanco montado por una figura que porta un arco, referencia a lo descrito en el Capítulo 6 versículos 1 y 2, donde se habla acerca de un libro con forma de rollo escrito que el padre creador tiene en sus manos, el cual lleva 7 sellos³⁷³ que nadie es digno de abrir sea del mundo que fuere exceptuando al cordero³⁷⁴, quien al ponerse de pie es reverenciado por los 24 ancianos al mismo tiempo que los cuatro seres vivientes se postran ante su presencia, Él toma el libro y va liberando uno a uno cada sello.

IV.4.2.3.1.2.2. Los cuatro jinetes del Apocalipsis

Al abrir el primer sello, hace su aparición el primero de cuatro jinetes, a este jinete se le conoce como el de la victoria o caballo blanco, la escritura bíblica menciona que:

*Aparece un caballo blanco; el que lo montaba tenía un arco, le dieron una corona y partió como vencedor y para vencer.*³⁷⁵

El color blanco es símbolo de pureza, del bien, de la perfección, comienzo, resurrección y victoria, por lo tanto es razonable deducir que es el mismo Cristo quien lo monta pues le fue dado un arco y corona, la segunda es símbolo de realeza añadiendo el hecho de que se ha declarado su victoria al partir. Siguiendo al primero, se observa un caballo con armadura al igual que su jinete, el caballo lleva en el cuello un collar hecho de cráneos humanos, sobre esta figura se aprecia una galaxia haciendo explosión y precipitándose a la tierra. Lo plasmado en el muro y descrito se refiere a lo comunicado en el capítulo 6 versículos 3 y 4 donde habla de la apertura del segundo sello y las consecuencias de ello, es decir la

³⁷³ Para ampliar información sobre el rollo y los 7 sellos consultar Apocalipsis, Cap.5. Ver.1 y 2

³⁷⁴ Nota: cuando se habla de cordero o cordero pascual hace referencia a lo que sucedía dentro de la comunidad Judía pues cada año la inmolación de del cordero y la comida ritual en la cual era consumido recordaban a Israel como Dios los había sacado de la esclavitud de Egipto en el Éxodo (Éxodo 12,21 y 28). Por su muerte en la cruz a la hora en que los corderos eran inmolados en el Templo, Jesús cumplió y transfiguró todas las pascuas de la Antigua Alianza (Juan 19, 35). Él es el cordero de Dios: (Juan 1,29 y Juan 19, 31).

³⁷⁵Nota: El caballo blanco significa *La palabra de Dios* que fue entregada a los profetas del antiguo testamento, dicha información fue obtenida de la explicación que ofrece la biblia de algunos eventos.

liberación de un caballo rojo fuego. Lleva como encomienda desterrar de la tierra la paz, provocando guerras entre los seres humanos, para lo cual se le entrega una espada. La galaxia por otra parte sugiere lo descrito en el capítulo 6 versículos 12 y 13; ... *cuando el cordero abre el sexto sello, se produjo un violento terremoto [...] y las estrellas del cielo cayeron a la tierra como una higuera deja caer sus higos verdes al ser agitada por un huracán*, el significado de lo citado simboliza la aparición de los signos y las plagas que los profetas anunciaban para el día de Yavé, y que se verificaron en la descripción de Jerusalén.³⁷⁶

El tercer caballo en aparecer es color negro³⁷⁷ y esquelético, su jinete carga en su mano derecha una balanza de la que se desprenden semillas que caen a ningún sitio mientras las personas esperan la comida que nunca llega. Dichas efigies hacen referencia a “Cuando abrió el tercer sello, oí gritar al tercer Ser Viviente: «Ven.» Esta vez el caballo era negro; el que lo montaba traía una balanza en la mano. Entonces se escuchó una voz de en medio de los cuatro seres que decía: *«Una medida de trigo por una moneda de plata; tres medidas de cebada por una moneda también; ya no gastes el aceite y el vino.»*³⁷⁸, Lo citado se refiere al hambre que azotará al mundo como consecuencia de la guerra.

El último de los caballos es de color verde con las vísceras de fuera, ojos color rojo, a su paso caen personas enfermas y mueren, mientras los buitres esperan que ello suceda para devorar sus restos, pues este jinete representa las epidemias que azotan a la humanidad, consecuencia también de la guerra. Arriba de esa estampa se aprecia la puerta que da acceso al infierno vigilada por cerbero su fiel guardián.

³⁷⁶ Lo mencionado en el Apocalipsis cap. 6 ver. 3 y 4, es también descrito por Marcos en su evangelio cap. 13. Ver. 24. y 25. “Después de esa angustia llegaran otros días; entonces el sol dejara de alumbrar, la luna perderá su brillo, las estrellas caerán del cielo y el universo entero se conmoverá”, en esta cita se comunican las señales que anunciarán la llegada del juicio final, y de las cuales Jesús ya había hablado ante sus discípulos.

³⁷⁷ Nota: El caballo negro significa el hambre la carencia de la vida provocada por la opulencia de unos pocos infringida sobre los demás, a quienes oprime, empobrece y mata de hambre.

³⁷⁸ Para ampliar información sobre Apocalipsis consultar en la biblia el capítulo Apocalipsis capítulo 6 versículos 5 y 6.

*Hades Dios de los muertos de acuerdo a la mitología griega*³⁷⁹, *Hades tenía un enorme perro de 3 cabezas llamado cerbero, que impedía que ningún espíritu escapase y evitaba que los mortales vivos visitasen el mundo subterráneo.*³⁸⁰

Lo descrito sobre el último de los caballos y la puerta del infierno viene contenido también en el Apocalipsis “Cuando el cuarto sello se abrió oí en el cielo «ven». Se presentó un caballo verdoso. Al que lo montaba la Muerte, y detrás de él iba otro el mundo del abismo. Se le dio poder para exterminar a la cuarta parte de los habitantes de la tierra por medio de la espada, el hambre, la peste y las fieras.³⁸¹ En cuanto a la puerta del inframundo viene referenciado en el capítulo 1 versículo 18 “el que vive; estuve muerto, pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y del Hades.”

IV.4.2.3.1.2.3. Ángel en el altar, madre tierra, ciudad de todos los tiempos

Continuando con la parte inferior derecha del mural, se ve un ángel realizando una ceremonia sobre un altar a su lado una ciudad formada de edificios con formas geométricas, continuando el recorrido visual un grupo de personas con cuerpos esqueléticos que son vestidos por ángeles con túnicas de colores, al lado una cabeza gigantesca con ramas secas por cabellos con un estilo surrealista, a ella le es entregado un cuerpo por otros individuos, más a la derecha se ve una ciudad en llamas y al frente de esas llamas un edificio con tres niveles arquitectónicos, coronado por un águila bicéfala, el individuo que se encuentra hasta arriba es un rey que recibe la riqueza de los estratos más bajos, quienes trabajan la tierra le suministran del oro y piedras preciosas que ofrece, en el nivel dos se observa a un grupo de personas tomando sus alimentos, pero esa comida no es otra cosa que las migajas o desechos que el monarca no necesita. Confrontando lo descrito en el párrafo anterior con el libro del Apocalipsis:

³⁷⁹GRAVES, Robert. *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Capítulo 3. La hija perdida de Deméter. España: Unidad editorial, licencia editorial para Bibliotex, S.L. © the trustees of the Robert Graves.1999, p.13

³⁸⁰ Ibíd. GRAVES, Robert. Capítulo V, El mundo subterráneo del tártaro.p.17

³⁸¹ Libro del Apocalipsis capítulo 6 versículo 7. El trasfondo de este versículo hace ver que las grandes plagas que aquejaron a la humanidad pecadora, tienen como finalidad de hacer sentir a los hombres la necesidad de ser salvados y por ende buscar a la fe que los llevara a Dios.

Primero el ángel, el altar las personas siendo vestidas por ángeles y túnicas de colores, hacen referencia a lo descrito en los versículos 9,10 y 11 del capítulo 6, pues el texto relata lo siguiente:

Cuando abrió el quinto sello, divise bajo el altar las almas de los que fueron degollados a causa de la palabra de Dios y del testimonio que les correspondía dar. Se pusieron a gritar con voz muy fuerte «Santo y justo Señor, ¿hasta cuándo vas a esperar a hacer justicia y tomar venganza por nuestra sangre a los habitantes de la tierra?» entonces les dio a cada uno un vestido blanco y se les dijo todavía que esperaran un poco, hasta que se completara el número de sus hermanos y compañeros de servicio, que iban a ser muertos como ellos.³⁸²

Con respecto a lo citado, el altar con el ángel forma parte del conjunto no un elemento aislado o correspondiente a otro versículo pues es bajo el que van saliendo las personas que reciben las túnicas. Otro dato importante que se debe resaltar es el empleo de color en las vestiduras entregadas a las personas que murieron mártires de persecución religiosa, una vez más queda manifiesta la influencia de la colorimetría comúnmente utilizada por la cultura Cora y Huichol en sus ropas y en las obras de Lamas.

En cuanto a la cabeza gigantesca a la que le son entregados los cuerpos de seres humanos muertos, representa a la tierra, guardián de nuestro cuerpo al morir; las ramas secas simbolizan su cabellera, que a su vez personifica las acciones destructivas del humano hacia el planeta.

La ciudad en llamas y el edificio con tres niveles, coronado por un águila bicéfala hace una reseña alusiva a los estratos sociales que existen en el sistema capitalista³⁸³, el autor tomó como referencia lo descrito en el libro llamado *El Capital*, el cual fue escrito por Marx, así como lo referido en los versículos 14 y 15 del capítulo 6.

El cielo se replegó como un pergamino que se enrolla y no quedó cordillera o continente que no fueran arrancados en su lugar. Los reyes de la tierra, los ministros y generales,

³⁸² La Biblia, Apocalipsis, Nuevo testamento. p. 508

³⁸³ Lamas la título *La ciudad de todos los tiempos*

*los ricos, los poderosos y toda la gente tanto esclavos como hombres libres, se escondieron en las cavernas y entre las rocas de los cerros...*³⁸⁴

Lo citado indica la inminente llegada de la ira de Dios, sin importar el estrato social al que correspondan todos serán sometidos a la justicia de Dios. El águila bicéfala es un componente común en el arte Huichol, y para ellos personifica a su madre Joven Águila, Tatéi Werika Wimari, quien

*...vigila la puesta de nuestro padre sol en el occidente y su ascenso en el oriente para volver a permanecer con nuestra madre en el mar*³⁸⁵

IV.4.2.3.1.1. Zona 3 región izquierda

Las imágenes que integran esta sección del mural principal hacen referencia en su mayoría a un mismo evento el cual viene referenciado en el capítulo 12. Inicia su relato con la Virgen del apocalipsis y el dragón, sin embargo previo a iniciar la descripción de dicho apartado, conviene detallar la escena del arca de la alianza, esta escena está relatada en la sección 11versículo 19 del Apocalipsis.

Entonces se abrió el Santuario de Dios en el Cielo y pudo verse el arca de la Alianza de Dios dentro del Santuario. Se produjeron relámpagos, fragor y truenos, un terremoto y una fuerte granizada.

³⁸⁴La Biblia, Nuevo testamento. p.508

³⁶NEGRIN, Juan. Ensayo *¿Qué atrae a los indígenas huicholes hacia el océano Pacífico*. El océano es el principio de la Vida: *Relatos huicholes sobre Tatéi Haramara, Nuestra Madre el Mar*. Oakland, California. Mayo 18 de 2006. p.2

Esta cita es la última del título 11 y con ella se cierra lo descrito por el mural Lateral Derecho (mural 2), mostrando así la continuidad de los acontecimientos de la zona anterior y esta. El arca posee acepciones diversas entre las que destacan la utilizada por Noé durante



Detalle de la aparición del Arca de la Alianza. Fotografía propiedad del autor de la pintura. Tomada en el Interior Iglesia de Santa Teresita del niño Jesús (2016)

el diluvio, simbolizando la renovación cíclica un nuevo comienzo. Sin embargo en el caso específico de esta investigación, el significado al que hace referencia es al Arca de la Alianza de los hebreos, la cual representaba la protección divina de Dios sobre su pueblo, contenía el

mana alimento que Yaveh mandaba a los Israelitas cada mañana para que se alimentasen durante sus años en el desierto (Éxodo), las dos tablas de la ley o los Diez mandamientos que le fueron entregadas a Moisés por Dios, la vara de Aarón, cabe resaltar que esta reliquia era llevada por el pueblo Judío en todas sus batallas o expediciones militares como una especie de protección espiritual. En ese mismo sentido en la tradición cristiana, el argumento principal del mural:

... Es el símbolo de la morada protegida por Dios y salvaguarda de las especies (Noé); símbolo de la presencia de Dios en el pueblo de su elección; suerte de santuario móvil que garantiza la alianza de Dios y su pueblo; por último, símbolo de la iglesia [...] reviste el triple sentido simbólico de nueva alianza, que es universal y eterna de nueva presencia que es real; de nueva arca de salvación, no ya contra el diluvio, sino contra el pecado: es la iglesia, el arca nueva, abierta a todos para la salvación del mundo.³⁸⁶

³⁸⁶ CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1986, pp.129, 130.

Es obvio el porqué de la aparición de este elemento en el mural, sobre todo cuando se habla que el ángel número siete toca su trompeta para anunciando que el mundo ha pasado a ser reino de Dios y Cristo, que ha de reinar por la eternidad, haciendo el anuncio del porvenir de la iglesia y el mundo, para anunciar la llegada de la mujer y el dragón.

IV.4.2.3.1.1.1. La mujer alada

Se aprecia en la parte superior derecha de esta zona a una mujer alada con la luna a sus pies, el sol a su espalda, estrellas coronando su cabeza y un niño en brazos. Al respecto, el capítulo 12 versículo 1 lo inicia describiendo de la manera siguiente:

Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza.

En este primer versículo el niño en brazos y las alas son omitidas, ello se debe a que aún no ha dado a luz y no es sino hasta el versículo 5.

5. La mujer dio a luz un Hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro; y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono.

Las alas por su parte son mencionadas hasta el 14:

14. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón, donde tiene que ser alimentada un tiempo y tiempos y medio tiempo.



Sección de la obra titulada La mujer alada (La virgen del Apocalipsis). Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, (2016).

De lo anterior queda resaltar que el autor deseó sintetizar en una sola imagen los acontecimientos mencionados apartados anteriores. Iconológicamente, cada uno de los elementos o atributos que la componen poseen cierto significado como en todas las obras religiosas, tal es el caso de la luna, atributo de la virgen María.

*Pues la vemos de pie sobre una luna creciente como en la inmaculada concepción.*³⁸⁷

En ese mismo sentido para la tradición Judaica simboliza al pueblo de los hebreos pues, *Así como la luna cambia de aspecto, el hebreo nómada cambia continuamente sus itinerarios*³⁸⁸, de lo anterior entonces se deduce que si la luna representa al pueblo y este a su vez esta personificado por la Virgen, entonces la salvación nace en Israel pues es María

³⁸⁷ CABRAL, Ignacio. *Los símbolos cristianos*. México: Trillas, 1995.p.161

³⁸⁸ CHEVALIER, Jean. *La Luna. Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1986. p.660.

quien da a luz al mesías. Además de lo anterior, cabe resaltar que la luna no posee luz propia y no es sino por la luz de Dios que ella la refleje.³⁸⁹ El sol por su parte tiene un significado ligado a la luna, posee diversas acepciones entre las que destacan ser o representar a Dios, representa la divinidad, es fuente de luz, calor y de vida, sus rayos representan las influencias espirituales que recibe la tierra³⁹⁰, esa luz que *es Cristo mismo*.³⁹¹

Por otro lado las alas, plumas y por ende el vuelo poseen un simbolismo de ligereza espiritual y elevación de la tierra al cielo *es por eso que los ángeles, realidades o símbolos espirituales son alados*³⁹², corresponden a la divinidad o a todo lo que se aproxime a ella, son pues el espíritu; la madre del hijo de Dios es entonces alguien muy cercana a la divinidad de ahí que porte alas. Finalmente, las estrellas que coronan a la virgen alada son 12 las que lleva la Virgen del Apocalipsis, pueden representar a las 12 tribus de Israel así como a los 12 apóstoles, a la Virgen María se le conoce como Stella Maris o estrella de mar.³⁹³ Sin embargo, de todo lo anterior, Gregorio López interpreta a la mujer como la iglesia vestida del sol que es Cristo, un sol de justicia y a la luna como las cosas terrenas que se encuentran en los pies de la mujer, puesto que es lo que no debemos considerar en nuestra vida, debemos rechazarlas, en cuanto a las 12 estrellas el autor menciona a los 12 apóstoles, en tanto que el embarazo le interpreta como el inmenso deseo de que nazcan más cristianos nuevos. Es pues *El Apocalipsis* un tema que da pauta a diversas interpretaciones donde en algunos puntos pueden o no coincidir entre quienes lo estudien, en el caso del autor del mural, él no ve la mayoría de las escenas como algo que ya aconteció sino como algo simbólico que representa nuestro futuro.

IV.4.2.3.1.1.2. El dragón

Continuando con el análisis, hacia el lado izquierdo de la virgen alada se observa un dragón color rojo con siete cabezas, cada cabeza porta una corona y cuernos, tratando de devorar al

³⁸⁹Para ampliar información sobre el significado de la luna consultar a CHEVALIER, Jean. La Luna. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1986. pp. 658-663.

³⁹⁰ *Ibíd.* P. 949-955.

³⁹¹ CABRAL, Ignacio. *Los símbolos cristianos*. México: Trillas, 1995.p.161.

³⁹² CHEVALIER, Jean. La Luna. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1986. p.69.

³⁹³ *Op. Cit.* CABRAL, Ignacio.p.160.

niño y hacer daño a la mujer alada, todo ello viene referenciado en el capítulo 12 versículos 3 y 4 de la biblia.

3. Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas.

4. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. El Dragón se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su Hijo en cuanto lo diera a luz.

El dragón es un símbolo del mal y tendencias demoniacas, se le identifica también con la serpiente y como símbolo del emperador³⁹⁴, de lo anterior debe resaltarse que hace referencia al Imperio Romano, su color rojo que además de significar realeza, es también representación de la sangre, en este caso de cristianos derramada por los romanos durante la persecución por parte del emperador Trajano, gobernante Romano contemporáneo a la creación del Apocalipsis de San Juan de Patmos, hasta el día del juicio. Debe resaltarse que *la santa escritura* suele valerse de parábolas y figuras como lo menciona Gregorio López³⁹⁵, el que sean específicamente siete las cabezas del dragón se debe a los siete montes o elevaciones sobre las que esta edificada Roma, en tanto que las siete coronas son el número de emperadores que persiguieron a los cristianos siendo Diocleciano el último de ellos y el más sanguinario, de ahí que la tercera parte de las estrellas del cielo cayeran, esas estrellas de las que habla el capítulo 12 versículo 4 son los cristianos que durante su gobierno murieron o abandonaron su fe ante el temor de morir.³⁹⁶

³⁹⁴ Para conocer o ampliar información sobre los diversos significados del dragón consúltese a CHEVALIER, Jean. La Luna. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1986. pp.428-430.

³⁹⁵ LOPEZ, Gregorio. *Tratado del Apocalipsis de San Juan*. Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia: Madrid, España, 1804. pp.22, 145.

³⁹⁶ Consúltese para profundizar información sobre Roma y el cristianismo a LOPEZ, Gregorio. *Tratado del Apocalipsis de San Juan*. Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia: Madrid, España, 1804 p.181.



Detalle de las estrellas cayendo del cielo arrastradas por la cola del dragón. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

El simbolismo de un cuerno es el poder mismo, en el caso de la pintura representa las armas que poseía el impero Romano. Sobre el dragón se observan combatiendo un grupo de ángeles quienes son mencionados en el versículo 7, (Apocalipsis 12:7)

7. Entonces se desató una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón. Lucharon el dragón y sus ángeles.

Los ángeles son seres intermediarios entre Dios y el mundo,...*símbolos de las funciones divinas...*³⁹⁷ Este fragmento de la obra representa la escena de lucha entre el bien y el mal, cabe resaltar que a diferencia del Arcángel Miguel quien posee armadura, las potestades³⁹⁸ fueron plasmados únicamente con escudo y espada, su misión es despejar...*el camino de cualquier impedimento que pudiera obstaculizar el trabajo de las virtudes, tienen dominio sobre los demonios.*³⁹⁹

³⁹⁷ CHEVALIER, Jean. La Luna. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1986. p.98.

³⁹⁸ Potestades. Pertenecen a la primera jerarquía angélica, es decir están en contacto con Dios, su misión es despejar el camino de cualquier impedimento que pudiera obstaculizar el trabajo de las virtudes. Tienen dominio sobre los demonios. CARMONA, Juan. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. ISTMO, 1998. p.101

³⁹⁹ CARMONA, Juan. *Iconografía Cristiana, Guía básica para estudiantes*. España: ITSMO, 1998.p.101.

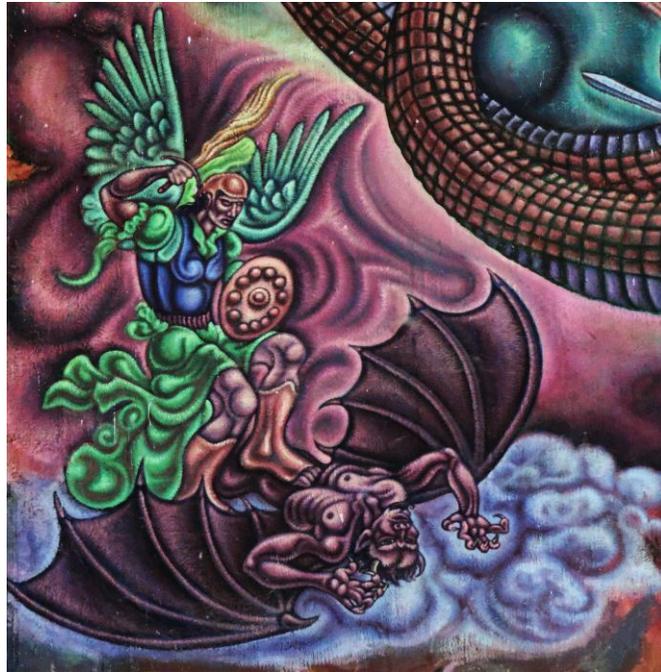


El ejercito de ángeles combatiendo al mal. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Sin embargo, como es Miguel (Arcángel) el jefe de todos los coros angélicos, su nombre significa *quien como Dios*, es quien pesa las almas el día del juicio final, es el más poderoso después de Dios y la Virgen. *Venció y expulsó a Lucifer del cielo y vencerá al anticristo cuando sea adorado por las multitudes sentado donde se elevó Jesús.*⁴⁰⁰ Se le representa comúnmente luchando contra los demonios, pesando almas, victorioso sobre el anticristo, aparición a San Gregorio en el mausoleo de Adriano, es representado con armadura (azul con sol luna y estrellas), casco, escudo y espada, balanza y un demonio encadenado.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ *Ibíd.* CARMONA, Juan.p.68

⁴⁰¹ Para profundizar sobre San Miguel Arcángel consultara: CARMONA, Juan. *Iconografía Cristiana, Guía básica para estudiantes.* España: ITSMO, 1998.p.68



San Miguel Arcángel derrotando al demonio. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

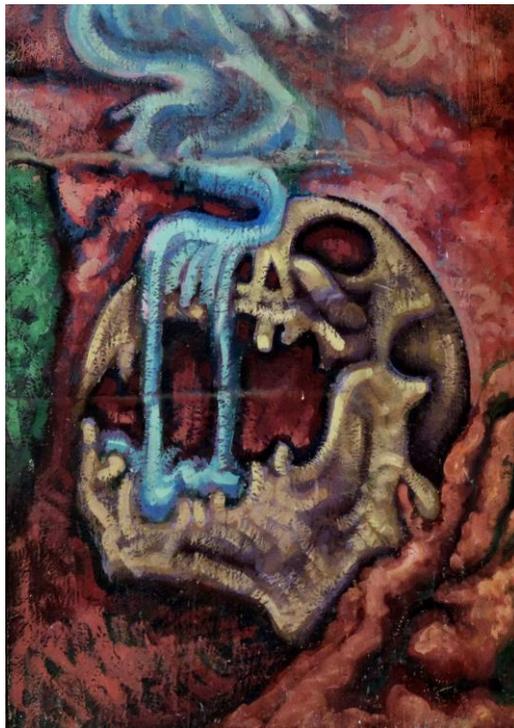


Imagen ilustrando a la otra tierra. Fotografía archivo Juan Lamas. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Siguiendo con el análisis bajo una de las cabezas del dragón se observa una figura con forma de cráneo donde es derramado un líquido por el primero, esta escena hace alusión a la persecución que hace el monstruo a la mujer alada, al no conseguir atraparla decide ahogarla para Ello

*...la serpiente vomitó de su boca como un río de agua detrás de la mujer para que la arrastrara...*⁴⁰²

Una calavera es el concepto que el autor utilizó para representar a la tierra que abre sus fauces para tragar el agua para evitar daño a la mujer.

Un cráneo posee diversos significados entre los que destacan ser la sede del pensamiento y el mando supremo, en algunas leyendas europeas o asiáticas es sinónimo de la bóveda celeste, centro espiritual por su forma de cúpula y finalmente es símbolo de la mortalidad humana. Esta última acepción es la más acorde al concepto que eligió el autor para representar al planeta absorbiendo el vital líquido, sin el que los seres humanos no podemos vivir pero que de manera tempestuosa puede llegar a destruirnos, lo que salva también puede matar, en este caso salva a la mujer.

IV.4.2.3.1.1.3 La ciudad del futuro

El último elemento de este segmento del mural es una ciudad de formas geométricas, la cual fue plasmada por el autor para representar que todos los acontecimientos antes descritos sucederían en un futuro incierto, es decir el Apocalipsis en ninguna sección menciona una ciudad con tales características, por lo cual esta metrópoli es un aporte más por parte de Lamas al proyecto, oponiéndose a lo que Richard menciona sobre las limitaciones que el artista tendrá al crear este tipo de arte.⁴⁰³

⁴⁰² La Biblia, Cap.12, versículo 15.

⁴⁰³ RICHARD, André.2 *Capítulo II. Criterios ideológicos. Límites de la Iconografía*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972. pp.19-25

La ciudad del futuro

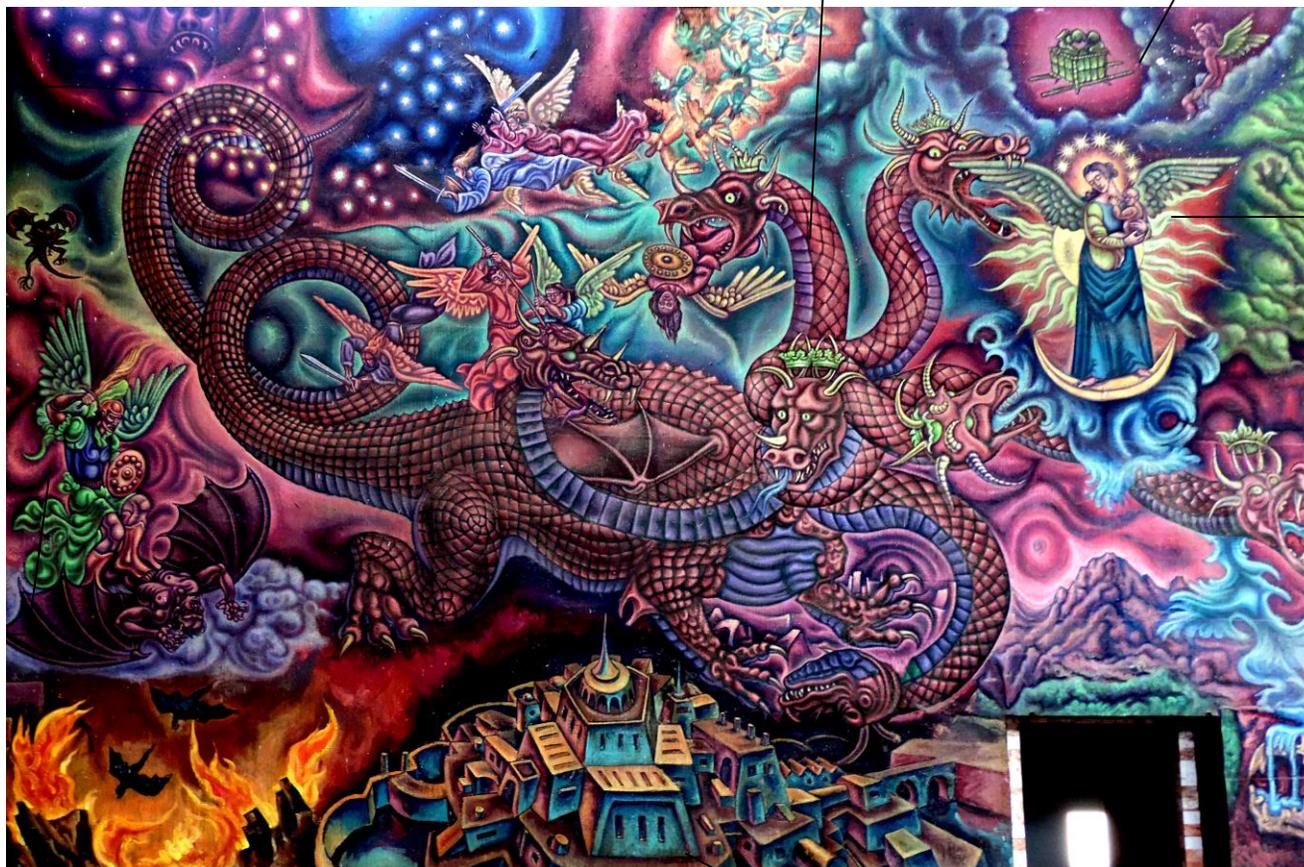


La ciudad del futuro. Fotografía propiedad del autor del mural.
Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

Vista de conjunto de la zona mural principal lateral izquierdo

El dragón hace caer las estrellas del cielo, los ángeles luchan con él.

Arcángel Miguel derrota al demonio y lo lanza al infierno.



Dragón de las 7 cabezas. Apocalipsis: capítulo 12, versículos 1-17.

Arca del a alianza
Apocalipsis: capítulo 11, versículo 19

La mujer del Apocalipsis
Apocalipsis: capítulo 12, versículos del 1 al 17.

La mujer alada y el dragón, mural principal, zona III región izquierda. Fotografía propiedad del autor del mural. Tomada en el interior del Templo de Santa Teresita, Tepic, Nayarit, (2016).

La ciudad del futuro. Llamada así por el autor porque considera que en el futuro esto sucederá, no lo visualizo como algo que ya ha pasado.



IV.5.

Integración

Plástica

IV.5.1. La integración plástica en el Templo de Santa Teresita de Jesús

Para hablar sobre el tema de este apartado, es obligatorio resaltar que su antecedente histórico es el racionalismo, movimiento que nace en la arquitectura europea durante el siglo XIX, dentro de sus principales características se encuentran el rechazo a toda ornamentación vacía o gratuita y el predominio de la funcionalidad sobre todo lo demás. Dicho movimiento ejerció influencia sobre todos los países occidentales, y México no podía ser la excepción, aunque cabe mencionar a nuestro país llegó en la década de los años 40s siendo presidente Lázaro Cárdenas. En relación a lo anterior conviene destacar la existencia de un grupo de arquitectos radicales que asumieron direcciones diversas, entre las cuales se encontraba la nacionalista y la integración plástica.⁴⁰⁴

Hoy en día el termino Integración Plástica es un tema del que se ha escuchado, hablado o investigado por diversos investigadores y académicos, entre los que destacan Enrique del Moral, Raquel Tibol, Carlos Mérida, entre otros. Una vez dicho lo anterior es menester proporcionar una definición del término, donde de acuerdo a del Moral integración significa arte o efecto de integrar todo ello se aplica entonces a

*Las partes que entran en la composición de un todo, a distinción de las partes que se llaman esenciales, sin los que no puede subsistir una cosa.*⁴⁰⁵

De todo lo anterior se puede concluir entonces que una obra integrada es aquella cuyos elementos arquitectónicos, escultóricos o pictóricos se encuentren en perfecta armonía, es decir no se puede prescindir de ninguno de los componentes mencionados pues sería notoria su ausencia, es decir forman un todo indisoluble. “La autonomía de las partes se pierde en aras del todo”.⁴⁰⁶

Ante lo descrito deben ser aclarados algunos puntos, conceptos o condiciones necesarias más no suficientes para que suceda la integración, dado que constantemente algunos

⁴⁰⁴ LOPEZ, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura Mexicana*. México: SEP. 1986. p.41

⁴⁰⁵ MORAL, Enrique del. *El Estilo La Integración Plástica*. Seminario de cultura Mexicana. México, 1966.p.24.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

hechos, que tienen que ver con las artes plásticas son causa de malas interpretaciones y ello provoca confusión en cuanto a integración se refiere.⁴⁰⁷

Primero, la colaboración entre los artistas de diversas disciplinas, particularmente arquitectos, pintores y escultores. Sin embargo *la historia del arte nos muestra como esta colaboración en múltiples ocasiones se ha realizado en casi todas las épocas, pero que solo en algunas se ha logrado la integración.*⁴⁰⁸ Dicho lo anterior, puede deducirse que el trabajo conjunto de los profesionales no es suficiente para que la integración plástica suceda, sin embargo si es preciso que ello ocurra.

En este punto conviene ampliar información considerando a otros autores que también han hablado en relación al mismo tema como la afamada arquitecta mexicana Ruth Rivera Marín (primera mujer en ingresar a la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional), la cual afirma que a diferencia del presente, la arquitectura de los pueblos nativos de estas tierras, estaba constituida por edificios en los que se realizaban funciones sociales con miras al exterior; siendo ello la causa de la gran obra escultórica que enriquecía las formas arquitectónicas en las cuales se logra una integración total entre la propia arquitectura y las demás artes plásticas, y ambas con el área urbana y con el paisaje.⁴⁰⁹ Por otra parte, es innegable que se cuestione el hecho de que las construcciones prehispánicas sean o no arquitectura, sin embargo debe recordarse que la arquitectura persigue la construcción de espacios habitables y por tanto las plazas y antiguos centros ceremoniales de diversas culturas no difieren del propósito de los recintos actuales cubiertos hoy en día, así como los destinados a otras funciones.

De igual manera sucedió con la arquitectura construida durante el momento colonial que si bien en su mayoría fue destinada al culto religioso, es natural entonces que sean esos

⁴⁰⁷ Si se desea ampliar sobre la Integración Plástica Versión en lengua española, *Estudios sobre Iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972.

⁴⁰⁷ MORAL, Enrique del. *El Estilo La Integración Plástica*. Seminario de cultura Mexicana. México, 1966.p.24.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ RIVERA, Ruth. *Una opinión sobre la integración plástica*, Rivera, Ruth, Cuadernos de Arquitectura. No. 20, Integración Plástica. México: Instituto Nacional de Bellas Arte, Departamento de arquitectura, Secretaria de Educación Pública, Sin año de edición. p.5.

inmuebles donde mayormente se observó la integración plástica. Un par de ejemplos de ello se aprecian en el templo de Santo Domingo en Oaxaca o la iglesia de Santa Clara en Querétaro, que durante la independencia no hubo mucho cambio pero sí durante las luchas de reformas hasta llegar a la época actual. De hecho los primeros intentos de integración plástica se realizan en las obras de pintores muralistas ejecutándolas primero en obras antiguas como el caso del hospicio Cabañas en la Guadalajara Jalisco, realizada por el pintor José Clemente Orozco, la capilla de la Escuela de Agricultura en Chapingo por Diego Rivera así como los frescos del Palacio Nacional, de la ciudad de México por nombrar solo algunos.⁴¹⁰

Tras la independencia no hubo un cambio significativo en lo que respecta *al concepto arquitectónico*, no así en las guerras de reforma que afectaron las corrientes culturales y económicas de la época que entonces recibían influjo del continente europeo sobre todo Francia, que para entonces había cambiado sus cánones arquitectónicos. Con el pasar del tiempo y con la llegada del México contemporáneo artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Juan Segura, José Villagrán García, Carlos Obregón, Enrique Yáñez, entre otros, toman como plataforma la lucha revolucionaria para ostentarla en sus producciones buscando con ello *Situar a México en la vanguardia del siglo XX*. Por otra parte, en lo que confiere a la integración plástica surgen los primeros ejemplos de ella en las obras muralísticas de algunos pintores como Siqueiros, primero sobre obras arquitectónicas previas, que si bien no representan un adelanto dentro del desarrollo arquitectónico, si obtuvieron un buen resultado como el hospicio Cabañas en la ciudad de Guadalajara Jalisco obra de José Clemente Orozco o la capilla de la escuela de agricultura en Chapingo y los frescos de Palacio Nacional ambas obras del pintor Diego Rivera.

El transcurso de los años hace lo suyo y a medida que la arquitectura mexicana se fue consolidando creó sus propias características, y es así que cuando se construyó *ciudad*

⁴¹⁰ Consúltese a Ruth Rivera si se desea conocer a mayor profundidad su concepto de la integración plástica en el *Cuaderno de arquitectura No. 20, Integración plástica*: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Arquitectura, Secretaría de Educación Pública, Sin año de edición. pp.2-7.

universitaria en la actual ciudad de México⁴¹¹, surgen ejemplos de una correcta integración plástica como el estadio de futbol, mismo que *se incorpora al paisaje mediante la unificación con el pedregoso terreno en el que se encuentra*, dicho recinto cuenta además con composiciones escultóricas en sus muros externos previstas por el arquitecto diseñador desde el momento de su concepción en papel hasta su ejecución a manos de Diego Rivera, quien utilizó insumos de la misma zona. Otros ejemplos donde se perciben las mismas tipologías de unificación y utilización del material propio de las instalaciones estudiantiles son el frontón cerrado, obra del arquitecto Alberto T. Arai y la biblioteca central trabajo del arquitecto Juan O'Gorman de 1949 a 1951.⁴¹²

En relación a lo anterior, cabe resaltar que por su parte el pintor David Alfaro Siqueiros realizó también diversas reflexiones sobre la integración plástica en México, haciendo primero hincapié en cómo los artistas y arquitectos mexicanos preferían sobreponer el estilo a *las razones de orden geográfico y a las leyes físicas de la materia empleada, que son la base que debe regir toda la verdadera manifestación arquitectónica*⁴¹³. Para él, la lógica es la que debiera imperar al proyectar una obra, expresaba también lo que él llamó la degradación donde los profesionistas de la construcción enfocan sus energías en el plagio de estilos o corrientes estilísticas propias de otras latitudes que en nuestro país no considera compatible por las características geográficas donde se encuentran, la utilización de elementos sin objeto práctico y meramente ornamental era para él de vital importancia que la pintura no se convirtiera en un elemento agregado o aislado sin integración, pintar por pintar sin considerar dimensiones donde pudiese ser apreciada la obra es un error puesto que *Nuestra obra debe ser lo más trascendental posible, lo más esforzada, lo más integral. Nuestra obra debe contener todos los valores de la plástica.*⁴¹⁴ Siempre haciendo énfasis en

⁴¹¹ Durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), El desarrollo del proyecto quedó bajo la batuta de Mario Pani y Enrique del Moral quienes crearon el plan maestro y la planta de Conjunto, originados en un concurso convocado por la escuela Nacional de Arquitectura.

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ En el artículo En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea. Periódico El Machete, No. 5, primera quincena de mayo de 1924. México, D. F.

⁴¹⁴ *La pintura mural es en primer término un problema de complementación arquitectónica. En la conferencia sustentada en la clausura de su primera exposición individual en el Casino Español de la ciudad de México, el 18 de febrero de 1932. Selección de Raquel Tibol para el Cuaderno de arquitectura No. 20,*

la creación de una plástica integral ejemplificando como en todos los periodos prósperos de la historia argumentando que dicha integración se dio debido a la funcionalidad de los espacios con respecto a la ubicación espacial, tipos de subsuelo, clima, técnica y materiales histórica pero sobre todo adecuados, en función de satisfacer un *cometido social-estético de su época*. Resaltaba también la trascendencia histórica del movimiento mexicano al que el perteneció, y del cual expresa que dicha corriente partió de un propósito funcional político, sumando a lo anterior el empleo de los nuevos materiales. Fue entonces que el 15 de agosto de 1950 presenta el Proyecto de coordinación de la pintura y la escultura con la arquitectura en la construcción de la Ciudad Universitaria de México, donde propone una reunión entre todos los artistas y arquitectos que abrían de construir dicho recinto en donde se determinaría la tipología pictórica y escultórica bajo la cual deberían trabajar, intervenir desde un ángulo de su especialidad estética en la ejecución de los planos aun no realizados o por realizarse así como modificaciones que tuvieren que efectuarse.

En relación al mismo tema el arquitecto Lorenzo Carrasco, resalta que no todas las proyecciones de plástica integral en México han sido acertadas, pues afirma que existe una confusión que generalmente se ha confundido como

*Una simple superposición de valores plásticos en lugar de tender a una íntima y profunda unidad en el proceso que debe trascender en un solo espíritu creador, sea colectivo o individual.*⁴¹⁵

Resaltando que la integración plástica no debe cimentar sus bases únicamente en la colaboración entre artistas sino más bien en una precisa tipificación en los procesos, su particular punto de vista sobre el tema coincide entonces con el de Enrique del Moral. Sin embargo a diferencia del anterior, él expresa que el mejor ejemplo de una perfecta integración está en la antigua arquitectura gótica, entiende que esta característica solo ha sido posible en ciertas etapas históricas.

Integración plástica: Instituto Nacional de Bellas Arte, Departamento de arquitectura, Secretaria de Educación Pública, Sin año de edición. p.10

⁴¹⁵ CARRASCO, Lorenzo. *La plástica y su proyección*. Selección de Raquel Tibol para el Cuaderno de arquitectura No. 20, Integración plástica: Instituto Nacional de Bellas Arte, Departamento de arquitectura, Secretaria de Educación Pública, Sin año de edición. p.31

Por su parte Louise Noelle en su artículo Integración plástica y funcionalismo, el edificio del Cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas, de la revista *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, cataloga a los pintores como quienes mayor énfasis hacían en la importancia de la integración, subraya sobre todo a Carlos Mérida, quien expresaba que “la pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico”⁴¹⁶ o Diego Rivera que mencionaba como “es importante comprender que una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida del edificio; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas [...] un elemento de unión y amalgamamiento entre la máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza”⁴¹⁷, para Noelle Diego Rivera fue sin duda el ejemplo fiel de quien logra la perfecta integración plástica.

Por otra parte, si bien la integración plástica ha recibido críticas positivas, también las ha tenido negativas, sobre todo por ciertos países para quienes en el asado les resultó incomprensible o incluso hasta desagradable o grotesca no solo en su momento sino en etapas históricas posteriores. Ríos Garza menciona por decir algunos al argentino Francisco Bullrich como detractor del movimiento, Bullrich calificó este movimiento, *en su libro Arquitectura latinoamericana, publicado en 1969, como una moda pasajera, y no como un intento serio por integrar el arte muralista a la arquitectura*⁴¹⁸. Sin embargo pese a la observación anterior, el 18 de julio de 2005 fue declarado como monumento artístico apareciendo en el diario oficial de la federación, de igual manera el 2 de julio de 2007, fue inscrito en la UNESCO como patrimonio cultural de la humanidad, de entre las críticas positivas que este organismo otorgo a la misma se encuentran:

...Su excepcionalidad radica en que a pesar de ser una obra moderna el pasado está presente, logró amalgamar la tradición con la vanguardia del momento, lo local con lo universal, también lo es al subrayar la vocación pública de una arquitectura civil e

⁴¹⁶ MÉRIDA, Carlos Conceptos plásticos, en *El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida*, catálogo de exposición, México, UNAM, 1963, p. 15.

⁴¹⁷ Diego Rivera, *Arquitectura y pintura mural*, publicado originalmente en *The Architectural Forum*, Nueva York, enero de 1934, y tomado de *Textos de arte*, compilación de Xavier Moyssén, México, El Colegio Nacional, 1996, p. 196.

⁴¹⁸ BULLRICH, Francisco. *Arquitectura latinoamericana. 1930/1970*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

*incorporar concepciones plásticas a los edificios no como simples agregados sino como parte integral de los mismos, lo es porque el paisaje es determinante en su estructuración...*⁴¹⁹

En tanto que a la integración plástica:

*La importancia social y estética es una misión que se revela en la arquitectura del campus mediante la integración plástica. La fusión entre arquitectura y plástica colocan al conjunto en un espacio de tiempo ancestral y moderno, representado en sus murales; el muralismo es un elemento integral de la arquitectura. El muralismo es una clara representación artística de la búsqueda de una nueva identidad nacional, se presenta como un protagonista en los edificios del Campus [...]*⁴²⁰

Todo lo anteriormente citado confirma que es posible crear una integración plástica en los edificios actuales, por lo tanto lo expresado por el arquitecto carrasco sobre que solo en algunas etapas de la historia se ha dado dicha integración no sería del todo correcto. Aunque cabe resaltar que la doctora en letras e investigadora Ida Rodríguez coincide en ambos puntos de vista primero porque para ella fue durante el medioevo donde la catedral era la obra que comprendía todas las artes, sin embargo difiere en cuanto a que tal integración no pueda suceder actualmente, ello queda claro cuando afirma que la pintura sin función y en general el arte por el arte ha llegado a su final y resalta que

*El artista se convierte en un servidor de la sociedad integral, no del individuo para el individuo aislado. El ser humano por separado tendrá que perder su importancia puesto que se trata de una integración, un arte cuyo marco es el urbanismo y en esta construcción y planificación de ciudades, el arquitecto, el ingeniero, el productor, el artista-diseñador cooperaran unidos*⁴²¹.

Se entiende entonces que es al artista a quien corresponde encontrar el lenguaje y estilo de la época, y deberá estar pronto a trabajar armónicamente con sus colaboradores de otros campos.

⁴¹⁹ Portal de la UNAM en internet www.unam.mx/patrimonio/index.html.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ Capítulo 8. *El nuevo orden: La integración de las artes*. RODRIGUEZ, Ida. *El arte contemporáneo*. México: pp.182, 183.

Dicho lo anterior y una vez obtenidos diversos argumentos sobre el significado de integración plástica y como que es que ocurre, para efecto de esta investigación ha de contrastarse lo descrito por del Moral y reforzarse con algunos aspectos de los demás autores. Primero habrá de analizarse la integración externa entre el objeto de estudio con su entorno inmediato.

IV.5.2 Integración de la parroquia Santa Teresita del Niño Jesús con su entorno

Dando seguimiento a la metodología previamente descrita, se tiene que, al observar el sitio es innegable que, tanto el objeto de estudio como el resto de las viviendas fueron edificadas con la misma clase de materiales, sin embargo, cabe señalar que las dimensiones del edificio en cuestión junto con el campanario contiguo, son dos elementos distintivos que permiten identificarlo en una primera impresión de entre el resto de las construcciones que le rodean. En ese mismo sentido, conviene señalar una ausencia de elementos escultóricos con características estéticas agradables aun en los segmentos de soporte donde comúnmente son plasmadas tales particularidades artísticas, mismas que en este caso cumplen únicamente la función de otorgar resistencia y estabilidad, sin embargo, no obstante todo lo descrito previamente se observa una parcial integración en relación al resto de las viviendas con respecto a ese aspecto.

En lo que respecta a la colorimetría empleada en el exterior el edificio, no existe un contraste marcado con el medio que lo rodea por lo que la homogenización es en ese punto palpable, caso contrario ocurre con las formas que fueron empleadas en el conjunto parroquial donde se aprecia un significativo número de contrastes como el caso de arcos de medio punto y arcos rebajados o lozas de forma piramidal, dicha oposición no solo es palpable con respecto al resto de las casas habitación aledañas a la iglesia, sino también de forma individual como elementos compositivos de la misma, de tal manera que si se retirasen tales contrastes la imagen o impresión que proyecta tendría un cambio perceptible, como se observa en las imágenes que a continuación se presentan:

Formas diversas y con desarmonía que impiden una integración en cada una de sus vistas exteriores.



Elementos estructurales Sin características de belleza.

Vista Calle Josefa Ortiz de Domínguez. Fotografía capturada por XJFG. Calle Josefa Ortiz de Domínguez, Tepic, Nayarit, (2016).



Entorno con características y materiales similares a los de la parroquia.

Fotografía tomada de la página oficial del INEGI en su plataforma Google Maps

De lo anteriormente descrito, se tiene entonces que la integración de la iglesia de santa Teresita del Niño Jesús y las construcciones aledañas ocurre solamente en lo que respecta a materiales, la ausencia de elementos escultóricos y la similitud en los colores utilizados en las vistas externas de la misma, lo contrario ocurre con la proporción y forma en bóvedas.

IV.5.3. La integración en el interior del templo

Continuando con el análisis, hacia el interior del templo se observa que al igual que en el exterior, se observa una ausencia de elementos escultóricos o con características estéticas bellas tanto en el Atrio como en la nave del inmueble, por lo que el análisis se verá reducido a buscar una integración entre el edificio y el mural. Cabe mencionar que los componentes estructurales en parte se aprecian obstruidos visualmente debido a que el lienzo de la obra se encuentra anclado sobre ellos (columnas), lo que permite inferir la intencionalidad de otorgar al mural un grado de importancia mayor sobre el resto del edificio en lo que a arte se refiere. Así mismo, el recubrimiento de mármol que posee el piso, aun cuando fue colocado con la firme intención de proporcionar un efecto visual bello, al evaluarse en conjunto se percibe un choque o contraste marcado entre el color, material y textura de ambos, lo que evita que la integración sea del todo completa. Por otra parte, en lo que confiere a las travesaños sobre las cuales se sostiene la losa y que también fueron aprovechadas para abastecer de iluminación natural del sitio, se perciben fuera de lugar con respecto a la composición pictórica, si bien por un lado ayudan a que de forma agradable el cuadro reciba la correcta luminiscencia, por otro lado su forma no es compatible. Con respecto a las secciones de la cubierta con formas piramidales, estas también rompen con el estilo del mural, si se siguiese el tratamiento que recibió ciudad universitaria en lo que a material se refiere, hubiese sido óptimo emplear la piedra volcánica propia de la región⁴²² dado que el estado de Nayarit se encuentra dentro del eje neovolcánico transversal, y por tanto rodeado por los volcanes Las Navajas a 18 kilómetros al oriente de la ciudad de

⁴²² INEGI. *Relieve, Síntesis de información Geográfica del estado de Nayarit*, Consultada el 10 de abril de 2016, Recuperada de:
<http://www.cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/nay/territorio/relieve.aspx?tema=me&e=18>

*Tepic en el extremo occidental del Eje Neovolcainico Transversal*⁴²³, El Ceboruco a 31 kilom de Ixtlán del Río, por la carretera núm. 15, desviación a la derecha por el km. 10., activo actualmente su última erupción fue en 1870⁴²⁴, Volcán Sangangüey, Tepetitlic, San Juan, Media Luna, El Molcajete, Domo de San Pedro Lagunillas y Cerro El Molote.

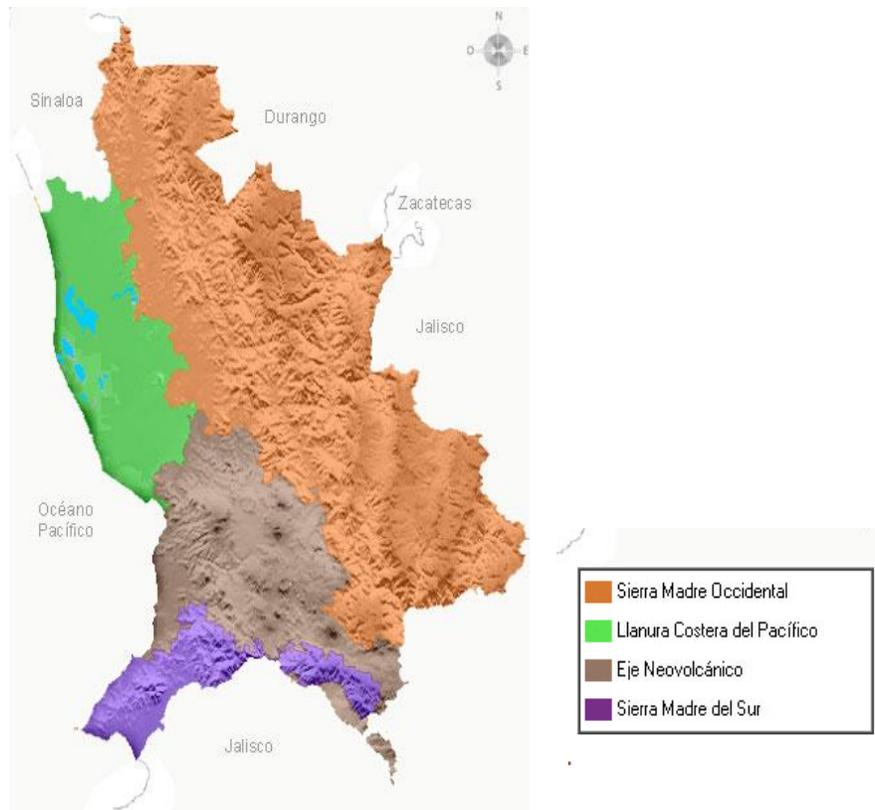
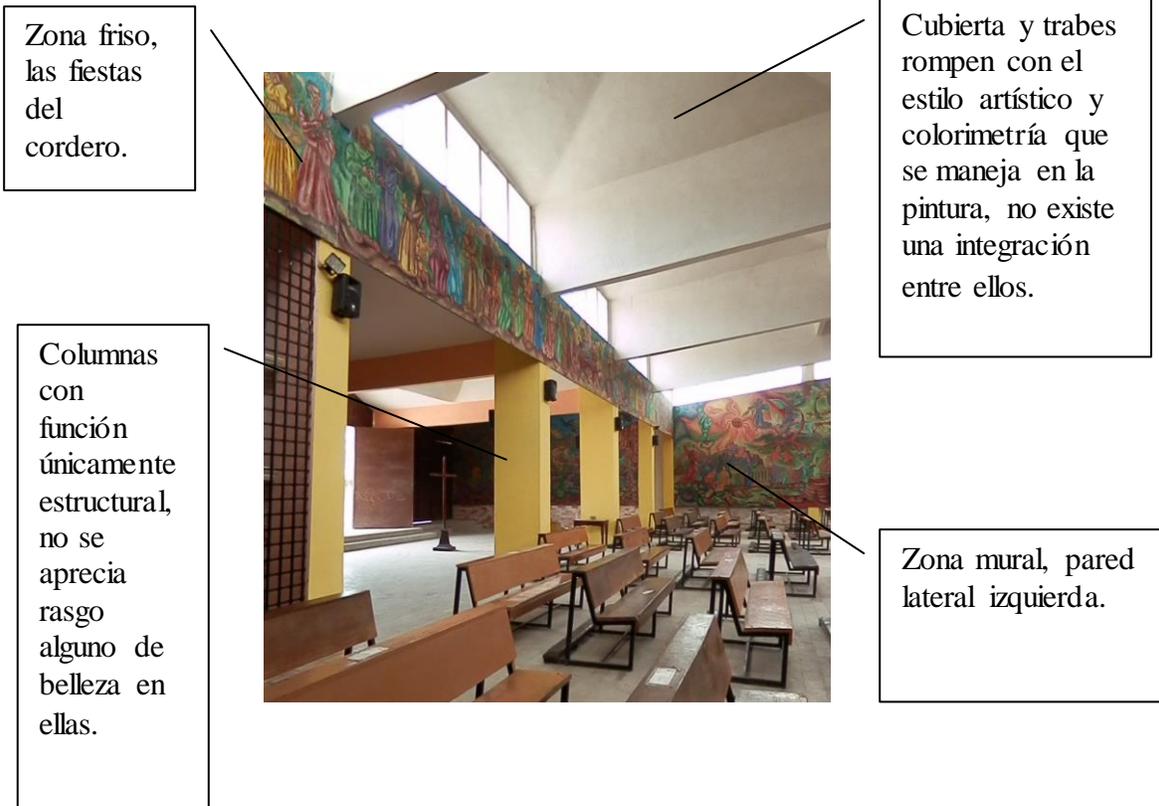


Imagen recuperada de la página oficial del INEGI. Ilustra la geología de Nayarit.

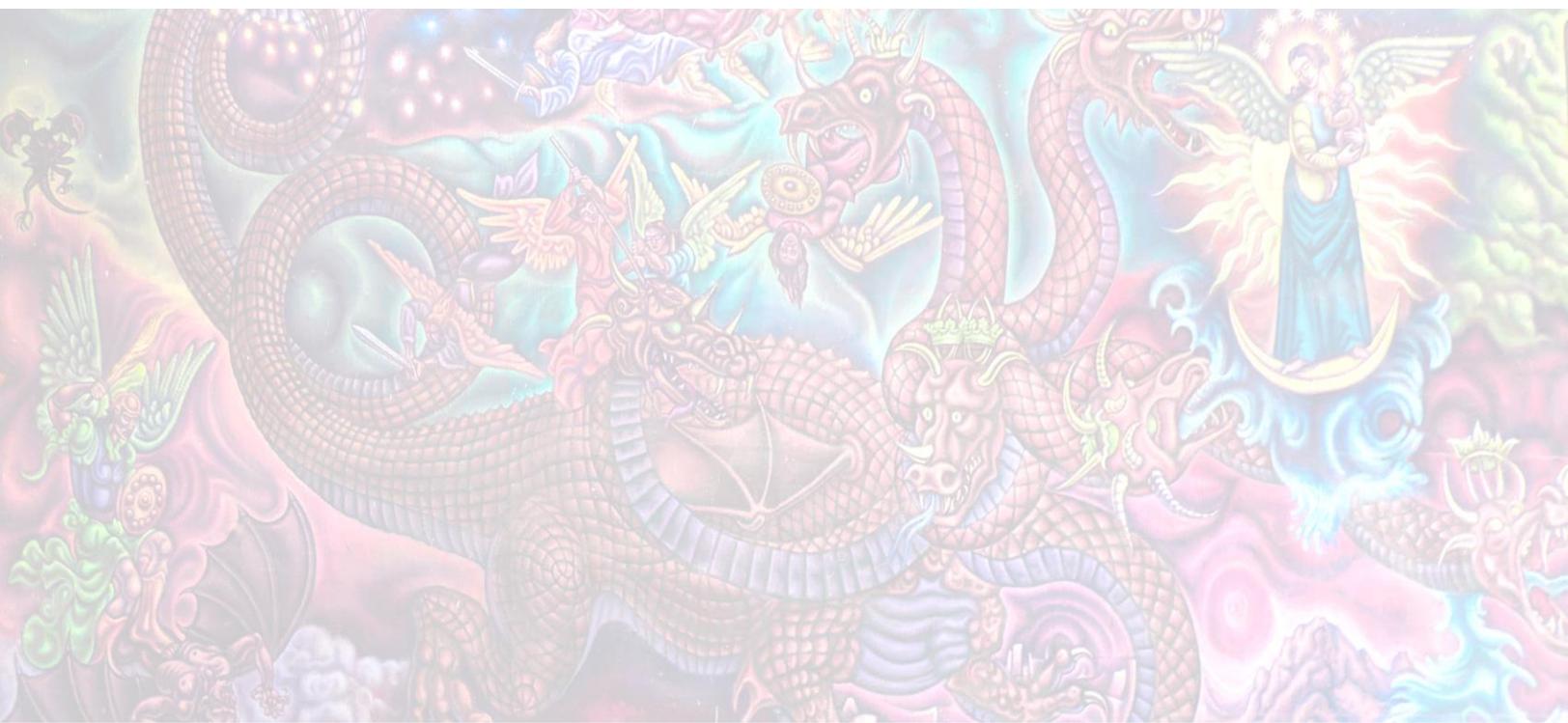
⁴²³Yacimiento de obsidiana revela patrones prehispánicos, recuperado de la página oficial del periódico *El Universal, sección Cultura*. Miércoles 7 de marzo de 2012, Consultado en Agosto de 2016, en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/834605.html>

⁴²⁴ Consúltese a NELSON, Stephen, *Revista*, Vol. 6, Num.2, del Instituto de Geología, Universidad Nacional Autónoma de México 1986, p. 243-258.

Diagrama:



Fotografía Tomada Por X.J.F.G. Interior Del Templo De Santa Teresita. (2016)



IV.6. Conclusiones



Realizados los análisis requeridos para la valoración del proyecto, puede concluirse que:

De acuerdo a la evaluación que se hizo al aplicar la metodología de Villagrán, el resultado fue que, arquitectónicamente el templo de Santa Teresita, no es un edificio que realice un aporte artístico a la comunidad, puesto que su diseño externo no posee características agradables a la vista del espectador, aunque, no deberá olvidarse por otro lado que el arte no siempre deberá características de belleza para ser considerado como tal. Sin embargo, caso contrario sucede con su funcionalidad y distribución interna, es decir, su utilidad radica en el servicio que proporciona, así como los espacios que lo integran son los adecuados no solo porque cumple con lo dictado por el concilio vaticano II, sino porque aun cuando no haya sido un especialista quien realizo su diseño posee lo que se podría esperar de un inmueble de su tipo.

En ese mismo sentido, es indudable la posibilidad de que con un mejor tratamiento en cuanto a acabados externos pueda llegar a adquirir un mayor valor estético externo, sobre todo si los elementos estructurales pueden ser recubiertos con materiales o formas más agradables a la vista.

En lo referente a la obra mural, el aporte del autor es notable, sobre todo en lo que respecta al color y la expresividad de las formas empleadas, es decir, logró incorporar ese aspecto espiritual requerido por la temática, consiguiendo expresarlo con múltiples formas estéticas llenas de energía, que si bien en la variación puede percibirse un poco de oposición, ésta se ve compensada y minimizada debido a la asociación producto de la coloración utilizada por Lamas.

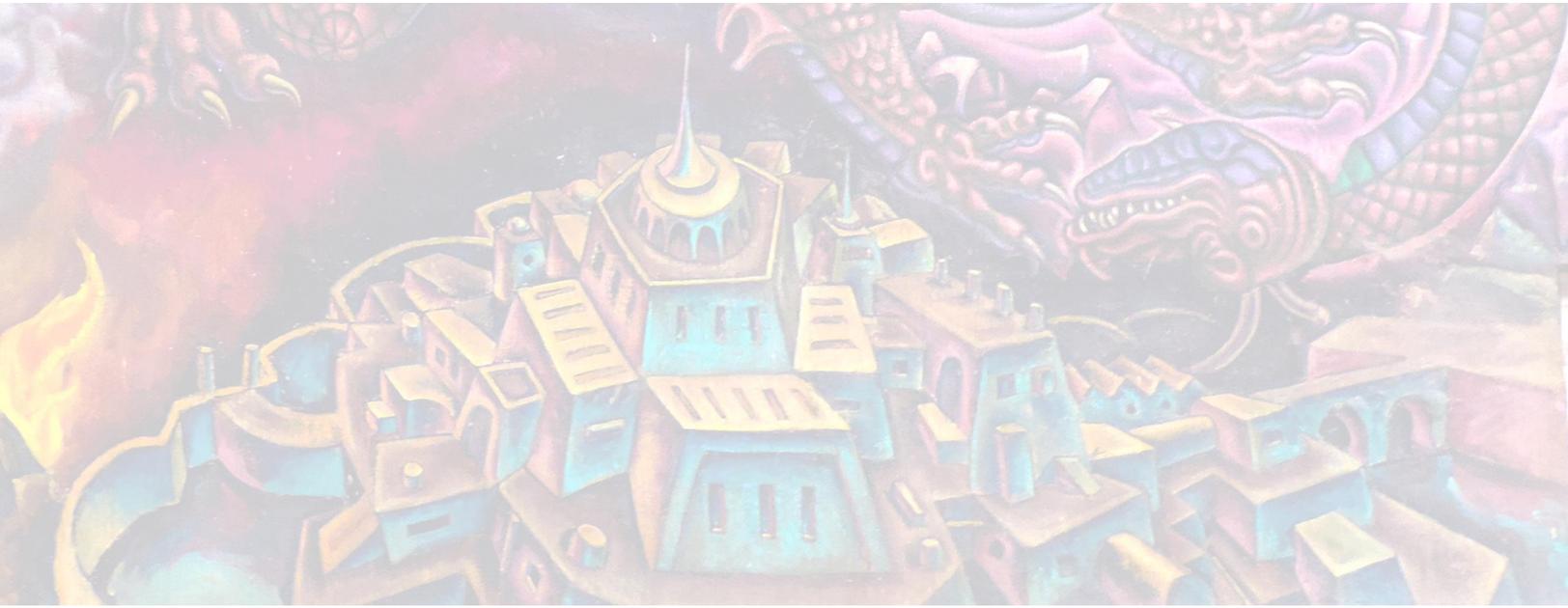
En relación a lo anterior, con respecto al valor iconográfico de la pintura, es también indiscutible el aporte del artista sobre todo cuando se observa la existencia de una serie de elementos propios de otras culturas y religiones en el mismo lienzo, algo poco esperado para un mural de ese tipo, sobre todo si se considera que... *cuanto más definido es un asunto y más estrechamente se ajusta la obra a un programa dogmático, menos mensaje*

*personal y artístico aporta*⁴²⁵, dado que el texto bíblico es el que marca la información que se servirá como base para la creación de la pintura.

En lo que respecta a la integración plástica de la parroquia, no existe tal, debido a que es palpable el hecho de que tanto la forma del inmueble como la ausencia de elementos escultóricos y la pintura se aprecian como elementos separados tanto en forma como en estilo.

Por otra parte, se había dicho también que aun cuando en determinado momento existieron una especie de tours ofrecidos por la misma parroquia donde se explicaba a los visitantes el significado de las imágenes, y si se volviesen a retomar tales recorridos, sería necesario entonces incluir la información relativa al aporte por del creador contenida dentro de este documento, lo cual será de utilidad en la obtención de la revalorización del mural, y este a su vez, reciba la restauración que requiere.

⁴²⁵ RICHARD, André. *La crítica del Arte*. Argentina: EUDEBAP (Editorial Universitaria de Buenos Aires), 1962.20



FUENTES DE DOCUMENTACIÓN



Fuentes de documentación

ACHA, Juan: *Expresión y apreciación artística. Artes plásticas*. México: Trillas, reimpresión, 2007.

AGUINAGA de, Enrique: *Crónicas del Estado*. México: Edición Sergio Ocampo Martínez, Impresos del Pacífico, 2007

ANDRADE, José: *Necesidad del Arte*. México: Universidad de Nuevo León, 1959.

Artistas del Taller Torres-García. *Revista Taller Removedor, del taller Torres García*. Uruguay: editado por Artistas del Taller Torres-García, No.1, 1945.

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y Percepción Visual. Psicología de la visión creadora*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Sin año de edición.

AUMONT, Jacques. *La Imagen*. Título original "L'image". Traducción de López Antonio. Editorial Paidós. España, 1992.

BARRAS, Gonzalo. *Introducción general al Arte. Arquitectura, Escultura, Pintura, Artes decorativas*. España: ITSMO, 1996.

BAUTISTA, Juan. *Taller de la Plástica Nayarita*. Tepic, Nayarit: Gobierno del estado de Nayarit, FONAPAS, TPNAC NAYARIT, 1977. Sin número de página.

CABRAL, Ignacio. *Los símbolos cristianos*. México: Trillas, 1995.

CARMONA, Juan: *Iconografía Cristiana. Guía básica para estudiantes*. España: ITSMO, 1998.

CARRASCO, Lorenzo. *La plástica y su proyección*. Selección de Raquel Tibol para el Cuaderno de arquitectura No. 20, Integración plástica: Instituto Nacional de Bellas Arte, Departamento de arquitectura, Secretaria de Educación Pública, Sin año de edición.

Concilio Vaticano II. Sacrosantum Concilium sobre la sagrada liturgia. Capítulo VII. El Arte y los Objetos sagrados.

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes. "Juan Lamas". Nayarit, México: Servicios de educación pública del estado de Nayarit, Secretaria de Cultura Nayarit, Gobierno Federal, 2012.

CONTRERAS, José, Luna Pedro y Serrano Pablo. *Presente y futuro Historiografía Regional de México, Siglo XX*. México: Universidad Autónoma de Nayarit, 2009.

Cuadernos de Arquitectura. No. 20, Integración plástica. México: Instituto Nacional de Bellas Arte, Departamento de arquitectura, Secretaria de Educación Pública, Sin año de edición.

CHILVERS, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*. España: Editorial Complutense, 2001.

DORFLES, Gillo. *El porvenir de las Artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

ESTRADA, David. *Estética*. España: Herder, 1988.

FERNANDEZ, Justino. *La pintura Mexicana*. Colección Pormaca tomo 6. México: Editorial Pormaca, S.A. de C.V., 1964.

ITTEN, Jhoanes. *Arte del Color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Edición abreviada. Paris: Editorial Bouret. S/e. S/a.

DE LA MATA, José: *El constructivismo artístico en la URSS. (Ideología y vanguardia en el arte)*. España: Arbor no. 304, Diana Artes gráficas, 1971.

ESTRADA, David: *Estética*. Barcelona, España: Herder, 1988.

Estudios sobre Iconología, Alianza Universidad, Madrid, 1972.

ÉTIENNE, Souriao: *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Ediciones Akal, 1998.

HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. España: Alianza editorial, 1974.

HERRERA, Graciela e Isse, Antonio. *Historia Regional de Nayarit. Perfil socioeconómico*. México: Editorial Limusa, 2000.

GALLEGO, Julián. *Pintura contemporánea*. México: Biblioteca general Salvat, 1971.

GALINDO, Carlos-Blas. *Elementos estéticos, temáticos y artísticos: un método para la crítica de las artes visuales*. México: CONACULTA, INBA, CENART, Estampa Artes gráficas, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), 2005.

GILLAM SCOTT, Robert: *Fundamentos del Diseño*. Argentina: Víctor Leru, S.A., 1970.

GONZÁLEZ, Alejandra: *Construcción, Historia y Arte de un convento Agustino*. México: Facultad de Filosofía y letras, Universidad Autónoma de México, Dirección General de Asuntos del Personal académico., 2008

HELLER, Eva: *Psicología del color. Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. España: Gustavo Gili, S.A, 2004.

INEGI. *Carta de Climas 1:1 000 000*. Recuperado de la página oficial del INEGI. <http://www.inegi.org.mx/>

ITTEN, Johannes: *Arte del color*. Francia: Bouret 10, 1975.

J. Adeline. *Términos de Arte*, traducido por MÉLINDA, José. Madrid, España: La ilustración Española y Americana, 1887.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta. 1996

JAUREGUI, Jesús: *Coras. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: Comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas (CDI), PNDU México, México, 2004.

LOYOLA, José: *Apunte. El Templo cristiano, imágenes y símbolos religiosos*, Guanajuato A.C.B.I., Curso de Iconología 1990.

MACAZAGA, César. Libro de símbolos prehispánicos. Sustento filosófico. México: Trillas, 2015.

MÉRIDA, Carlos. *Conceptos plásticos, en El diseño, la composición y la integración plástica de Carlos Mérida, catálogo de exposición*. México, UNAM, 1963.

MYERS, Bernard. *Las bellas Artes. Como mirar el Arte*. Italia: GROLIER INCORPORATED, 1969.

MORAL, Enrique del. *El Estilo: La integración Plástica*. México: Seminario de Cultura Mexicana: 1966.

NEGRIN, Juan. *Ensayo ¿Qué atrae a los indígenas huicholes hacia el océano Pacífico. El océano es el principio de la Vida: relatos huicholes sobre Tatéi Haramara, Nuestra Madre el Mar*. Oakland, California. Mayo 18 de 2006.

NEUFERT, Ernest. *Arte de proyectar Arquitectura*, Barcelona, España: Gustavo Gili, 1995.

NOELLE, Louise. Integración plástica y funcionalismo El edificio del cárcamo del sistema hidráulico Lerma y Ricardo Rivas, México: Instituto de investigaciones estéticas. Anales del instituto de investigaciones estéticas, núm. 78, UNAM, 2001.

ORTEGA, José de. *Historia del Nayarit, Sonora, Sinaloa y ambas Californias; que con el título de Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús en la América Septentrional*. Tipografía de E. Abadiano, 1887.

PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre Iconología*. España: Alianza editorial, 1972.

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial, 1985.

PARRAMÓN, José. *Curso práctico de pintura, volumen 4. Mezcla de colores. Técnicas mixtas*. Barcelona, España: OCEANO, 2000.

PLAZOLA, Alfredo. *Enciclopedia de Arquitectura Plazola*. Tomo 7I-M. Volumen 7. México: Plazola Editores, 1998.

PEREZ, Julio. *Ensayo estadístico y geográfico del territorio de Tepic*. México: Imprenta de Retes, 1894.

PEREZ, Miguel. *El Gobierno del Estado tiene en alta estima la Interpretación de los Artistas*. En: PEREZ, Antonio. Periódico "El Nayar". Tepic, Nayarit, Jueves 15 de Septiembre de 1977.

POULIN, Richard: *El lenguaje del diseño gráfico. Conocimiento y aplicación práctica de los principios fundamentales del diseño*. China: Promopress, 2012.

RAMIREZ, Juan: *Historia del arte 4. El mundo contemporáneo*. España: Alianza Editorial, 2006.

RAMOS, Samuel, "Filosofía de la vida artística". México: Espasa Calpe, Colección Austral, 1994.

RICHARD, André: *La crítica del arte. Buenos Aires, Argentina*: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1962.

RIVERA, Ruth: *Cuadernos de arquitectura, Número 20*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaria de Educación Pública, S/a.

RODRIGUEZ, Ida. *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*. Colección Pormaca, tomo 1. México: editorial Pormaca, 1964.

SANCHEZ, Adolfo. *Antología textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1978.

SAN MIGUEL, Juan. *Enciclopedia de las Bellas Artes. Tomo 11*. México: CUMBRE, 1982.

SERRANO, María, Pichardo, y otros: Capítulo 3. La forma y sus elementos plásticos. En: "El Lenguaje de las artes Plásticas". México: PRENTICE-HALL, 1998.

KANDINSKY, Vasili: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Argentina: Paidós, 2003.

KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. México: Premio la nave de los locos, 1989.

VALDÉS, Sara: *De la Estética y el Arte*. México: Universidad de Guanajuato, 2002.

VILLAGRAN, José. "Teoría de la Arquitectura", (Resumen), México: El Colegio Nacional, 2007.

WILKINSON, Philip y Charing Douglas. *Enciclopedia de las Religiones*. México: SEP: Editorial Cordillera de los Andes, 2006.

WONG, Wucius: *Fundamentos del diseño bi- y tri- dimensional*. España: Gustavo Gili, S.A., 1991.

WONG, Wucius: *Principios de diseño en color*. España: Gustavo Gili, S.A., 1992.

Yutoazteca. Coras. RECILLAS, Miguel. En: MORALES, Flor. *Grupos Étnicos y Comunidades Culturales en México*. México: INEA, 2008

Fuentes Electrónicas

ÁVILA, Juan. Periódico "La Senda de Fray Junípero". Pintura Monumental Apocalipsis Patrimonio Cultural de México. Tepic, Nayarit: Producida y editada por la Diócesis de Tepic, A.R., febrero de 2015, año XVIII, No. 218. Consultado el 23 de Marzo de 2015.

Catecismo de la Iglesia Católica. Tercera parte la iglesia en Cristo, segunda sección la vida en Cristo Los Diez mandamientos, Capítulo I «Amaras al Señor tu Dios con todo tu Corazón, con toda tu alma y con todas tus fuerzas». Artículo 3. El Tercer Mandamiento. La

eucarística Dominical. Art. 2179. Roma, Consultado el 11 de Septiembre de 2015.
Consultado de la página oficial del Vaticano:

http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s2c1a3_sp.html

Conferencia del Episcopado Mexicano. “Instrumentum laboris Orientaciones para la proyección y adecuación de iglesias”. México, sin fecha, s/p, recuperado de la página oficial de la Conferencia del Episcopado Mexicano, el día 24 de septiembre de 2015 en: http://www.cem.org.mx/i/uploads/Instrumentum_laboris_Orientaciones_PAI.pdf

Cf CONFERENZA EPISCOPALE ITALIANA, Nota pastorale “L’adeguamento de le chiese secondo la riforma liturgica”

CONACULTA, “Comunicado Numero 1441/2014. Presentan una retrospectiva de la obra de Juan Ávila Lamas con la muestra Tetralamas”, En: Página Oficial de CONACULTA, México, consultado el 10 de Septiembre de 2015, publicado el 21 de Agosto de 2014, recuperado de: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=35571>.

Publicación de formación e información católica de la Diócesis de Tepic, México, en su artículo “Christus dominus”, Referente a los pastores diocesanos escrito por el Pbro. Juan Eduardo Vargas Flores, el 1º de Junio de 2013). <http://www.lasenda.info/2013/06/christus-dominus/>

HERNANDEZ, Juan. Nayarit estrena centro cultural de 80 millones. En: EALY, Juan. (Director general). “Periódico El universal. Cultura”. México: 2010. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/63886.html>.

Juan Pablo II, Papa. “Código de Derecho Canónico. Capítulo VI. De las Parroquias, de los Párrocos y de los Vicarios Parroquiales. Libro II Del Pueblo de Dios, Sección II de las Iglesias particulares y de sus agrupaciones, Título III de La Ordenación Interna de las Iglesias Particulares, Canon 515 § 1”. Roma, 25 de Enero de 1983. Consultado el 11 de Septiembre de 2015. Recuperado de la Página oficial del Vaticano, Archivo: http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_INDEX.HTM

SARRIUGARTE, Iñigo: "Razón y Palabra". Revista Electrónica Especializada en Comunicación. Artículo: De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo. Número 70. Texto p.7. Fecha de consulta 15 de abril de 2015. Artículo on-line, en: <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N70>

Documentos de archivo históricos

Bitácora Parroquial de la Parroquia de Santa teresita del niño Jesús, proporcionada por el Pbro. Héctor Manuel Soriano Jacobo.



ANEXOS



Anexo 1. Tetralamas

El Tetralamas, obra de Juan Ávila Lamas, donde un cubo de madera y cada una de sus aristas se convirtieron en el lienzo para su obra, la imagen 1 corresponde a la figura de una mujer que se encuentra sobre 3 de las caras del cubo, en tanto que la imagen 2 formada por los otros 3 lados muestra la forma de un hombre dando la espalda.



Las dimensiones del lienzo son 60x60x60 cm, técnica acrílico sobre madera.

Imagen 1. Tetralamas vista frontal.



Imagen 2. Tetralamas vista posterior. Fotografías tomadas por X.J.F.G en la Galería de la Plástica Nayarita. Calle Durango Sur 77, colonia Versailles Sur, Nayarit.(2017)

Anexo 2. Nota periodística: El gobierno del Estado tiene en alta estima la interpretación de los artistas

El Gobierno del Estado Tiene en Alta Estima la Interpretación de los Artistas

FLORES CURIEL INAUGURO AYER LA EXPOSICION DE 14 PINTORES NAYARITAS

Septiembre 15.- (OPGEN). Ayer a las 11 horas el Gobernador del Estado, Coronel Rogelio Flores Curiel, inauguró una exposición pictórica montada en el anillo central de Palacio de Gobierno, en donde 14 de los mejores pintores nayaritas reunieron lo mejor de sus obras que podrán ser admiradas por el público durante 30 días.

En un acto que se desarrolló en la explanada poniente del propio Palacio gubernamental el Profesor Rodolfo Amezcua del Río a nombre de los expositores expresó su reconocimiento por permitírseles mostrar su obra al público en ese lugar al que calificó como "la plataforma hasta donde otros artistas han de venir", haciendo especial énfasis a la gran cooperación entre el Gobierno del Estado y los artistas, para hacer posible la exposición.

Dió, también, que deseaban que los jóvenes sepan que hay un taller de la Plástica y Nayarita que siempre tendrá para ellos las puertas abiertas.

En esta exposición se reúnen por primera vez los pintores más destacados del Estado, gracias al apoyo que recibieron del Gobernador Flores Curiel en un esfuerzo por que el arte se desarrolle y se eleve el nivel cultural del pueblo nayarita.

Se hizo referencia en este

acto el respeto que tiene el régimen estatal por el pensamiento e interpretación de los artistas.

Finalmente el Ejecutivo Estatal cortó el listón simbólico para después hacer un recorrido para conocer las obras expuestas.

En el presidium estuvo a-

compañado por el Dr. J. Jesús Osuna Gómez, Secretario General de Gobierno; por el Lic. Pedro Ponce de León, Presidente del Supremo Tribunal de Justicia; por el Profesor y diputado Liberato Montenegro Villa; por el Arquitecto Ramón Navarro Quintero, Alcalde de Tepic; por J. Félix Torres Haro, Presidente del CDE del PRI; y, otros funcionarios.

Moctezuma Cid a Nueva York, y Rosell de la Lama a los Angeles, Daran el GRITO hoy

MEXICO, D. F.- Sept. 10 NOTIMEX.- Abordaron ayer sendos aviones hacia dos importantes ciudades de los Estados Unidos, los Secretarios de Hacienda y Crédito Público y de Turismo, Lic. Julio Rodolfo Moctezuma Cid y Arquitecto Guillermo Rosell de la Lama.

El primero de ellos ostentará la representación presidencial para dar el tradicional "Grito" de Independencia en Nueva York y el segundo, en la ciudad de Los Angeles, Calif., ciudad que agrupa al mayor número de ascendientes mexicanos en los Estados Unidos.

Rosell de La Lama declaró que aprovechará su viaje a Los Angeles para hacer una gran promoción turística hacia nuestro país, ya que California es una de las Entidades de la Unión que mayor índice de turismo arroja hacia México.

x x x x

Compre El Nayar cuesta \$ 2.00 en la ciudad y en los Municipios \$ 2.10 o Adquiere en los puestos públicos.

Al a: tat Ce pri TO El del

Anexo 3. El triángulo de las Bermudas



Dimensiones 1.60mx1.20m
Técnica. Acrílico sobre tela

Fotografía tomada por X.J.F.G. en la Galería de la Plástica Nayarita. Calle Durango Sur 77, colonia Versailles Sur, Nayarit.(2017)

Anexo 4. La pianista



Dimensiones 1.70 mx1.20m
Técnica. Acrílico sobre tela.

Fotografía tomada por X.J.F.G. en la Galería de la Plástica Nayarita. Calle Durango Sur 77, colonia Versailles Sur, Nayarit.(2017)

Anexo 5. La Batiseñal



Dimensiones. 1.20mx1.20m
Técnica. Acrílico sobre madera.

Fotografía tomada por X.J.F.G. en la Galería de la Plástica Nayarita. Calle Durango Sur 77, colonia Versalles Sur, Nayarit.(2017)

Anexo 6. Cariatides



Dimensiones 1.20m x1.20m.
Técnica. Acrílico sobre tela.

Fotografía capturada por X.J.F.G. en la Galería de la Plástica Nayarita. Calle Durango Sur 77, colonia Versalles Sur, Nayarit.(2017)

Anexo 7. El beso o a todo pulmón



Dimensiones 1.20mx1.20m
Técnica. Acrílico sobre tela.

Imagen tomada por X.J.F.G. en la Galería de la Plástica Nayarita. Calle Durango Sur 77, colonia Versailles Sur, Nayarit.(2017)

Anexo 8. Portada periódico la Senda



Portada del periódico La Senda, donde fue publicado el reportaje sobre el Mural del Apocalipsis de Juan Lamas.



Juan Ávila Lamas

En el pasado mes de abril de 2014, la pintura monumental de 460m², titulada Apocalipsis y pintada por el maestro Juan Ávila Lamas en los muros de la Parroquia de Santa Teresita de la colonia del mismo nombre, en la ciudad de Tepic, Nayarit; fue nominada por el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes, junto con otras dos pinturas: Nuestras raíces de 1995, realizada en la técnica del mosaico veneciano, cerámica y piedras del volcán el Ceboruco, por el Taller de Investigación Plástica, dirigido por el muralista guanajuatense José Luis Soto en la avenida 20 de noviembre de la cabecera municipal de Santiago Ixcuintla, Nayarit y el muro frontal de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Nayarit, pintado por el maestro Jorge Partida Brizo, a representar a nuestro estado en el concurso “Las diez pinturas universales de México”, promovido por el Bureau de las Capitales Americanas de la Cultura y el gobierno del estado de Colima, Capital Americana de la Cultura 2014.

Vista al interior de la nota.

Anexo 9. Bitácora de la parroquia de santa Teresita del niño Jesús

2

Año de 1970

Primer documento memorable referente a la Bendición y Colocación de la Primera Piedra de lo que será el Templo en honor a Santa Teresita del Niño Jesús.

Invitación que dice lo siguiente:

Sacerdotes y fieles del Barrio de Santa Teresita (antiguo Naraujal), invitamos a Ud. y a los suyos a la Bendición y Colocación de la Primera Piedra de nuestro Templo que, con el favor de Dios, verificará el Excmo. y Revmo. Sr. Obispo, Dr. y Lic. D. J. Manuel Pina Sorres el próximo 3 de octubre, fiesta de Santa Teresita del Niño Jesús, a las 5 p.m.

El Templo se construirá por la calle Josefa Ortiz de Domínguez No. 480 Nte. Los carros entran por la Prodelegación de la Avenida Victoria.

Tepic, Nay., Septiembre de 1970.

Invitación a la bendición y colocación de la primera piedra del templo p.2

Anexo 10. Bitácora parroquial

DOCUMENTO DE TRES PAGINAS A MAQUINA QUE CONTIENE
NOMBRAMIENTO DE PARROCO. - DICE LO SIGUIENTE:

Oficina Eclesiástica del
Bispado de Tepic
Apartado No. 15
63000 Tepic, Nay., Mexico

ASUNTO: Nombramiento de
Párroco del Sr. Pbro. J.
Antonio Báñales Naranjo.

Sr. Pbro. J.
Antonio Báñales Naranjo
Presente.

Muy estimado Padre Antonio:
Te saludo afectuosamente y te deseo todo bien en el
Señor Jesús.

Habiendo erigido canónicamente la Parroquia de Santa Teresita
en la Colonia Santa Teresita de esta ciudad de Tepic y debiendo
procurar de Pastor a esta porción de nuestra Iglesia Diocesana
oída la opinión de quienes debo consultar y teniendo en cuenta
tu propio parecer, por las presentes letras y con mi autoridad
ordinaria, he decidido nombrarte:

PARROCO
DE LA PARROQUIA DE SANTA TERESITA
de esta ciudad, concediéndote los derechos y haciéndote
sujeto de las obligaciones correspondientes, de acuerdo a las
disposiciones Conciliares, el Derecho Canónico y las legítimas
costumbres diocesanas. Para ello cuento con tu buena voluntad,
con tu espíritu de servicio y tu reconocida entrega al
ministerio sacerdotal.

Al encomendarte este nuevo oficio, considero oportuno,
Padre Antonio, medites con seriedad las disposiciones de la
Iglesia señaladas en el Magisterio, para cristalizarlas en
nuestro Plan Orgánico de Pastoral Diocesana.

Ante todo has de tener en cuenta el "ser" y "quehacer"
ha de buscarse en la naturaleza y misión de la Iglesia. "La I-
glesia - dice el Concilio - es SIGNO E INSTRUMENTO de la
unión íntima con Dios y de la unidad de todo el género humano
(cfr. L. 6. 1, 1).

Si por la ordenación sacerdotal y la "misión" anexa a la
misma todo sacerdote debe sentirse ligado a su Obispo y

Nombramiento del Padre Báñales Naranjo como Párroco de la Parroquia de Santa Teresita del niño Jesús. P.7

8

ser considerado por éste como "necesario colaborador" y Consejero en el ministerio y función de ENSEÑAR, SANTIFICAR Y APOYAR al Pueblo de Dios (P.O. 7), con mayor razón deberá aplicarse esto a los Párrocos, llamados por el mismo Concilio, "cooperadores especiales del obispo, a quienes bajo su autoridad, se confía una parte de la terminada de la Diócesis (cfr. C.H.D. 30).

La comunión sacerdotal y la corresponsabilidad pastoral debe llevar a sentir la parroquia como parte de la Diócesis y de la Iglesia Universal y exige la fraternidad con el Presbitero, especialmente con los sacerdotes que trabajan en el decanato y en la Zona Pastoral. Con todos ellos debes sentirte obligado a participar en sus iniciativas, en su estudio, reflexiones y realizaciones pastorales dentro del marco de una sana pluralidad, respeto y colaboración para ir avanzando en el Proceso de nuestro PLAN ORGANICO DE PASTORAL.

Tanto el Derecho Canónico (cc. 515 a 538) y el Documento de Puebla marcan muy claramente lo que es la Parroquia y el Oficio de Párroco. "La Parroquia - dice Puebla en el No. 644 - realiza una función en cierto modo integral de la Iglesia, ya que acompaña a las personas y familias a lo largo de su existencia, en la educación y crecimiento de su fe. Es centro de coordinación y animación de Comunidades, de grupos y movimientos. Aquí se abre más el horizonte de comunión y participación. La celebración de la Eucaristía y demás Sacramentos hace presente de modo más claro, la globalidad de la Iglesia. --- La parroquia viene a ser para el cristiano el lugar de encuentro, de fraterna comunicación de personas y de bienes, superando las limitaciones propias de las pequeñas Comunidades. En la parroquia se asumen, de hecho, una serie de servicios que no están al alcance de las comunidades menores, sobre todo en la dimensión misionera y en la promoción de la dignidad de la persona humana, llegando así, a los migrantes más o menos estables, a los marginados, a los alejados, a los erigentes y, en general, a los más necesitados".

La recta administración de la parroquia exige un cuidado muy especial en llevar los libros que marca el Derecho, en particular lo que se refiere a la economía, llevando una diligente contabilidad de las aportaciones de los fieles, que ordinariamente formarán el fondo destinado al sostenimiento del culto, a la promoción de la Evangelización, a la atención a los pobres y a la congrua sustentación de los sacerdotes, respetando siempre la voluntad

Nombramiento del Padre Báñales Naranjo como Párroco de la Parroquia de Santa Teresita del niño Jesús. p.8

Anexo 10 (página 3/3)

de los donantes, ya que sois administradores y dispensadores de los bienes del Reino de Cristo. En este renglón te ruego pongas de acuerdo con nuestro ecónomo diocesano.

Después de un tiempo razonable, presentarás a nuestro Vicario Episcopal de Zona y a nuestro Vicario de Pastoral Diocesana, un Plan Parroquial que te será muy útil para tu labor ministerial, para lo cual te ruego, tendrás muy presente las líneas y criterios que van señalados en el Plan Orgánico de Pastoral de la Diócesis.

Desempeñarás este cargo, por un Período de Tres Años a partir de la fecha de toma de posesión canónica que será, Dios mediante, el día 30 de Septiembre del año en curso.

Al vencer tu período de tres años, seguirás a disposición de nuestra Iglesia Diocesana, para el desempeño de la tarea común en el cargo que el Obispo, después de oír tu parecer, tenga a bien encomendarte. El criterio principal en la asignación de un oficio en la Diócesis, será la necesidad y el bien de los fieles y el servicio de la Iglesia local que constituyen desde nuestra Ordenación, el título de nuestro ser y actuar sacerdotal.

Agradezco, Padre Antonio, tu disponibilidad y aceptación de este cargo que se te encomienda y ruego a Dios Nuestro Señor, te bendiga y te cuide (colum) de gracia para este ministerio que hoy se te confía.

Dado en la ciudad de Tepic, Nayarit, Sede de nuestra Iglesia Diocesana, a los veintiocho días del mes de Septiembre del a. D., mil novecientos ochenta y siete.

Al centro firma
+
Alfonso H. Robles Cota
Obispo de Tepic

Sello del Gobierno
Eclesiástico Diócesis
de Tepic.
Sobre el sello está la firma de
Daniel Sánchez C. Pbro.
Secretario Canciller.

Nombramiento del padre Báñales Naranjo como párroco de la Parroquia de Santa Teresita del Niño Jesús.p.9