

## Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

### Memorias del 5° Foro Académico 2012

#### Tilma porca

---

Darío Alberto Meléndez Manzano  
Ana Lizeth Mata Delgado

5to foro  
académico

ISBN: 978-607-484-464-1

foroacademicoencrym@gmail.com  
www.foroacademicoencrym.com

*La fe, nos revela Tilma porca, es un proceso orgánico: vive, y así como vive, se pudre. La fe (sea en la Virgen o en el trabajo artístico) no es sino la resignación a vivir asido trágicamente a lo incierto.*

Juan Carlos Reyna

#### Resumen

El siguiente texto expone una serie de notas en torno de los orígenes, procesos, reproductibilidad y conservación de la pieza *Tilma porca*, obra en la cual se reconfigura la materialidad de una obra colonial del siglo XVI: la *Virgen del Perdón*.

#### Palabras clave

Virgen, soporte, dibujo, registro efímero.

#### Orígenes

Es común que se desprecie la producción artística del periodo colonial de México porque, por un lado, la mayoría de los artistas contemporáneos lo califican como un periodo oscuro y, por el otro, en el sentir general prevalece la idea de que la Colonia es un momento casi vergonzoso para la historia nacional, fantasmagoría que sistemáticamente ha invocado la visión nacionalista proveniente del régimen posrevolucionario de inicios del siglo xx. Este repudiado fragmento de nuestra historia quizá también se encuentra arrinconado gracias a la cegadora adhesión a las estéticas globalizantes que actualmente homogeneizan el panorama artístico.<sup>1</sup>

De manera general, puede decirse que la apropiación que los artistas mexicanos han hecho de las obras coloniales es tan sólo epidérmica. Como ejemplo de estas aproximaciones tenemos casos como el de Frida Kahlo, en sus exvotos, o, más recientemente, Arturo Rivera, con sus reinterpretaciones de la muerte niña. Sin embargo, el arte contemporáneo se ha olvidado casi por completo de la materialidad de estas obras, desdeñando incluso que, en casos como el que ahora nos ocupa, las turgentes y niveas carnes de la Virgen están pintadas y construidas sobre fragmentos de carne.

Afortunadamente, en el ámbito académico sí existen esfuerzos por develar esta zona oculta del arte en México: Toussaint, Tovar y de Teresa, Maquívar, Amador y Arroyo son sólo algunos autores que han realizado profundos estudios sobre diversos aspectos del arte virreinal. Grosso modo, puede decirse que los estudios llevados a cabo se han orientado, en primer lugar, al aspecto histórico, analizado con base en análisis estilísticos y enfoques biográficos, con Toussaint y Tovar y de Teresa a la cabeza; posteriormente, este estudio se ha completado con análisis de imagen, ya sean de corte formalista, iconográfico o de estudios visuales, y, más recientemente, la ciencia de los materiales y los estudios poscoloniales se han abocado a diseccionar obras de ese periodo histórico para, a partir de sus estudios científicos, entender su materialidad, sus procesos de construcción y las implicaciones culturales de dominación que subyacen a estas piezas. De modo que de esta etapa se ha obtenido un estudio amplio desde el punto de vista histórico, estético y científico, el cual constituye una valiosa fuente de información para el planteamiento de obras artísticas contemporáneas.

En el caso de la obra que se presenta, ésta surge de la recreación de los procesos de construcción de una de las piezas coloniales más emblemáticas del siglo XVI: la *Virgen del Perdón*

<sup>1</sup> J. C. Reyna, *La(s) estética(s) de la mundialización*, p. 83.

de Simón Pereyng, cuyo análisis histórico, estético y material ha sido profundamente desarrollado por la maestra Elsa Arroyo.<sup>2</sup> En este punto vale la pena hacer un breve recuento histórico de esta pieza para entender el sustrato de *Tilma porca*.

La *Virgen del Perdón* (c 1568-1569)<sup>3</sup> fue realizada por uno de los primeros y más emblemáticos pintores europeos avecindados en la entonces Nueva España: Simón Pereyng, quien, según la leyenda, condenado por el Santo Oficio, pintó esta tabla para que lo perdonaran, de donde se deriva su nombre. Este devenir, aunado al emplazamiento de la obra en el altar principal de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, amén del incendio que sufrió en 1967 que la destruyó parcialmente, ha hecho que la *Virgen del Perdón* haya perdido su cualidad meramente objetiva para convertirse, al evidenciar sus estratos ocultos, en una especie de pieza-proceso; y justamente es de esa zona de recuperación de procesos y materialidad donde abreva *Tilma porca*.

## Procesos

Se realizó, como se ha mencionado, una reconstrucción de los procesos de la *Virgen del Perdón*, y se hizo a partir del análisis técnico practicado a la obra original. En dicho estudio se ha encontrado que la pieza en cuestión, en vez de estar pintada sobre tela, se ejecutó sobre una serie de tendones animales pegados con cola de conejo que, al parecer, cubrían la totalidad de la tabla, formando lo que en términos de la época se llama un *encibado*, o *enervado*.

Este hecho, registrado en los análisis de la maestra Arroyo,

<sup>2</sup> Coordinadora del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM). Véase más en E. M. Arroyo Lemus, *Del perdón al carbón: Biografía cultural de una ruina prematura*.

<sup>3</sup> J. C. Reyna, *op. cit.*, p. 56.

constituye un hallazgo único, pues en las tablas de la época que presentan este mismo recurso técnico sólo se han hallado unas cuantas fibras, cuya función consistía en fijar los tablones, además de que los tendones se encontraban usualmente pegados al reverso de la obra, entre las juntas de las tablas que formaban el panel, lo que difiere de la obra de Pereyans, donde las fibras se encuentran en la parte frontal de la pintura, es decir, son el soporte de la capa pictórica.<sup>4</sup>

Este asunto de recubrir la totalidad de la tabla con tendones, que en primera instancia es puramente técnico y bien podría considerarse como un recurso novedoso para dar estabilidad al panel, empezó a generar una serie de cuestionamientos al llevar a cabo la reconstrucción. Desde el inicio se observó que no todos los tendones sirven para realizar el encibado, sino únicamente el calcáneo, comúnmente llamado *tendón de Aquiles*, pues, al sostener todo el peso del animal, tiene una resistencia mayor que el resto de este tipo de tejidos del cuerpo. Así, este primer punto hace pensar en la cantidad de animales que se requirieron para recubrir la totalidad del panel, cuyas medidas totales son 260 X 218 cm, la cual se puede estimar si consideramos que para recubrir un fragmento de 10 cm<sup>2</sup> utilizamos los cuatro tendones calcáneos de un solo animal. De ahí que, si la tabla tiene una superficie total de 56 680 cm<sup>2</sup>, se requerirían los tendones de 566.8 animales para cubrir por entero el panel.

Dado lo anterior surgirían preguntas como: ¿de dónde se obtuvo tal cantidad de tendones? Si bien los estudios dicen que son de origen animal, ¿no habría sido sumamente impráctico recubrir de esta manera el panel? ¿Realmente serían tendones de animales? Estos cuestionamientos apelan, sin embargo, a asuntos de investigación en materiales y no pertenecen al campo de nues-

<sup>4</sup> E. M. Arroyo Lemus et al., "Efectos del fuego en la *Virgen del Perdón*, tabla novohispana del siglo XVI", en *Ge-conservación*, núm. 0, p. 81, disponible en <<http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/64>>.

tra competencia, por lo que las aproximaciones que pudiéramos ofrecer resultarían poco concluyentes.

Lo que sí corresponde a nuestra área, y que fue el detonante para la creación de la *Tilma porca*, fue el hecho de se recreó el violento proceso que subyace a la pintura: vivencias tales como visitar el rastro, escoger a los animales para ser sacrificados y cortar los tendones de los animales bajo la mirada burlona de los matanceros contrastaban fuertemente con la imagen virginal que se tenía de la *Virgen del Perdón*. El experimentar en carne viva que tras la nívea epidermis de la Virgen está oculta una hecatombe llevó a hacer una pieza que evidenciara el sacrificio tras su figura.

Para *Tilma porca*, bautizada así por el investigador Pablo Amador,<sup>5</sup> se eligió retomar la imagen emblemática del catolicismo mexicano: la Virgen de Guadalupe, en vez de la *Virgen del Perdón*, debido a la fuerte carga simbólica de la Guadalupana en el contexto mexicano contemporáneo. El nombre mismo de la pieza revela ya algo de su discurso; *tilma*, del nahua *tilmatli*, o manto—como el manto celeste de la Virgen del Tepeyac—, y *porca*, porque ahora la Virgen está dibujada sobre piel de cerdo. En la obra se conjugan, en trazo y soporte, América y España, para hablar del amasiato entre ambas culturas.

Al referirme al soporte, hago hincapié en que éste fue un elemento que proviene directamente de la recreación de la *Virgen del Perdón* pintada sobre un soporte de carne, lo cual disloca el estándar de representación etérea de la Virgen.

De manera general, puede decirse que la pieza, o proceso, consistió en dibujar con bisturí la imagen de la Guadalupana sobre una piel de cerdo fresca. Sin embargo, la acción misma de dibujar aportó algo más. En cada trazo la piel sangraba: cada in-

<sup>5</sup> Estudiante del arte colonial entre cuyos principales libros destaca *Traza española, ropaje indiano*, publicado en el 2002. Actualmente es investigador del IIE-UNAM y trabaja sobre escultura novohispana.

cisión sobre ésta revelaba el sacrificio líquido, a manera de una imagen milagrosa que llora sangre. Por lo anterior, la pieza misma se resolvió como un *stop motion*, pues el discurso era más contundente en la ejecución de la pieza que en el objeto mismo. Esto último, el carácter procesual de la pieza, fue lo que abrió nuevas zonas de significación, debido a que, en general, el arte colonial tiende a verse como un objeto monolítico y no como un devenir: el hecho mismo de ver una imagen de ese periodo dentro de un proceso que finalmente no termina en una iconografía clara y reconocible, sino más bien en la destrucción de la imagen, cuestiona la idea de *estabilidad* dentro del campo del arte virreinal (Figura 1).



Figura 1. Daya Navarrete y Darío Meléndez, *Tilma porca*, animación en stop motion, 1' 05", still, 2010

## Reproductibilidad

Esta acción, inicialmente pensada como pieza única, tuvo que repetirse (la pieza original fue desechada por el curtidor, que creyó que se trataba de "basura") para producir un objeto que

se intercambiaba por un texto con el escritor Juan Carlos Reyna. En esta ocasión el proceso no se registró, pues ahora el carácter objetual primaba sobre la acción. En esta versión objetual, la pieza adquiriría nuevos significados: se generaba una especie de objeto procesual, pues la piel, al no estar totalmente curtida, se sigue degradando. Se trata, pues, de una Virgen de carne putrefacta (Figura 2).



Figura 2. Daya Navarrete y Darío Meléndez, *Tilma porca* (reliquia), incisiones s/piel de cerdo semicurtida, medidas variables, 2011 (Colección Juan Carlos Reyna)

Posteriormente, por invitación de la maestra Lizeth Mata Delgado, se generó una nueva pieza-proceso en el Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (STROMC-ENCRyM) con la finalidad de que los alumnos conocieran el proceso y registro de una obra. En esta ocasión la pieza/proceso fue cargada(o) de nuevos valores, pues la acción



Figura 3. Daya Navarrete y Darío Meléndez, *Tilma porca*, animación en *stop motion*, still, 2011. Fotografía: Diego Jáuregui

de cortar la piel se registró de distintos modos: animación en *stop motion*, reliquia, rastros sobre el soporte, impronta de sangre y grasa, y fotos Polaroid. En esta nueva versión de *Tilma*, las nuevas salidas (el rastro, la impronta y las Polaroid) funcionan ya no tanto como pieza, sino como documento, al no poderse leer de manera independiente, como sucedía con las versiones anteriores (Figuras 3-7).



Figura 4. Daya Navarrete y Darío Meléndez, *Tilma porca* (reliquia), medidas variables, 2011. Fotografía: Darío Meléndez



Figura 5. Daya Navarrete y Darío Meléndez, *Tilma porca* (rastros), residuos orgánicos s/madera, 110 X 80 cm, 2011. Fotografía: Darío Meléndez



Figura 6. Daya Navarrete y Darío Meléndez, *Tilma porca*, residuos orgánicos s/papel, 80 X 60 cm, 2011. Fotografía: Darío Meléndez



Figura 7. Daya Navarrete et al., *Tilma porca* (registro), fotos Polaroid, 2011. Fotografía: Darío Meléndez

## Conservación

*Tilma porca* pone al restaurador frente a nuevos horizontes, antes impensables dentro de su quehacer: si bien está en contacto constante con patrimonio cultural, como la *Virgen del Perdón*, pocas veces se enfrenta a la conservación de una pieza de esta naturaleza, de modo que resulta por demás interesante y necesario conocer todos los aspectos involucrados —desde la selección del tema hasta la técnica de factura utilizada para plasmar la imagen—; en este caso, aunque la obra no es una pieza única, pues se han hecho copias, éstas presentan problemáticas distintas entre sí y, a su vez, cada una de ellas resulta única porque, aunque comparte la misma temática, ha tenido un origen y características particulares.

En ese sentido, como el restaurador no sólo se restringe al ámbito material, su quehacer se ha visto alterado de cierta manera con las obras contemporáneas en tanto que también se enfoca en su aspecto documental, sobre todo, como en este caso, durante el proceso de creación, en donde el sentido de la obra está dado por ese momento crucial en que el artista empieza a plasmar la *Tilma* sobre la piel de cerdo. Es ahí cuando el restaurador confronta sus conocimientos con nuevas problemáticas planteadas por el arte contemporáneo, adquiere nuevas funciones y contempla a un personaje de gran relevancia para la comprensión de la obra: el artista, quien, además de formar parte del grupo interdisciplinario de especialistas que se ha de considerar, se vuelve un documento en sí mismo: el que dará pauta de las líneas que deberán de seguirse para la conservación de las obras, aunando sus conocimientos a los del restaurador para determinar una propuesta de intervención conjunta, sumando los quehaceres de cada uno.

Es necesario considerar al creador del concepto de una obra y conocer ésta a fondo para no afectarla en ningún sentido al momento de su eventual restauración, así como captar todos los aspectos implicados. Es verdad que *Tilma porca* se ha documentado completamente durante todo su proceso, tanto por el artista como por los restauradores; sin embargo, su conservación no se limitará al aspecto material, porque, aunque las diversas copias desaparecieran materialmente, el concepto y el significado están reflejados en la documentación exhaustiva de éste y, lo más importante, el momento cumbre de creación ha sido captado y conservado para su exhibición, sin importar el medio por el que se transmita.

Es así como el quehacer de los restauradores se diversifica y enriquece con las nuevas problemáticas planteadas por el arte contemporáneo.

## Bibliografía

- Arroyo Lemus, Elsa Minerva  
2008 *Del perdón al carbón: Biografía cultural de una ruina prematura*, tesis de maestría en Historia del Arte, México: FFyL-UNAM.
- Arroyo Lemus, Elsa Minerva et al.  
2009 “Efectos del fuego en la *Virgen del Perdón*, tabla novohispana del siglo XVI”, en *Ge-conservación*, Madrid, núm. 0, disponible en <<http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/64>>, consultado el 15 de febrero de 2012.
- Reyna, Juan Carlos  
2009 *La(s) estética(s) de la mundialización*, México: Conaculta.