

Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes

## ESCUELA DE ARTESANÍAS

UN RENACIMIENTO QUE TAMBIÉN SE HIZO LUZ  
ANÁLISIS Y REFLEXIONES SOBRE VITRALES  
ELABORADOS EN MÉXICO ENTRE  
1920 Y 1940.

T E S I S

que para obtener el título de

TÉCNICO ARTESANAL EN VITRALES  
p r e s e n t a:

**MARIO JOSÉ JIRADO GUTIÉRREZ**

MÉXICO, D. F., 2004



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: Jirado Gutiérrez, Mario José. Un renacimiento que también se hizo luz. Análisis y reflexiones sobre vitrales elaborados en México entre 1920 y 1940, Escuela de Artesanías/INBA, México, D.F., 2004.

Descriptorios temáticos: El arte de pintar con luz, de vidrieros y vitraleros, vidrio en México.



# INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN E  
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS.

ESCUELA DE ARTESANIAS

## UN RENACIMIENTO QUE TAMBIÉN SE HIZO LUZ

ANÁLISIS Y REFLEXIONES SOBRE VITRALES  
ELABORADOS EN MÉXICO  
ENTRE 1920 Y 1940.

# T E S I S

que para obtener el título de  
TECNICO ARTESANAL EN VITRALES  
p r e s e n t a :

## MARIO JOSÉ JIRADO GUTIÉRREZ

OF/SA/479/2002

*Viernes, 13 de Junio de 2003*

**C. MARIO JOSE JIRADO GUTIERREZ**  
**Presente**

*Informo a usted que es positivo el dictamen emitido por la Comisión que revisó su proyecto terminal titulado "UN RENACIMIENTO QUE TAMBIEN SE HIZO LUZ, por lo que procede la consecución de egresión profesional.*

*Le felicito por este logro, a la vez que le exhorto, respetuosamente, a redoblar el loable esfuerzo que hace para culminar su formación de Técnico Artesanal.*

ATENTAMENTE

  
  
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE ARTESANIAS  
**SANTIAGO IBARRA OLIVOS**  
DIRECTOR

C.C.P.- Archivo  
Expediente

A mis padres Hugo Jirado Ballestas y Margarita Gutiérrez Castillo.  
Por su comprensión y cariño.

A mis tías Lucía Gutiérrez, María Gutiérrez y Laura Gutiérrez.  
Por su apoyo.

A mis maestros Ramón Reyes, Fernando Acosta, Elvia Sánchez y Lidia  
Enciso.  
Por su guía.

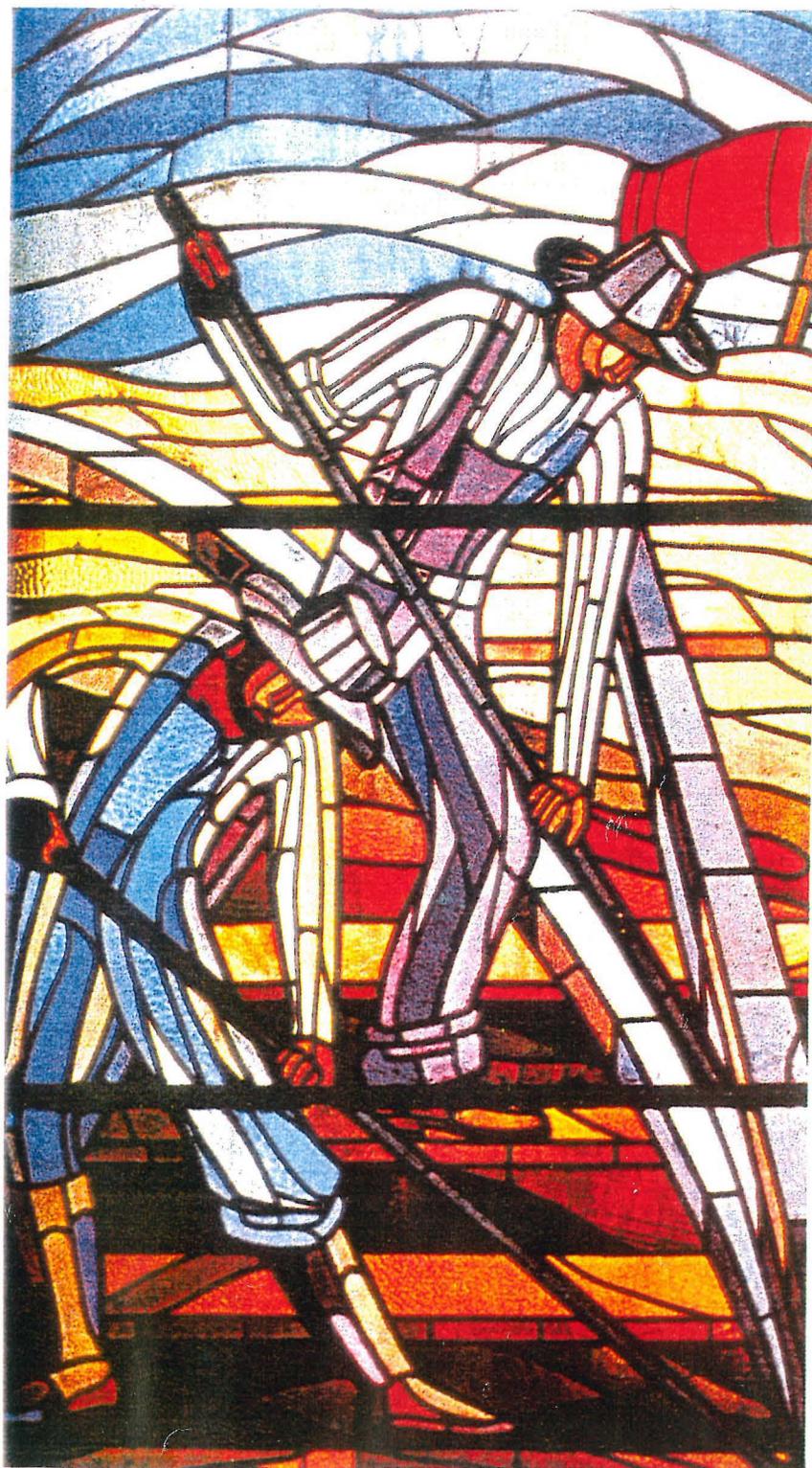
A mis amigos Marco A.H.M., Juan S.G., Emeterio S.G., Idalia I.L., Max G. y Alicia L.M.  
Por su paciencia.

Al Cóndor (Miguel), al Ringo (Fernando), al Moreno (Jesús), al Gringo Viejo (Rogelio), a Daniel López Bautista y todo aquel que ayudo de alguna manera a terminar está obra.

## ÍNDICE.

Introducción.	6
Capítulo 1. El arte de pintar con luz.	12
1.1 El quehacer artesanal.	12
1.2 Reflexiones desde la teoría del conocimiento.	14
1.3 Aportaciones del diseño y de la teoría del arte.	18
Capítulo 2. De vidrieros y vitraleros.	23
2.1 Una discusión no resuelta (quiénes son quiénes).	23
2.2 El vidrio en México.	28
2.3 El vitral en México.	36
Capítulo 3. Una forma de contar luminosas historias.	41
3.1 Historia del periodo 1920-1940.	41
3.2 Tradiciones plásticas.	48

Capítulo 4. Colores, trazos y proyectos.	58
4.1 Obras y edificaciones.	58
4.2 Aportes e interpretaciones.	72
Conclusiones.	85
Anexos.	97
1) Ilustraciones.	97
2) Biografías.	98
3) Decálogo del vidrio.	101
4) Glosario	102
Bibliografía.	103
Hemerografía.	110



TENDIENDO RIELES,  
1934 FERMÍN REVUELTAS  
HOSPITAL COLONIA.

## INTRODUCCIÓN.

*“el vidrio es una sustancia que ocupa un lugar nebuloso entre el arte y la utilidad”.*

Tessy López.

A pesar de su corta historia en el país (menos de cinco siglos), el vitral no sólo ha sido un elemento decorativo o técnico, el mismo objeto ha formado parte de movimientos artísticos importantes; el ejemplo más claro es su uso como parte de los edificios art decó.

En el país las artes plásticas han predominado y marcado preponderantemente a las demás artes y oficios. Es así que junto al nacionalismo de los 20's y 30's del siglo pasado, el vitral cobró una importancia de la que había carecido antes; fenómeno muy similar al gótico europeo donde en el vitral estaban las enseñanzas del discurso religioso, histórico o la manera de entender el mundo (dirigidas a un público en su mayoría iletrado pero no menos atento a una explicación de los acontecimientos de la vida). Además los vitrales que se elaboraron mantuvieron una unidad con la arquitectura, la escultura y la pintura de la época, fenómeno que en nuestros días se conoce como integración.

Para ubicar los antecedentes del presente trabajo hay que recordar que el término “Renacimiento” alude a la reaparición, resurrección o regeneración de algo, pero también hace referencia al movimiento literario y artístico que se produjo en Europa en los siglos XV y XVI, primordialmente en la Italia del

siglo XV (quattrocento), que descubría de nuevo las fuentes clásicas de la antigüedad.

La mayor parte de la expresión a través de la pintura al fresco, su carácter narrativo y público, une a la pintura mural mexicana con el medio artístico florentino del Renacimiento, esto no es de extrañar ya que varios de los grandes muralistas estudiaron en Europa (Diego Rivera, Roberto Montenegro, David A. Siqueiros, etc.).

El sentido de “Renacimiento” aplicado al contexto de las primeras décadas de la vida cultural mexicana, conlleva a entender una producción pictórica no sólo en muros, sino en los diversos ámbitos tanto artísticos como educativos y sociales, en los que se reunían los intereses colectivos hacia la conformación de una nueva noción de país y un Estado diferente.

Este “Renacimiento” cobra sentido como un afán renovador de la sociedad en su conjunto bajo un ideal, un ejemplo del mismo es Diego Rivera, que en las pinturas de la SEP deja “manifiesta su absoluta fe en la transformación del país: por un lado la lucha obrera será lo que hermane a México con el mundo, y por otro, el acceso a los medios tecnológicos modernos será lo que finalmente permita la emancipación del obrero y el campesino” (Lozano, 1999:98).

Es así que en dicho renacimiento convergen (bajo el mecenazgo del Estado y el apoyo del pueblo mexicano) no sólo los afanes nacionalistas (como los impulsados por organizaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores), sino propuestas estéticas universalistas de lo más diverso como fueron el movimiento estridentista, el grupo ¡30-30!, las experiencias de las Escuelas de Pintura al Aire Libre o el método de dibujo creado por Adolfo Best Maugard (que después formó parte de lo que sería el Movimiento Pro-arte Mexicano) que teorizaba sobre la tradición del arte popular como fuente didáctica de la enseñanza artística.

Otra gran influencia que marcó el camino de los intereses nacionalistas y que preparó el escenario de los comienzos del siglo XX mexicano en el arte y la sociedad fue el romanticismo. No hay que olvidar que, es en el siglo XIX en general, que se redescubren las artes populares debido principalmente al romanticismo dado que entre sus principales características destaca la noción de “pueblo”, como el elemento activo y primordial en oposición a los grupos de las élites. El movimiento romántico del XIX alternó a nivel mundial con otro que se dio principalmente en las artes decorativas, que se conoció como Arts and Crafts y que aportó nuevas concepciones e ideas principalmente en la artesanía del vitral europeo y norteamericano.

La intención de abarcar las décadas que comprenden el periodo que va de 1920 a 1940, es que ambas son en el país representativas de una revisión y revaloración general de lo que se ha dado en llamar artes aplicadas, influencia que se debe en mayor o menor medida, como se dijo anteriormente al romanticismo del siglo XIX y al movimiento Arts and Crafts. Es así que, una vez terminado en México el periodo de guerra revolucionaria, en la reconstrucción de la nueva identidad nacional habrá nuevos valores de lo mexicano.

Hacia los años veinte muchos artistas e intelectuales como Gerardo Murillo (el ‘Dr. Atl’), Miguel Covarrubias, Diego Rivera, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Gabriel Fernández Ledezma, Alfonso Caso, iniciaron una revaloración del arte popular mexicano, y retomaron de él tanto elementos estéticos para su obra, como el análisis sobre los objetos y sus características formales. A esto contribuyó el gobierno mediante la promoción y difusión de todo tipo de obras (actividad que todavía se mantiene de alguna manera en la política cultural).

Como “lo que mejor determina la valía o la sobrevivencia de una obra, de un artista o de una corriente, es el tiempo”(Conde, 2000:62), se tomará principalmente la obra de tres artistas (F. Revueltas, D. Rivera y R. Montenegro) que incursionaron en el diseño de vitrales, como ejemplo de lo mejor producido en esa época y que en el contexto de la producción artesanal del inicio del siglo XX, deben ser parte del patrimonio nacional.

Particularmente en el caso artesanal del vitral es durante el apogeo del art decó y el neocolonial cuando se impulsó de manera importante su uso en edificios públicos y privados.

Esta tesis está integrada por cuatro capítulos que tienen la finalidad de hacer pensar el lugar que ocupaba la artesanía mexicana en lo general, y el vitral en lo particular, en un periodo de tiempo que fue muy significativo para la nación (los años 20's y 30's).

El capítulo 1 trata sobre las nociones que para el estudio de las artes aplicadas o el diseño han dado los modelos de investigación histórica, formal compositiva o sociológica. Además de algunos aportes para el entendimiento de la obra artesanal, de algunas ciencias relacionadas con ésta.

Hacia el capítulo 2 se integran los conceptos utilizados y su definición; para el caso: qué es el vidrio, el vitral, el vidriero y el vitralero o vitralista; así como la historia de estos materiales y personajes en México.

En el capítulo 3, brevemente se dará cuenta de que hechos históricos marcaron el acontecer cotidiano en el país, además de hacer mención de las principales corrientes estéticas que han influido en la vida mexicana durante las primeras décadas del siglo pasado y cuál es la posición que ha ocupado en la sociedad la artesanía en general a partir del siglo XX, pues no hay que olvidar que el vitral como artesanía que es, comparte mucho de esta historia nacional.

Para el capítulo 4, la información recabada tanto en campo como bibliográfica se organiza siguiendo la presente ficha, que se agrupa por el estilo estético del lugar donde se localiza el vitral mencionado o, en su defecto, donde se encontraba:

LUGAR (sitio original y/o actual en que se encuentra el vitral y si existe o no).  
NOMBRE DEL VITRAL (si el autor le dio un título o como se conoce la obra).

DISEÑO (que artista lo proyectó).

TALLER O CONSTRUCTOR (quienes lo construyeron o si lo importaron de Europa).

TÉCNICA (el tipo que se empleó para su realización, que por la época el más utilizado fue el emplomado).

FECHA (cuando se construyó).

OBSERVACIONES (que incluyen: si se trata de alguna pieza única o la obra se compone de módulos; si se conocen las causa de su desaparición; si se proyectó en las décadas estudiadas y después se realizó, etc.).

COMENTARIOS (sobre el edificio que alberga la obra).

También se dan algunas explicaciones e interpretaciones alrededor de la temática de cada vitral. Para terminar con algunas reflexiones de lo anteriormente expuesto, que conduzcan a entender más al vitral como parte del patrimonio de la nación, y en consecuencia se tenga un mejor conocimiento de sus usos, logros técnicos y aportaciones en el campo de la estética, la historia o la educación.

Sobra decir lo necesario de conocer y analizar cada parte de nuestra historia artesanal, pero en el caso del vitral es más que urgente, para que no ocurran perdidas materiales que nos lleven a concluir que “con el Patrimonio sucede lo mismo que con la libertad; sólo se valora su importancia real cuando se es privado de la misma” (Bernd von Droste).



PALA MECANICA,  
1934 FERMÍN REVUELTAS  
HOSPITAL COLONIA.

## Capítulo 1. EL ARTE DE PINTAR CON LUZ.

*“Por colorido entendemos la manera en que los colores se muestran así mismos en los objetos, claros u oscuros, según la luz”.*

Piero Della Francesca.

### 1.1 EL QUEHACER ARTESANAL.

Para un mejor entendimiento se proporcionan las siguientes definiciones:

¿Qué es un objeto artesanal y un objeto industrial?

La obra artesanal sería entendida como aquella “que puede aparecer como ‘hecha a mano’, aún en los casos en que se dé la intervención parcial de una máquina” (Bürdek, 1984:30), por lo tanto la artesanía se explica al final de su elaboración o sea debe haber una diferencia que distingue un objeto de la misma producción de los demás, por pequeña que sea. Al contrario, en los objetos producidos industrialmente nunca se verifica una eventualidad y cuando la hay se considera como un error de factura, es así que el objeto existe desde el momento que ha sido proyectado y realizado en un “modelo-prototipo del que tomará su origen la serie perfectamente igual e idéntica de todas las piezas que vendrán después de la primera” (Bürdek, 1984:32).

Según Juan Acha la definición de las artesanías es “estructural o sistémica y no reside en tales o cuales rasgos típicos” (Acha, 1995:49).

¿Qué es un artesano y que se entiende por arte popular?

Juan Acha, diferencia a las artesanías de las artes, partiendo de que son dos procesos de la misma agrupación o naturaleza, al compartir el ser productos humanos, culturales y estéticos. Pero las primeras estarían agrupadas en un sistema de producción especializado anterior al Renacimiento, que adquiere en el feudalismo europeo el carácter gremial, hasta nuestros días y las segundas corresponderían al desarrollo del capitalismo, desde el Renacimiento a la actualidad. En ambas se agregaría los diseños derivados de la masificación industrial y el consumo de masas.

Por artesano se entenderá al hombre “artística y económicamente activo que trabaja para subvenir con dignidad a sus necesidades materiales y espirituales personales y las de los suyos” (Martínez, 1971:50) a esta definición, dada por un experto en arte popular, muy bien podría aplicarse a cualquier sujeto, sin embargo al sentido de actividad tanto económico como de realizador de obra de “arte”, hay que agregar la destreza como generalidad en todos los pueblos.

“En la civilización occidental, una realización concreta, para ser considerada artística, debe ser valorada como tal por un grupo de autoridades que hacen o juzgan el arte y que controlan los museos, conservatorios, revistas y otras organizaciones e instituciones consagradas al arte como medio y estilo de vida. La mayoría de las culturas no tienen nada parecido a este establishment del arte, lo que no significa que carezcan de cánones estéticos...todas las culturas distinguen las experiencias estéticas más satisfactorias de las que lo son menos” (Harris, 1996:393). Dado lo anterior, y a que la obra de arte y la artesanía comparten los mismos principios que les dieron origen, en este trabajo se entenderán como similares, así como las denominaciones de quienes las crean (entiendanse artesano y artista), por el sólo hecho de ser diestros en su oficio.

Y por arte popular, se entenderá (para simplificar discusiones) como “un trabajo tradicional; que agrega a un objeto de uso, o a su función, un elemento de belleza o de expresión artística” (Martínez, 1971:51), hay que señalar que implica la función en la vida social. El verdadero problema es el futuro desarrollo que enfrentan día con día, las conocidas como artes populares.

A pesar de que con el tiempo cambia la tecnología de la producción artesanal, “no es la industrialización el mayor peligro. Lo es el conocimiento a medias” (Martínez, 1971:58) de lo que significan y el lugar que ocupan las artesanías en la sociedad.

## 1.2 REFLEXIONES DESDE LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO.

El juego creativo (gratificación de la actividad mas allá de la supervivencia y lo utilitario), la estructura formal (las reglas), los sentimientos estéticos (la capacidad humana de apreciación y placer) y las representaciones simbólicas (el aspecto comunicativo de sus transformaciones) son los ingredientes esenciales del arte, según Alexander Alland (citado por el antropólogo Marvin Harris). A pesar de la innovación creadora del hombre, la mayoría de las poblaciones poseen estilos artísticos que desean mantener formalmente a través del tiempo; “la continuidad e integridad de estos estilos proporcionan el contexto básico para la comprensión y apreciación de las transformaciones creadoras del artista en el seno de un pueblo. El arte del establishment de la moderna cultura occidental es el único que hace hincapié en la creatividad estructural o formal y las transformaciones creadoras. Esto produce el aislamiento del artista” (Harris, 1996:408). Acha menciona que en lugar de atribuir sus actividades a la división técnica del trabajo y a su educación profesional, el artista las identifica como una vocación o privilegio innato que pocos hombres disfrutan.

Para saber como el vitral cobró una importancia de la que había carecido antes en el país, al lado del nacionalismo de los 20's y 30's del siglo pasado, hay que partir de lo anteriormente enunciado, que la llamadas artes y artesanías son iguales por sus orígenes y los siguen siendo para muchas sociedades, pero para la llamada cultura occidental las diferencias son marcadas. México por su tradición histórica, cultural, económica y su ubicación geográfica comparte mucho de ambas maneras de concebir la creatividad (aún antes de la llamada globalización mundial).

En 1921 se dieron varias circunstancias propicias para la expresión de la invención creativa (de artes y artesanías) en la nación, entre otras, con la llegada de Vasconcelos a la dirección de la S.E.P., Rufino Tamayo comentó sobre lo anterior “con él se abrió un mundo nuevo en todos los órdenes. Aún cuando no le gustaba la pintura mexicana, creó las circunstancias adecuadas para que floreciera. Vasconcelos fue extraordinario en muchos sentidos, pero sobre todo en su idea de que era necesario estimular todos los inventos nuevos. Así se inició el muralismo. Adolfo Best Maugard inventó el ‘diseño mexicano’ basado en los siete elementos que, según él, sustentan las artes populares. Aquella teoría se impuso en todas las escuelas, de modo que los jóvenes tuvimos oportunidad de ganar cien pesos mensuales dando clase de dibujo” (Tibol, 1987:128).

El análisis de las artesanías plantea diversas perspectivas para su investigación. Aquí se considerará que como producto, la artesanía es una unidad de lo simbólico y lo económico, además de ocupar un lugar importante en la sociedad capitalista.

En las artesanías se han producido cambios en su función durante el desarrollo del capitalismo a través de la historia. Para Juan Acha en su análisis sociológico, el término artesanía básicamente es enfocado a la época de los gremios europeos. Así al pensarlas como artes prerrenacentistas, originadas en épocas anteriores al capitalismo, llega a concluir que “actualmente, apenas si subsisten algunas tecnologías precapitalistas y una que otra autentica artesanía religiosa en lugares apartados. A simple vista, muchas artesanías religiosas subsisten todavía pero no como tales. Subsisten sus productos y sus trabajos

simples y por consiguiente permanecen como tecnologías pues sus motivaciones cosmológicas de producción y consumo han desaparecido. estos productos han sido reideologizados, esto es, se les han inyectado motivaciones populares, nacionalistas y de ornamentación clasemediera, pero no por eso las podemos tomar por artesanías propiamente dichas” (Acha, 1995:55). Sin embargo lo anterior es discutible porque los datos recopilados por otras áreas del conocimiento, llevan a concluir que “es imposible seguir sosteniendo que los artesanos son un sector marginal y las artesanías una supervivencia atávica de tradiciones, que obstaculizarían el desarrollo capitalista y estarían destinadas a disolverse en formas más ‘avanzadas’ de producción” (García, 1984:127).

Durante un tiempo se ubicaron a los artesanos como un sector marginal, dentro del ejército industrial de reserva, por las dificultades de insertar su fuerza de trabajo en las relaciones capitalistas de producción, pero no se contempló la función de las necesidades contradictorias del consumo en la configuración de dichas relaciones.

Actualmente “el capitalismo genera sus propios mecanismos para la producción social de la diferencia, pero además utiliza elementos ajenos. Las artesanías pueden colaborar en esta revitalización del consumo, ya que introducen en la serialidad industrial y urbana, con bajísimo costo, diseños novedosos, cierta variedad e imperfección que permiten a la vez diferenciarse individualmente y establecer relaciones simbólicas con modos de vida ‘mas simple’” (García, 1984:130). La expansión del mercado tiende a su vez a homogeneizar los bienes industriales y los gustos masificándolos, sin embargo hay una exigencia de renovación de las demandas para que la producción no se estanque en la repetición monótona de objetos uniformados; “es curioso que, mientras la ropa y los objetos domésticos de tipo artesanal son cada vez menos usado por los indígenas y campesinos porque los reemplazan artículos industriales más baratos o atractivos por su diseño y connotación moderna, la producción artesanal decaída es reactivada gracias a una creciente demanda urbana de objetos ‘exóticos’” (García, 1984:130). Es así que en el consumo de bienes lo tradicional y lo moderno, lo marginal y lo central, se implican recíprocamente.

La ciencia a través de teorías, propone explicaciones, y mediante su lógica de investigación son estas contrastadas con la realidad. Así pues se tiene una correspondencia entre las proposiciones teóricas y los hechos, misma que le permite al hombre tener un conocimiento verdadero del mundo circundante.

Las hipótesis constituyen el puente entre la teoría y la investigación empírica, las hay de tres tipos (según Raúl Rojas Soriano):

- 1.- Hipótesis descriptiva que involucra a una sola variable dado que señala la presencia de ciertos hechos o fenómenos en el objeto de estudio. Es el caso del trabajo aquí expuesto.
- 2.- Hipótesis descriptivas que relacionan dos o más variables en forma de asociación o covarianza (ej. hipótesis estadística). Ambas, la 1 y la 2 no explican los fenómenos.
- 3.- Hipótesis que relacionan dos o más variables en términos de dependencia.

Para entender los vitrales, como obra artesanal que son, en el periodo histórico mencionado hay que tener en consideración varios factores que llevan a plantear la siguiente hipótesis:

- Es en un contexto de tiempo y espacio, que se puede entender la posición que ocupa el producto u obra artesanal, pues una artesanía no sólo continúa una tradición artística, también se ubica dentro de la lógica de las relaciones sociales y el ámbito económico.

En suma la unidad a analizar son los vitrales de los 20's y 30's y la variable las corrientes estéticas (art nouveau, art decó, escuela mexicana de pintura), las relaciones sociales y económicas (patrocinio del Estado, mercado el vitral, etc.).

Donde los datos de la experiencia ya interpretados (edificios, materiales, etc.), serían los observables y los hechos las relaciones entre ellos. Se verificará cómo es la presencia de estos hechos en la variable.

Dentro de los objetivos de esta investigación empírica cabe preguntar:

- ¿Qué desarrollo tuvieron los vitrales en la época que abarca de los 20's a los 40's?
- ¿Cambiaron las técnicas y temas que anteriormente se abordaban?
- ¿En qué influyeron las corrientes estéticas de la época?
- ¿Qué importancia tienen los vitrales en su entorno?
- ¿Cómo revalorar el patrimonio del vidrio?

Para constatar la hipótesis se realizó trabajo de campo y documental.

### 1.3 APORTACIONES DEL DISEÑO Y LA TEORÍA DEL ARTE.

Antes que nada hay que tomar en cuenta que, el artesano o artista se aproximan a la apariencia de las cosas para crear su obra, no como una mera imitación sino que es una interpretación de los objetos. Lo que es “el mundo real de una época no es el mundo real de otra. El mundo que rodea al artista cambia no sólo superficialmente como es obvio, en la diversidad de construcciones, vestimentas y cosas semejantes, sino en lo más fundamental, ya que al cambiar los tiempos, los hombres ven el mundo, y lo piensan, de manera distinta... aun cuando empiecen por imitar el aspecto de las cosas” (SEP, 1984:78) al pintar o dibujar o diseñar. Por otra parte, los materiales que componen la artesanía, el diseño o el arte, se ubican dentro del ámbito de lo que tiene significado (la semiótica; ver glosario), lo que implica que su existencia no sea aislada sino sólo en la medida en que es un sistema de comunicación, una relación social entre personas. “La obra de arte es signo. Uno se encuentra frente a un código de signos que nos hablan; la obra de arte depende de nuestra comprensión. Si se es incapaz de entender los significados

o de descifrar el código, simplemente la obra no será artística, al menos para el interlocutor o espectador” (Barreiro; 1977:16), sólo tendría el sentido de cosa. En pocas palabras, según Peirce (citado por Bense), un signo es un signo cuando hay alguien que lo puede interpretar como signo de algo, y “... el significado es la interpretación de un signo que indica a un objeto, o sea, que se da en la relación signo-interpretante...” (Bense; 1975:153).

Esta relación de comunicación es destacada por diversos investigadores sobre el arte, por ejemplo Esther Pasztory, historiadora del arte de la Universidad de Columbia, define a los objetos de arte como aquellos “objetos de la cultura material que fueron elaborados primordialmente o en su mayor parte para comunicar valores y conceptos, y cuyos aspectos prácticos utilitarios son secundarios... Todas las obras artísticas tienen funciones ‘ideotécnicas’ (lo que significa que todas las obras de arte son necesarias para el funcionamiento social e ideológico de las sociedades) ” (Manzanilla; 2001:317).

Como lo que más se aproxima a la composición del vitral es la pintura, dado que parten de estéticas comunes, se analizara a partir de algunos principios básicos de lo formal compositivo.

La composición pictórica integra todos aquellos elementos, en mayor o menor medida, que implican lo que se ve, lo que se siente y lo que se piensa (lo visual, lo emocional y lo intelectual), cada uno es el medio de comunicación que el artista o el artesano elige como el más adecuado a sus necesidades.

La composición se clasifica en dos ordenes, de manera general, ambos con grados de interacción. Por una parte, la composición que tiene un reconocimiento de la superficie, que le es propia al lienzo, cuadro o muro y donde el artista se limita al arreglo de líneas y planos. Por otra, la composición que elimina a la anterior para crear la percepción de profundidad del espacio plano, y así tener la ilusión óptica en el plano que hay un volumen, orden en el que caen la mayoría de los vitrales que se mencionan en el capítulo 4.

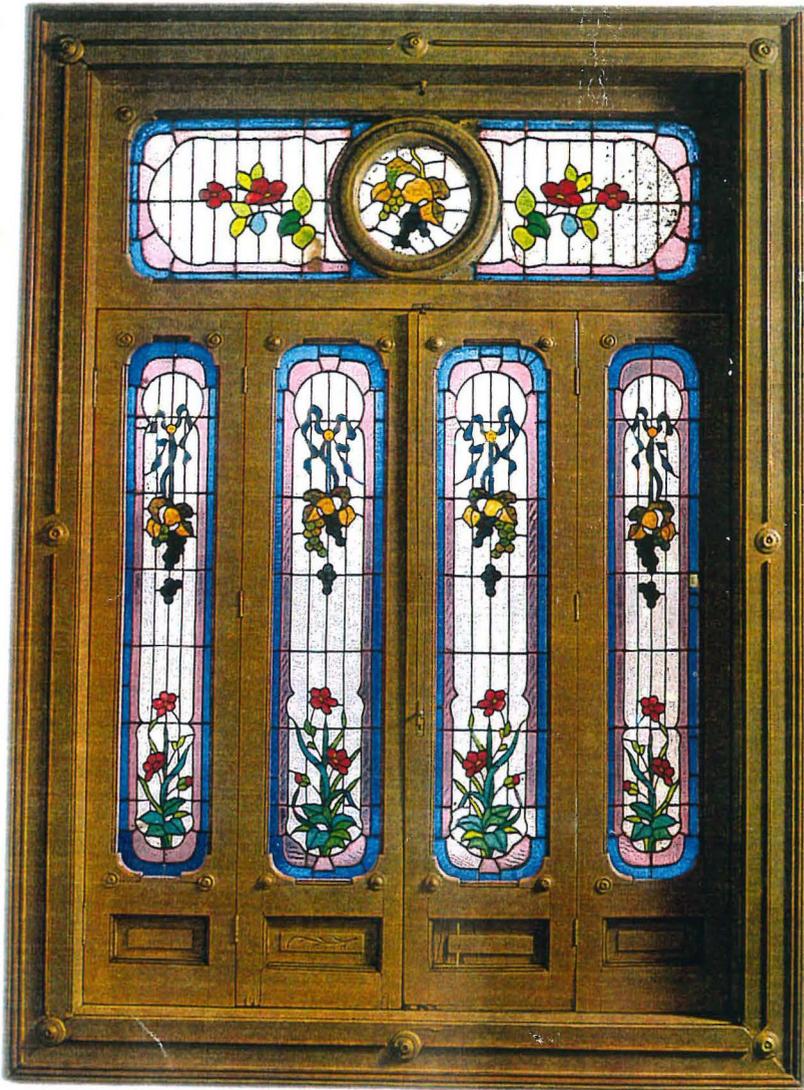
“La composición puede ser diseño o estructura, pero en ambos casos, y siempre, es también expresión. De hecho, es expresión primordialmente, ya que la organización de un cuadro determina en gran medida su efecto” (SEP, 1984:279), en el caso de un vitral agregaríamos los cambios producto de la iluminación dados por su ubicación en la arquitectura.

Lo anterior no es suficiente para entender completamente la obra producida, por lo que hay que tener en cuenta como dice José Clemente Orozco en una carta escrita en 1941 a Manuel J. Sierra, que “para hacer un buen juicio sobre una obra de arte es necesario tener en cuenta todos los elementos que la forman: sus diferentes partes materiales y objetivas, su técnica sus relaciones con el lugar y país donde se encuentra y con el medio social de donde nació y del cual es expresión, y con mayor razón si se trata de una pintura mural decorativa, pues en esta caso es un elemento fijo de un conjunto arquitectónico” (como lo sería un vitral también).

Así que para entender mejor esa parte externa de la obra nos remitimos al diseño y la economía. Bürdek menciona que los “lenguajes comunicativos del producto son sistemas de signos de larga vida, que transmiten estructuras y tradiciones sociales” (Bürdek, 1984:226). Es así que según los planteamientos de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, todo lo que se puede conocer y decir de un objeto se transmite mediante su lenguaje de comunicación, o sea “el significado de un objeto representa el conjunto de todos los contextos donde este puede tener lugar”(Bürdek, 1984:236). Aquí es donde se particularizara en dichos contextos para tener una noción global del sistema de signos de los productos (para el caso de los vitrales) y el lugar que cada uno ocupa en dicho sistema; además de éstas relaciones de comunicación, hay que agregar las de consumo pues como se dijo anteriormente, se hace la observación de que el ramo artesanal tiene la particularidad de mantener, en el sistema capitalista, una función ambivalente y necesaria, que lo ha hecho tanto marginal (como propio de sectores minoritarios de indígenas, campesinos o de élites) para el sistema; como un recurso central (del mismo sistema) suplementario del ingreso, de renovación de un consumo e instrumento de cohesión ideológica.

Esto último quizás explique también la escasa producción de vitrales relevantes (no meras copias de otros países) o que formen un pequeño patrimonio de algunas clases del país, en comparación de la producción de obra mural de la época.

Juan O’Gorman entendía que “a través del uso adecuado de ambos elementos, el lenguaje sígnico y el desarrollo temático, es como se atrae la atención del espectador, que es muchas veces analfabeto, lográndose con ello el diálogo” (Rodríguez, 1983:21); también O’Gorman pensaba que la “identificación del espectador con la obra artística se lleva a cabo cuando ésta contiene aquellos elementos propios de la tradición popular que permanecen presentes en el inconsciente colectivo” (Rodríguez, 1983:21), gran parte de los vitrales que se enlistan en el presente trabajo cumplen con esto último, como es el caso del ambiente festivo de “el jarabe tapatío” en el Museo de la Luz, las labores agrícolas en la obra de la Universidad Autónoma de Sinaloa o los santos más reconocidos en los vitrales de la Antigua Basílica de Guadalupe.



SIN TÍTULO,  
PRINCIPIOS DE SIGLO XX  
ESTILO ART NOUVEAU.