

Sonia Annabella Marcos Bobadilla

**EL PROCESO DE RESTAURACIÓN DEL MURAL
SACERDOTES DANZANTES MAYAS**

Licenciado José María Muñoz Álvarez
Asesor



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de ARTE
Guatemala, agosto de 1998

Este trabajo fue presentado por la autora como
trabajo de tesis, requisito previo a obtener el
grado académico de Licenciada en Arte

Guatemala, agosto de 1998

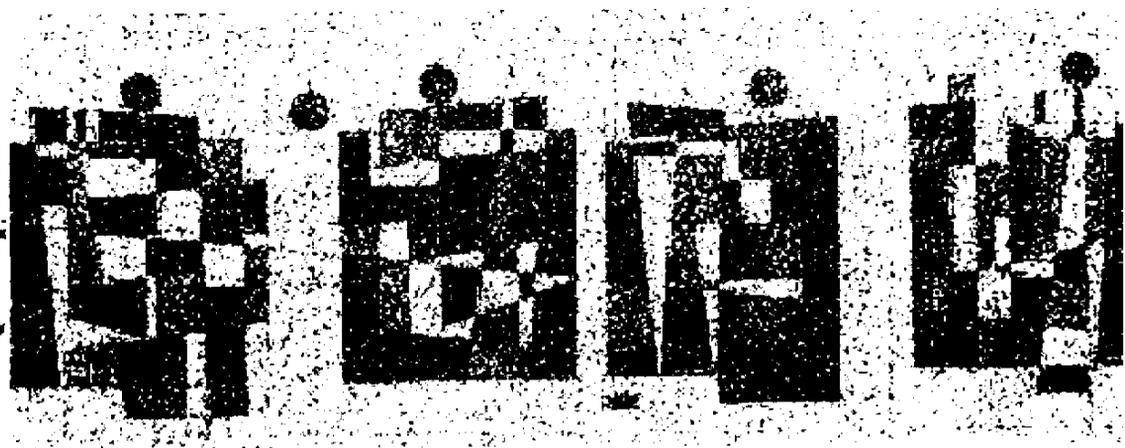
EL PROCESO DE RESTAURACIÓN DEL MURAL SACERDOTES DANZANTES MAYAS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
JUSTIFICACIÓN	III
METODOLOGÍA	IV
CAPÍTULO I	
A. Carlos Mérida, reseña artístico - biográfica	1
B. El Centro Cívico de la ciudad capital de Guatemala	27
1. La integración plástica	28
2. La definición del Maestro Carlos Mérida de la integración plástica	30
3. La obra del Maestro Carlos Mérida en el Centro Cívico de la ciudad capital de Guatemala	32
a. El mural Canto a la Raza en el edificio de la Municipalidad de Guatemala	33
b. El mural La Seguridad Social en el edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social	35
c. El mural Intenciones muralísticas sobre un tema maya en el edificio del Crédito Hipotecario Nacional	37
d. El mural Sacerdotes Danzantes Mayas en el edificio del Banco de Guatemala	38
CAPÍTULO II	
A. El edificio del Banco de Guatemala	43
B. El mural Sacerdotes danzantes Mayas	53
1. Su elaboración	53
a. La técnica del esmalte vidriado	69
2. Situación del mural en el año 1992	79
a. Principales agentes de deterioro	82
b. Evaluaciones preliminares	82
c. La toma de decisión para su intervención	83
3. Apéndice documental	85

CAPÍTULO III

A. El proceso de restauración del Mural Sacerdotes Danzantes Mayas	96
1. Primera fase, inventario de daños	96
2. Segunda fase, intervención	105
3. Tercera fase, conclusión	119
4. Implementación de medidas de protección	120
B. El equipo que tuvo a su cargo la restauración	121
1. Administrativo	121
2. Técnico	122
3. De apoyo	123
C. El mural después de su intervención	124
CONCLUSIONES	VIII
RECOMENDACIONES	IX
GLOSARIO	X
BIBLIOGRAFÍA	XIV



INTRODUCCIÓN
JUSTIFICACIÓN
METODOLOGÍA

INTRODUCCIÓN

El Centro cívico de la ciudad capital de Guatemala, a nivel latinoamericano, es uno de los más claros ejemplos del concepto de integración plástica. La arquitectura se funde con otras artes visuales en la búsqueda de un fin no solamente funcional sino también decorativo.

Los edificios que integran el Centro Cívico (Municipalidad de Guatemala, Crédito Hipotecario Nacional, Instituto Guatemalteco de Seguridad Social y el Banco de Guatemala; a los que se agrega un poco después, en 1978, el complejo del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias), exigieron para su construcción, del aporte de un equipo no solamente e ingenieros y arquitectos sino también de algunos de los más grandes exponentes de las artes visuales que ha tenido Guatemala: Dagoberto Vásquez, Guillermo Grajeda Mena, Efraín Recinos, Roberto González Goyri y Carlos Mérida. Profesionales y artistas se dieron cita, conjugaron sus esfuerzos y lograron consolidar el concepto de integración plástica.

Al desgaste natural, producto del paso del tiempo, los murales fueron objeto de otros agentes de deterioro, en el que resultó evidente que el mayor de todos fue el notable abandono y la falta de los programas de conservación necesarios; la excepción es el del edificio del Crédito Hipotecario Nacional, que a raíz de los sismos de 1976 hubo de ser intervenido, aprovechando la oportunidad para darle una revisión y tratamiento de conservación general.

En 1991 fue integrada una comisión multidisciplinaria para conmemorar el centenario del nacimiento del Maestro Mérida, con tal motivo se llevaron a cabo una serie de actividades culturales destinadas a exaltar la vida y obra de tan insigne maestro de la plástica universal. Enmarcada dentro de éstas actividades se recibió la visita de varios especialistas que evaluaron la obra muralista existente en el país y la de caballete del Museo Nacional de Arte moderno; los resultados fueron desalentadores y evidenciaron la ingente necesidad de intervenir la mayoría de la obra evaluada, principalmente los murales. El que más daños reportó fue el denominado *Sacerdotes danzantes mayas*, ubicado en el edificio del Banco de Guatemala, que por su técnica de elaboración, esmalte vidriado sobre placas de metal, el deterioro era mayor.

A tomar en cuenta el estado del mural, fue necesaria su intervención inmediata, dada la magnitud de los trabajos requerido se estableció un convenio de colaboración con el Gobierno de México, e intervinieron directamente entidades como la Universidad Autónoma de México a través del Departamento de Estudios de Posgrado de la Academia de Bellas Artes San Carlos, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Banco de Guatemala.

El proceso duró más de cinco años y participaron especialistas en la técnica de esmalte vidriado artistas de la plástica, ingenieros químicos y personal técnico de apoyo de varias disciplinas artesanales. La reintegración de la capa vítrea de la mayoría de las placas dañadas se hizo en la ciudad de México, por no existir en nuestro país la infraestructura requerida para su horneado e inclusive personal guatemalteco fue capacitado en la Academia de Bellas Artes San Carlos

INTRODUCCIÓN

El Centro cívico de la ciudad capital de Guatemala, a nivel latinoamericano, es uno de los más claros ejemplos del concepto de integración plástica. La arquitectura se funde con otras artes visuales en la búsqueda de un fin no solamente funcional sino también decorativo.

Los edificios que integran el Centro Cívico (Municipalidad de Guatemala, Crédito Hipotecario Nacional, Instituto Guatemalteco de Seguridad Social y el Banco de Guatemala; a los que se agrega un poco después en 1978, el complejo del Centro cultural Miguel Ángel Asturias), exigieron, para su construcción, del aporte de un equipo no solamente de ingenieros y arquitectos sino también de algunos de los más grandes exponentes de las artes visuales que ha tenido Guatemala: Dagoberto Vásquez, Guillermo Grajeda Mena, Efraín Recinos, Roberto González Goyri y Carlos Mérida.

Al desgaste natural, producto del paso del tiempo, los murales fueron objeto de otros agentes de deterioro, en el que resultó evidente que el mayor de todos fue el notable abandono y la falta de los programas de conservación necesarios; la excepción es el del Crédito Hipotecario Nacional, que a raíz del los sismos de 1976 hubo de ser intervenido, aprovechando la oportunidad para darle una revisión y tratamiento de conservación general.

En 1991 fue integrada una comisión multidisciplinaria para conmemorar el centenario del nacimiento del Maestro Mérida, con tal motivo se llevaron a cabo una serie de actividades culturales destinadas a exaltar la vida y obra de tan insigne maestro de la plástica universal. Enmarcada dentro de éstas actividades se recibió la visita de varios especialistas que evaluaron la obra muralista existente en el país y la de caballete del Museo Nacional de Arte Moderno; los resultados fueron desalentadores y evidenciaron la ingente necesidad de intervenir la mayoría de la obra evaluada, principalmente los murales. El que más daños reportó fue el denominado *Sacerdotes danzantes mayas*, ubicado en el Banco de Guatemala, que por su técnica de elaboración, esmalte vidriado sobre placas de metal, el deterioro era mayor, determinado en un alto porcentaje de la totalidad del mismo.

Al tomar en cuenta el estado del mural, fue necesaria su intervención inmediata, dada la magnitud de los trabajos requeridos se estableció un convenio de colaboración con el Gobierno de México, e intervinieron directamente entidades como la Universidad Nacional Autónoma de México a través del Departamento de Estudios de Postgrado de la Academia de Bellas Artes San Carlos, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Banco de Guatemala.

El proceso duró más de cinco años y participaron especialistas en la técnica de esmalte vidriado, artistas de la plástica, ingenieros químicos y personal técnico de apoyo de varias disciplinas artesanales. La reintegración de la capa vítrea de la mayoría de placas dañadas se hizo en la ciudad de México, por no existir en nuestro país la infraestructura requerida para su horneado e inclusive personal guatemalteco fue capacitado en la Academia de Bellas Artes San Carlos.

JUSTIFICACIÓN

En el año 1966 el Maestro Mérida dirigió una carta al artista guatemalteco Luis Ortíz en la que expresaba su preocupación por el deterioro del mural del edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social.

(...) Además, no he sentido impulsos necesarios para abordar el tema cuando que en Guatemala dejan lamentablemente, por incuria, por cerrada incomprensión, por desdén, por no merecer éstos el gasto de unos cuantos pesos, que mis murales se destruyan fatalmente.

Las entidades que intervinieron en el proceso restaurativo del mural, dada su naturaleza heterogénea, no recopilaron información general del trabajo, sino por áreas específicas de su competencia, por lo cual se hace necesario documentar un proceso sin precedentes en nuestro país, en materia de restauración de obra de arte.

Las características especiales de este proceso restaurativo, la revalorización de una de las más grandes obras de este insigne maestro de la plástica universal, y el deseo de responder en alguna medida a la preocupación manifestada por él en el año 1966, fueron primicias de motivación para realizar una tesis de grado que documente lo apuntado así como las medidas preventivas que se hizo indispensable adoptar para evitar futuros daños.

METODOLOGÍA

Reporte monográfico

Por tratarse del reporte de una intervención restaurativa este trabajo estará planteado de manera monográfica, en la que serán trasladados hechos ya acontecidos derivados de la intervención del mural *Sacerdotes danzantes mayas* ubicado en el Banco de Guatemala.

Objetivos

General	Específicos
<ul style="list-style-type: none">• Reportar monográficamente el proceso de intervención restaurativa del mural <i>Sacerdotes Danzantes Mayas</i>, original del Maestro Carlos Mérida	<ul style="list-style-type: none">• Documentar los agentes que contribuyeron al deterioro del mural• Reportar la metodología empleada para la restauración del mural• Evaluar las medidas preventivas que fueron implementadas para proteger el mural de daños posteriores

Marco operativo

La recopilación y el ordenamiento de los datos

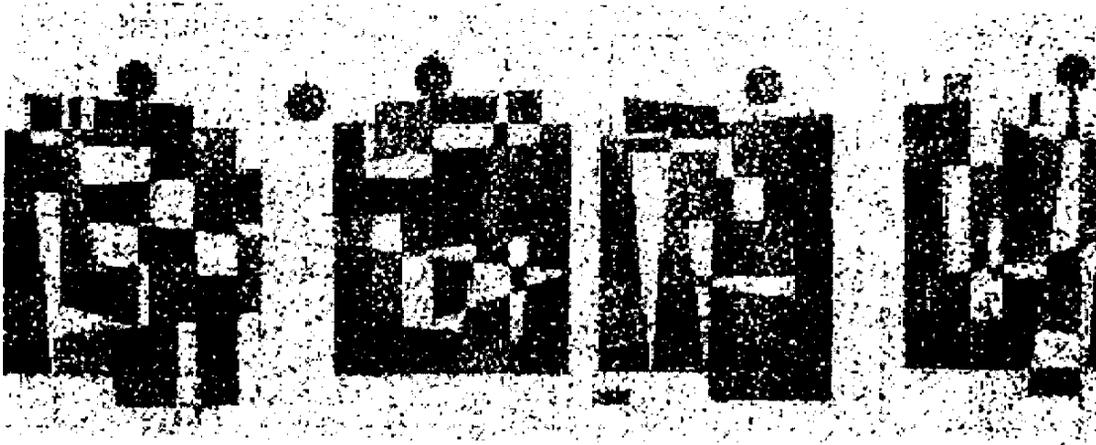
Si se toma en cuenta que el mural *Sacerdotes Danzantes Mayas* fue realizado en la década del 60 y que su restauración se realizó entre los años 1992 a 1997 el método *ex-post facto* es el que satisface las necesidades requeridas para esta investigación; ya que permitirá establecer la forma en que actuaron los diferentes elementos que intervinieron en el proceso.

Materiales

1. Investigación bibliográfica
2. Investigación hemerográfica
3. Entrevistas con las personas que intervinieron el proceso de restauración
4. Observación directa del mural y de los instrumentos que sirvieron para su restauración
5. Planos del mural
6. Reportes del proceso de intervención

Instrumentos

1. Análisis comparativo de fotografías del mural
2. Formularios de entrevista
3. Cámara fotográfica
4. Grabadora



CAPÍTULO I

Carlos Mérida, reseña artístico-biográfica

El Centro Cívico de la ciudad capital de Guatemala

La integración plástica

La definición del Maestro Carlos Mérida de la Integración Plástica

La obra de Carlos Mérida en el Centro Cívico de la ciudad capital de Guatemala

El mural Canto a la Raza

El mural La Seguridad Social

El mural Intenciones muralísticas sobre un tema maya

El mural Sacerdotes danzantes mayas

A manera de introducción, Guatemala a finales del siglo pasado



Boulevard 30 de junio, hoy Avenida de la Reforma

Hacia finales del siglo pasado, la ciudad capital de Guatemala aún mantenía su ambiente apacible y colonial, la transición política de 1892, al asumir la primera magistratura de la nación el General José María Reyna Barrios trajo consigo un resurgimiento para las artes del país; aunque no genuino sino con el afán de recrear en las plazas y bulevares de la antañona ciudad, *un pequeño París* (Chinchilla Aguilar; 62: 80). Con este objetivo y a instancias de los escasos fondos del erario nacional, llegan a Guatemala un grupo de artistas, cada uno con la tarea de realizar varios "encargos" los que no eran más que la realización de varios trabajos decorativos en edificios, calles y plazas, tal el caso de las esculturas del paseo de la reforma o las que adornarían posteriormente el tímpano del Templo de Minerva, que se encontraba ubicado a un costado del predio que hoy ocupa el diamante de Béisbol "Enrique Torrebiarte" al final de la Avenida Simeón Cañas; este último encargo recibido por el escultor venezolano Santiago González (quien, en compañía de Jaime Sabartés, son considerados como *el punto de partida del arte guatemalteco contemporáneo* (Alonso de Rodríguez, et al, 66: 70).

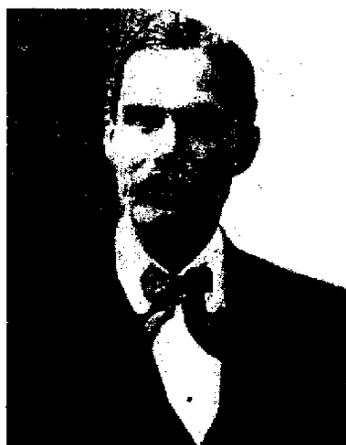
Quizá algo de lo más significativo para las artes plásticas guatemaltecas, es lo acontecido en fecha 10 de mayo de 1892, por acuerdo gubernativo es creado el Instituto de Bellas Artes, uno de sus primeros directores fue el español Justo de Gandarias. El instituto permanece abierto hasta 1898 cuando es asesinado el General Reyna Barrios y asume el primer designado a la presidencia el Licenciado Manuel Estrada Cabrera *uno de los gobernantes de historia más negra en Guatemala* ((Alonso de Rodríguez et al, 66: 72).

Carlos Mérida, apuntes biográficos

Sirva el breve esbozo histórico anterior para enmarcar la época en que nació Carlos Mérida; según la partida de nacimiento número 715, asentada en el folio 321, del libro 18-1; con fecha siete de diciembre de 1891, compareció, ante el Señor registrador civil de la ciudad capital de Guatemala, el Licenciado Serapio Santiago Mérida para registrar el nacimiento de su hijo Carlos. "*hijo legítimo del esponente habido en su esposa Da. Guadalupe Ortega*" (Sic) (Luján Muñoz, 85: 88) acaecido con fecha dos de diciembre, en su casa de habitación ubicada, según la nomenclatura actual, en la 4ª avenida 14-32 de la zona 1



Carlos Mérida, 1934



Lic. Serapio Santiago Mérida

Aunque nacido en la capital, y haber vivido la mayor parte de su vida en México, Carlos Mérida siempre se consideró, *un indio quetzalteco.*

Mezcla como soy, indígena maya-quiché y de español, el espectáculo de la brillante suntuaria de nuestros aborígenes, de sus danzas llenas de unción y de rito, de los maravillosos paisajes que se pueden contemplar en Guatemala (Mérida, s/n: 50)

Lo anterior quizá se deba a que sus padres, ambos representativos de la clase media, eran oriundos de Quetzaltenango o a que en su compañía se radicaron en esa ciudad en 1907.

De niño, además de una predisposición natural para la música, el pequeño Mérida manifiesta sus inclinaciones al dibujo, al copiar las ilustraciones de las cajetillas de fósforos, quizá haya sido este uno de los motivos por lo que sus padres deciden enviarlo a estudiar dibujo, claro está además de su escuela primaria. Sus primeros estudios de dibujo y pintura los realiza el joven Carlos en la Escuela de artes y oficios bajo la tutela de Manuel Carrera, cabe señalar que su primera obra data de 1905 la que se encuentra calzada con la firma de "Carlos Santiago M." Esto obedece a que su nombre real es el de Carlos Santiago Ortega.



Doña Guadalupe Ortega Barroja

Vale la pena detenerse a explicar esta situación, el nombre de su padre era Serapio Santiago Mérida; *decidió don Serapio Mérida dejar el apellido Santiago como si fuera nombre de pila y pasó a usar su segundo apellido como primero. Carlos Mérida afirmaba que a él le pareció bien esta decisión paterna, sobre todo por ser más eufónico para su carrera profesional, en vez de Carlos Santiago* (Luján Muñoz, 85: 22)

Ya en la ciudad de Quetzaltenango, 1907, continúa sus estudios plásticos, esta vez con el dibujante, pintor y fotógrafo Santiago Vichi; paralelamente recibe clases con el insigne compositor Jesús Castillo, estudios que tendría que truncar a raíz de una esclerosis auditiva que paulatinamente le conduciría a la sordera, con lo que tiene que dedicarse con más ahínco a la pintura.

A finales de 1909 Mérida regresa a la ciudad capital y entabla relación con lo más destacado de la cultura de aquel entonces; asiste a las tertulias artístico literarias en la trastienda del almacén del Señor Francisco Gual Oromí, que expendía "artículos de ultramarinos" hoy conocidos por abarrotes en un negocio ubicado en las cercanías del portal del comercio sobre la novena calle; el señor Gual resultó ser tío y la causa de la venida a nuestro país del ya mencionado Jaime Sabartés Gual, quien además de ser un conocedor de los movimientos artísticos europeos resultó ser amigo personal, y posteriormente secretario, del mismo Pablo Picasso; razón más que suficiente para sentarse alrededor de aquel catalán y escucharle hablar de todo cuanto acontecía a nivel plástico en el viejo continente, habrá que agregar que entre el equipaje de Sabartés, venían cuatro originales de su amigo Picasso, los que se constituyeron en una motivación e

incitación a experimentar en los cerroteros de una pintura más allá del naturalismo academicista.

Esta es la "escuela" que incita a jóvenes como Mérida. Rafael Yela Günther y Carlos Valenti, entre otros, a buscar una expresión que les fuera propia: producto de esto Mérida expone por vez primera en 1910 en las instalaciones del diario *El Economista*, donde trabajaba Sabartés. Bien pudiera decirse que aquella exposición marca el inicio de todo el arte moderno en Guatemala (Luján Muñoz, 85:22) Mérida no es ya más el reproductor de la naturaleza, sino un artista que la interpreta, es Carlos Mérida, precursor del arte contemporáneo latinoamericano, de quien diría Sabartés con motivo de esta exposición dijo:



Carlos Mérida y Rafael Yela Günther

Nos hacia falta pues (sic) un artista que sus pinturas parecieran tales y que sus cuadros fuesen algo (Luján Muñoz, 85 23)

El asfixiante entorno artístico guatemalteco de aquella época, y la incitativa invitación que Sabartés hiciera a sus discípulos es lo que hace que Mérida y Valenti partan a Europa, acompañados de sendas cartas de presentación, firmadas por Sabartés y dirigidas a Picasso, llegan en 1912 a París. Mérida, a consecuencia de la agudización de su problema auditivo tiene que dedicarse enteramente al estudio de la pintura, permaneciendo en la capital francesa hasta 1914 a pesar del suicidio de su entrañable amigo Valenti a los cuatro meses de haber arribado a París, siendo él precisamente quien descubriera el cadáver de

su amigo como hace referencia en el escrito de su autoría que se transcribe a continuación



Carlos Valenti

Esa mañana estábamos trabajando en la escuela todos reunidos, cuando me percaté de su ausencia al no verle frente a su caballete, ante el cual se había sentado una hora antes. No obstante, seguí pintando, sin recelo, por que había amanecido aparentemente tranquilo. Más, sucede que yo desde joven tengo presentimientos: me ocurre muy a menudo sentir reacciones extrañas en el plexo solar cuando algo va a sobrevenir, e impulsado por estos fenómenos, salí de clase y rápidamente me dirigí a casa.

Llegué tembloroso y abrí la puerta, dándome cuenta de que la cortina de su cubículo estaba corrida. Su sombrero sobre el caballete, como solía dejarlo siempre que regresábamos de la calle. Se acentuó mi duda, ansia e incertidumbre, y me acerqué a indagar y a abrir la cortina esperando poder aliviarme de alguna súbita enfermedad, pero desgraciadamente ¡había llegado demasiado tarde! Horrorizado comprobé al verle tendido en la cama con un revólver en la mano, que se había disparado al corazón. ¿Cuándo adquirió el arma? No puedo imaginarme, pues nunca vi semejante adminículo en su poder. Presumo salió a comprarla esa misma mañana al dejar el estudio. (Valenti, 83:49)

Las naturales complicaciones legales que esto le acarreó a Mérida, pues compartían una habitación-estudio, son citadas a continuación:

(...) nos ocupamos de enterrarlo previo permiso de la autoridad. Esta tomó posesión del estudio; de los contratos de la casa firmados por él, de manera que el estado cerró el taller y a mí me pusieron preso dos o tres días, hasta comprobar mi inocencia. Una tragedia horrible como para que yo hubiese tomado el mismo camino (Valenti, 83:49)

En 1914 retorna a Guatemala, dando inicio a la etapa pictórica sobre temas folklóricos, con Rafael Yela Günther promueve un movimiento indígena en el arte con la búsqueda de una expresión nacionalista, en sus paisajes aparece la figura del indígena guatemalteco pero ya estilizada, en este sentido diría Diego Rivera: *Carlos Mérida fue el primero en incorporar la pintoresco americano en una pintura genuina y nadie puede permanecer indiferente a sus armonías de colores graves y ricas* (Cardoza y Aragón, 92: 191)



Tributo al maíz, 1915

Al regresar de París, en 1914, a mi nativa Guatemala, tuve la sensación de que en América había descubierto un nuevo mundo poblado de tales visiones que eclipsaban por completo la suma de impresiones recibidas en Europa. Se daba el caso estrafalario, como dice Cardoza y Aragón, de un americano que regresa americano a su solar nativo y se daba el caso insólito, a la vez, de un americano que descubre su propio país. (Mérida, s/n: 50)

Mérida contrae, apresuradamente, matrimonio con la Señora Dalila Gálvez, a pesar de contar con la opinión encontrada de su suegra, por no ser un partido digno *ni una persona capaz de sostener a su hija en la situación a la que ella estaba acostumbrada* (Luján Muñoz, 85: 25), al amparo de lo recaudado en dos exposiciones, una en la ciudad capital y la otra en Quetzaltenango, parte a la ciudad de México donde establecería su residencia definitiva. En 1920 nace su primera hija Alma y en 1924 la segunda, y última, Ana.

Mérida fue ayudante de Diego Rivera y aunque participó activamente en el movimiento muralista mexicano, no por ello puso su arte al servicio de la revolución al igual que los otros componentes del grupo, Alfaro Siquieros, Orozco y Rivera; su producción en este sentido fue el arte por el arte mismo, sin mediatizarlo en aras de la consecución de un fin propagandístico.

En sus viajes a Europa conoce y comparte actividades personales y artísticas con los grandes genios de la pintura universal, entre ellos Paul Klee y Joan Miró; su permanencia de dos años en París son como una *ducha de surrealismo* como diría el crítico e historiador de arte argentino Damián Bayón, retorna a México en 1929. y apunta:



Carlos Mérida, trabajando

(...) *Mi obra sufrió entonces una transformación profunda. El mismo problema, una respuesta diferente. El sentido de la abstracción, en el que fueron maestros mis antepasados, tomó forma en mí tan clara, tan precisa, que ya no podía aceptar otra interpretación de nuestras visiones y nuestras experiencias de la vida sino mediante un arte que tuviese ese recóndito pudor de no darse por entero, de plegarse como las plantas sensitivas como cuando se les toca.* (Mérida, s/n: 50)

Entre sus diferentes ocupaciones Mérida se hizo cargo en 1932 de la dirección de la Escuela Nacional de Danza de la Secretaría de Educación Pública de México, donde impartió cursos de plástica escénica y trata de constituir los cursos de la escuela en *una iniciación adecuada y segura del ballet mexicano mediante un estudio serio de las características de los bailables autóctonos mexicanos que servirá de base para el desarrollo futuro de la danza contemporánea de tipo universal* (Mendoza, 90: 40)

Para el año de 1949, Mérida se ha interesado seriamente en el concepto de integración plástica y colabora en la realización de varios murales con los arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega. El evolucionado concepto integracionista es elevado a una expresión superior al realizar su monumental obra en los edificios del multifamiliar Juárez en 1950. Obra que a la postre le haría recibir el encargo de realizar cuatro grandes murales en su tierra natal para lo que sería el Centro Cívico de la ciudad de Guatemala, obras que realizaría entre los años 1954 a 1968, patentizando en cada una de ellas lo ya apuntado:



Cados Mérida, Museo de Antropología, Mexico D.F.

“Un gozo inmenso por la forma y el color”, en donde, a pesar de estar planteado un discurso arraigado en sus raíces maya-quiches lo principal sigue siendo, como el lo dijo: *De ahí nació esa pintura. Pintura por la pintura, el goce de la pintura, con la misma frenética pasión del goce de la música por los sonidos.* (Mérida, s/n: 50)

En 1974, cuatro días después de su cumpleaños número 83, fallece su compañera de hogar doña Dalila Gálvez. Y el 21 de diciembre de 1984, a la edad de noventa y tres años fallece Mérida en la ciudad de México, a causa de un derrame cerebral.



Las manos de Carlos Mérida

Mérida nunca se alejó de su tierra, la visitó en varias oportunidades e instó a varios de sus amigos a que le propusieran su nombre a las autoridades de turno para hacerse cargo como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, situación que nunca llegó a darse. Sin embargo le fue conferida en dos oportunidades la orden del Quetzal y hoy en día una plaza, varias galerías de arte de la ciudad capital y de la Antigua Guatemala, además de una calle en Quetzaltenango llevan su nombre.

Carlos Mérida, reseña artística

Clasificación de las etapas de la obra de Carlos Mérida

Según Torres Michúa, la amplia y multifacética producción plástica de Carlos Mérida arranca de su estilo inicial en su nativa Guatemala, que se transforma al contacto del enriquecedor ambiente de las vanguardias artísticas europeas en París, para florecer cimentarse y evolucionar en México a partir de 1919, con algunas interrupciones en las que se nutrirá con el conocimiento de otras expresiones o artistas en sus distintos viajes a Europa, los Estados Unidos y, por supuesto, México. (Torres, 31: 92)

Según Mérida, *Mi trabajo lo he dividido en ocho etapas que se aprecian en el cuadro número uno.* (Mérida, 31: 92)

Años	Periodos de mi trabajo pictórico
1914 - 1920	Periodo Folklórico
1924 - 1929	Periodo abstracto basado en el folklor (sic)
1930 - 1940	Por el mundo maya de los viejos dioses y los viejos mitos Divagaciones alrededor de un tema azteca
1939 - 1940	Variaciones sobre un tema de amor
1940 - 1942	Impresiones plásticas sobre temas coloniales
1951 - 1961	Ensayos y realizaciones de integración plástica a la arquitectura
1950 - 1957	Abstracción sobre un tema clásico
1958 - 1970	Trabajos analíticos: plásticos pulidos, relieves en madera. Iniciación de trabajos de plástica espacial

Características de las etapas de la obra de Carlos Mérida, análisis basado en los apuntes de Armando Torres Michúa

Según Torres, El estudio de las peculiaridades de su obra plástica me permite proponer una clasificación que pretende atender a preocupaciones y rasgos estilísticos más profundos, por lo que no nada más he cambiado los nombres, sino también señalo otras fechas. (Torres, 31: 92)

Años	Periodos o etapas de la obra de Carlos Mérida
1910 - 1914	De formación y rescate de la pintura fin de siglo
1915 - 1919	Introducción del americanismo
1920 - 1927	Encuentro con la escuela Mexicana de Pintura
1928 - 1948	Asimilación de las vanguardias europeas
1949 - 1959	Consolidación del vanguardismo y surgimiento de su estilo maduro
1960 - 1970	Experimentos con su propio estilo
1971 - 1984	Recreación y paráfrasis de sus anteriores propuestas plásticas

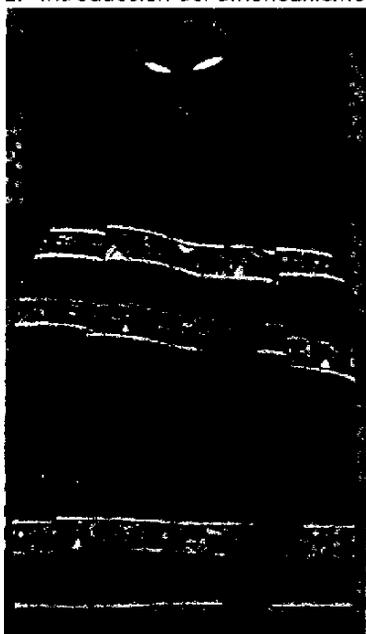
1. De formación y rescate de la pintura fin de siglo



Este periodo se cumple en dos etapas: en la primera, su pintura evidencia las huellas de una formación tradicionalista, por lo que se descubren sus ligas románticas, academicistas y aún con el realismo español. La segunda, incorpora improntas vanguardistas que abarcan desde el impresionismo hasta el "período lautrequiano" de Picasso, pasando por la Escuela de Pont-Aven, el simbolismo, los nabis y la recuperación del carácter dibujístico de Toulouse Lautrec; Florero, 1910; Retrato de Carlos Valenti, 1911; Nuestra Señora de los ojos serenos, 1912; La mujer de la rosa, ca. 1912; El mendigo y Paisaje del Sena, ambos de 1914.

El viejo, ca. 1911

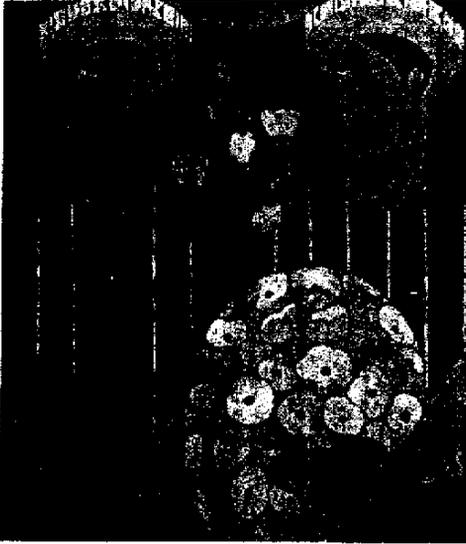
2. Introducción del americanismo



La integración de elementos de las vanguardias artísticas del siglo XX con sus ideas regionalistas, permiten a Mérida construir un arte que expresa el ser americano. La figura se esquematiza por medio de la geometría, la composición se aplanan y se sintetiza, aparecen los motivos tomados del arte popular o de la artesanía. Surgen temas y aspectos indigenistas: La india del loro, de 1917; Motivo guatemalteco y La princesa de Ixtanquiquí, las dos de 1919, lo ilustran.

La india del loro, 1917

3. Encuentro con la Escuela Mexicana de Pintura



Las indias de mi pueblo, 1926

Mérida cayó de pie en el ambiente artístico de México, porque sus ideas de americanismo coinciden con las del acendrado nacionalismo mexicano en esa época. Aparecen elementos de la flora mexicana. Continúa en el terreno de la síntesis formal, y la estilización geométrica, aunque figurativa, se acerca más a la temática campesina y popular típica de los iniciadores del muralismo. Mujeres de Metepec, 1922; Tríptico del trabajo, 1924; Maternidad y Muchacha frente a la ventana, las dos de 1926. Pinturas como Composición, denotan la influencia del método para la enseñanza del dibujo de Best Maugard.

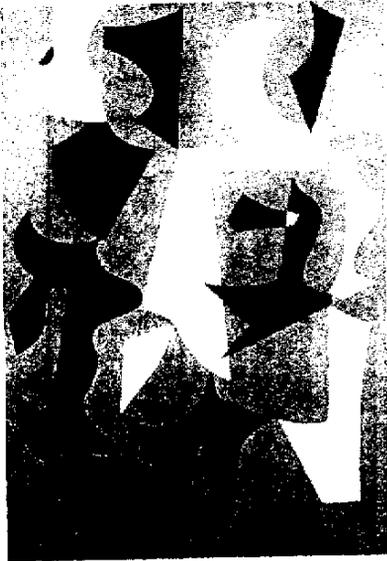
4. Asimilación de las vanguardias europeas



La danza, 1932

A la temática mexicana e indigenista auna rasgos que debe a los postimpresionistas. Se acusan, en este periodo, la composición en superficie, el primitivismo y los motivos provenientes de la cerámica mesoamericana. Surgen sus primeras imágenes abstractas con claras influencias de Kandinsky, Klee, Miró, Picasso y Arp. Presenta desconcertantes semejanzas con Léger.

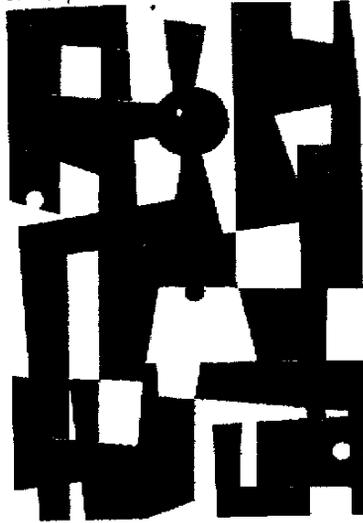
5. Consolidación del vanguardismo



La voz de la piedra, 1953

En este periodo aparece y se consolida lo que se llamará el estilo Mérida: una combinación sensible y plural de motivos geométricos de los que se vale para configurar un complejo mundo de personajes y animales en un ambiente de aliento mitológico. Recursos estilísticos que surgen de una personal manera de interpretar los elementos plásticos. Propone imágenes meramente abstractas o también figurativas. Se trata de obras con un sentido armónico y gozoso que, sin ser representaciones de la naturaleza, proponen innovadoras formas de interpretar la realidad y lo imaginario.

6. Experimentos con su propio estilo



El hombre y su moreada, 1961

Las variantes que exploran las posibilidades de su propio estilo son la columna vertebral de este periodo, del que data el interés por el empleo de nuevas técnicas, soportes y materiales. La de los sesentas, como la anterior década, son el gran momento de sus obras murales de integración plástica.

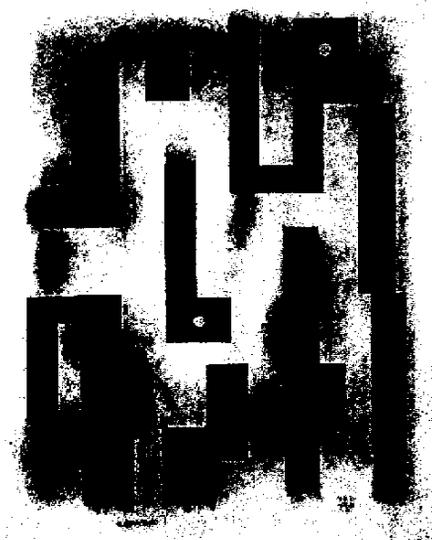
7. *Recreación y paráfrasis de sus propuestas plásticas*



Una loable actitud de no repetirse conduce a Mérida a brindar soluciones de eficacia plástica que transformen sus imágenes con nuevos aportes lineales, espaciales o colorísticos. Su intención es la de configurar nuevas soluciones en la acertada visión del mundo que propone, brindando distintos y cambiantes ropajes a la realidad. Descubre que el secreto del arte consiste en variar las relaciones entre los motivos y así recrear las visiones lúdicas del mundo, en forma diferente a la de sus anteriores propuestas.

Sin título, 1981

8. *Paralelismos, influencias y similitudes*



Las improntas de otros autores que pueden apreciarse en la obra de Carlos Mérida, resultan sorprendentes por varios motivos. No son casi nunca directas y menos aún mecánicas; al contrario, las asimila para recrearlas y así agregar motivos o recursos característicos de su forma personal de interpretación del entorno. El rasgo físico de sus trabajos radica en que la mayoría de las veces no parecen hacerle mella los estilos cuando los descubre, sino mucho tiempo después (como en el caso del cubismo), pues repercutirán en su tarea plástica hasta 30 ó 40 años después.

Número 3, 1962

No deja de ser curioso que el cubismo no lo atrajera en el momento en que lo conoció, cuando aún se consideraba un acierto visual y una novedad estilística, sino hasta que propone sus invenciones figurativo-geométricas a partir de los cincuentas, que es cuando aplica recursos como el de la simultaneidad de la visión, el despliegue y aplanamiento de las figuras o el alargar de los planos para facilitar la identificación y la lectura .

Si bien rescata motivos, se identifica con el espíritu de algunos de ellos como los filiformes, la intención lúdica y, sobre todo, el concepto abstraccionista. Jamás copia la obra de otros pintores, aunque si pueden encontrarse ecos muchos años después, en especial, naturalmente de creadores cuyas posturas le son afines.

En las páginas subsiguientes se presenta un resumen en orden cronológico de la obra de Mérida, la que ha sido dividida por la naturaleza de su realización, así:

- Exposiciones individuales
- Exposiciones colectivas
- Obra mural
- Obra gráfica
- Diseños para ballet

Es de señalar, la ausencia de la obra de caballete, ya que debido a la gran producción de la misma, no se mencionará; dejando como referencia de consulta (Cardoza y Aragón, 207 : 92)

Reseña artística de Carlos Mérida

Exposiciones Individuales

Año	Exposición	Lugar
1910	Individual Carlos Mérida	Oficinas Editoriales del periódico El Economista, ciudad de Guatemala
1914	Individual Carlos Mérida	Edificio Rosenthal, ciudad de Guatemala
1919	Individual Carlos Mérida	Salón editorial del diario Los Altos de Quetzaltenango, Quetzaltenango, Guatemala
1920	Individual Carlos Mérida	Academia Nacional de Bellas Artes, México D.F. Academia Nacional de Bellas Artes, Ciudad Guatemala Sociedad Hispánica de America, Nueva York, USA
1926	Individual Carlos Mérida	Valentina-Dudensing Gallery, New York, USA Academia de Bellas Artes, ciudad Guatemala
1927	Individual Carlos Mérida	Gallery des Quatre Chemins, Paris, Francia
1929	Individual Carlos Mérida	John Becker Gallery, Nueva York, USA
1930	Individual Carlos Mérida	Amawalk Gallery, Westchester, USA Delphic Studios, Nueva York, USA Harvard University, Boston Massachusetts, USA Courvoiser Gallery, San Francisco, Calif. USA Berkeley Museum, Berkeley, USA Seattle Art Museum, Seattle, USA
1931	Individual Carlos Mérida	Club de Escritores de México, México, D.F.
1932	Individual Carlos Mérida	John Becker Gallery, Nueva York, USA Galería Posada, México, D.F.
1934	Individual Carlos Mérida	Stendhal Art Gallery, Los Ángeles, Calif., USA Stanley Rose Gallery, Los Ángeles, Calif. USA Eastwest Gallery, San Francisco, Calif. USA
1935	Individual Carlos Mérida	Katherine Kuh Gallery, Chicago, Illinois, USA Paul Elder Gallery, San Francisco, Calif. USA
1936	Individual Carlos Mérida	Stendhal Art Gallery, Los Ángeles, Calif., USA Katherine Kuh Gallery, Chicago, Illinois, USA Stanley Rose Gallery, Los Ángeles, Calif. USA
1937	Individual Carlos Mérida	Palacio de Bellas Artes, México, D.F. Georgette Passedoit Galleries, Nueva York, USA
1938	Individual Carlos Mérida	Julio de Diego's Studio, Chicago Illinois, USA Katherine Kuh Gallery, Chicago, Illinois, USA
1939	Individual Carlos Mérida	George Passedoit Galleries, Nueva York USA Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Katherine Kuh Gallery, Chicago, Illinois, USA Buchholz Gallery, Nueva York, USA
1940	Individual Carlos Mérida	White Memorial Museum, San Antonio, Texas, USA Stendhal Art Gallery, Los Ángeles, Calif., USA

1941	Individual Carlos Mérida	Julio de Diego's Studio, Chicago Illinois, USA Buchholtz Gallery, Nueva York, USA Stendhal Art Gallery, Los Angeles, Calif., USA Joseph Sartov Galerires, Dallas, Texas, USA
1942	El corrido de la Musaraña, la Cucana y la Carotona Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Elizabeth Ney Museum, Austin, Texas, USA
1943	Individual Carlos Mérida	Galería Decoración, México, D.F. Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, Texas, USA Public Library Gallery, Forth Worth, Texas, USA
1944	Individual Carlos Mérida	Karl Nierendorf Gallery, Nueva York, USA
1945	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Pan American Union, Washington, D.C., USA Boris Mirsky Art Gallery, Boston, Massachusetts, USA Kurt Valentine Galleries, Nueva York, USA Boyd-Britton Galleries, Chicago, Illinois, USA Karl Nierendorf Gallery, Nueva York, USA
1946	Individual Carlos Mérida	Galería Mont-Orendain, México, D.F. Academia Nacional de Bellas Artes. (Escuela Nacional de Artes Plásticas), México, D.F.
1948	Individual Carlos Mérida	Galería Mont-Orendain, México, D.F.
1950	Individual Carlos Mérida	Galería Clardecor, México, D.F.
1951	Individual Carlos Mérida	Galería Il Pincio, Roma, Italia Pan American Union, Washington, D.C., USA The New Gallery, Nueva York, USA
1952	Individual Carlos Mérida	Amerika Haus, Francfort, USA
1953	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1954	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela Biblioteca de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, ciudad Guatemala
1955	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
1956	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1957	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1958	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1960	Individual Carlos Mérida Exposición de doce pinturas de Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1961	Individual Carlos Mérida Exposición retrospectiva	Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Museo Nacional de Arte Moderno, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
1962	Individual Carlos Mérida	Galerie Philippe Reicherbach, París, Francia Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1963	El diseño, composición e integración plástica de Carlos Mérida	Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Autónoma de México, México, D.F.

1963	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1964	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
	Paintings by Mexican Master Carlos Mérida	Gallery of Modern Art, Scottsdale, Arizona, USA
1965	Exposición homenaje	Casa del Lago, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
	Exposición homenaje	Taller Libre de Arte, Caracas, Venezuela
	Individual Carlos Mérida	Gallery of Modern Art, Scottsdale, Arizona, USA
1966	Individual Carlos Mérida	Martha Jackson Gallery, Nueva York, USA Galerías del Banco de Guatemala, ciudad Guatemala
1967	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1969	Individual Carlos Mérida	Bernard Lewis Galleries, Los Angeles, California, USA
1970	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
	Carlos Mérida. Retrospectiva	Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
1971	Individual Carlos Mérida	Bernard Lewis Galleries, Los Angeles, California, USA Museo Nacional de Historia y Bellas Artes, ciudad Guatemala Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Galería Universitaria Aristos, México, D.F. Casa del Lago, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
1972	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1973	Exposición de Obras de 1973	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1974	Individual Carlos Mérida	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1975	Individual Carlos Mérida	Galería Il Collezionista d'Arte Contemporanea, Roma, Italia University Art Gallery, Universidad de Texas, Austin, USA
1976	Individual Carlos Mérida	Martha Jackson Gallery, Nueva York, USA University Art Museum, Universidad de Texas, Austin, USA
1977	Retrospectiva	Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
	A Salute to Carlos Mérida	University Art Museum, Universidad de Texas, Austin, USA Martha Jackson Gallery, Nueva York, USA
	Individual Carlos Mérida	
1978	Individual Carlos Mérida	Pyramid Gallery, Washington, D.C., USA
1979	Individual Carlos Mérida	Casa de la Cultura, Monterrey, Nuevo León, México Galería Arvil, México, D.F. Casa de la Cultura, Saltillo, México Club Deportivo Israelita, México, D.F.
	Individual Carlos Mérida	
1980	Exposición retrospectiva 1915-1980	Galería Arvil, México, D.F.

1981	Exposición de seis décadas, 1921-1980	Galería Arvil, México, D.F.
1981	Carlos Mérida: obras gráficas	Palacio de Bellas Artes, México, D.F.; Center for Inter-American Relations, Nueva York, USA; Metropolitan Museum and Art Center, Miami, Florida, USA; Galería de Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C., USA; The Mexican Museum, San Francisco, California, USA
	Individual Carlos Mérida	
1982	Individual Carlos Mérida	Mexican Cultural Institute, San Antonio, Texas, USA; Museo de Arte Ponce, San Juan, Puerto Rico; Galería Almer, México, D.F.; Galería Arvil, México, D.F.
1984	Individual Carlos Mérida Un diálogo plástico	Galería Metropolitana, México, D.F.; Delegación Miguel Hidalgo, Sala Capitular del Convento de Carmen, Casa de la Cultura de Mixcoac; Foro Cultural Coyoacanense, México, D.F.

Exposiciones Colectivas

Año	Exposición	Lugar
1914	Colectiva	Nouveau Salon des Independents, París, Francia Galerie Giroux, París, Francia
1915	Colectiva	Nouveau Salon des Independents, París, Francia Edificio Rosenthal, ciudad Guatemala
1919	Colectiva	Nouveaus Salon des Independents, París, Francia
1920	Colectiva	Nouveaus Salon des Independents, París, Francia
1923	Independent Artists Exhibition	Waldorf Astoria, Nueva York, USA
1928	Pintura Actual	Pasaje América de la Ciudad de México, México, D.F. The Art Center, Nueva York, USA
1930	Mexican Exhibitions	Metropolitan Museum of Art, Nueva York, USA Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts
1931	Colectiva	Casa de avenida Madero 55, México, D.F. Stanley Rose Gallery, Los Ángeles, California, USA
1937	Exposición Inaugural	Galería de Arte Acción Social, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. Arts Club, Chicago, Illinois, USA
	Colectiva	
1939	Colectiva	Georgette Passedoit Galleries, Nueva York, USA Buchholtz Gallery, Nueva York, USA Katherine Kuh Gallery, Chicago, Illinois, USA Galería de Arte Mexicano, México, D.F. Galería Obregón, México, D.F.
	Colectiva	Galería de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
	Colectiva	Palacio de Bellas Artes, México, D.F.

1940	Exposición internacional del surrealismo	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
1941	New Paintings by Carlos Mérida	Katherine Kuh Gallery, Chicago, Illinois, USA
1943	Latin American Art Through 1000 Years	Pasadena Art Institute, Pasadena, California, USA
1945	Colectiva	Galería de Arte y Decoración, México, D.F.
1947	45 autorretratos de pintores mexicanos	Museo Nacional de Artes Plásticas, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
1948	Colectiva	Society of Illustrators, Nueva York, USA
1949	XV Bienal internacional de la acuarela	Brooklyn Museum, Nueva York, USA
1951	Colectiva	Galería de Arte Contemporáneo, México, D.F.
1953	Mexican Paintings and Drawings	Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, USA
1954	Colectiva	Salón de la Plástica Mexicana, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
	Exposición de acuarelas	Galería Arturo Pani, México, D.F.
	Colectiva	Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
	Exposición México en la Plástica Contemporánea	Salón de la Plástica Mexicana, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F. Biblioteca de México, México, D.F.
1957	IV Bienal de Sao Paulo	Sao Paulo, Brasil
	Colectiva	Tokyo Metropolitan Art Museum. Itinerante en Osaka, Kukuoka y Nagoya, Japón
1958	Colectiva	Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
	Exposición colectiva de dibujos	Galería Tusó, México, D.F.
	Colectiva	Salón de Arte Mexicano, México, D.F.
	Pintura Mexicana	Museo de la Ciudad Universitaria, México, D.F.
1962	Pintura Mexicana del siglo XX	Galería Centenario, Puebla, México
	Modern Mexican Paintings	Universidad de California, Santa Bárbara, California, USA
1965	Colectiva	Casa del Lago, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
	Contemporary Mexican Artists	Pan American Union, Washington, D.C., USA Feria Mundial de Nueva York, Nueva York, USA Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona, USA
1966	Pintura mexicana de hoy	Facultad de Ciencias Químicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
1967	Tendencias del arte abstracto en México	Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
	Cento anni di pittura messicana 1867-1967	Intituto Italo-Latinoamericano, Roma, Italia

1968	Confluencia de las civilizaciones en América Exposición solar	Internacional Hemisfair 68, San Antonio, Texas, USA Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
1969	Joseph Albers/Carlos Mérida	Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
1974	III Bienal de grabado latinoamericano (invitado especial)	San Juan, Puerto Rico
1975	Obra Temprana de los grandes maestros	Galería de Pintura Joven, México, D.F.
1976	Cincuenta años de pintura mexicana	Paseje Zocalo-Pino Suárez, México, D.F.
1978	Actualidad gráfica del panorama artístico Günther Genzso, Carlos Mérida, Rufino Tamayo	Club de Industriales, México, D.F. Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Invitados, Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
	Sección Bienal de tapiz	Museo de Arte Carrillo Gil, México, D.F.
	Primera bienal latinoamericana	Sao Paulo, Brasil
1979	Actualidad gráfica panorama artístico	Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
1980	Colectiva	Galería del Círculo, México, D.F.
1982	Colectiva Cinco por cien	Galería Val Ray, México, D.F. Seguros América, México, D.F.
1984	Colectiva	Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

Obra Mural

Año	Nombre del Mural	Características	Ubicación
1923	Los cuatro elementos	Mural al óleo, 30 metros cuadrados	Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública, México, D.F.
	La Caperucita Roja	Mural al óleo, 50 metros cuadrados	Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública, México, D.F.
1949	El encantador de pájaros Tema abstracto constructivo	Mural en piedra tallada y coloreada con silicón, 6 metros cuadrados mural de azulejo metálico, 800 metros cuadrados	Casa del arquitecto Homero Martínez de Hoyos México, D.F. Platabandas de la fachada del edificio de la Aseguradora Mexicana (AMSA), después Secretaría de Recursos Hidráulicos, Paseo de la Reforma 69, México, D.F.
	Diseño de las banquetas de paseo de la Reforma	Mármol mexicano, negro, gris y blanco	Cuadra de Bucareli a la primera calle de Reforma, México, D.F.

1950	Motivos Infantiles	Mural en pintura vinílica sobre concreto, 40 metros cuadrados	Guardería Infantil, Multifamiliar Miguel Alemán, México, D.F.
	La luna y el venado	Mural de masonite policromado, 3.40 x 4 m.	Bar Los Eloines, México, D.F.
1952	Antiguas leyendas precolombinas: Ocho dioses del Olimpo Leyenda del origen del mundo Popol Vuh Leyenda del Quinto Sol Leyenda del principio del mundo, Relación de Texcoco Leyenda de Ixtleilt Leyenda de los Cuatro Soles	Murales en concreto tallado y policromado, 2000 metros cuadrados	Edificio A, multifamiliar Presidente Juárez, México, D.F. Edificio B, multifamiliar Presidente Juárez, México, D.F. Edificio C, multifamiliar Presidente Juárez, México, D.F.
	Juego de niños		Edificio de la Guardería Infantil, multifamiliar Presidente Juárez,
1953	Estilización de motivos mayas	Murales de mosaico veneciano, 72 metros cuadrados	Vestíbulo del edificio Reaseguros Alianza, México, D.F.
	Decoración	Mural de vinilita y concreto tallado, 30 metros cuadrados	Casa del arquitecto Mauricio de la Lama Cortina, México, D.F.
	Decoración	mosaico de vidrio, muro exterior, 40 metros cuadrados	Pasaje de entrada a Televisa, México D.F.
	La danza del venado	mural en mosaico veneciano	Muro exterior del edificio Chapultepec México, D.F.
1954	Sin título	Mural de pintura sobre concreto	Bar El Eco, México, D.F.
	Sin título	Mural en concreto policromado	Vestíbulo de la casa del arquitecto Krebs, ciudad de Guatemala
	Motivos holandeses	mural en mosaico veneciano, 10 metros cuadrados	Fábrica de helados Holanda, Monterrey, Nuevo León, México
	Motivo abstracto constructivo	Mural en mosaico italiano, 8 metros cuadrados	Fábrica de Mosaicos, Cerro Gordo, Estado de México
	Glorificación del Quetzal	Mural	Oficinas de la Cancillería en la ciudad de Guatemala
	Motivo abstracto constructivo	Mural en mosaico veneciano, 25 metros cuadrados	Fachada y vestíbulo del edificio sede del Crédito Bursátil, México, D.F.
1956	Canto a la raza	Mural en mosaico de vidrio, 5x 6 metros	A un lado del cubo del elevador del Palacio Municipal, Guatemala

1957	Motivo abstracto constructivo	Mosaico de vidrio, 17 metros cuadrados	Banco de Fomento Cooperativo, México, D.F.
	Sin título	Mural en mosaico veneciano	Casa particular en Cuernavaca, México
	Sin título	Concreto policromado	Edificio de oficinas de la ciudad de Guatemala (antiguo edificio del Banco Nacional de la vivienda zona 4, Guatemala)
	Decoración	Dos murales en mosaico veneciano,	Casa del señor Rafael Piccioto, ciudad de Guatemala
	Sin título	Mural en madera policromada sobre cemento, 3.30 x 6.25	Clinica de Doctor Aurelio Pérez Teufer, México, D.F.
1958	La Seguridad Social	Mural en mosaico veneciano, 400 metros cuadrados, mural bifásico con un tablero al exterior e interior del edificio	Edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, ciudad de Guatemala
1963	Intenciones muralísticas para un tema maya	Mural en placas de esmalte sobre mármol blanco	Vestíbulo de los elevadores del edificio del Crédito Hipotecario Nacional de Guatemala, ciudad de Guatemala
1964	Sin título	Mural en pintura de acrílico sobre lona y estructura tubular de aluminio	Cortina del telón del cine Manacar, México, D.F.
	El mundo mágico de los huicholes	estructura en madera y láminas de acrílico coloreadas, 9 x 3.5 metros cuadrados	Sala Cora-Huichol, sección de etnografía, Museo Nacional de Antropología, México, D.F.
	Motivos tlaltelolcas	Mural en mosaico veneciano 1800 metros cuadrados	Carrilón del edificio Banobras, Torre de Nonoalco, México, D.F.
1967	Abstracción integrada	Mural en mosaico y azulejo poblano, 200 metro cuadrados	Fábrica de Bujías Champion, México, D.F.
1968	Sacerdotes danzantes mayas	Mural en placas de cobre esmaltado sobre mármol blanco de Zacapa	Vestíbulo del cubo de elevadores del edificio del Banco de Guatemala, ciudad de Guatemala
	Abstracción	Mural de acrílico sobre madera y hoja de oro, 100 metro cuadrados	Auditorio de hotel Aristos, México, D.F.
	La confluencia de la civilización	Mosaico de vidrio, 8 x 6 metros	Centro de Convenciones, San Antonio, Texas, USA
1984	Cinco soles cosmogónicos	Mural de piezas de barro esmaltado sobre placas de concreto y fierro, 400 mts	Vestíbulo y elevadores del edificio Omega, México, D.F.

Obra gráfica

Año	Título de la obra	Características	Editor
1928	Imágenes de Guatemala	diez láminas 2 de 27 x 23 cm y 8 de 23 x 27 cm, 200 ejemplares	Editions des Quatre Chemins, París, Francia
1936	3 motivos	huecograbados, papel 47 x 36 cm, imagen 26.5 x 14 cm, 94 ejemplares	Ediciones EAM, México, D.F.
1937	Dances of Mexico	diez litografías a color, papel 43 x 31.5 cm, imagen varias medidas, 100 ejemplares	Imprenta Talleres Gráficos de la Nación, FAR, Publishers, Nueva York, USA
1940	Carnival in Mexico	diez litografías, papel 44.3 x 31.9 cm, imagen varias medidas, 500 ejemplares	FAR Publishers, Nueva York, USA
1941	Mexican Costume	veinticinco serigrafías, papel 40.7 x 33 cm, imagen varias medidas, 1000 ejemplares	Pocahontas Press Publishers, Chicago, Illinois, USA
1943	Estampas del Popol Vuh	diez litografías, papel 41.5 x 31 cm, imagen 31 x 27.2 cm, 1000 ejemplares	Graphic Art Publications, México, D.F.
1945	Trajes regionales mexicanos	veinticinco serigrafías, papel 45 x 33 cm, imagen 31 x 23.5, 1000 ejemplares	Editorial Atlante, México, D.F.
1951	Trajes indígenas de Guatemala	diez litografías, papel 45 x 33 cm, imagen 36 x 26 cm, 1000 ejemplares	Byron Zadik y Cia, ciudad de Guatemala
1978	Un canto al Libro Sagrado	diez serigrafías, papel 76 x 56 cm, imagen 40 x 29.5 cm, 50 unds.	Galería Arvil, México, D.F.
1979	Cielos luminicos	diez serigrafías, papel 76 x 56 cm, imagen 37.7 x 29.5 cm, 100 ejemplares	Galería Arvil, México, D.F.

Diseños para Ballet

Año	Ballet	Coreografía	Música
1935	Ixtepec, escenografía y vestuario	Nellie Campobello	Eduardo Hernández Moncada
1940	El renacuajo paseador, escenografía y vestuario	Anna Sokolow	Silvestre Revueillas
1945	En la boda, vestuario Cinco danzas en ritmo búlgaro, escenografía y vestuario Circo Orrin, escenografía y vestuario	Waldeen Waldeen Gloria Campobello	Blas Galindo Bela Bartok arreglos musicales, Moisés Fernández Lara

1947	El cielo de los negros, vestuario	Ana Mérida	Otto Cessane
	Día de difuntos o El triunfo del bien sobre el mal, escenografía y vestuario	Ana Mérida	Luis Sandi
1950	La Virgen y las fieras, escenografía y vestuario	Ana Mérida	Francisco Domínguez
	Tocatta, vestuario	Ana Mérida	Carlos Chávez
1951	Bonampak, escenografía	Ana Mérida	Luis Sandi
1952	Bamba, escenografía y vestuario	Ana Mérida	Jerónimo Baquero Foster
1953	Psique, escenografía y vestuario	Ana Mérida	César Frank
1956	Balada de los quetzales, escenografía y vestuario	Ana Mérida	Carlos Jiménez Mabarak
	Leyenda, escenografía y vestuario	Evelia Beristáin	Heitor Villalobos
1960	Visiones fugitivas, escenografía y vestuario	Rosa Reyna	Serguei Prokofiev y Lan Adomán
1965	Sensemaya, vestuario	Gloria Contreras	Silvestre Revueltas
1967	Ludio, escenografía y vestuario	Gloria Contreras	José Antonio Alcaraz
1979	Profecía, vestuario	Ana Mérida	Jorge Sarmientos

El centro cívico de la ciudad capital de Guatemala

Varios exponentes de una de las mejores generaciones de la plástica guatemalteca, cuya obra es conocida y admirada incluso fuera de las fronteras nacionales, dejaron plasmada su obra en el Centro Cívico, lugar en donde convergen varias instituciones públicas.

Los muralistas guatemaltecos Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, Roberto González Goyri, Efraín Recinos y Carlos Mérida, realizaron una incomparable creación artística en el Palacio Municipal, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, el Crédito Hipotecario Nacional y el Banco de Guatemala. Esta obra nació bajo el amparo de una corriente que, aunque de raíces extranjeras, se transformó en una expresión nacional, al recoger en su seno, la multiplicidad de facetas y realidades de la vida nacional guatemalteca.

Es importante resaltar las cita del crítico artístico Antonio Rodríguez la que textualmente dice: *Carlos Mérida es el único que nunca quiso prescindir del muro como forma de poner el arte en contacto con un público numeroso ese primer paso de su obra mural se advertía ya la semilla del optimismo, de la voluntaria ausencia de solemnidad, de cierta forma de juego que caracteriza toda la obra del pintor (...)Ajustándola siempre, con visión de auténtico muralista, (en lo que a la forma propiamente dicha se refiere), a los reclamos de la arquitectura.* (Rodríguez, 81: 193).

Por su parte el premio Nobel de Literatura 1992, Octavio Paz apuntó: *Carlos Mérida mostró desde el principio una actitud de inteligente independencia artística frente al arte ideológico de Rivera y Siqueiros así como ante el expresionismo de Orozco. Desde su iniciación, Mérida tuvo una concepción muy distinta de la pintura mural, como pudo verse en los muros del Multifamiliar Juárez, destruido por el terremoto de 1985, pero también en el Palacio Municipal de Guatemala y en el Centro Cívico de San Antonio, Texas. En esas obras intentó, y logró, fundir la pintura mural con la pintura abstracta y geométrica. El resultado fue convincente aunque a veces, para mi gusto, colindante con la decoración. Peligros de geometrismo. Gran conocedor de las vanguardias europeas tanto como del arte precolombino -especialmente del maya: Mérida era de origen guatemalteco- en su obra apreciamos la conjunción, casi siempre feliz, de estas dos tradiciones, la del arte universal de siglo XX y la prehispánica. Su sentido del orden plástico se alió a su profunda y real afinidad con las formas precolombinas y populares. No cayó en el nacionalismo ni en el arcaísmo, como Diego Rivera, sino que encontró en el arte mesoamericano una fuente de insólita modernidad. Dos palabras definen a este excelente pintor: la inteligencia y la sensibilidad, expresadas en un dibujo preciso y colores nítidos. La unión de estas dos facultades dio a la pintura de Mérida una solidez límpida no pocas veces admirable.* (Paz, 90: 194).

La integración Plástica

El arte de Carlos Mérida alcanza su máxima expresión, " su alcance definitivo", al enmarcarse dentro del concepto de "integración plástica", o sea al fundirse indisolublemente con la función y el sentido de la arquitectura moderna en el ámbito de un conjunto urbano.

Para comprender las razones y las necesidades profundas a las que responde el concepto de integración plástica, se debe recordar el carácter funcional de la arquitectura moderna. Tal carácter confiere a los edificios modernos una cierta frialdad utilitaria y una cierta convencionalidad anodina, que van implícitas en su racionalidad. Con la idea del funcionalismo llevada a sus últimas consecuencias, no sólo es el concepto de cubo arquitectónico lo que rige en el diseño, sino lo que aún es más gélido: "la máquina para vivir". Pero a la par del funcionalismo utilitario e intelectual del sentido arquitectónico internacional se dio (como ya se señaló), quizás una respuesta a su frialdad, una corriente lírica, escrutadora de las profundidades de la existencia, encargada de mantener visibles los vínculos del hombre moderno con las raíces de la cultura. Para lo que interesa, lo esencial del concepto de integración plástica es que la pintura o escultura ya no están concebidas como decoración o como adornos de muros utilitarios; al contrario, forman parte de la estructura y la función de un edificio. Así, el edificio de Banco de Guatemala, por ejemplo, no es sencillamente la torre cúbica que alberga las oficinas de una institución pública, sino parte importante del ambiente urbano y, lo que es más significativo, manifestación visible de la cultura guatemalteca. De esa cuenta, sus murales han dejado de ser decoración y se han convertido en factor actuante en una dinámica social que busca enraizarse en un proyecto común, en una cultura compartida.

Si el muralismo mexicano surgió de la necesidad de exaltar la revolución, lo mejor y más perdurable del muralismo guatemalteco se centró en la exaltación de la raza y la cultura, y se enmarcó dentro del concepto de integración plástica en el gran proyecto del Centro Cívico. En ese contexto, los murales no pueden comprenderse independientemente de los edificios de los cuales forman parte, pero tampoco los edificios se entienden fuera del centro urbano para el cual fueron concebidos. En efecto, una visión de conjunto hace descubrir el Centro Cívico como una moderna ciudad precolombina, con elevadores, escalinatas, inscripciones jeroglíficas, estelas conmemorativas, esculturas sagradas (el Teatro Nacional) y murales suntuosos y significativos. Luego, un acercamiento paulatino y selectivo permite apreciar y valorar los aportes a ese gran proyecto de los muralistas guatemaltecos Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, Roberto González Goyri, Efraín Recinos y, para este caso, especialmente, Carlos Mérida.

Como en todos los campos en los que incursionó, también en el de la integración plástica el trabajo de Mérida estuvo precedido por una intensa etapa

de estudio e investigación. Así, en 1949 tiene sus primeras experiencias con los arquitectos mexicanos Mario Pani, Enrique del Moral, Salvador Ortega y Ruth Rivera, experiencias que luego complementa con sus estudios sobre la técnica del mosaico veneciano, en Italia en 1950.

En 1952 realiza los relieves tallados en concreto, y parcialmente pintados con vinelita, del Centro Urbano "Presidente Juárez", en México, D.F. A éstos siguió una larga serie de murales en mosaico veneciano, ejecutados en importantes edificios de México, que culminó con los murales "Canto a la Raza" y "La Seguridad Social", del Palacio Municipal de Guatemala y del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, respectivamente. A partir de este momento, el afán investigativo de Carlos Mérida se vuelca de lleno sobre nuevos materiales, y sus notables hallazgos se pueden apreciar en los murales del Crédito Hipotecario de la Ciudad de Guatemala (1963) y del Banco de Guatemala (1968). Pero, sin duda más ilustrativo que la reseña histórica, es enfrentarse a esos murales, pues, como afirma González Goyri (...) *es a través de su obra donde un artista se retrata a sí mismo* (González Goyri, 81: 33)

La definición de Mérida de la "integración plástica"

Como ilustraciones para un artículo de 1954 para la revista *Arquitectura* (editada por Mario Pani) sobre la integración plástica en el trabajo del arquitecto Enrique del Moral (para quien Mérida diseñó un mural de mosaico para el edificio de Reaseguros Alianza en Insurgentes Sur, en 1953), Mérida utilizó una fotografía del Instituto Tecnológico de Illinois como ejemplo de la integración moderna y una fotografía de los bajorrelieves del lado Norte del Cuadrángulo de las Monjas en la zona arqueológica maya de Uxmal como ejemplo de la integración antigua. Del primer ejemplo, Mérida dijo: "*La influencia del visionario Piet Mondrian es manifiesta...*" (Paltridge, 92:130) refiriéndose a la similitud de cada muro exterior del edificio rectangular, dividido entre los soportes de hierro verticales y los paneles de vidrio cuadrados, con una composición de Mondrian. El número limitado de colores que utilizó Mérida en el Multifamiliar Juárez muestra la influencia de Mondrian, así como la de su amigo Joseph Albers. La decisión de Mérida de decorar el multifamiliar con leyendas prehispánicas en bajorrelieve claramente muestra un paralelismo con su ejemplo de integración antigua. Ya desde 1926 Anita Brenner ha citado como una fuente de inspiración para sus pinturas a las estelas en bajorrelieve mayas. (Brenner, 26:85) Aunque las fachadas de los cuatro edificios del Cuadrángulo del convento son mosaicos de piedra y no bajorrelieves, Mérida seguramente los tenía en mente al diseñar la decoración del multifamiliar tanto como cuando los citaba en 1954 como ejemplos de la antigua "integración plástica".

En su artículo de 1954, Mérida argumentaba que aunque las catedrales góticas también podrían considerarse excelentes ejemplos de "integración plástica", las soluciones encontradas por los arquitectos y artistas medievales no podían ser transferidas a los edificios modernos

(...) Arte de tipo religioso, ritual o como quiera llamársele, perteneciente a épocas pasadas... el fenómeno actual es muy diferente del fenómeno producido siglos atrás. (Mérida, 54: 33)

Por las ilustraciones que seleccionó, se asume que Mérida trazó un paralelismo en su artículo entre el espíritu religioso del arte en las catedrales góticas y el arte en Uxmal, ahora fechado en 907 d. c. (Kowalsky, 87:180) Su concepción del arte maya refleja el pensamiento del más importante académico sobre temas mayas en aquel momento, J. Eric S. Thompson, quien generalmente caracterizaba a los mayas como astrónomos y sacerdotes pacíficos. Esto fue antes de que se descifrarán los jeroglíficos mayas en 1970, revelando que la clase dominante maya, fue quien comisionó estas piezas y lo hizo para legitimar su derecho al poder, magnificando sus victorias militares. (Schelefreidel, 90: 05)

Como Jeff Kowalsky ha demostrado recientemente, el Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, que Mérida utilizó como ejemplo de la antigua "integración plástica", fue construido como propaganda para el dios regente Chac para que fuera aceptado como el centro del universo (Axis Mundi), como el intermediario legítimo entre el mundo celestial, el mundo y el inframundo. En otras palabras, el ejemplo de Mérida se acoplaba a su propio trabajo en el Multifamiliar Juárez más de lo que podía creer. Tanto los edificios modernos, como los antiguos, representan la ideología de la clase dominante en relieves en piedra en el exterior de edificios ante el público.

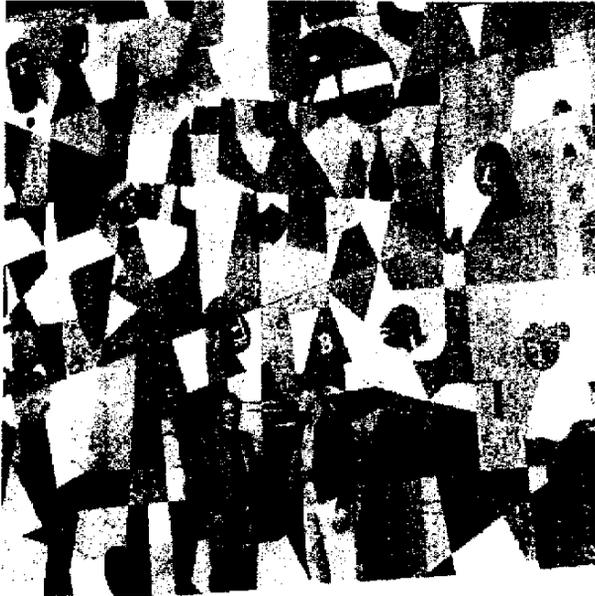
Los Murales del Centro Cívico

Los murales que Mérida realizó en el Palacio Municipal, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, el Crédito Hipotecario Nacional y el Banco de Guatemala, deben ser valorados y apreciados dentro del concepto de integración plástica que rige en la construcción del Centro Cívico, y no sólo por su función decorativa. Porque se trata, en efecto, de la búsqueda de una unidad entre la racionalidad de la arquitectura moderna y la expresividad de la forma que, en este caso conforma una especie de paisaje urbano de hondas resonancias culturales, sociales y psicológicas. Este moderno complejo arquitectónico produce la impresión de ciudad maya, a la que contribuyen no sólo la peculiar topografía del lugar, el diseño del conjunto y la forma externa de los edificios sino, sobre todo, los relieves y murales que enriquecen los muros y fachadas.

La contribución de Mérida a dicha impresión es muy ilustrativa de tal búsqueda. En ella se puede, por un lado, seguir la evolución de su estilo geométrico abstracto hacia una síntesis cada vez más perfecta de lo indígena y lo occidental, de lo antiguo y lo moderno, y por otro, apreciar la culminación de su propósito de hacer un arte que sea a la vez íntimo y social, originado en, y destinado a un contacto permanente con el pueblo del cual es expresión.

Atendiendo a la evolución de su estilo, es evidente que un proceso de depuración formal, técnica, conceptual y de integración a la arquitectura, enlaza internamente a los murales que Mérida realizó en el Centro Cívico: proceso que se inicia en la Municipalidad (*Canto a la raza*, 1956) y que culmina en el Banco de Guatemala (*Sacerdotes danzantes mayas*, 1968), pasando por el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (*La seguridad social*, 1958) y el Crédito Hipotecario Nacional (*Intenciones muralísticas para un tema maya*, 1963).

El mural *Canto a la raza*. en el edificio de la Municipalidad de la ciudad de Guatemala



En el Palacio Municipal diseñado por los arquitectos Pelayo Llerena y Roberto Aycinena, Mérida realiza en el vestíbulo y en los laterales que forran los dos cubos de los ascensores de la primera planta, murales en mosaico tipo veneciano que cubren un área de trescientos ochenta metros cuadrados. En este edificio colaboran al mismo tiempo los escultores Dagoberto Vásquez y Guillermo Grajeda Mena, con

sendos relieves en concreto en los lados poniente y oriente.

Los murales de Mérida están comprendidos en cuatro facetas repartidos en los frentes, el de la entrada principal y el de atrás. De un lado representa el aspecto indígena, y del otro, lo hispánico; o sean las dos vertientes que se entroncan para formar el mestizaje actual. Ello le da motivación para el tema: *Canto a la Raza*.

La textura, la nobleza y bellísima calidad intrínseca del mosaico, se prestaban de maravilla para las interpretaciones de Mérida en estos murales. En el vestíbulo de la entrada principal, ejecuta una composición libre del más puro estilo abstracto geométrico que se despliegan como dos grandes abanicos y seducen por la riqueza de su colorido.

En opinión del Maestro Roberto González Goyri, estos murales son los que *menos le entusiasman de todos los del Centro Cívico* (González Goyri, 81: 23), y continúa diciendo: (...) *Sencillamente los siento un tanto abirragados en su composición formal. En cambio, los muros laterales que cubren los ascensores con motivos puramente geométricos, para mi gusto, están mejor solucionados e, incluso, combinan mejor con la línea sencilla del edificio.* (González Goyri, 81: 24),

En su relación con la arquitectura, es indudable que en todo el conjunto de edificios que forman el Centro Cívico, no se hicieron los mismos planteamientos de cuando Mérida trabajó en el Centro Urbano, "Presidente Juárez", en México. Las circunstancias no fueron las mismas.

Pero con todo, es casi el único intento serio de una integración plástica que se ha llevado a cabo en Guatemala. Los arquitectos guatemaltecos que tomaron parte en la elaboración de este complejo arquitectónico, desde el primer momento dejaron espacios y muros a propósito para que hubiera la colaboración de pintores y escultores. Tal vez es cuestionable si el intento fue feliz o no. Todavía se mantiene la controversia al respecto pero, aún así, fue un esfuerzo valioso y fecundo en muchos sentidos.

Aunque hay todavía una fuerte presencia de lo figurativo, dominan en él lo lineal y el color plano, en una composición que bien se puede calificar de enmarañada o confusa; un torrente de imágenes y colores luminosos parece desprenderse del entrecruzamiento de líneas y planos, y desbordar, casi, el riguroso ordenamiento geométrico. Por la grandiosidad del tema y la profusión de imágenes, el mural *Canto a la raza*, es más bien épico que lírico, y de alguna manera su barroquismo rompe con la sencillez arquitectónica del edificio.

El mural *La seguridad social*, en el edificio de las oficinas centrales del Instituto guatemalteco de seguridad social



En el edificio donde funcionan las Oficinas Centrales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, obra de los arquitectos Jorge Montes y Roberto Aycinena, Mérida diseña un mural empleando el mismo material que utilizó en el edificio de la Municipalidad, mosaico tipo veneciano.

El mural de Mérida aproximadamente de cuarenta metros de largo, estuvo concebido originalmente para que se reflejara en un estanque de agua. Esto último decidieron suprimirlo las autoridades del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, simplemente para ampliar la zona de estacionamiento de los vehículos de los

miembros de su personal. Igualmente en la parte de atrás del mismo muro, hay un diseño abstracto de Mérida, el que lamentablemente no puede ser apreciado debido a los tabiques que han sido instalados para alojar a un sinnúmero de oficinas, como diría González Goyri: *es prácticamente un mural muerto*. (González Goyri, 81: 25),

La parte visible de este mural maneja la ambivalencia de lo estético y lo funcional en el sentido que desarrolla una temática relativa a la seguridad social en Guatemala. Pero para Mérida el tema es solo un pretexto, para él, lo importante sigue siendo el gozo producto del color, la forma y la composición. Es el más figurativo de todos sus murales del centro cívico, pues, obviamente, hay una serie de formas que recuerdan la realidad inmediata y un concepto definido. Posiblemente hay toda una explicación para el que insiste en ver las cosas de esa

manera. Pero la verdad es que, a nivel del estudio plástico de su obra, no interesa: este mural debe de apreciarse más como un juego de elementos netamente compositivos que a nivel plástico lo único que pretenden es brindarse enteros en pro de la consecución de un elemento integrador a la arquitectura, como un valor en sí mismos. y sin que forzosamente se tenga que relacionarlos con la realidad objetiva.

El mural *Intenciones muralísticas sobre un tema maya*, en el edificio del Crédito Hipotecario Nacional



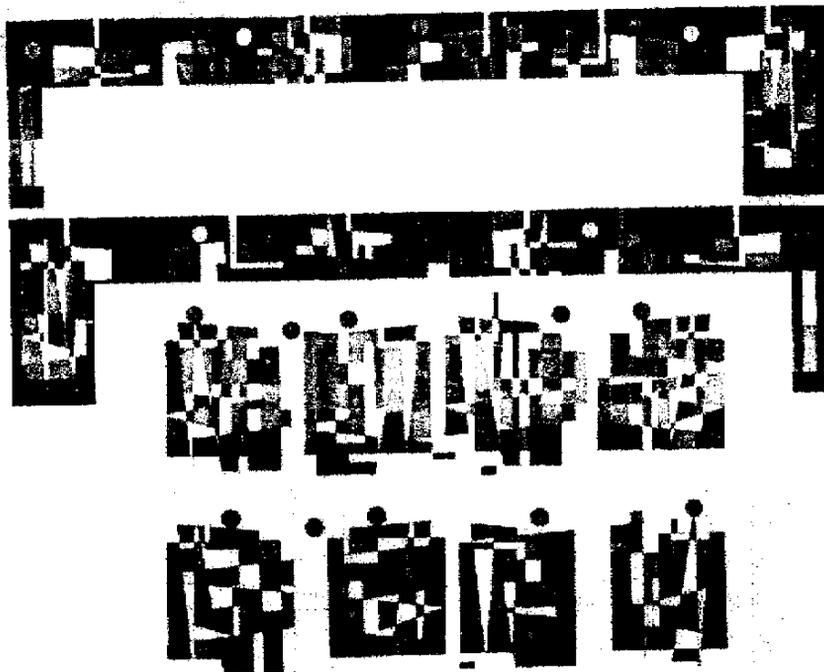
En el edificio del Crédito Hipotecario Nacional diseñado por los arquitectos Carlos Haeussler, Raúl Minondo y Jorge Montes, Mérida participa con su mural *Intenciones muralísticas sobre un tema maya*, se asiste a un importante avance no sólo estilístico sino también de integración. Se trata de una serie de figuras de clara raíz indígena, realizadas en esmalte sobre cobre y colocadas sobre muros de mármol, alrededor de los cubos de los ascensores del primer nivel y sobre muros de madera, rodeando un amplio patio interior, en el quinto nivel.

Tales figuras evocan misteriosas deidades, guerreros, aves mitológicas, todo ello reducido a su forma esencial, pero que en su altiva sencillez, en su suntuosidad cromática, en su hierática rigidez, conforman una especie de heráldica que legitima una antigua nobleza. La síntesis

de lo indígena y lo occidental y de lo antiguo y lo moderno alcanza en estas figuras su más alto grado de pureza: surgen, en lo formal, de un entrecruzamiento de líneas que crea espacios para un color cuya pureza y brillo se acrecientan por la blancura del mármol y la textura orgánica de la madera.

En el austero interior del edificio, estos brillantes murales ponen una nota cálida y acogedora. Es decir, su integración al edificio es psicológica, intimista, tendente más a crear una atmósfera que a fusionarse formal y estructuralmente.

El mural Sacerdotes danzantes mayas en el edificio del Banco de Guatemala



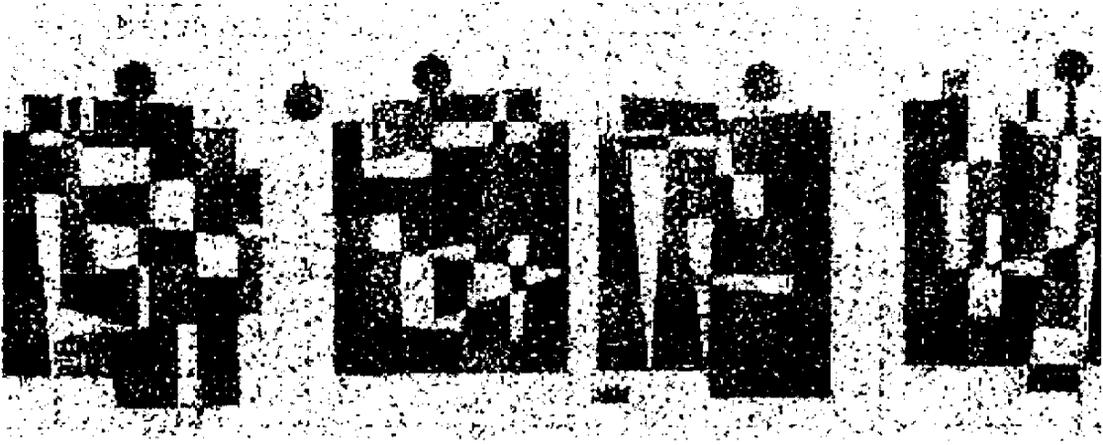
Diseños originales del mural Sacerdotes danzantes mayas, 1964-65

El edificio de Banco de Guatemala, obra de los arquitectos, Jorge Montes y Raúl Minondo es, sin lugar a dudas, el mejor integrado, tanto en sus valores pictóricos como escultóricos. Los murales de Mérida son interiores y empleando la misma técnica y los mismos materiales de los del Crédito Hipotecario: esmalte sobre cobre aplicados a una pared recubierta con planchas de mármol blanco son, en opinión de González Goyri: *los más bellos de todo el conjunto de edificios del Centro Cívico*, (González Goyri, 81:32); En este mural Mérida hace gala de todos sus recursos y experiencias acumulados por años. Sus figuras, tan modernas y tan antiguas a la vez, parece que emergieran de un códice precolombino y se aprestaran a una danza ritual. Nos seducen por su estructuración conceptual, por su monumentalidad, por su ritmo interior, por la sabia distribución del color que, no obstante su precisión y exactitud, no pierde su naturaleza misteriosa.

En relación al estado de conservación del mural González Goyri escribió en 1981 lo siguiente: *Y aquí es de lamentar nuevamente que murales tan bellos, en la actualidad, ya casi no se pueden apreciar por el simple hecho que el espacio del vestíbulo lo llenaron de oficinas, de tal manera, que los murales quedaron semi-escondidos, y no solo eso, sino sujetos a que los estén dañando por falta de una valla protectora. Es increíble la indiferencia y el poco respeto de nuestras autoridades para estas obras de arte, que debieran ser motivo de un legítimo orgullo para todos nosotros* (González Goyri, 81: 34)

A manera de conclusión de este capítulo se trasladan los apuntes finales de la edición conmemorativa al centenario del nacimiento del Maestro Carlos Mérida, original del crítico e historiador Juan Juárez:

Pero el propósito de Mérida de hacer un arte que estuviera en permanente contacto con el pueblo al que expresa, sólo se ha cumplido en parte; no por deficiencia de parte de él, sino por negligencia de los responsables de las instituciones que resguardan su obra. En la Municipalidad, una reja en las gradas que conducen al entrepiso impide ese contacto; en el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, el parqueo y las oficinas que habilitaron en un corredor; en el Crédito Hipotecario Nacional, vidrios opacos; en el Banco de Guatemala, escritorios y vidrios reflejantes. Además, la falta de mantenimiento y protección ha dado lugar a daños y deterioro que, si no se corrigen pronto, serán irremediables. Si Mérida, en el centenario de su nacimiento, merece todos los homenajes, quizás el más significativo sea el respeto a sus creaciones, a esas obras que son fundamentales para la conciencia nacional y americanista (Juárez, 92; 24)



CAPÍTULO II

El edificio del Banco de Guatemala

El mural Sacerdotes danzantes Mayas

Su elaboración

La técnica del esmalte vidriado

Situación del mural en el año 1992

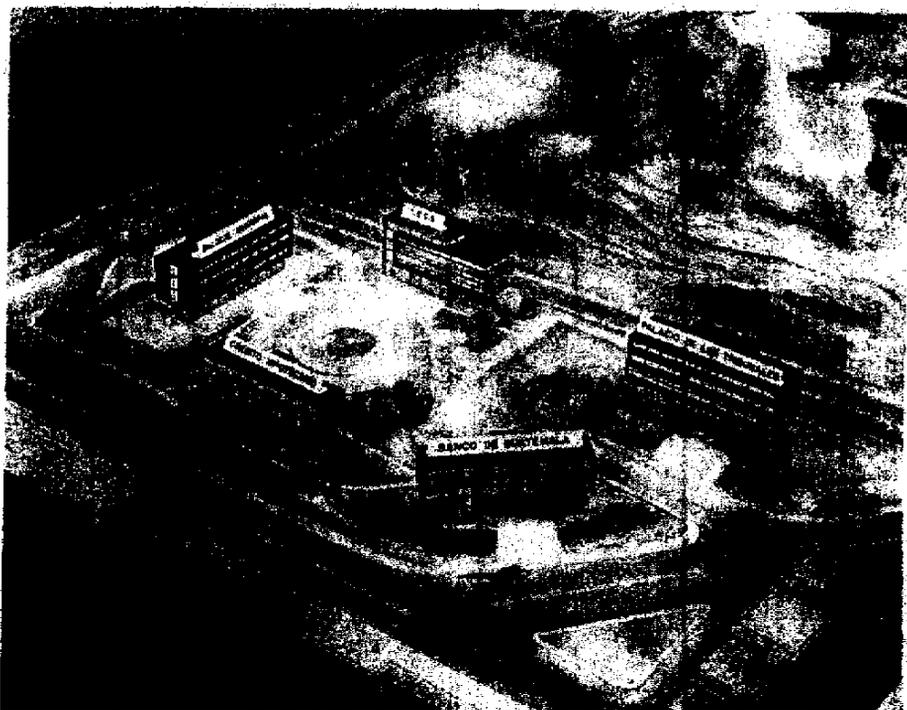
Principales agentes de deterioro

Evaluaciones preliminares

La toma de decisión para su intervención

El Edificio del Banco de Guatemala

Antecedentes en la iniciación de la Obra



Maqueta del proyecto del Centro Cívico, ca 1956

Con fecha 10 de junio de 1953, la honorable Junta Monetaria emitió la Resolución número 1313 declarando de urgencia la construcción del edificio de Banco de Guatemala. Entre sus consideraciones expresa que debe de ser construido el edificio *"sobre los principios de arquitectura moderna y con la amplitud necesaria para la instalación de los distintos departamentos, secciones y dependencias del mismo, incluso la Superintendencia de Bancos, en forma y manera que consulte las exigencias actuales de los servicios de la Institución, bien así como las expansiones del futuro, con el decoro y la monumentalidad que reclaman al rango de la misma y en orden general, la ornamentación de la ciudad capital de la República"*.

En base a la Resolución anterior, la Junta encargó a las autoridades del Banco llevar a efecto las gestiones pertinentes para cumplir tal mandato; para lo cual se accionó de la manera siguiente:

I. Compra de terrenos en la novena avenida y décima calle

Con base en las Resoluciones números 1649, 1724, 1729 y 1920, de los años 1955 y 1956, se adquirieron los terrenos ubicados en la novena avenida y décima calle, a un costo de Q. 350,000.00. Así mismo por Resoluciones números 2157 y 2259 de los años 1957 y 1958 se autorizó a gastar en la demolición, limpieza y excavación de los terrenos y otros servicios, la suma de Q. 28,695.09.

Un año después, la honorable Junta Monetaria a través de su Resolución número 2673 de fecha 10 de julio de 1959, decidió cambiar la localización del edificio del Banco de Guatemala, de acuerdo con las siguientes consideraciones:

- a) *Que las autoridades del Banco habían venido estudiando, desde hace algún tiempo, la posibilidad de mejorar el proyecto de construcción del edificio del Banco de Guatemala; en los aspectos de orden nacional y operativo de la Institución.*
- b) *Que por estudio y desarrollo de los técnicos en la materia, se había llegado a la concepción de un proyecto de mayor importancia, integrado por la construcción de los edificios del Crédito Hipotecario Nacional y del Banco de Guatemala, en el predio nacional que ocupaba en aquel entonces, el Parque de Fútbol "Autonomía".*
- c) *Que la magnitud y los alcances de tal proyecto beneficiaba a la economía nacional, resolviendo el problema de desarrollo de la ciudad capital en provecho de los vecinos de la urbe y con repercusiones favorables bajo todo punto de vista.*
- d) *Que la consulta sobre dicho proyecto a distintos personeros que por una u otra razón tenían ingerencia en el mismo, así como el cuerpo de técnicos en urbanismo y arquitectura de la Municipalidad, recomendaron la realización de la construcción del edificio en el predio que ocupaba el Parque de Fútbol Autonomía, ubicado en la séptima avenida y veintidos calle de la zona uno.*

Atendiendo a las razones que se pronunciaron favorablemente en el último proyecto, la Junta Monetaria resolvió: Aprobar la nueva localización del edificio de Banco de Guatemala en el predio nacional ubicado en la séptima avenida y veintidos calle de la zona uno de esta Ciudad.

Por escritura pública del 14 de julio de 1961, fue entregado al Crédito Hipotecario Nacional el predio comprado por el Banco en la novena avenida y

décima calle, como parte del valor de una fracción de terreno ubicado en la séptima avenida y veintidos calle.

2. Compra de terrenos en la séptima avenida y veintidos calle

Conforme Resoluciones números 2979 y 3154 del 10 de agosto de 1960 y 15 de febrero de 1961 y aprobación de la Junta Directiva del Crédito Hipotecario Nacional, el Banco adquirió una fracción de la finca urbana número 43284 propiedad del Crédito Hipotecario Nacional, consistente en 8,000.615 metros cuadrados al precio de Q.70.00 metro cuadrado resultando un costo de Q.560,004.31

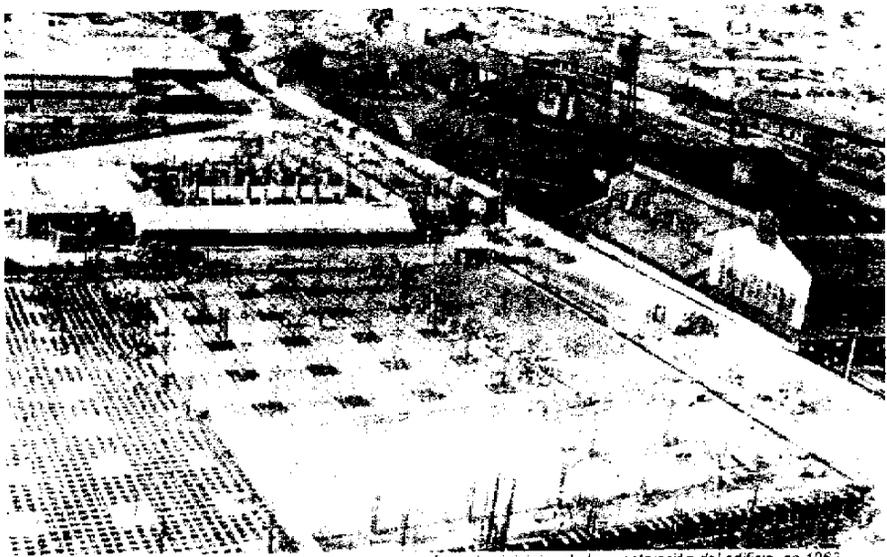
Dicha suma se pagó así:

Valor del precio de la novena avenida y décima calle, propiedad del Banco y transferido al Crédito Hipotecario Nacional	Q. 378,695.09
Valor casa situada en la octava avenida y décima calle zona uno, propiedad del Banco y transferida al Crédito Hipotecario Nacional	Q. 75,000.00
Cantidad pagada en cheque de Gerencia	Q. 106,309.22
Total	Q. 560,004.31

En resumen y de acuerdo con Resoluciones números 3154, 3558 y 3787 de los años 1961 y 1962, la compra total de terrenos ubicados en la séptima avenida y veintidos calle quedó así:

Compra al Crédito Hipotecario Nacional de: 8,000.615 metros cuadrados	Q. 560,004.31
Compra al Estado de: 6,609.7504 metros cuadrados	Q. 462,682.53
Gastos preparación de los terrenos	Q. 56,857.69
Total metros cuadrados 14,610.3654	Q. 1.079,544.53

3. Primera etapa de construcción del Edificio



Aspectos iniciales de la construcción del edificio, ca 1963

Por virtud de Resolución número 2033 del 27 de febrero de 1957, se designó el equipo de profesionales que tendrían a su cargo el desarrollo del proyecto de la obra de los aspectos de estructuras, arquitectura, instalaciones eléctricas, instalaciones sanitarias, etc.

En un principio y por Resolución número 2013 se aprobó conforme a anteproyecto número 1, a construirse doce pisos para alojar en nueve al Banco de Guatemala, y los tres restantes para la Superintendencia de Bancos y Consejo de Planificación Económica. El área total de construcción incluyendo el Auditorium se calculó en 17,150 metros cuadrados, para lo cual se aprobó una partida en calidad de inversión de Q. 1.000,000.00. Esta proyección se debía de ejecutar en el predio de la novena avenida y décima calle.

Posteriormente y por sugerencia de los señores arquitectos contratados por el Banco, la Junta Monetaria dispuso por medio de su resolución número 2236, aprobar un nuevo proyecto que además del cambio de orientación proyectado para la torre, contenía modificaciones de orden estructural, tendientes a lograr una mejor funcionalidad del edificio, para lo cual aprobó quince pisos a un costo estimado de Q. 2.000,000.00

Con el cambio de localización del edificio, se modificaron las proyecciones y disposiciones anteriores, por lo que en Resolución número 3311 se aprobó un nuevo proyecto arquitectónico para el edificio, ampliando la zona de estacionamiento para un cupo de 300 vehículos, esto implicó una ampliación adicional de Q. 120,000.00

Después la honorable Junta Monetaria emitió una serie de resoluciones autorizando la contratación de excavaciones, estudio del sub-suelo, control topográfico y en síntesis, preparar el nuevo terreno para construir el edificio

Una vez logrados los extremos anteriores, por conducto de Resolución número 3464, la Junta Monetaria dispuso que los trabajos de construcción se efectuaran por administración a cargo del Banco de Guatemala y para el efecto nombró una Comisión Coordinadora compuesta por las siguientes personas:

Arturo Pérez Galliano,
Gustavo Herrera Orellana,
Francisco Fernández Rivas,
Alfredo Cáceres Zabala,
Carlos Granados González,
Eduardo Mosquera Estrada,
Manuel Rubio Sánchez y
Guillermo Gomar Corzo,

cuyas funciones serían de servir de enlace entre el Director de la obra y la Institución, debiendo de administrar directamente todas las etapas de la construcción.

Asimismo, por Resoluciones números 3497 y 3522 se nombró al ingeniero Joaquín Olivares como Director y el ingeniero Otto Caballeros sub-director de la obra para hacerse cargo de los trabajos técnicos de la construcción. Más tarde se emitieron otra serie de resoluciones para comprar material y equipo con destino a la realización del edificio proyectado, el cual se comenzó a construir en marzo de 1962.

En Resolución número 3906, se dispuso que por su propia naturaleza, el Auditorium y la Biblioteca debieran quedar aisladas del edificio principal y para el efecto, encargó a los señores arquitectos la ejecución de un proyecto completo del edificio para el Auditorium, Biblioteca y Museo de la Moneda y Arte.

Como consecuencia de la anterior disposición, se aprobó por Resolución número 4077 contratar con los señores arquitectos la ejecución de los diseños del

Auditorium y Biblioteca como construcciones complementarias del edificio central del Banco de Guatemala, para lo cual autorizó el pago de honorarios a dichos profesionales.

En la primera etapa de construcción según los registros contables al 30 de junio de 1964, se había invertido la suma de Q. 1.674,000.00 quedando una disponibilidad de Q. 446,000.00 de la partida de Q.2.120,000.00.

4. Segunda Etapa de la construcción del Edificio



Aspectos de la construcción del edificio del Banco de Guatemala, ca 1964

En Memorando de fecha 14 de julio de 1964 de la Comisión Coordinadora, se solicita a la honorable Junta Monetaria ampliar la partida destinada a la construcción del edificio, en vista del agotamiento virtual de la partida inicial de Q.2.120,000.00.

Para el efecto se presentó una estimación de gastos de inversión cuantificados en sus diferentes rubros. Asimismo, se hizo notar que por estar pendiente de estudio y evaluación no se podían mostrar las cifras que correspondían a numerosos equipos y accesorios, así como a renglones de construcción, entre los cuales se encontraba el edificio anexo y la ampliación del Cuerpo Operativo. En esta oportunidad la Junta Monetaria aceptó lo expuesto en el memorándum por la Comisión Coordinadora y emitió su Resolución número 4451 ampliando la partida original en una suma adicional de Q. 2.380.000.00.

Tal autorización solamente cubría costos de inversión en función de 28,500 metros cuadrados. Posteriormente se vio la necesidad de ampliar el Cuerpo Operativo para integrar en forma más adecuada, todas las secciones operativas que tienen estrecha relación con el público. Principalmente el Departamento de Emisión y Tesorería. Por este motivo la Junta Monetaria autorizó dicha ampliación que consistió en 3,717.5 metros cuadrados lo cual hizo elevar su costo en Q.13,475.00. En virtud de esta nueva situación, se encargó a la Comisión Coordinadora hacer las gestiones tendientes a construir un edificio anexo al principal para localizar el Auditorium, Biblioteca y Museo de Arte Contemporáneo, para no desvirtuar la funcionalidad y coordinación de las dependencias operativas del Banco. En Resolución número 4785 se aprobaron los honorarios de los señores Arquitectos relativos a los diseños y planos correspondientes a este nuevo edificio. Dichos honorarios fueron calculados sobre la base de construcción de 5,878.00 metros cuadrados, que incluían el Auditorium, Biblioteca, Museo de Arte Contemporáneo y un sótano de estacionamiento para 75 vehículos. Sin embargo en la cifra de Q.4.500,000.00 aprobada por la Junta Monetaria no contempla la construcción del edificio anexo, en consecuencia en el presente documento, se elevó a consideración de la honorable Junta Monetaria el Memorando número 2-66 de la Comisión Coordinadora que contiene las estimaciones para poder concluir el edificio principal y comenzar el edificio anexo ya aprobado en principio por la honorable Junta Monetaria.

Datos importantes en la construcción del edificio del Banco de Guatemala

Aspectos de la construcción
del edificio del Banco de Guatemala
futo tomada el primer de mayo de 1965



1. El edificio fue proyectado por los siguientes profesionales:

Arquitectura:

Arquitecto Jorge Montes Córdova
Arquitecto Raúl Minondo

Estructuras:

**Ingeniero Roberto Sofís Hegel
Ingeniero Ernesto Rosales**

Instalaciones Eléctricas:

Ingeniero Raúl Valdés

Instalaciones Hidráulicas y Sanitarias:

**Ingeniero Humberto Olivero
Ingeniero Héctor Quezada**

2. La dirección y ejecución técnica de la obra, estuvo a cargo de los siguientes profesionales:

**Ingeniero Joaquín Olivares
Ingeniero Otto Caballeros Barrios
Ingeniero Ernesto Rosales
Ingeniero Pablo Gutiérrez
Ingeniero Roberto Zepeda
Ingeniero Otto E. Becker M.
Ingeniero Arturo Molina
Ingeniero Electricista Julio Gándara A.
Arquitecto Luis Felipe López**

Diseño de Murales:

Murales en el sector poniente del edificio:

Maestro Roberto González Goyri

Murales en el sector oriente del edificio:

Maestro Dagoberto Vásquez

Murales internos de cobre esmaltado sobre mármol, en el primer nivel:

Maestro Carlos Mérida

En el nivel doce se colocó un mural obsequio del Banco Central de Honduras de:

Arturo López Rodezno

3. La supervisión administrativa de las diferentes etapas de la construcción del edificio, estuvo a cargo de una comisión nombrada por la Junta Monetaria, formada por las siguientes personas:

Arturo Pérez Galliano
Gustavo Herrera Orellana
Francisco Fernández Rivas
Alfredo Cáceres Zabala
Eduardo Mosquera Estrada
Manuel Rubio Sánchez
Guillermo Gomar Corzo

Posteriormente se nombró Coordinador específico de la misma al señor Carlos Granados González.

4. Se dio principio a la construcción el día 12 de marzo de 1962. El edificio fue inaugurado el 28 de mayo de 1966



Aspectos finales de la construcción del Banco de Guatemala. Nótese el edificio anexo. Auditorio, ca 1966

El Mural Sacerdotes Danzantes Mayas

En concordancia con la búsqueda del concepto de la integración plástica, y como se ha anotado en capítulo precedente, los arquitectos encargados de la obra convocaron a los más destacados artistas de la plástica de ese entonces, lo que se puede apreciar en la Resolución de la Honorable Junta Monetaria No. 3795 de fecha 3 de diciembre de 1962, que se transcribe:

Resolución No. 3795.- Oídas las amplias explicaciones de los Arquitectos diseñadores del edificio del Banco de Guatemala señores Jorge Montes y Raúl Minondo, relacionadas con el proyecto de integración plástica de la construcción mencionada, sus distintos aspectos y calidades de los artistas que propusieron para llevarla a cabo en nota de 23 de noviembre actual conocida en la sesión inmediata anterior; y como consecuencia del criterio expuesto por sus miembros y asesores,

LA JUNTA MONETARIA RESUELVE:

1.- Autorizar a la Gerencia del Banco de Guatemala para contratar:

a) El tratamiento muralístico en bajos relieves correspondiente a las fachadas Este y Oeste del cuerpo administrativo del edificio de la Institución, de conformidad con los datos presentados en nota de los arquitectos diseñadores de fecha 23 de noviembre de 1962, con un valor total de DIECIOCHO MIL NOVECIENTOS SESENTA Y OCHO QUETZALES (Q.18,968.00). En tal virtud se aceptan los artistas que para dicho trabajo proponen los mencionados profesionales: Señores Roberto González Goyri, Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez y Efraín Recinos.

Por los anteproyectos -3-, con derecho de parte del Banco de aceptarlos o no, se autoriza el pago del veinticinco por ciento (25%) de la suma total de los honorarios profesionales (Q. 13,968.00).

b) El tratamiento muralístico en el núcleo de circulación vertical en la planta baja del cuerpo administrativo, así como en la cenefa del cuerpo operativo, con un valor total de DIECISIETE MIL QUETZALES

(Q.17.000.00) incluyendo el valor adicional del material de recubrimiento que se recomienda que sea preferentemente de producción nacional.

Este trabajo se adjudica al Pintor Maestro Carlos Mérida. En cuanto a los anteproyectos se seguirá el mismo procedimiento que para el caso a) y el valor sobre el que se calculará el 25% (veinticinco por ciento) es el de los honorarios profesionales (Q. 12.000.00).

- c) *El trabajo muralístico propuesto para la sala de sesiones de la Junta Monetaria y cualquier otro similar que se presente se otorgarán por concurso.*

En consecuencia a la anterior Resolución la Comisión Coordinadora del proyecto dispuso lo necesario para la elaboración de los murales, exteriores e interiores, que fueron adjudicados y elaborados así:

- *Cultura y Economía*, fachada oriente, por Dagoberto Vásquez, concreto armado
- *Sin título*, fachada poniente, por Roberto González Goyri, concreto armado
- *Sacerdotes Danzantes Mayas*, interior del nivel uno, esmalte vidriado sobre planchas de cobre, por Carlos Mérida

Para fines del presente trabajo deberá de centrarse la atención en lo referente al proceso de diseño, adjudicación y elaboración del mural *Sacerdotes Danzantes Mayas*, cuyo proceso se detalla en el memorando que fuera elevado a consideración de la Honorable Junta Monetaria, el 22 de septiembre de 1964; del que se trasladan las partes conducentes, (en algunos casos, y dada su importancia, otros fueron transcritos en su totalidad)

MEMORÁNDUM No. 12-64

PARA : *Honorable Junta Monetaria*

DE : *Comisión Coordinadora*

ASUNTO : *Se solicita autorización para contratar la ejecución de Cobre Esmaltado de los Murales diseñados por el Maestro Carlos Mérida, para el Edificio Central del Banco de Guatemala.*

FECHA : *22 de septiembre de 1964*

La Comisión Coordinadora de la Construcción del Edificio del Banco de Guatemala, enterada del informe que se sirviera elevarle el Arquitecto Jorge Montes, en relación a las ofertas de Humberto Garavito y Pierino Ellero Pinzani para los trabajos en cobre esmaltado que requieren los murales del Maestro Carlos Mérida, se permite a continuación elevar a criterio de la honorable Junta Monetaria tales ofertas y los comentarios emitidos a este respecto.

Observadas las ofertas en referencia y las cuales se cubren con los números 1 y 2 y que forman parte del presente memorándum, se nota que la que corresponde al señor Pierino Ellero Pinzani, en representación de los Laboratorios Pesaro de Italia, alcanza la suma de Q. 19,556.25 en su primera alternativa y la del señor Humberto Garavito la cantidad de Q.26,905.00 sin incluir la instalación; de ello se deduce una diferencia de Q.7,348.75 entre ambas ofertas. De la información anterior, surge el informe del arquitecto Jorge Montes que a continuación se detalla:

**MURALES DEL MAESTRO CARLOS MÉRIDA
(Cobre Esmaltado)**

Tuve a la vista las ofertas presentadas por el señor Humberto Garavito y el señor Pierino Pinzani representando a los Laboratorios Pesaro de Italia.

Después de estudiar toda la correspondencia, presento el siguiente cuadro analítico:

a) Oferta señor Humberto Garavito

1º. COSTO

105 metros cuadrados de cobre esmaltado, a razón de Q. 225.00 metro cuadrado.....	Q. 23,625.00
60 piezas de cobre laminado, a razón de Q.30.00 cada una.....	Q. 1,800.00
244 libras de esmalte de diferentes colo- res.....	Q. 1,480.00
Costo total sin incluir instalación.....	Q. 26,905.00

2º. *Tiempo de ejecución de la Obra*

Un año a contarse del día que se disponga de los materiales y que el taller esté ya en condiciones de funcionar, dentro del Banco.

3º. *Forma de Pago*

La cuarta parte del monto total al firmarse el contrato; Q.1,500.00 mensuales durante el tiempo que dure la obra y el resto al quedar terminada la misma.

b) *Oferta señor Pierino Pinzani*

1º. **COSTO**

*105 metros cuadrados de cobre esmaltado,
a razón de Q. 186.25 metro cuadrado,
opción 2..... Q. 19,556.25*

*105 metros cuadrados de cobre esmaltado,
a razón de Q. 165.15 metro cuadrado,
opción 1..... Q. 17,340.75*

2º. *Tiempo de ejecución de la Obra*

Noventa días laborales a partir de la carta de crédito y haber recibido los dibujos correspondientes.

3º. *Forma de Pago*

Carta de crédito irrevocable y confirmada para que sea utilizada a la vista, contra documentos de embarque por la suma total.

Consideraciones

Según el informe presentado de parte del Laboratorio Pesaro de Italia, para el trabajo de cobre esmaltado, hay que tomar una serie de consideraciones de carácter técnico, que influyen sobre el grueso y tamaño de la lámina de cobre así como el esmalte a usarse. Debe tomarse por lo tanto muy en cuenta la experiencia de los oferentes, ya que el trabajo debe garantizarse no solamente durante su ejecución sino en cuanto a la uniformidad y permanencia.

No creo necesario extenderme más sobre la materia, ya que en las ofertas se hace una exposición amplia al respecto.

De todo lo anterior, saco en conclusión que por el costo, tiempo de entrega del material y experiencia en el trabajo de lámina de cobre esmaltado, el contrato se le debe adjudicar al señor Pierino Pinzani.

En complemento a la información detallada anteriormente, el Arquitecto Jorge Montes hizo notar en la sesión de la Comisión Coordinadora, celebrada el 22 del presente mes, que algunas construcciones mexicanas han encomendado estos trabajos a firmas italianas, en virtud que éstas poseen grandes y perfectos conocimientos en esta técnica.

De la oferta presentada por el señor Humberto Garavito, no se deduce ninguna garantía de los trabajos a efectuarse, por otra parte, únicamente quedaría en el país la suma representativa de la mano de obra, pues la totalidad de los materiales tendrían que ser importados del exterior.

En conclusión, la Comisión Coordinadora se permite solicitar a la honorable Junta Monetaria, se sirva autorizar que estos trabajos sean adjudicados a la firma Pierino Pinzani, hasta por la suma de Q. 19,556.25 que representa la primera alternativa de cobre esmaltado a relieve y que se cubre con las recomendaciones de las personas que dictaminaron a tal respecto.

Atentamente,

*Eduardo Brol G.
Secretario
Comisión Coordinadora*

Por su importancia, para la toma de decisión en la contratación de los trabajos, se han incluido copias textuales de las ofertas presentadas.

COPIA TEXTUAL DE LA OFERTA DE PIERINO E. PINZANI

V/Ref. 05592

Guatemala, City, C.A. 22/7/64

Honorable
COMISIÓN COORDINADORA CEBG
(Construcción Banco de Guatemala)
Presente

Muy señores nuestros:

Nos referimos de la manera más atenta a su fina solicitud de cotización para la ejecución de los murales figurativos hechos por Don Carlos Mérida, y al agradecer dicha consulta lamentamos mucho no haber proporcionado antes nuestra oferta, en cuanto al Profesor Bucci de los Laboratorios Pesaro Cerámica Esmalte quería dar la oportunidad a ésta honorable comisión técnica de observar colocados los murales hechos para el Crédito Hipotecario Nacional, murales que ya en parte están colocados.

Todavía el profesor Bucci ha elaborado tres muestras para las cuales adjuntamos las nuestras mejores ofertas.

La ejecución de las figuras murales decorativos, en las medidas que nos serán proporcionadas en cobre esmaltado a temperatura elevada en la técnica de pintura traslúcida "CHAMPLEVE", sobre cobre de 1 mm. de grueso para ser aplicado al mármol con adhesivo, la cotización es por murales pegados en la pared - por un mínimo de 100 metros cuadrados son las siguientes:

- 1er. Dibujo como la plancha de muestra a US\$ 165.15 el metro cuadrado;*
- 2º. Dibujo como la plancha de muestra a US\$ 186.25 el metro cuadrado;**
- 3º. Dibujo como la muestra US\$ 163.00 el metro cuadrado;**

* Libre de derechos aduanales

Por cuanto se refiere al adhesivo, planchas de cobre, esmaltes, etc., en la ejecución de la obra, serán aplicados los mismos materiales estudiados para la obra del Crédito Hipotecario.

FORMA DE PAGO:

Carta de Crédito irrevocable y confirmada para ser utilizada a la vista contra Documentos de embarque para la suma total.

ENTREGA:

La consignación de la obra entera será despachada dentro de 90 días laborales de la Carta de Crédito y haber recibido los dibujos relativos, mientras la colocación de la misma será efectuada en el término mínimo de 30 días de la llegada de la mercadería en la construcción del edificio, salvo a causa de fuerza mayor.

Estamos adjuntando a la presente oferta un informe de Laboratorio Pesaro para las muestras que se refieren a la presente oferta y también adjuntamos un curriculum vitae de los trabajos más destacados hechos en estos últimos años por Bucci.

Quedamos a la completa disposición de ustedes para cualquier información o clarificación al respecto y agradecemos hondamente el interés en sus servicios.

Muy atentamente

(f) firma ilegible

INFORME ANEXO A LA OFERTA DEL LABORATORIO - CERÁMICAS Y MOSAICOS PARA LAS MUESTRAS ENVIADAS

Por lo que se refiere a las medidas de las placas de las muestras enviadas, ellas además de ser subordinadas a la exigencia figurativa del dibujo de don Carlos Mérida (es decir división de colores, diferencias de planes, etc.) tienen también que respetar las cualidades técnicas del cobre y del esmalte.

Las placas a nuestro parecer, tendrán medidas pequeñas - lo menos posible; donde lo requiera el dibujo y medidas grandes donde el color sea extenso, de toda forma, aconsejamos siempre una división no inferior a cm. 32/32 y no superior a cm. 40/40 y esto no solamente por razones técnicas, sino por la mayor resistencia en el momento de sacudidas sísmicas.

No aconsejamos pequeñas divisiones también por el hecho de que se echarían a perder aquellas líneas esenciales que son, según las reglas técnicas de los esmaltes, la arquitectura, la tejitura, y el lenguaje de los dibujos de don Carlos Mérida, pues aplicando placas de pequeñas medidas, se obtendría solamente un mosaico normal y muy corriente.

En particular, para las sacudidas sísmicas, mientras para romper una lámina de cobre esmaltado del tamaño mínimo de cm. 32/32 y de grueso 1mm., las mismas sacudidas tendrían que llevar una densidad mayor de la del código San Francisco y romperse el sostén del fondo en muchas partes, para las pequeñas sacudidas los daños serían mayores pues sobre todo el arco de la ruptura se despegaría más fácilmente de su apoyo.

Otro factor muy importante es la elasticidad de los esmaltes usados. Si se toma una placa nuestra de cobre esmaltado y se doblara de manera uniforme, difícilmente se romperá. Esto es sinónimo de perfección en los esmaltes usados, que en nuestro caso están producidos por una antigua y acreditada fábrica europea.

Otra cualidad de los esmaltes que usamos nosotros es que pueden montar en cualquier clima sin tener alteraciones a causa del calor. También en este caso, la mayor parte de nuestros esmaltes resisten con superior garantía que en los esmaltes transparentes.

NO HEMOS ELABORADO NINGUNA MUESTRA CON ESMALTES SOBREPUESTOS EN RELIEVE PORQUE A LAS PRIMERAS SACUDIDAS LOS DAÑOS SERIAN GRANDES Y LA OBRA YA NO SERVIRÍA.

MUESTRA INDICADA CON No. 1

Es casi igual al trabajo efectuado por el Crédito Hipotecario: La diferencia existe en la aplicación de esmaltes con tonalidades completamente distintas.

MUESTRA No. 2

Como corte es igual al número 1, pero tiene una tridimensión, jugando con los espacios chatos, en relieve y vacíos. Hay que tener en cuenta que los relieves y los vacíos tendrán una dimensión directamente proporcional a la ampliación del modelo hasta la realidad.

MUESTRA No. 3

Ustedes notarán la completa distinción de esta muestra con todas las demás. Aunque conlleve una mayor cantidad de metros cuadrados, será lo de más fácil instalación, pues las placas cuadradas serán de cm. 38/38 a 40/40 y se eliminará la necesidad de un fondo de apoyo precioso como lo es el mármol. Podrán muy bien ser aplicados sobre una pared preparada.

Se podrá realizar esta muestra también sin el fondo, es decir, recortando la figura en sus límites exteriores y dejando el interior igual a la muestra.

(f) firma ilegible.

Además de la oferta presentada por el Señor Pinzani, en representación de la casa Pesaro de Franco Bucci, también fue recibida oferta de Humberto Garavito, transcrita a continuación (sigue el memorando 12-64)

HUMBERTO GARAVITO

00002

Guatemala, 10 de febrero de 1964

Señor Licenciado
Don Arturo Pérez Galiano
Presidente del Banco de Guatemala
Presente

Señor Presidente:

Me refiero a su muy atenta carta No. 11914 fechada el 1º de agosto del año pasado, en la cual se servía solicitarme una oferta o presupuesto para la realización del proyecto de murales en cobre esmaltado, diseñados por el Maestro Carlos Mérida, que deberán cubrir el cubo de elevadores y la cenefa del Departamento Operativo del nuevo edificio del Banco de Guatemala.

En parte, mi retardo a responderle fue debido a que deseaba conocer y estudiar los proyectos que faltaban; obtener información y colaboración de otras personas que necesariamente trabajarían en el desarrollo de la obra; estudiar la colocación de las 2,000 piezas incisas, pegadas y atomilladas; e inquirir precios de materiales a importar: cobre laminado y colores para esmalte, calculados a base C.I.F. Guatemala. Asimismo, información referente al corte del metal, lo cual tiene que ser ejecutado por un experto.

Desde luego, cuento con su amable oferta verbal, que creo muy acertada, de arreglar, en el mismo edificio en construcción, un taller improvisado de madera y tela metálica, lo más amplio posible, para poder instalar en él los materiales, hornos, pileta, si posible un inodoro, corriente eléctrica y agua y un ventilador para extraer el aire viciado (se usan ácidos). Además, en el mismo local se ajustarían las piezas de esmalte a los grandes trozos de mármol. Cobre y esmaltes los importará el Banco.

*Me permito dar a continuación el presupuesto solicitado:
Costos:*

<i>105 metros cuadrados de cobre esmaltado (aproximadamente 2,000 piezas), a razón de Q. 225.00 metro cuadrado.....</i>	<i>Q. 23,625.00</i>
<i>60 piezas de cobre laminado, de 80'' x 40'' x 3/64, a razón de Q.30.00 cada una.....</i>	<i>Q. 1,800.00</i>
<i>244 libras de esmaltes de diferentes colores.....</i>	<i>Q. 1,480.00</i>
<i>Colocación de 2,000 piezas de cobre esmaltado, incisas, pegadas y atornilladas sobre el mármol.....</i>	<i>Q. 2,500.00</i>
<i>Costo Total.....</i>	<i>Q. 29,405.00</i>

VEINTINUEVE MIL CUATROCIENTOS CINCO QUETZALES.

Tiempo para ejecutar la Obra

*Un año a contarse del día que se disponga de los materiales y
que el taller esté ya en condiciones de funcionar.*

Forma de Pago

*La cuarta parte del monto total al firmarse el contrato; Mil
quinientos Quetzales (Q. 1,500.00) mensuales durante el tiempo que
dure la obra; el resto al quedar terminada la obra.*

*Aprovecho esta oportunidad para suscribirme del Señor
Presidente, su atento y deferente servidor,*

Humberto Garavito

Además de las ofertas contenidas en el memorando, se adicionaron, a manera de documentos de soporte, varias cartas de Carlos Mérida, las que iban encaminadas a orientar a la Comisión Coordinadora de la construcción del edificio del Banco de Guatemala a tomar la mejor decisión posible, tomando en cuenta varios antecedentes, entre los que cabe destacar el del proceso de construcción del mural ubicado en el edificio del Crédito Hipotecario Nacional.

Carlos Mérida,
Av. Manuel M. Ponce 138,
México 20, D.F.

29

Marzo 24 de 1964

Sr. Rafael Arias Lechuga,
Relaciones Públicas,
Banco de Guatemala,
Guatemala.

Muy estimado señor:

En respuesta a su grata del 29 del corriente con la cual me llegó copia de solicitud del señor Pinzani, tengo el gusto de informar a usted lo siguiente para que se sirva transmitir al referido señor lo siguiente: (contesto las preguntas por su orden).

- 1) *La técnica de reproducción deberá ser copiada exactamente de los originales; debe notarse que dichos originales están tratados en la forma llamada "acuarelada", es decir, que tienen texturas y difusiones en el tratamiento del color, de oscuros a claros. De ninguna manera deberán tratarse los colores planos, pero sí como están indicados claramente en los dichos originales.*
- 2) *Los colores deberán ser tratados en colores brillantes.*
- 3) *Tanto el espesor del cobre como su aleación corresponde a la fábrica decidirlo, de acuerdo con las dimensiones de los murales y el tamaño que se le dé a cada pieza que forme parte de los nombrados murales. Ese es un asunto técnico que no está en mi mano y dentro de mis conocimientos resolver.*

- 4) *La dimensión de las planchas de cobre deberá quedar a la elección de la fábrica y a la dimensión de los murales. Esa dimensión la decidirán los fabricantes para que quede ajustada a la seguridad de colocación y el tamaño de los ya nombrados murales.*
- 5) *Es de recomendarse que el pegamento lo aconsejen los fabricantes pues es obvio que en Italia conocen este menester mejor que nosotros. Por lo demás, los estudios que se hayan hecho para el Crédito Hipotecario tendrán que ser aprovechados para la obra del Banco de Guatemala.*
- 6) *Se supone que la casa italiana enviará muestras del trabajo que se piensa realizar; sobre ellas, el Arquitecto Jorge Montes tomará la decisión adecuada.*

Si las dificultades que se presenten son insuperables para hacer el trabajo esmaltado, yo sugerí al Arquitecto Montes hacer las figuraciones en mosaico italiano y empotrarlas en el mármol; esto simplificaría la tarea, pues estaría la labor bajo mi vigilancia inmediata y constante, amén de que los costos se reducirían notablemente y el tiempo de terminación también. Los resultados serían menos novedosos pero sí satisfactorios.

No es posible obtener en la Embajada Italiana en esta ciudad, el número de la revista a que usted se refiere; quizás allá la puedan conseguir. De todas maneras, en Italia conocen a la perfección el trabajo de esmaltado y cualquiera de las casas nombradas estaría capacitada para hacer una tarea satisfactoria.

Me permito rogar a usted transmitir al señor Pinzani, como ya lo he dicho, lo informado por mí, pues no tengo dirección de tal señor para escribirle directamente a él.

Mis mejores saludos para el señor Rubio y para usted.

Atentamente,

Carlos Mérida

Carlos Mérida,
Av. Manuel M. Ponce 138,
México 20, D.F.

45

Marzo 31, 1964

Sr. Carlos Rafael Arias,
Relaciones Públicas,
Banco de Guatemala,
Guatemala.

Muy estimado señor y amigo:

Ampliando mi comunicación de Marzo 24, tengo el gusto de informar a usted que he recabado informaciones con relación a las preguntas contestadas en los incisos 3, 4 y 5 y puedo aclararlas así:

- 3) El adecuado espesor del cobre para las planchas esmaltadas podría ser entre dos tercios y un milímetro de grueso.
- 4) La dimensión de las planchas de cobre para ejecutar los murales tendrían un satisfactorio ajuste si se hiciesen de 0.41 x 0.49 centímetros.
- 5) Es de aconsejarse el pegamento que se use en la colocación de las planchas metálicas de los murales del Crédito Hipotecario y que fabrica el profesor Bucci, quien trabaja tales planchas, ya que él garantiza seguridad ilimitada.

Si el trabajo que ha hecho el profesor Bucci, de Italia, para el Crédito Hipotecario es satisfactorio, no veo la razón por la cual no se contrate con este señor el trabajo de los murales del Banco de Guatemala. De todas maneras, debe tomarse como base la experiencia del Crédito Hipotecario.

Sin otro particular, quedo de usted atento servidor y amigo,

Carlos Mérida

Carlos Mérida,
Av. Manuel M. Ponce 138,
México 20, D.F.

55

Abril 4 de 1964

Señor Carlos Rafael Arias,
Relaciones Públicas,
Banco de Guatemala,
Guatemala.

Mi estimado señor y amigo:

He recibido copia de su comunicación al señor Pinzani relativa a los murales del nuevo edificio del Banco, así como la revista italiana -que ahora devuelvo según su pedido- que contienen reproducciones de esmaltados de diversas casas italianas que se dedican a tal tarea. La vista de estas reproducciones confirma mi idea de que cualquiera de estas casas puede, sin duda, hacer el trabajo de esmaltado a grado satisfactorio. Si el Crédito Hipotecario encomendó ya la manufactura de los esmaltados a la casa del señor Franco Bucci, no veo la razón por la cual no hagan ustedes lo mismo con lo correspondiente al Banco de Guatemala.

En mis últimas cartas a usted creo haber aclarado los puntos a consulta y que corresponden a los standards que se están usando en el mural del Crédito Hipotecario, así que creo que lo adecuado sería encomendar el trabajo al señor Bucci. De todas maneras, insisto en que éste asunto debe ser decidido, en última instancia, por el arquitecto de la obra señor Jorge Montes, en quien confío ampliamente que se encaminará por lo más adecuado.

Con la esperanza de que todo haya quedado aclarado, quedo de usted su siempre amigo y servidor,

Carlos Mérida

Tomando en cuenta el Memorando y la correspondencia de Carlos Mérida, la honorable Junta Monetaria resolvió adjudicar la elaboración del mural, de acuerdo a los diseños de Mérida, a la casa Pesaro de Italia, representada en Guatemala por el señor Pierino Ellero Pinzani, según lo contenido en la Resolución No. 4548 de fecha 28 de septiembre de 1964, que se transcribe a continuación:

RESOLUCIÓN No. 4548.- Conocida la solicitud de la Comisión Coordinadora de la construcción del Edificio del Banco de Guatemala, relativa a que se permita contratar la ejecución en cobre esmaltado de los murales diseñados por el Maestro Carlos Mérida para el edificio central del Banco; después de analizar las ofertas recibidas del señor Humberto Garavito y de señor Pierino Ellero Pinzani, cuyos detalles aparecen en el Dictamen No. 12.64 de la Comisión Coordinadora y documentos anexos; y conocida la opinión del Arquitecto Jorge Montes y de los miembros y asesores presentes,

**LA JUNTA MONETARIA
RESUELVE:**

Adjudicar la ejecución de los murales diseñados por el Maestro Carlos Mérida a la firma Pierino Ellero Pinzani, de acuerdo con la proposición señalada con el No. 1, por la suma de DIEZ Y NUEVE MIL QUINIENTOS CINCUENTA Y SEIS QUETZALES VEINTICINCO CENTAVOS (Q.19,556.25).

Esmaltado sobre metales

Se ha estado mencionando constantemente que, tanto el mural del Banco de Guatemala como el del Crédito Hipotecario Nacional, fueron elaborados siguiendo la técnica del esmalte; a continuación y por considerarse necesario se trasladan los principios básicos de la misma.

El lenguaje del Esmalte

En el esmalte la materia prima es el vidrio, que en su fusión, pasa de un estado líquido a formar una superficie vítrea sobre el metal. Por sus características, el esmalte líquido, en grano, transparente o mate, comunica sus cualidades en sus diferentes grados de fusión, y se revela a través de la experiencia visual.

Los colores se dan en el esmalte por óxidos calcinados, y las variantes de color, su comportamiento y propiedades físicas, dependen de los diferentes grados de fusión. El material se da en el ejercicio de la expresión, la creación de situaciones en las que pueden hacerse descubrimientos visuales. Se incrementa asimismo, la capacidad de percepción y de inventiva.

Al aplicar el material en diferentes formas -ligero, pesado, transparente, mate- se perciben elementos formales que integran la imagen y distintos grados de asociación.

El tratamiento y empleo que requiere la materia permite desarrollar principios operativos que intervienen en la creación de la imagen plástica.

El uso de la línea para realzar o transformar una superficie da más importancia a la presentación a la representación en sí, lo que posibilita crear un espacio plástico, ya que la línea se logra esgrafiando la materia, pero su comportamiento, al fundirse, es diferente, y su cualidad distinta visualmente.

Al esgrafiar la materia surgen distintas calidades de líneas (el esmalte puede estar húmedo, seco, en polvo y las puntas pueden variar) lo que establece el juego de las líneas.

El uso de diferentes herramientas para hacer visible el ritmo, la textura y el color del material, proporciona los recursos expresivos y los elementos formales de estructura y superficie.

El esgrafiado directo con la lámina, permite contrastes en el material esmalte-metal. El contraste simultáneo de colores sucesivamente esgrafiados por transparencia o mate, descubre la apariencia de fondos de color distinto y se percibe la coexistencia de la figura y el fondo. Esto lleva al desarrollo dinámico de la imagen. Por medio de los contrastes simultáneos se estructura con los colores un juego que desarrolla las imágenes plásticas.

Este lenguaje visual amplía las facultades de ver y pensar en función de las relaciones que se establecen en la composición.

El trabajo en etapas consecutivas por bloqueo, superponiendo un color con otro, impone, en cada una de las etapas, la necesidad de nuevas selecciones, sin tener un plan previo del conjunto de la composición; se crea un motivo y un contra motivo que enriquece el significado del primero, y se va estructurando cuando el resultado último no puede visualizarse con precisión. Así, el descubrimiento y desarrollo de formas inesperadas se convierte en una manifestación de la personalidad. Para Juan Gris, "trabajar con una idea preconcebida es lo mismo que copiar un modelo" (Gris, 19: 25) , esto es, no parte de una representación previa del objeto, sino de la forma y el color, para que éstos le sugieran un motivo concreto. Se abandona así a la intuición que nace del propio proceso creativo.

La elaboración de collage, plano, relieve, objeto, con diferentes materiales unidos al esmalte, da una asociación de relación, organicidad, improvisación, experimentación.

Las características peculiares de los materiales y los diferentes instrumentos en las diversas técnicas pueden sugerir disposiciones en el orden estructural.

Para alcanzar una síntesis plástica, el concepto y las resoluciones formales, así como el orden en la investigación y la técnica, se da a partir de una intuición propia, buscando el desarrollo de la personalidad, para llegar a la vivencia y el conocimiento de sí mismo.

Antecedentes

El arte del esmaltador se pierde en los tiempos más remotos. En Oriente se distinguieron Persia y Egipto, y sobre todo China, sigue el Japón , influido por el arte chino, pero más frágil y ligero, y por último la India, que también practica la esmaltería con una gran personalidad. Llegando al imperio de Bizancio, en que el

arte del esmalte forma una parte muy importante de la orfebrería, y se esparce por todos los países realizándose obras notables, sobre todo en Alemania, y luego en Francia e Italia.

Durante el Renacimiento, en Italia primero y Francia después o paralelamente, se inicia la pintura al esmalte, que se emplea después en todas partes; pero es en Limoges, Francia donde alcanza su mayor apogeo y toma el nombre de esmalte de Limoges. Este procedimiento da independencia al esmaltador, es decir, ya no dependen del orfebre los objetos que se ejecutan: jarrones, cofres, placas destinadas a muebles o simplemente enmarcadas con más o menos riqueza de formas variadas que no son sino soportes para el esmalte.

Los esmaltadores, en general se reducen a copiar o interpretar, obras pictóricas o grabadas por artistas de la época, hasta llegar a la gran figura de Leonardo Limousin (1605-1676), con la obra del cual el arte del esmaltado se incorpora a las adquisiciones más puras del arte en general.

La fundación de la manufactura de porcelana de Meissen, Alemania a principios del siglo XVIII, donde se descubren los colores vitrificables a baja temperatura sobre cubierta de porcelana, da lugar a una técnica nueva en la esmaltería. Esta técnica, la pintura con colores vitrificables sobre esmalte, se inicia muy tímidamente en Limoges en algunos esmaltes; pero donde se desarrolla muy rápidamente y con gran éxito es en Ginebra, formándose una escuela de esmaltadores que hace alardes en esta pintura miniada que rápidamente es conocida en el resto del mundo.

La obra de los esmaltadores, va siempre unida a la orfebrería, es a medida que avanza el tiempo cuando el esmalte, cada día con mayores recursos técnicos, se trabaja más libremente y se producen obras en que el esmaltado por sí solo constituye el mérito y el valor de la obra, llegándose a la creación de obras originales.

La Técnica

La aplicación de los esmaltes sobre metal no es tan sencilla como la aplicación de los esmaltes y colores sobre vidrio o sobre cubierta de porcelana, a pesar de la similitud de productos, algunos de los cuales, como los colores vitrificables, pueden servir indistintamente para la porcelana y el pintado de esmalte sobre metal.

El metal, materia oxidable, constituye una gran dificultad que hay que vencer. Unas veces el exceso de temperatura al hacer demasiado íntima la unión del óxido con el esmalte lo altera y cambia de color; otras veces la composición

del esmalte mismo es lo que produce la oxidación; en todos los casos el resultado no es el adecuado para la continuación de la obra.

Los metales se esmalтан a base de esmaltes opacos o transparentes que se aplican por capas sucesivas; otras veces encima de un esmalte de fondo se ejecutan pinturas con esmaltes o colores técnicos conocidos por esmalte de Limoges y pintura sobre esmalte, respectivamente.

Como los esmaltes de vidrio y de porcelana, deben reunir ciertas condiciones indispensables para su perfecto empleo; fusibilidad apropiada al metal que se recubre, variable según el metal, y que pueda resistir cocciones sucesivas; esta es una de las diferencias entre los esmaltes y colores de vidrio y de porcelana, que sufren una o dos cocciones, respectivamente, como máximo; mientras que los esmaltes sobre metal no tienen otra limitación que la resistencia del metal o del esmalte; de todas maneras, se cuidará que las cocciones vayan, en relación a su temperatura, en escala descendente y más rápidas.

Así como el oro puede esmalтarse directamente, para el cobre y la plata es preferible antes una capa de fundente que sirve de fondo para los esmaltes sucesivos. Los esmaltes son opacos o transparentes, pero los fundentes, cuando se emplean solos, hacen el papel de esmalte transparente incoloro.

En el arte del esmalтado no debe dejarse nada al azar. El artista debe tener plena conciencia del trabajo que tiene que ejecutar. Esta es una de las condiciones de los trabajos en que el fuego entra como principal colaborador. La ejecución de la obra irá siempre en camino ascendente, y con el perfecto conocimiento de los materiales que se emplean. En fin, por todas estas dificultades, que el artista debe solventar, el esmalтado es un arte minucioso y lento, pero de una gran belleza y el resultado final es su mayor recompensa.

Metales para los Esmaltes

Los metales que casi siempre van a emplearse en los esmaltes de arte, son el oro, la plata y el cobre.

Para la plata y el cobre, en el contacto entre el metal y el esmalte, habrá siempre alteración en el color, este cambio de tono no tendrá importancia en los esmaltes opacos, pero sí en los esmaltes transparentes. Al efecto, se debe procurar siempre dar al objeto que se quiera esmalтar con esmaltes transparentes una capa de fundente sobre la cual se esmalтará luego. Esta operación de poner el fundente después del desengrasado del metal es llamada con el nombre francés de *decapage*, sinónimo de desengrase y desoxidación.

Preparación de las placas de cobre

Al escoger la placa de cobre que se debe esmaltar, se tendrá en cuenta de guardar una relación estrecha entre su tamaño y su espesor. Éste no constituye precisamente una garantía de solidez; al contrario, a veces, su mayor fuerza de dilatabilidad y contracción son causas de efectos lamentables para el esmalte, que se concentra o se cuartea. Así, pues, el espesor de ésta estará en relación con sus dimensiones; la solidez de la plancha estará constituida por el mismo esmalte y el contraesmalte, que la dominarán evitando sus movimientos con el cambio de temperatura, movimientos que se adaptarán por su mayor ductilidad, si la placa es fina, a la de los esmaltes que la recubren. El cobre utilizado se debe procurar sea de la mejor calidad posible.

Una vez se tenga el dibujo que haya de llevar a la placa, será establecido su perfil sobre la plancha, ya sea por calco, o bien resiguiendo una plantilla de cartón al que se le habrá dado la forma deseada. Se resigue, con un punzón, para luego recortarlo con unas tijeras y retocarlo en seguida con una lima bien fina, para quitarle las asperezas de corte en los bordes y ajustarlo perfectamente a la forma dibujada, corrigiendo los errores que el corte pudiera haber ocasionado.

Ya dispuesta la placa, se procede a golpearla con el martillo, para apretar bien sus moléculas y hacerla lo menos porosa posible; esto le dará mayor resistencia al fuego, en las diferentes cocciones que debe soportar, y su cuerpo contendrá menos gases, evitando accidentes en el esmaltado y su desprendimiento, y, el cobre ganará también en consistencia.

El martillado se hará sobre un tas de acero y con un martillo del mismo metal. Una vez bien batida la placa, se embute, es decir se la bombea de manera que sólo sus bordes estén en contacto con la superficie donde reposa; esto la hace más resistente a las posibles deformaciones al fuego, y le da mayor regularidad a la dilatación por el calor.

El embutido se hace sobre un grueso de papeles de unos diez centímetros aproximadamente y apoyando con la ayuda de un utensilio de madera llamado embutidor, con el cual se obtiene la forma requerida y se tendrá la placa de cobre dispuesta para su desengrase y desoxidación, operación preliminar a la del esmaltado.

Una ventaja del embutido es la de evitar también que el contraesmalte esté demasiado en contacto con el soporte, evitando se pegue en él, aunque esto se logra dando al soporte una capa de carbonato de cal terrosa o caolín.

Desengrasado

La primera operación que debe hacerse con el metal antes de ser esmaltado, y que es de mayor interés, es el desengrasado que sirve además de quitar la grasa de la plancha del metal, para suprimir la capa de óxido que pudiera contener.

Para el oro y la plata, es suficiente limpiarlos con una solución de soda cáustica; pero cuando estos metales son de baja aleación se calientan primero en la mufla y después se desengrasan con una solución de ácido nítrico o sulfúrico en proporciones al 10 %, lavándolos en seguida con agua. Cuando el oro contiene mucho cobre, la operación deberá repetirse varias veces. También se cepillan para que no quede ningún rincón sin desengrasar. En todas las operaciones del desengrasado, se evitará tocar el objeto con las manos, aún con éstas completamente limpias y bien secas. El secado de los objetos se hará en la boca del horno.

Para el cobre, se empleará el ácido nítrico o el sulfúrico en las proporciones al 10 %; se calienta la pieza a desengrasar pero sin pasar del rojo oscuro, y se sumerge en el baño de desengrase, que es mejor tenerlo caliente, y se deja de diez a quince minutos según se desee su acción más o menos fuerte. También puede introducirse en un baño de ácido nítrico puro un minuto; en seguida se retira el objeto del baño con unas pinzas de madera, se lava con agua corriente y se cepilla con un cepillo de cerda dura con un poco de bicarbonato de soda, o bien con polvo de piedra pómez. Una vez bien cepillado se enjuaga con un trapo bien seco y limpio y se acaba el secado encima del horno, retirándolo para dejarlo enfriar y en seguida empezar su esmaltado.

Esmaltado

Antes de proceder al esmaltado, se debe cuidar que el objeto sobre el cual haya de aplicarse el esmalte esté bien desengrasado y desoxidado. Los esmaltes o fundentes ya preparados, se tendrán en pequeños botes y recubiertos de agua.

El esmaltado se efectuará a pincel o con la punta de acero. Antes de emplear los esmaltes, se debe quitar rápidamente el agua que los recubre, y después ya se puede ir sacando el esmalte o fundente con el pincel o la punta de acero y aplicarlo encima del objeto que deba esmaltarse. Debe hacerse en cantidades pequeñas y en forma de gota, la cual se extenderá según sea el espesor que se pretenda dar al esmalte, operación que se continuará hasta cubrir toda la superficie del objeto, procurando que la capa de esmalte sea muy homogénea en su superficie y quede regularmente aplicada.

Cuando las superficies lisas de metal sean bombeadas, se procurará esmaltar la parte convexa, partiendo del centro hacia la periferia, a fin de permitir al agua que se escurra hacia las extremidades y, por el contrario, en los sitios cóncavos se esmaltará del exterior al centro, donde podrá recogerse el agua que pudiera sobrar en el esmalte.

Es preferible hacer el esmaltado, sobre todo en los esmaltes transparentes, por capas sucesivas, teniendo cuidado de cocer cada una por separado, para lograr una superficie lisa homogénea y brillante. El esmalte, se irá colocando por gotas iguales, y no en cantidades mayores, pues esto, además de dificultar la regularidad de la superficie, tiene el riesgo que la adherencia al metal sea imperfecta.

La consistencia que debe tener el esmalte una vez desleído con agua, sólo la práctica puede indicarla. Un exceso de agua hace que el esmalte se cuartee en la cocción, dejando espacios libres de difícil arreglo después de la cocción y resultando siempre una superficie irregular en las que se ven las trazas de las grietas. Si falta agua, además de lo que esto dificulta aplicar y hacer correr el esmalte o fundente, la irregularidad de la superficie será aún más evidente. El agua en exceso que pueda contener un esmalte ya aplicado se puede escurrir con una tela bien limpia y de preferencia usada, que hará las veces de secante teniendo cuidado de no proceder al secado o a la absorción del agua bruscamente, pues produciría grietas al esmalte.

Lo ideal es que el esmalte esté en su punto, con la humedad necesaria, y utilizar la tela para absorber el agua normal del esmalte y no la que contenga en exceso.

Antes de absorber el agua, se darán unos ligeros golpes al objeto esmaltado, los cuales ayudarán a hacer correr el esmalte y al encogerse cobrando una posición plana y regular por todas sus partes. Una vez lisa la superficie, puede dejarse secar tranquilamente; pero si se quiere ganar tiempo, se utilizará la tela. Sea el caso, de exceso de agua, se hará por las extremidades del esmalte, pero con el agua normal, se pondrá la tela plana encima, teniendo cuidado de no levantarla inmediatamente, sino lentamente y con cuidado, para no llevarse con ella el esmalte o parte de él. Esta operación debe hacerse al mismo tiempo con rapidez y seguridad, práctica que se aprende con facilidad relativa. Después, con la espátula, puede concluirse igualando la superficie del esmalte comprimiéndolo por todas sus partes, pues en las superficies grandes difícilmente, el esmaltado queda bien homogéneo, siendo por tanto necesario igualarlo.

Para mayor facilidad en el esmaltado y según las formas de las piezas a esmaltar, se añade al agua un poco de goma de arbusto de las papilionáceas, o bien una cocción de pepitas de membrillo, que impiden se corra el esmalte y

además lo fijan al secarse, no dejando residuos después de la cocción, lo que tiene una gran importancia.

Cuando el esmalte es transparente, se colocan las capas bastante delgadas, para que el metal pueda reflejar la luz; siempre por capas sucesivas; en cambio, en un esmalte opaco, es natural colocarlo con espesor para que la alteración resultante del contacto del esmalte con el metal no llegue á la superficie. Una vez escurrida el agua que pueda contener, el esmalte, alisado con la espátula y sobre todo si contiene goma, se acercará al horno exponiendo la pieza esmaltada a un calor temperado, para que vaya secándose y teniendo cuidado de que la evaporación del agua se efectúe lo más lentamente posible, pues una evaporación rápida sería perjudicial para el esmalte, un secado demasiado rápido podría provocar el desprendimiento del esmalte o bien perjudicarlo una vez cocido.

Con la pieza que se quiere secar, se procederá así: aproximarla al horno hasta ponerla encima, para que se caliente, y después una vez bien seca y evaporada el agua, se le dará finalización al secado introduciéndola y extrayéndola del horno tantas veces como se crean precisas, hasta dejarla dentro del horno para su cocción propiamente dicha.

Contraesmalte

Los metales, por la acción del calor y del frío, sufren los fenómenos de la contracción y la dilatación, y como generalmente no son del mismo coeficiente de los esmaltes, éstos, como más frágiles, o bien saltarían desprendiéndose del metal o se cuartearían. Para evitarlo, se suele embutir el metal, lo que lo hace más resistente a los cambios de temperatura y variación de forma; pero esto solo no sería suficiente para evitar que los esmaltes no sufrieran del movimiento del metal, y para evitarlo se contraesmalta, es decir, se esmalta la parte posterior dejando la plancha de metal entre dos esmaltes.

La placa de metal se esmalta en la parte posterior tantas veces como se esmalta la parte anterior, pero con esmaltes de calidad inferior y a veces con restos de esmaltes o limón recogidos en el lavado de los esmaltes. De todas maneras, en los objetos de calidad no hay que descuidar el contraesmaltado, puesto que es la garantía de solidez y duración del esmalte. La contracción de la placa esmaltada y contraesmaltada, se producirá con regularidad; el metal encerrado entre los dos esmaltes conservará su forma y adaptará sus movimientos al de los esmaltes que lo protegen.

Cuando el metal es de un espesor suficientemente fuerte para no obedecer a los movimientos del esmalte, el contraesmaltado no será tan necesario, como sucede principalmente en las piezas de forma y en la orfebrería.

Cocción

El cocimiento de los esmaltes sobre metal, que hasta estos últimos tiempos se llevaba a cabo en hornos calentados por carbón poroso o por gas, se hace ahora en horno eléctrico, que se ha generalizado en todas partes, y más aún en el artesano.

Su pequeño volumen, su limpieza, su sencillo manejo y la supresión de los inconvenientes del carbón o del gas, como son los humos, gases, humedades, variabilidad de la temperatura, polvo, reducciones de la atmósfera, golpes de fuego; en fin, toda una serie de inconvenientes de difícil corrección y que alteraban el buen resultado de los esmaltes, lo hacen insustituible, y a él se hará referencia en las operaciones de cocción de los esmaltes.

El horno eléctrico es horno y mufla a la vez. Puesto que en muchos hornos las resistencias son visibles, para el caso es igual, se ha empleado indistintamente la palabra "horno" y "mufla", aunque en esto el principio haya cambiado.

Antiguamente era en un horno con una mufla o caja donde se cocían los esmaltes al abrigo de la llama que circulaba entre las paredes del horno y de la mufla. Actualmente, desaparecida la llama, no hay necesidad de la verdadera mufla, y se cuece directamente en el horno, pero se continuará denominando mufla y horno indistintamente, puesto que era las dos cosas, y para no crear polémica ni confusión.

Para la cocción de los esmaltes se esperará a que la mufla esté al rojo vivo, que es la temperatura necesaria, o sea alrededor de 800 a 850 grados centígrados, como máximo. Antes de cocer el esmalte, debe secarse del agua o esencias que pueda contener y además calentar la placa para que, al introducirla en el horno, el cambio de temperatura no sea demasiado brusco, lo que podría alterar el esmalte e incluso hacerlo saltar de la placa.

En el interior de la mufla se colocará una plaquita pequeña de tierra refractaria, la cual se dejará siempre, que servirá para colocar encima otra placa de refractario debidamente embadumada de caolín o carbonato de cal terrosa para evitar que el contraesmalte se adhiera a ella. Así, de esta manera, habrá un espacio libre entre el suelo de la mufla y la placa con el esmalte, lo que permitirá coger fácilmente la placa con las pinzas largas y trabajar más rápida y cómodamente.

Después de secar el esmalte y de calentarlo encima del horno, se cambiará la placa esmaltada colocándola encima de la de refractario que se habrá calentado en el horno y luego se volverá a introducir poniéndola encima de la placa pequeña,

lo que además permitirá dar vueltas a la placa de refractario para que el fuego sea bien regular para todas partes, además de poder vigilar constantemente el curso de la cocción, operación que suele durar unos minutos si el fuego está a la temperatura precisa.

La cocción, cuanto más rápida, mejor. La fusión de los esmaltes, que es cuestión de dos o tres minutos, según la dureza de los esmaltes y su espesor, determinará el final de la cocción.

Durante la misma, el color del esmalte irá cambiando, pasando del claro al oscuro, para volverse claro otra vez, hasta que empieza a fundirse y a coger brillo. Cuando éste aparezca limpio y nítido será señal de que la fusión es completa; entonces se sacará rápidamente la placa del fuego para evitar que se pase demasiado y haga difíciles las cocciones sucesivas, en el caso que deban hacerse.

Cuando no se tiene el ojo ejercitado, por la poca experiencia en el fuego, es preferible vigilar el curso de la cocción y sacar el esmalte para verlo de cerca y darse cuenta lo que falta para la fusión, para después retirarlo a tiempo. Los hornos eléctricos, con temperatura constante, permiten estas libertades.

Al retirar la pieza esmaltada del horno, también deben tomarse precauciones para evitar un enfriamiento demasiado rápido. Esto estará siempre en relación con el tamaño de la pieza esmaltada; así, una vez extraída del horno, se dejará encima para que se vaya enfriando; después, se cambiará de placa y el enfriamiento se hará gradualmente.

Una vez cocida la primera capa de esmalte o fundente, se procede de igual forma con las demás hasta la cocción del fundente final.

Si en la cocción de la primera capa de esmalte o fundente quedasen espacios demasiado delgados, habrá que rellenarlos antes de proceder a la segunda capa de esmalte para que resulte regular y pareja.

Y si hubiesen quedado espacios, aunque muy pequeños, en que el metal aparezca descubierto, entonces se volverá a hacer un desengrasado y desoxidado total de la pieza y a esmaltarla nuevamente, procediendo como la primera vez.

La última cocción debe ser un poco más sostenida, para facilitar un mayor y más perfecto desarrollo del esmalte, alcanzando el máximo brillo que pueda lograr, quedando así la superficie bien lisa y unida por la acción del fuego.

Esta es la línea general para la cocción de esmaltes o fundentes. Al explicar las diferentes técnicas o procedimientos de esmaltado, se pretende dejar clara, la gran importancia que tiene el proceso de horneado para la obtención de

esmaltes perfectos; el esmaltado solo, sin una buena cocción, no será suficiente para obtener una belleza de materia que sólo el fuego puede comunicar al esmalte.

Lapidado

Al exponer las diferentes técnicas o procedimientos del esmaltado, es necesario mencionar la operación de lapidado del esmalte.

Esta operación se lleva a cabo cuando es preciso igualar el esmalte, aplicado con exceso, y planear su superficie. También se recurre al lapidado cuando hay que corregir algún defecto del esmalte, (burbujas, granos, irregularidades) y, por último, muchas veces se lapida el esmalte antes de ser esmaltado por última vez, preparando una superficie lisa que permitirá un mejor esmaltado final.

El lapidado se efectúa con piedras de esmeril de granos distintos, pasando del más grueso al más fino. Cuando se termina el lapidado, que se hace siempre en sentido horizontal, se cepillará fuertemente con un cepillo de cerdas duras y se lavará con agua, copiosamente, hasta que quede libre de todo residuo de esmeril o del mismo esmalte.

Pulido

Al fundente final, muchas veces, se le da un pulido mecánico a base de óxido de silicio en polvo, que se encuentra en el comercio. Hay que asegurarse de su fineza, pasándolo por un tamiz del número 200. Se emplea un utensilio de madera que en un extremo tiene una superficie plana recubierta de fieltro, donde se recogerá el óxido de silicio para pulimentar el fundente; tanto el fieltro como el óxido de silicio deben estar constantemente mojados.

Se frotará la parte que se quiera pulimentar sin hacer mucha fuerza; una vez la superficie fina y lisa, se lavará y se secará con una tela de seda o de franela.

Situación del mural *Sacerdotes danzantes mayas*, en el año 1992

Con motivo de conmemorarse el centenario del nacimiento de Carlos Mérida (2 de diciembre de 1891), se llevaron a cabo una serie de actividades académico- culturales tendientes a exaltar la vida y obra de tan insigne maestro de la plástica universal. Como parte de éstas, se recibió en Guatemala la visita de varios personeros del *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México*, para evaluar la obra de caballete, de Mérida, y así poder integrarla a la exposición homenaje que se llevaría a cabo en el mes de noviembre de 1992 en el Distrito Federal y varios estados de la república mexicana.

Técnicos y personeros mexicanos se dieron cita en las instalaciones del Museo Nacional de Arte Moderno, donde determinaron la ingente necesidad de restaurar la mayoría de las obras originales del maestro, en su mayoría óleos, los que fueron trasladados a México en los primeros meses de 1992.

Entre los personeros del *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México* vino la Licenciada Miriam Kayser Directora de Exposiciones Internacionales, a quien el Maestro Víctor Vásquez Kestler, en ese entonces Jefe del Departamento de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y Deportes, le extendiera invitación para visitar los murales del Centro Cívico, lo cual se hizo en octubre de 1991.

Los resultados de las visitas fueron sumamente desalentadores, La Licenciada Kayser manifestó su honda preocupación por el lamentable estado de los murales, principalmente el del Banco de Guatemala.

Ante esto la Licenciada Kayser propuso que en el instrumento denominado "Proyecto de Intercambio Cultural y Educativo, México-Guatemala" PICE fuera incluido dentro del punto 11 *Conservación, restauración y preservación del patrimonio cultural* lo relacionado con la intervención de los murales

(...) La parte mexicana ofreció colaborar en la restauración de los murales de Carlos Mérida en el Centro Cívico, especialmente los que se encuentran en el Banco de Guatemala.

Tomando en cuenta lo anterior y como respuesta a los múltiples requerimientos que la junta directiva de la Asociación Cultural de Guatemala, entonces presidida por la Arquitecta Julia Veta, el Banco de Guatemala emitió el Acuerdo de Gerencia 1-92, que se transcribe

ACUERDO DE CREACIÓN DE LA PLAZA CARLOS MÉRIDA
ACUERDO DE GERENCIA No. 1-92
La Gerencia del Banco de Guatemala

CONSIDERANDO:

Que el 2 de diciembre de 1991 se cumplieron cien años del nacimiento del insigne artista guatemalteco, Carlos Mérida, quien tuvo a su cargo el diseño y elaboración de los murales interiores y los externos que adornan el edificio del Banco de Guatemala, así como la elaboración de los principales murales de los edificios que conforman el Centro Cívico, tales como el Crédito Hipotecario Nacional, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social y el Palacio Municipal;

CONSIDERANDO:

Que el Banco de Guatemala, conforme a la expresión cultural que transmite a la comunidad guatemalteca, también desea contribuir a la realización de los actos destinados a conmemorar tan trascendental fecha;

CONSIDERANDO:

Que la Asociación Cultural de Guatemala hizo gestiones ante el Banco de Guatemala para que, por las razones expuestas en los anteriores considerandos, se le dé el nombre de Carlos Mérida a la plazoleta del edificio central del Banco de Guatemala;

CONSIDERANDO:

Que el paso de los años ha dañado las obras de arte antes aludidas y que adornan los edificios del Centro Cívico, por lo que se hace necesario aunar esfuerzos para su preservación.

POR TANTO:

En uso a las facultades que le confieren al artículo 38 y el inciso h) del artículo 39 del Decreto 215 del Congreso de la República, Ley Orgánica del Banco de Guatemala y con el pleno apoyo de la Presidencia de la Institución,

ACUERDA:

Artículo 1º. Establecer que durante 1992 todas las actividades culturales del Banco de Guatemala, estén encaminadas a exaltar los méritos del artista Carlos Mérida.

Artículo 2º. Denominar "Plaza Carlos Mérida" a la plazoleta del edificio central del Banco de Guatemala, y convocar a un concurso a los escultores nacionales para la elaboración de un busto de tan destacado artista.

Artículo 3º. Solicitar a la Junta Monetaria que autorice la acuñación de una moneda conmemorativa, conforme lo dispone el Decreto 39-19 del Congreso de la República "Ley de Especies Monetarias Conmemorativas", y de acuerdo con el diseño y las características que apruebe dicha Junta.

Artículo 4º. Invitar a las instituciones: Crédito Hipotecario Nacional, Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (I.G.S.S.) y Municipalidad Capitalina, a fin de que designen un representante para conformar un comité que tenga a su cargo estudiar la restauración y preservación de la obra muralística que se encuentra en dichos edificios y en el Banco de Guatemala, así como de la plaza y alrededores.

Artículo 5º. Encargar al Comité de Arte y Cultura del Banco de Guatemala que coordine todas las actividades que se desprendan del presente Acuerdo.

Artículo 6º. De este Acuerdo se informará a la honorable Junta Monetaria y el mismo entrará en vigor inmediatamente.

Dado en la Ciudad de Guatemala, a los seis días del mes de enero de mil novecientos noventa y dos.

Principales agentes de deterioro del mural ubicado en el Banco de Guatemala

Como ya se ha anotado el mural de Mérida ubicado en el Banco de Guatemala está elaborado bajo la técnica del esmalte vidriado sobre planchas de cobre, en otras palabras es una capa vítrea coloreada sobre una plancha de metal; la naturaleza del metal del que están elaboradas las placas del mural, dado su grosor de 1.00 mm, es blanda y cede ante cualquier presión, no así el vidrio que lo cubre, el cual se astilla o quiebra recibiendo este daño el nombre de *craquelado*, que como se verá más adelante era el mayor de los daños reportados en todo el mural.

Otro de los daños, clasificado como de los mayores, fue el de las placas faltantes, las que, por vencimiento del material adhesivo, se desprendieron y nunca fueron colocadas, de algunas se desconocía su paradero.

Aunque en menor escala también son de reportar daños ocasionados por oxidaciones por sales de calcio, opacamiento de la capa del esmalte producto del sarro a causa de la polución ambiental, perforaciones, abolladuras, abrasiones, etc.

La mayoría de daños presentes en el mural se debió a el que Mérida denominó *incuria*; es decir a la falta de atención y la carencia de medidas de conservación necesarias, llegando incluso a la negligencia absoluta, al perforar los mármoles de base e incluso placas del mural con el objeto de sujetar, mediante tarugos, tabiques para separación de ambientes de varias de las oficinas que hasta finales de 1991 funcionaron en donde se encuentra el mural.

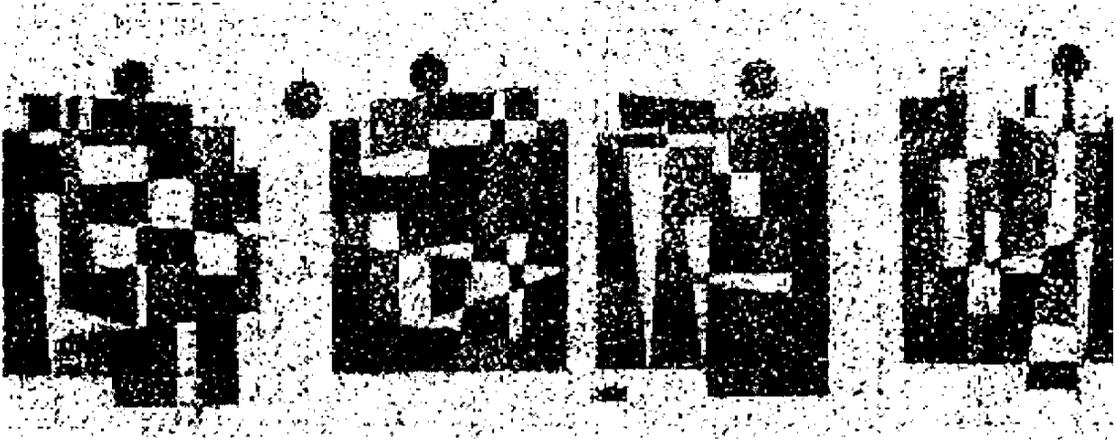
En este sentido el crítico e historiador de arte guatemalteco Juan Juárez se había anticipado como se puede apreciar en el siguiente comentario

Pero el propósito de Mérida de hacer un arte que estuviera en permanente contacto con el pueblo al que expresa, sólo se ha cumplido en parte; no por deficiencia de parte de él, sino por incuria de los responsables de las instituciones que resguardan su obra. En la Municipalidad, una reja en las gradas que conducen al entresuelo impide ese contacto; en el IGSS, el parqueo y las oficinas que habilitaron en un corredor; en el Crédito Hipotecario Nacional, vidrios opacos; en el Banco de Guatemala, escritorios y vidrios reflejantes. Además, la falta de mantenimiento y protección ha dado lugar a daños y deterioros que, si no corrigen pronto, serán irremediables. (Juárez, 92 : 23).

Más aún, en 1966, el mismo Mérida tuvo conocimiento de los daños ocasionados a uno de sus murales, e intentó, vanamente, que se hicieran cargo de su restauración, como podemos ver en la transcripción de una de las cartas que es parte de la correspondencia que por más de dos décadas sostuvo con el artista Luis Ortiz

Mi querido amigo:

Perdóneme de no responder a sus anteriores cartas; todas me han llegado; el caso es que no encontré algo inmediato que comunicarle en cuanto que no he tenido bastante tiempo de ocuparme específicamente de sus encargos. Además, no he sentido impulsos necesarios par abordar el tema cuando que en Guatemala dejan lamentablemente, por incuria, por cerrada comprensión, por desdén, por no merecer éstos el gasto de unos cuantos pesos, que mis murales se destruyan fatalmente. A qué ocuparme de ellos entonces? (Mérida, 1966)



**APENDICE DOCUMENTAL
DEL
CAPÍTULO II**

Carlos Mérida,
Av. Manuel M. Ponce 138,
Méxuci 20, D.F. México

Marzo 31, 1964

Sr. Carlos Rafael Arias,
Relaciones Públicas,
Banco de Guatemala
Guatemala.

Muy estimado señor y amigo:

Ampliando mi comunicación de Marzo 24, tengo el gusto de informar a usted que he recabado informaciones con relación a las preguntas contestadas en los incisos 3, 4 y 5 y puedo aclararlas así:

- 3) El adecuado espesor del cobre para las planchas esmaltadas podría ser entre dos tercios y un milímetro de grueso.
- 4) La dimensión de las planchas de cobre para ejecutar los murales tendrían un satisfactorio ajuste si se hiciesen de 0.41 x 0.49 centímetros.
- 5) Es de aconsejarse el pegamento que se use en la colocación de las planchas metálicas de los murales del Crédito Hipotecario y que fabrica el Profesor Bucci, quien trabaja tales planchas, ya que él garantiza seguridad ilimitada.

Si el trabajo que ha hecho el profesor Bucci, de Italia, para el Crédito Hipotecario es satisfactorio, no veo la razón por la cual no se contrate con este señor el trabajo de los murales del Banco de Guatemala. De todas maneras, debe tomarse como base la experiencia del Crédito Hipotecario.

Sin otro particular, quedo de usted atento servidor y amigo

Carlos Mérida

Carlos Mérida

Carlos Mérida,
Av. Manuel M. Ponce 138,
México 20, D.F.

Marzo 31, 1964

Sr. Carlos Rafael Arias,
Relaciones Públicas,
Banco de Guatemala,
Guatemala.

Muy estimado señor y amigo:

En mi misiva de hoy olvidé recomendar a usted que si las placas metálicas esmaltadas destinadas a los murales del nuevo edificio del Banco se encomiendan a casa extranjera, es preciso hacerles notar que mis proyectos actuales no corresponden a las ampliaciones que entregué, en un principio, al Banco, pues estos proyectos fueron modificados debido a fallas de medición por parte de los ingenieros de la obra. En consecuencia, tales ampliaciones deberán corregirse para que estén de acuerdo con los nuevos proyectos.

Con toda estima quedo de usted atento servidor y amigo

Carlos Mérida
Carlos Mérida

Con copia al Arq. Jorge Montemayor

Carlos Mérida,
Av. Manuel M. Ponce 136,
México 20, D.F.



Abril 4 de 1964

Sr. Carlos Rafael Arias,
Relaciones Publicas,
Banco de Guatemala,
Guatemala

Mi estimado señor y amigo:

He recibido copia de su comunicación al señor Pinzani relativa a los murales del nuevo edificio del Banco, así como la revista italiana--que ahora devuelvo según su pedido-- que contienen reproducciones de esmaltados de diversas casas italianas que se dedican a tal tarea. La vista de estas reproducciones confirma mi idea de que cualquiera de estas casa puede, sin duda, hacer el trabajo de esmaltado a grado satisfactorio. Si el Crédito Hipotecario encomendó ya la manufactura de los esmaltados a la casa del señor Franco Bucci, no veo la razón por la cual no hagan ustedes lo mismo con lo correspondiente al Banco de Guatemala.

En mis últimas cartas a usted creo haber aclarado los puntos a consulta y que corresponden a los standards que se están usando en el mural del Crédito Hipotecario, así que creo que lo adecuado sería encomendar el trabajo al señor Bucci. De todas maneras, insisto en que este asunto debe ser decidido, en última instancia, por el arquitecto de la obra señor Jorge Montes, en quien confío ampliamente que se encaminará por lo más adecuado.

Con la esperanza de que todo haya quedado aclarado, quedo de usted su siempre amigo y servidor

Carlos Mérida

Carlos Mérida

Carlos Mérida,
Av. Manuel M. Ponce 138,
México 20, D.F.

Febrero 18 de 1965

Sr. Lic. Manuel Rubio,
Oficina de Relaciones Públicas,
Banco de Guatemala,
Guatemala

Mi muy estimado amigo y señor:

Tengo el gusto de informar a usted que con fecha de hoy he remitido al Prof. Franco Bucci, de Pesaro, Italia, el proyecto a color, con las especificaciones necesarias, de la parte faltante del friso o cornisa que constituirá parte de la decoración mural del nuevo edificio del Banco de Guatemala. Adjunta encontrará usted copia de la carta enviada al referido profesor Bucci.

Con mis respetos, crea-me su atento servidor y amigo

Carlos Mérida
Carlos Mérida

~~MÉRIDA~~

Guatemala, 28 de Enero de 1965.-

Comisión Coordinadora de la
Construcción del Nuevo Edificio
del Banco de Guatemala
Presente.-

En virtud de la ampliación del Cuerpo Operativo del referido Banco de Guatemala, la obra decorativa que figurará dentro del vestíbulo de la planta principal del Banco ha aumentado, de acuerdo con los nuevos planos ejecutados por la oficina del Arq. Jorge Lantieri, en una longitud de 12mts. 50cms. de lo proyectado originalmente.

Esto requiere a realizar el proyecto de la parte faltante como se ha dicho. En vista de lo urgente de ejecutar el proyecto a color, ya que el profesor Bucci, que hará las placas a metal esmaltado de los murales del Banco lo reclama con insistencia, propongo una de estas dos posibilidades:

- 1o.) Hacer un contrato específico de tal trabajo con un costo de Q. 1,500.00 que se debería ser pagado a la entrega -- del trabajo.
- 2o.) Con el mejor ánimo de colaborar con el Banco y para no -- complicar los problemas que ocasionan contratos adicionales, se me adelante de el contrato principal la suma de -- Q. 1,500.00, ya que gran parte de la supervisión del trabajo está ya ejecutada con la asesoría del profesor Bucci.

No está demás señalarles que, sin costo alguno, por errores de medidas hubo de ejecutar dos veces los proyectos de los auras sobre los cuales contraté con Uds., y que realisé dada la importancia de la obra muralística que se hará en el nuevo Edificio del Banco.

En espera de la resolución de Uds. cuanto antes posible -- quedo atento servidor.

Carlos Mérida

Carlos Mérida.-

nota: El trabajo adicional de esta proposición contenida en el inciso 2º, se hará, desde luego sin costo adicional alguno.

Carlos Mérida

ERNESTO ROSALES F.
INGENIERO

JORGE MONTES C.
ARQUITECTO

LAS AMERICAS - 4-02. ZONA 12

BANCO DE GUATEMALA
GUATEMALA C.A.

TELEFONO 06-296

FE 23 4 16 PM 1965

SECRETARIA

RECIBIDO

17 de Febrero de 1965.-

Señor Secretario de la
Comisión Coordinadora del
Banco de Guatemala
Presente.-

Señor Secretario:

En relación a la ampliación de los murales
de esmalte sobre cobre, que corresponden a la cenefa de la
mezanina del cuerpo operativo del Banco, sugiero que el --
Lic. Héctor Mérida envíe los proyectos directamente desde Méxi-
co, al Profesor Bucci en Italia.

Debido a que el Sr. Bucci está por terminar
toda la obra correspondiente al contrato original, de esta
forma aceleramos el proceso de terminación y no corremos el
riesgo de que los colores, debido al distanciamiento del hor-
neado de las láminas, sufran variaciones. Le sugiero asimis-
mo que se haga con el Sr. Pinzani la ampliación al contrato
correspondiente.

De Ud. atento y seguro servidor.

Arq. Jorge Montes C.-

19 de Mayo de 1962

Molina E. Molina
Sr. Director de la Construcción
del edificio del Banco de Guatemala
Ingeniero Otto Caballeros
Presente.

Sr. Director:

El sábado 23 del mes próximo pasado, acompañado del Señor Coordinador de la Construcción del edificio Don Carlos Granados y el Arq. Inf. Arturo Molina, procedimos a hacer una inspección del trabajo de esmalte en cobre, producido y colocado por el Señor Franco Bucci de Laboratorios Pessaro de Italia, de acuerdo al contrato que para el efecto suscribieron las partes interesadas.

Según mi criterio el trabajo llena las especificaciones previstas por el Maestro Carlos Mérida y la ejecución es de muy buena calidad. Debe tomarse en cuenta que el proceso de fabricación dada las altas y diferentes temperaturas a que están sujetas las láminas según su color y tamaño, producen ciertas irregularidades que no pueden calificarse como defectos sino por el contrario demuestran su proceso artesanal que le imprime el valor de lo hecho a mano.

Opino que corresponde cancelar el adeudo que se le tiene al Señor Bucci y que el Banco bien puede señalar al dar el finiquito correspondiente, que si se diera el caso de alguna falla por un fenómeno físico imprevisto ya sea en el esmalte o el pagamento, el contratista se obliga a -- corregir la anomalía que sucediera, por un plazo de un año de la fecha de la colocación del trabajo.

Me parece que esto es lo justo y correspondiente
Lo saluda atentamente.

Arq. Jorge Montes C.

[Handwritten signature]
20/3/55

Guatemala, marzo 25 de 1955

Señores
Comisión Coordinadora de la
Construcción del Edificio del
Banco de Guatemala
Edificio.

Muy señor nuestro:

Tenemos el agrado de transcribirle la Resolución No.4714 de la Junta Monetaria, inserta en el Punto Quinto del Acta 1454 de sesión celebrada el 17 del corriente, que textualmente dice:

"QUINTO: Comisión Coordinadora de la Construcción del Edificio del Banco de Guatemala, solicita autorización para ampliar contrato suscrito con el señor Pierino Ellero Pinzani, relativo a ejecución en cobre esmaltado de murales diseñados por el Maestro Carlos Mérida.

RESOLUCION No.4714.- Conocido el Memorandum de la Comisión Coordinadora de la Construcción del Edificio del Banco de Guatemala, de autorización para ampliar el contrato suscrito con el señor Pierino Ellero Pinzani relativo a la ejecución en cobre esmaltado de los murales figurativos del Maestro Carlos Mérida; siendo atendibles las razones expuestas en el Memorandum y con apoyo en la opinión de sus miembros y asesores,

LA JUNTA MONETARIA
RESUELVE:

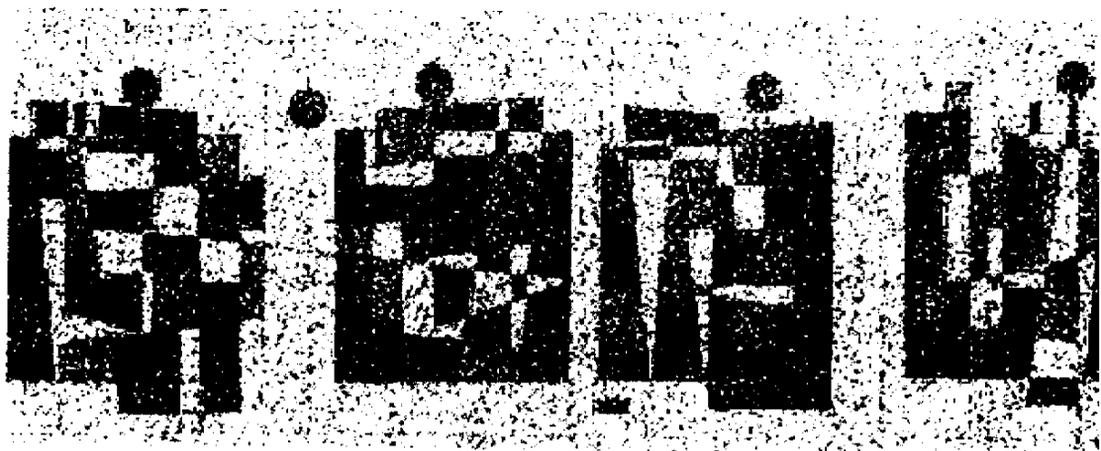
Autorizar a la Gerencia del Banco de Guatemala la ampliación del contrato suscrito con el señor Pierino Ellero Pinzani, en la suma de DOS MIL TRESCIENTOS VEINTIOCHO - - QUETZALES TRECE CENTAVOS (Q2.521.13), que es el costo de 12.50 metros adicionales de la ejecución en cobre esmaltado de los murales figurativos del Maestro Carlos Mérida, por motivo de la prolongación del Cuerpo Operativo."

Atentamente,

[Handwritten signature]
Eduardo de la Cruz
Subsecretario



el.



CAPÍTULO III

El proceso de restauración del mural sacerdotes
danzantes mayas

Primera fase: Inventario de daños

Segunda fase: Intervención

Tercera fase: conclusión de la ciudad capital de
Implementación de medidas de protección

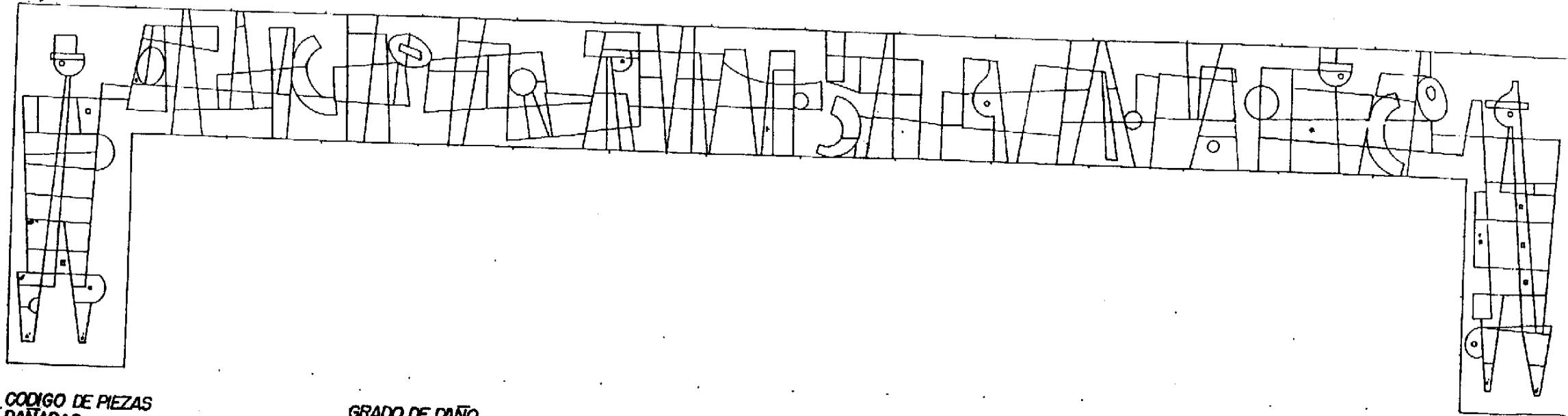
El equipo que tuvo a su cargo la restauración

Administrativo

Técnico

De apoyo

El mural después de su intervención



ALA NORTE

**CODIGO DE PIEZAS
DAÑADAS**

- ABOLLADURA +
- CRQUELADO *
- ORILLA DANADA (DOBLADURA) □
- ESQUINA DANADA (CRQUELADO O ABOLLADO) x
- PIEZA EXTRAVIADA □
- PIEZA LEVANTADA (PARA RESTAURACION) □

GRADO DE DAÑO

- 1.- POCO
- 2.- REGULAR
- 3.- MUCHO

El proceso de restauración del mural Sacerdotes Danzantes Mayas

Primera fase

Diagnóstico o inventario de daños



Daños del mural, craqueladura, esquina doblada, tesela faltante, o retirada por caducidad del adhesivo

Como se ha apuntado en capítulo precedente, el mural Sacerdotes Danzantes Mayas comprende los cuatro lados del cubo de ascensores del primer nivel, así como el friso que está paralelo a la cenefa decorativa del área operativa de los departamentos de Tesorería y Contabilidad, ubicado también en el nivel uno del edificio central del Banco.

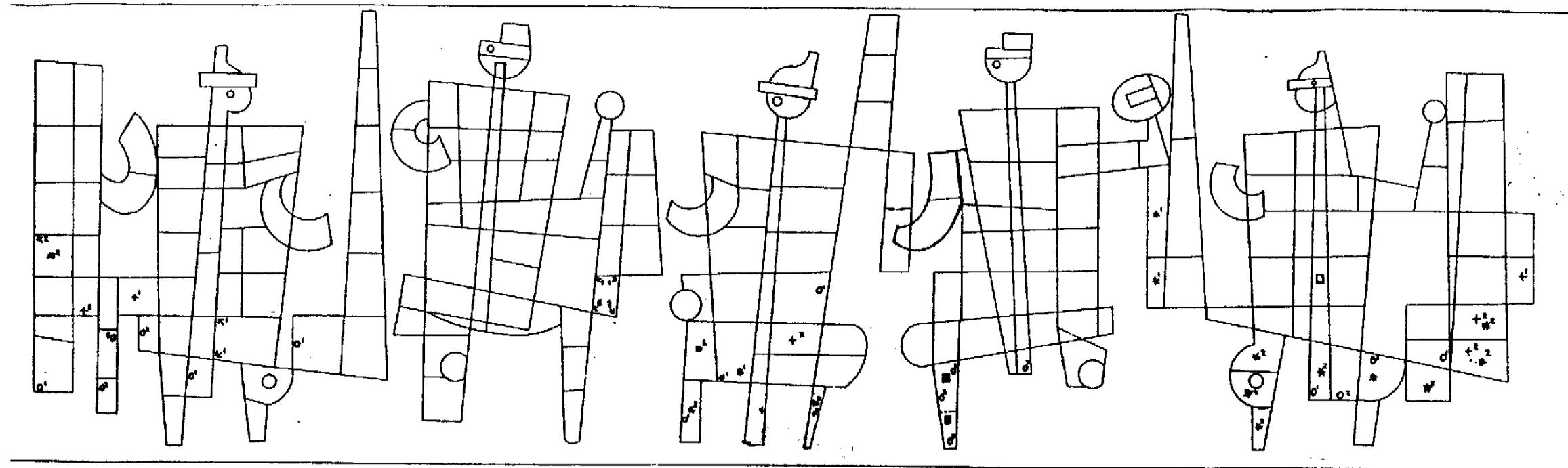
Los 117.50 metros cuadrados de teselas o placas elaboradas en cobre esmaltado están divididos de la siguiente manera:

Ala	Número de piezas
Norte	283 piezas
Sur	270 piezas
Oriente	257 piezas
Occidente	271 piezas
Cenefa	160 piezas
TOTAL	1241 piezas

Sus medidas, planos, coloraciones y composición obedecen al intrincado diseño que a manera de la trama y urdimbre de un tejido típico fueron colocadas sobre planchas de mármol de la provincia de Santa Rosalia, del Municipio de Rio Hondo en Zacapa.

Inventario de Daños

La primera actividad correspondiente a la primera fase se circunscribió a efectuar un recuento de los daños presentes en la totalidad del mural, este recuento, además del aspecto cuantitativo, se centró en la tipificación del daño referente a craqueladuras, esquinas dobladas, abolladuras, faltantes, caducidad de adhesivos, etc. Los resultados, o diagnóstico, aparecen anotados en las páginas siguientes:



CODIGO DE PIEZAS DAÑADAS

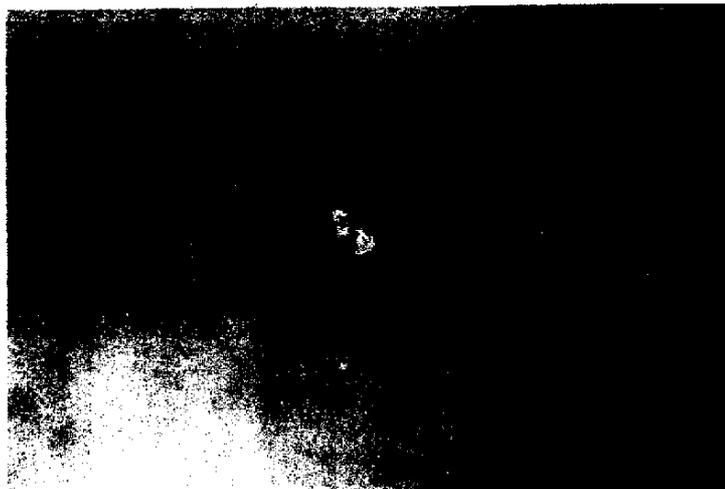
GRADO DE DAÑO

- + ABOLLADURA
- * CRAQUELADO
- o ORILLA DAÑADA (dobladura)
- K ESQUINA DAÑADA (craquelado o abollado)
- PIEZA EXTRAYADA
- ⊠ PIEZA LEVANTADA (para restauración)

- 1.- POCO
- 2.- REGULAR
- 3.- MUCHO

MURAL ALA OCCIDENTE

Ala Norte



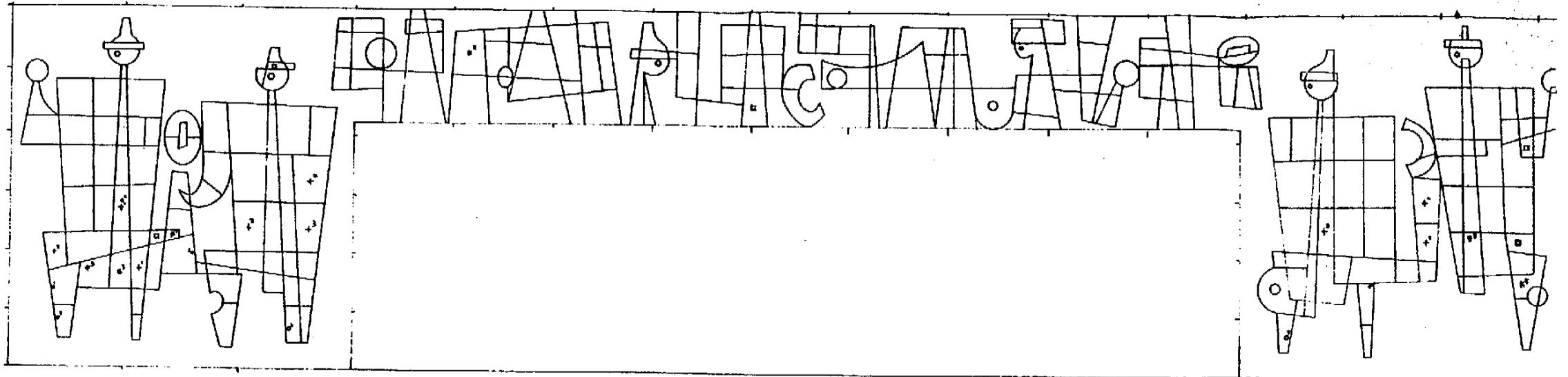
Detalle fotográfico de craqueladuras en teselas, ala norte

Abolladura.....	02
Craqueladuras.....	06
Orillas dobladas.....	02
Esquinas dañadas.....	00
Extraviadas.....	06
Piezas retiradas para restauración.....	00
Total de piezas dañadas.....	16



Detalle fotográfico de craqueladuras en ala sur

Abolladura.....	10
Craqueladuras.....	07
Orillas dobladas.....	05
Esquinas dañadas.....	00
Extraviadas.....	05
Piezas retiradas para restauración.....	00
Total de piezas dañadas.....	27



CODIGO DE PIEZAS DAÑADAS

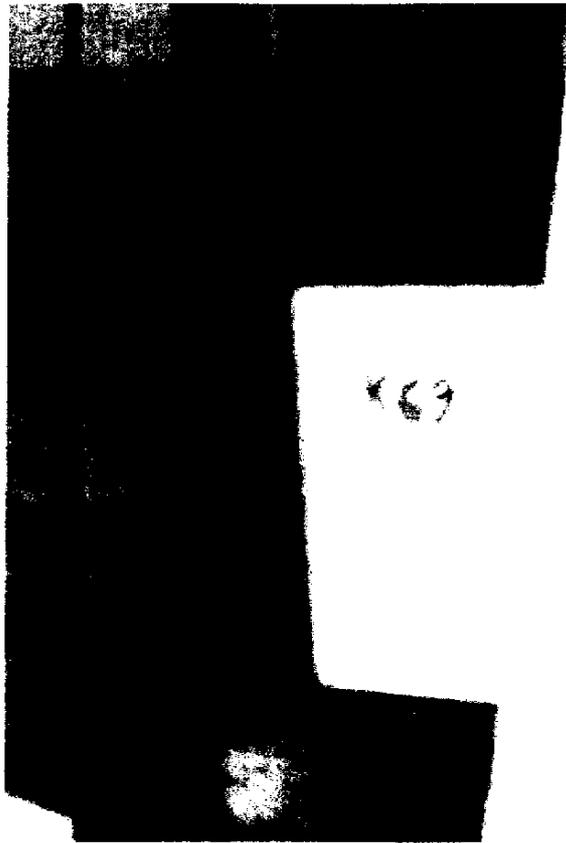
- ABOLLADURA +
- CRAQUELADO *
- ORILLA DAÑADA (dobladura) o
- ESQUINA DAÑADA (craquelado o abollado) x
- PIEZA EXTRAVIADA □
- PIEZA LEVANTADA (para restauración) □

GRADO DE DAÑO

- 1.- POCO
- 2.- REGULAR
- 3.- MUCHO

ALA SUR

Ala Oriente



Pieza faltante en ala oriente

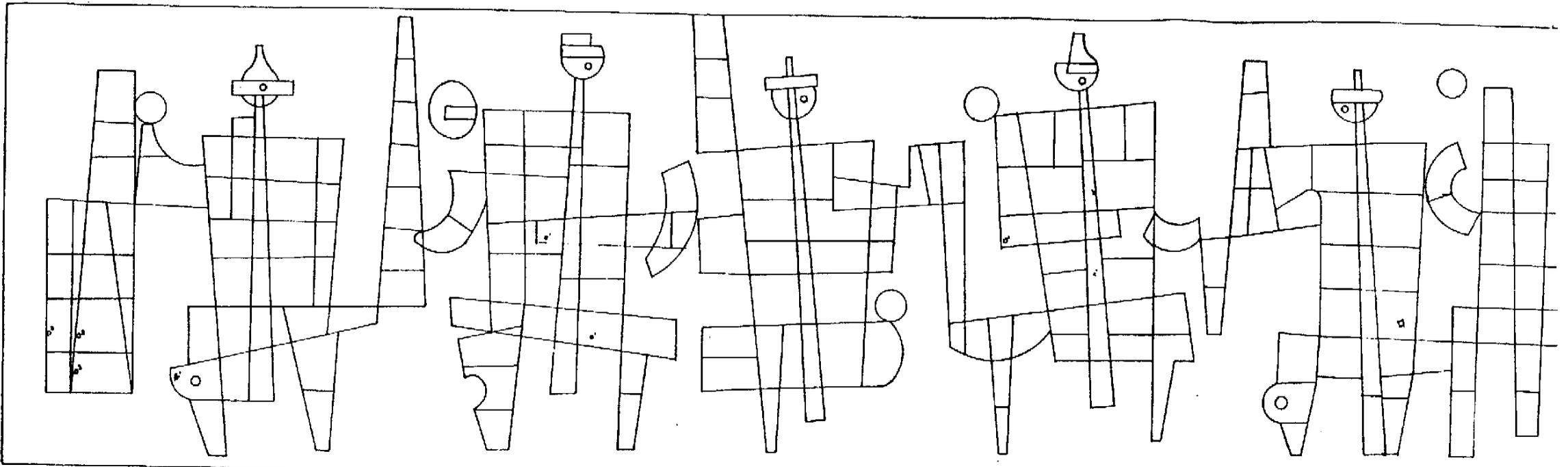
Abolladura.....	.01
Craqueladuras.....	.03
Orillas dobladas.....	.05
Esquinas dañadas.....	.00
Extraviadas.....	.01
Piezas retiradas para restauración.....	.00
Total de piezas dañadas.....	10

Ala Occidente



Piezas faltantes en el ala occidente del mural, extraviadas y retiradas por caducidad del adhesivo

Abolladura.....	08
Craqueladuras.....	15
Orillas dobladas.....	17
Esquinas dañadas.....	07
Extraviadas.....	01
Piezas retiradas para restauración.....	02
Total de piezas dañadas.....	50



CODIGO DE PIEZAS DAÑADAS

- ABOLLADURA +
- CRAQUELADO *
- ORILLA DAÑADA (DORADURA) O
- ESQUINA DAÑADA (CRAQUELADO O ABOLLADO) K
- PIEZA EXTRAVIADA □
- PIEZA LEVANTADA (PARA RESTAURACIÓN) □

GRADO DE DAÑO

- 1- POCO
- 2- REGULAR
- 3- MUCHO

ALA ORIENTE

Cenefa del mezzanine

Abolladura.....	02
Craqueladuras.....	03
Orillas dobladas.....	00
Esquinas dañadas.....	00
Extraviadas.....	06
Piezas retiradas para restauración.....	12
Total de piezas dañadas.....	23

Totales generales

Abolladura.....	23
Craqueladuras.....	34
Orillas dobladas.....	29
Esquinas dañadas.....	07
Extraviadas.....	19
Piezas retiradas para restauración.....	14
Total de piezas dañadas.....	126

Diagnóstico de daños del Mural Sacerdotes Danzantes Mayas

Ala	Abolladura	Craquelado	Orilla dañada (dobladura)	Esquina dañada	Pieza extraviada	Pieza levantada (para restaurarla)	Total
Norte	2	6	2	0	6		16
Sur	10	7	5	0	5		27
Oriente	1	3	5	0	1		10
Occidente	8	15	17	7	1	2	50
Cenefa	2	3	0	0	6	12	23
Total	23	34	29	7	19	14	126

103

Resumen

El ala occidente es la que mayores daños reportó: 50 teselas dañadas

Los mayores daños reportados son las craqueladuras, 34; seguido de las orillas dañadas o dobladas, 29.

La cenefa del mezzanine del área del Departamento de Tesorería fue a la que se le retiró más teselas, 12.

El ala con menores daños reportados fue la oriente, con 10 teselas dañadas.

Al tomar en cuenta el diagnóstico anterior se pueden reportar como posibles causales del deterioro de las teselas del mural las siguientes:

Los mayores daños se reportaron en el ala occidental, la que se encuentra expuesta al contacto con el público; ya que en el área contigua funcionó, desde 1966 hasta 1978 la Sala de Exposiciones del Banco de Guatemala; de 1978 a 1982 funcionaron varias oficinas (Departamento de Relaciones Públicas, Sección de Seguridad) y de 1982 a 1992 varias oficinas del Departamento Internacional del Banco, dedicadas al control, cotizaciones, mesa de cambio y varias actividades conexas a la negociación de divisas.

En síntesis, dicha ala del mural sufrió los mayores daños debido a su contacto con el público y su diario transitar, en algunas ocasiones con carretillas para trasladar todo tipo de enseres de oficina, en otros por golpes de sillas o escritorios, en algunos casos pulidoras, aspiradoras o trapeadores por las naturales tareas de limpieza del área. En casos más graves y producto de desconocimiento, negligencia, o incuria, como lo denominó el maestro Mérida, se llegó incluso a perforar las planchas de mármol y las mismas teselas para colocar tarugos con los cuales fijar al mural tabiques a manera de separaciones de las áreas de trabajo.



Detalle del mural, ala occidental

El ala que menores daños reportó es el ala oriental, lo cual es una consecuencia lógica al estar separada por una pequeña jardinera que impide que el público se acerque más de dos metros al mural, limitando con esto todo contacto y accidentes que pudieran ir en deterioro de sus teselas; sin embargo, y como se verá más adelante, es el ala que conjuntamente con la cenefa del mezzanine, presentaron mayor número de teselas sin brillo u opacadas por la acumulación de sales de calcio producto de la humedad. En el primero de los casos por el agua utilizada para la irrigación de las plantas de la jardinera y en el segundo por escurrimientos al efectuar tareas de limpieza en el segundo nivel del área del Departamento de Tesorería.

Otro factor necesario de reportar en esta parte es la caducidad del adhesivo que originalmente se utilizó para fijar las teselas al mármol o a unas pequeñas piezas de madera las que a su vez fueron adheridas al mármol; esto hizo necesario que algunas de éstas aunque no presentaban daño alguno, fueran retiradas y colocadas nuevamente con varios pegamentos, éstos fueron evaluados en periodos que oscilaron entre los cuatro y los veintiún días, dando resultados positivos los pegamentos elaborados a base de silicones.

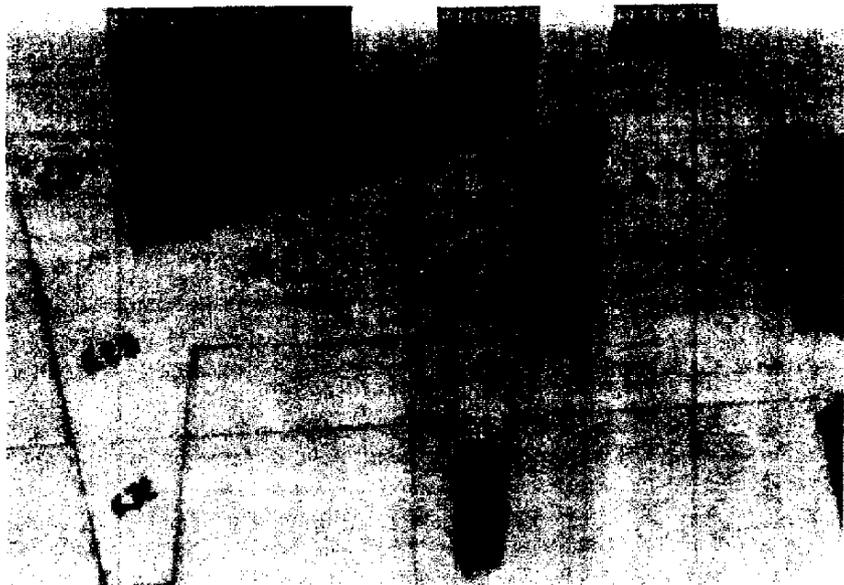
Segunda fase

Intervención

A raíz de la visita a Guatemala de la Licenciada Miriam Kayser, funcionaria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en enero de 1992 se vio la necesidad de intervenir el mural denominado *Sacerdotes Danzantes Mayas del Maestro Carlos Mérida* ubicado en el nivel uno del edificio central del Banco de Guatemala.

La citada restauración fue incluida en el instrumento denominado *Programa De Intercambio Cultural Y Educativo "PICE"*, suscrito entre los gobiernos de la República de Guatemala y de Los Estados Unidos Mexicanos; que de acuerdo al numeral once del capítulo segundo se transcribe a continuación:

"La parte mexicana ofreció colaborar con la restauración de los murales de Carlos Mérida del Centro Cívico, especialmente los que se encuentran en el Banco de Guatemala".



Detalle del mural, ala occidental

A raíz de lo anterior la Licenciada Kayser recomendó y contactó a la Maestra Ana Teresa Ordiales Fierros (Ana Teresa Fierros), especialista en la técnica del esmalte y docente de la Academia de Bellas Artes San Carlos, para que tuviera a su cargo la tarea indicada.

En julio de 1992 la Maestra Ordiales Fierros realizó una visita de evaluación a los murales del Centro Cívico de la ciudad capital de Guatemala, enfatizando su atención en el ubicado en el nivel uno del Banco de Guatemala. Entre las recomendaciones iniciales de la Maestra Ordiales Fierros estaba el efectuar el mapeo del mural correspondiente a los cuatro costados del cubo de ascensores, por ser estos los que presentaban mayor daño, tarea que se encargó al técnico grabador de la Casa de Moneda señor Leonel del Cid. Posteriormente los planos y reporte de daños fueron enviados a la Maestra Fierros, que en febrero de 1993 en la ciudad de México presentó al coordinador general de las tareas de restauración del mural, Licenciado Ricardo Martínez, el proyecto de programa de trabajo, acompañado del presupuesto correspondiente y que a continuación se transcribe:

Proyecto que presenta la maestra Ana Teresa Ordiales Fierros para la Restauración del Mural del Pintor Carlos Mérida, que se encuentra en el Banco de Guatemala, en la Ciudad de Guatemala, C.A.

El mural está realizado en esmaltes sobre metal, técnica en la que soy especialista, y por lo cual se me propuso hacer la restauración de dicho mural.

En mi recién visita a Guatemala hice un avalúo de los daños que presenta el mural, cuyo costo se incluye en este presupuesto. Según este informe, el daño que presenta es de un 10% del total de piezas que constituyen el mural.

La primera etapa del trabajo de restauración consistirá en la recuperación de las piezas deterioradas en el proceso de refundición, para colocarlas de nuevo.

La segunda etapa comprendería la realización de las piezas faltantes y su colocación, de las mismas, para evitar que sigan dañándose.

El inicio de este trabajo sería a partir de marzo, con duración de ocho meses.

El trabajo de refundición y la realización de las piezas se llevaría a cabo en México, en el taller de Esmaltes (que está a mi cargo) de la Escuela de Artes Plásticas, División de Estudios de Postgrado, de la UNAM, el cual, por mi conducto y mediante un intercambio académico, podría ser facilitado.

Al terminar la primera etapa será necesario realizar un viaje a la ciudad de Guatemala, para la colocación de las placas restauradas; asimismo, al término de la segunda etapa se realizaría un segundo viaje, para montar las placas faltantes y hacer la limpieza y el diseño del barandal de protección en plexiglas (cristal acrílico).

Mi equipo de trabajo comprende dos ayudantes, uno para el taller y un esmaltador. Para la colocación de las piezas y el trabajo necesario en la ciudad de Guatemala se formaría un equipo en la misma ciudad. Por lo pronto, ya se cuenta con una persona, Leonel del Cid, quien realizó el trabajo en el mapeo de las piezas.

(transcripción literal del proyecto, fuente archivos del proceso, facilitados por el Banco de Guatemala)

En septiembre de ese mismo año se efectuó una segunda visita a la ciudad de México para informar a la Maestra Ordiales Fierros de la aprobación del presupuesto y su programa de trabajo.

Esta visita fue aprovechada para implementar la estructura administrativa necesaria y llevar a cabo las tareas de restauración del mural, tomando en cuenta que la Maestra Ordiales Fierros llevaría a cabo los trabajos en las instalaciones de la Academia de Bellas Artes San Carlos, dependencia de la Universidad Autónoma de México, lo cual hizo necesario suscribir un convenio de colaboración entre esa institución educativa mexicana y el Banco de Guatemala, adicionándose la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno Mexicano, quien facilitaría los trámites migratorios y aduanales del personal y objetos involucrados; además del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, quien se constituyó en el coordinador de las tareas en México, delegándolas en su Dirección de Actividades Internacionales (de la cual es titular la Licenciada Kayser). El convenio, literalmente, se transcribe a continuación:

(...) INSTRUMENTO NUMERO: 3323-272-20-X-93.

CONVENIO DE COLABORACION QUE CELEBRAN LA SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES, EN ADELANTE "LA SECRETARIA", REPRESENTADA POR EL EMBAJADOR JORGE ALBERTO LOZOYA EN SU CARACTER DE DIRECTOR EN JEFE DE ASUNTOS CULTURALES; EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES, A QUIEN EN LO SUCESIVO SE LE DENOMINARA "EL CONSEJO", REPRESENTADO POR EL LICENCIADO EDUARDO AMERENA, EL C. P. JUAN TAMARIZ SANCHEZ MEJORADA Y EL LICENCIADO JAIME GARCIA AMARAL, EN SUS CARACTERES DE SECRETARIO TECNICO, DIRECTOR GENERAL DE ADMINISTRACION Y COORDINADOR DE ASUNTOS INTERNACIONALES; LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO, EN ADELANTE "LA UNAM", REPRESENTADA EN ESTE ACTO POR SU SECRETARIO GENERAL DOCTOR FRANCISCO BARNES DE CASTRO, CON LA ASISTENCIA DEL DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS, MAESTRO JOSE DE SANTIAGO SILVA; Y EL BANCO DE GUATEMALA, EN LO SUCESIVO "EL BANCO", REPRESENTADO POR EL LICENCIADO SERGIO ALFONSO GONZALEZ NAVAS, EN SU CARACTER DE GERENTE; DE CONFORMIDAD CON LAS SIGUIENTES DECLARACIONES Y CLAUSULAS:

DECLARACIONES

I. DECLARA "LA SECRETARIA":

1.- Que es una dependencia del Poder Ejecutivo Federal, de conformidad con Los artículos 26 y 28 de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal.

2.- Que sus atribuciones son la de promover, propiciar y asegurar la coordinación de las acciones en el exterior de las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal, así como intervenir en lo relativo a comisiones, congresos, conferencias y exposiciones internacionales.

3.- Que el Embajador Jorge Alberto Lozoya en su carácter de Director en Jefe de Asuntos Culturales, se encuentra facultado para suscribir el presente convenio.

4.- Señala como su domicilio para todos Los efectos del presente Convenio el ubicado en Ricardo Flores Magón número 1, Colonia Guerrero, C. P. 06995, México, D. F.

II. DECLARA "EL CONSEJO":

1.- Que es un Organo Desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, que tiene entre otras atribuciones la de promover y difundir la cultura y las artes, según se establece en el Decreto Presidencial, publicado el 7 de diciembre de 1988 en el Diario Oficial de la Federación.

2.- Que su Secretario Técnico, Licenciado Eduardo Amarena, tiene facultades para suscribir el presente convenio.

3.- Que el Programa Nacional de Cultura 1990-1994 tiene previsto la concertación con instituciones públicas, privadas y asociaciones civiles para la realización de proyectos, artísticos y culturales específicos.

4.- Que para los efectos del presente instrumento señala como su domicilio legal el ubicado en Arrenal número 40 Colonia Chimalistac, Delegación Coyoacán, C. P. 01070, México, D. F.

III. DECLARA "LA UNAM":

1.- Que de conformidad con el artículo 1º. de su Ley Orgánica, es una corporación pública, organismo descentralizado del Estado, dotado de plena capacidad jurídica, teniendo por fines impartir educación superior para formar

profesionistas, investigadores, profesores universitarios y técnicos útiles a la sociedad, organizar y realizar investigaciones principalmente acerca de las condiciones y problemas nacionales, y extender con la mayor amplitud los beneficios de la cultura.

2.- *Que la representación legal de esta Casa de Estudios recae en su Rector Doctor José Sarukhán Kérmez, según lo dispuesto en los artículos 9o. de su Ley Orgánica y 30 del Estatuto General, teniendo conforme a la fracción I del artículo 34 del propio Estatuto, facultades para delegarla.*

3.- *Que el Doctor Francisco Barnés de Castro, Secretario General, se encuentra facultado para suscribir el presente Convenio, en representación de "LA UNAM".*

4.- *Que dentro de su estructura académico-administrativa, se encuentra la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la cual cuenta con la infraestructura y recursos humanos necesarios y disponibles para la ejecución de las actividades correspondientes a este convenio.*

5.- *Que para los efectos de este Convenio señala como domicilio el 9º. Piso de la Torre Rectoría, en Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, México, D.F.*

IV. DECLARA "EL BANCO":

1.- *Que es un Banco de Estado descentralizado y autónomo de conformidad con la Constitución Política de la República de Guatemala y el Decreto número 215 del Congreso de la República.*

2.- *Que el Licenciado Sergio Alfonso González Navas está facultado para suscribir el presente Convenio, de conformidad con el acta de toma de posesión del Cargo número 2648 del 17 de agosto de 1993.*

3.- *Que señala como su domicilio para todos los efectos del presente Convenio el ubicado en la 7ª. Avenida 22-01 de la Zona 1 de la Ciudad de Guatemala, Guatemala.*

III. DECLARAN LAS PARTES:

UNICO.- Que expuesto lo anterior, y estando de acuerdo en realizar actividades conjuntas, están conformes en sujetar su compromiso a los términos y condiciones insertos en las siguientes:

CLAUSULAS

PRIMERA. Las partes convienen en unir esfuerzos y recursos para llevar a cabo la restauración del Mural de Carlos Mérida, denominado "Sacerdotes Danzantes Mayas", en lo sucesivo "LA OBRA" realizado en esmalte sobre metal, cuya propiedad es de "EL BANCO" el cual se encuentra ubicado en el Primer piso del domicilio del mismo.

SEGUNDA. "LA SECRETARIA" se obliga para la realización del objeto de este Convenio, a:

a) Realizar los trámites necesarios de visa para la estancia en la Ciudad de México, D. F., del Señor Leonel del Cid, restaurador de "LA OBRA". Dicha estancia no excederá de un período de 30 días.

b) Gestionar todos los trámites que se requieran para permitir el traslado de las piezas de "LA OBRA" que sean restauradas en las instalaciones a que se refiere la cláusula cuarta, a la Ciudad de Guatemala.

TERCERA. "EL CONSEJO" para el cumplimiento del objeto del presente Convenio, se compromete a:

a) Proporcionar la cantidad de N\$8,416.41 (OCHO MIL CUATROCIENTOS DIECISEIS NUEVOS PESOS 41/100 M. N.), para que el Señor Leonel del Cid participe en la restauración de "LA OBRA" en la Ciudad de México.

b) Proporcionar la cantidad de \$309.00 Dólares (TRESCIENTOS NUEVE DOLARES AMERICANOS) o su equivalente en Moneda Nacional a fin de que la Sra. Ana Teresa Fierros, participe en la coordinación del proyecto de restauración de "LA OBRA", en la Ciudad de Guatemala.

CUARTA. "LA UNAM" por su parte, se compromete a proporcionar las instalaciones del taller de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, para que se lleve a cabo la restauración o en su caso elaboración de las piezas en esmalte sobre metal que forman parte de "LA OBRA".

QUINTA. "EL BANCO" por su parte para la realización del objeto de este Convenio, se compromete a:

a) Cubrir a "LA UNAM" los gastos que se generen con motivo de la restauración de "LA OBRA".

b) Sufragar los gastos que genere el envío de las piezas, cuya restauración se realizará en las instalaciones de "LA UNAM", a la Ciudad de Guatemala.

SEXTA. Las partes acuerdan que el presente Convenio no constituye una sociedad o empresa de ningún tipo entre las mismas, por lo tanto ninguna de ellas será responsable en ningún caso de los gastos, deudas o responsabilidades económicas, laborales, fiscales, autorales o de seguridad social que contraigan las otras.

SEPTIMA. Las partes no podrán ceder, transferir, enajenar o gravar por ningún acto jurídico a terceras personas, los derechos y obligaciones derivadas de la suscripción del presente Convenio.

OCTAVA. Las partes convienen en que el personal aportado por cada una para la realización del objeto materia del presente Convenio, se entenderá relacionado exclusivamente con aquella que lo empleó, por lo que asumirán su responsabilidad por este concepto y en ningún caso se considerarán patrones solidarios o sustitutos.

NOVENA. Las partes podrán dar por terminado este Convenio, mediante aviso previo y por escrito, con seis meses de anticipación.

Asimismo, acuerdan que para el caso de dar por terminado el presente Convenio en forma anticipada, proveerán todo lo necesario para cumplir con todas las obligaciones que estuvieran pendientes de realización o se encontraran en desarrollo.

DECIMA. El presente instrumento no causa impuesto alguno por lo que respecta a "LA UNAM", toda vez que el artículo 17 de su Ley Orgánica ordena que los ingresos de la misma y los bienes de su propiedad no están sujetos a impuestos o derechos federales, locales o municipales y que tampoco estarán gravados los actos o convenios en que ella intervenga, si los impuestos conforme a la ley respectiva debiesen estar a cargo de "LA UNAM".

La interpretación cabal del artículo mencionado es que "LA UNAM" goza de un régimen fiscal de no sujeción impositiva, como ha sido reconocido por el Poder Judicial de la Federación en la jurisprudencia I.5.A.8. del Quinto Tribunal Colegiado en Materia Administrativa del Primer Circuito, publicado en la Gaceta del Semanario Judicial de la Federación en el número 19-20, julio-septiembre de 1989, en la página 123, bajo el rubro "UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO. NO ES SUJETO TRIBUTARIO", con base en las ejecutorias de los amparos en revisión 35/88, 5/89, 25/89, 45/89 y 85/89.

DECIMA PRIMERA. Queda expresamente pactado que las partes no tendrán responsabilidad civil por daños y perjuicios que pudieran causarse, como consecuencia del caso fortuito o fuerza mayor, particularmente por paro de labores académicas o administrativas, ya que en tal caso el plazo para el cumplimiento de la obligación o compromiso de que se trate, se ampliará por todo el tiempo que dure dicha circunstancia.

DECIMA SEGUNDA. El presente Convenio comenzará a surtir sus efectos a partir de la fecha de su firma y concluirá hasta la total realización del objeto de este instrumento.

DECIMA TERCERA. El presente Convenio podrá ser modificado o adicionado a voluntad de las partes, las modificaciones o adiciones obligará a los signatarios a partir de la fecha de su firma.

DECIMA CUARTA. Este Convenio es producto de la buena fe, en razón de lo cual los conflictos que llegaran a presentarse en cuanto a su interpretación, formalización y cumplimiento, las partes lo resolverán de común acuerdo en amigable composición.

El presente Convenio que fue leído y enteradas las partes de su contenido y alcances legales, se firma por cuadruplicado, en la Ciudad de México, D. F.

(transcripción literal del Convenio de colaboración, fuente archivos del proceso, facilitados por el Banco de Guatemala)

El mencionado convenio fue suscrito y aprobado por las partes, por lo que el Banco de Guatemala erogó una cantidad en concepto de anticipo para iniciar las tareas de restauración, la cual fue recibida de conformidad por la Maestra Ordiales Fierros.

Durante el mes de noviembre de ese mismo año, y como parte del convenio, el señor Leonel del Cid, delegado por el Banco de Guatemala, se trasladó a la ciudad de México a recibir el curso de esmaltes en la Academia de Bellas Artes San Carlos.

Para esos días la Maestra Fierros manifestó la imposibilidad de continuar con los trabajos de restauración aduciendo una serie de problemas de carácter técnico que se resumen a la ampliación del presupuesto.

El Banco, tomando en cuenta la opinión de la Licenciada Kayser, acordó ampliar el presupuesto inicial. Previa suscripción de un contrato, con todas las características legales, entre la Maestra Ana Teresa Ordiales Fierros y el Banco de Guatemala, a fin de garantizarse éste último la finalización de los trabajos de restauración; éste fue firmado por el señor Gerente Licenciado Sergio Alfonso González Navas y la Maestra Ana Teresa Ordiales Fierros, con fecha 8 de noviembre de 1994.

Primera etapa

Cubo de ascensores, Primer nivel del edificio central.



Técnico Juan Manuel Ramírez, Maestra Ana Teresa Fierro y Juan Carlos Calat, del equipo de apoyo, preparando una tesela para su reinstalación.

Este trabajo consistió en varias etapas, según las necesidades de restauración por áreas dañadas, que fueron determinadas en el diagnóstico inicial. Cada etapa de restauración estuvo conformada, a su vez, por diferentes actividades.

En la primera etapa se profundizó sobre el daño que presentaban las piezas sus necesidades de restauración, así como los materiales más adecuados para llevar a cabo el trabajo.

Determinadas las piezas que era necesario retirar y trasladar a la ciudad de México, para su reesmaltado, se procedió a un proceso de infiltración en la parte posterior, de solventes minerales para aligerar su desprendimiento, posteriormente se sumergieron en los mismos solventes para desprender todo residuo de adhesivos; tareas a cargo de personal de mantenimiento del Banco de Guatemala, señor Ángel Gabriel García, y del señor Leonel del Cid, bajo la supervisión del Licenciado Martínez, quien en dos oportunidades trasladó las piezas a la ciudad de México y presenció el proceso de reesmaltado de una de ellas, la cual trajo consigo para la aprobación final de los trabajos. Previo a erogar la cantidad de dinero correspondiente a los anticipos para la compra del material necesario, la Gerencia del Banco aprobó los trabajos efectuados a la pieza.

Una vez se contó con el material, se iniciaron los trabajos de restauración general de las placas dañadas del ala occidental del mural, en marzo de 1994; las tareas continuaron con la colocación de las primeras 25 piezas en esa ala (área de la sala de exposiciones), continuaron durante el mes de noviembre de ese año y concluyeron en junio de 1995 con la colocación de las 45 piezas pertenecientes a las alas norte, sur y oriente, del mural, todo se concluyó en noviembre del mismo año. Con lo anterior finalizó la primera etapa de las tareas de restauración del mural.

Es importante señalar que durante el mes de febrero de 1996 se notaron ciertas alteraciones en las teselas del mural, una capa blanquecina opacaba su brillo; el reaparecimiento de esta capa, a pesar de haberse limpiado en varias ocasiones, hizo necesaria una evaluación minuciosa que mostró la formación de un sarro en la capa de esmalte, principalmente en las recién restauradas. Al efectuar una serie de análisis químicos, que estuvieron a cargo del Ingeniero Omar Ruano, se determinó que:

" el sarro que se forma en la superficie del esmalte es un efecto causado por las reacciones entre un elemento constitutivo del esmalte Y el ambiente, específicamente entre el plomo y algunos gases que el aire contiene, tales como oxígeno, sulfuro y carbonatos "

Según diagnóstico del Ingeniero Químico Walter Omar Ruano debido a la falta de un aseo adecuado en las piezas del mural con el correr del tiempo se cubrió por una capa de hongos y sales que se han ido acumulando, lo anterior ocasionó la pérdida del brillo original de gran parte de las piezas del mural en su ala oriente principalmente, debido a que frente al mismo se encuentra ubicado un arriate el cual contribuye con humedad, partículas de polvo, y cloro del agua para regar las plantas.

Esta situación fue comunicada a la Licenciada Kayser que a su vez lo informó a la Maestra Ordiales Fierros, para que fuera ella quien propusiera las medidas correctivas necesarias; la solución propuesta por la maestra restauradora Fierros era la de proceder a desprender las piezas para su "rehomeado".(sic) En opinión del Señor del Cid, no era lo más conveniente, *por existir la posibilidad de que el mencionado tratamiento hubiera causado un posible craquelamiento del vidrio (especialmente en las piezas planas) y debido a la contaminación acumulada los resultados del rehomeado hubiesen sido inesperados amén del cambio de color como resultado de una cocida más.*

(transcripción literal de un párrafo del Memorando de fecha 17 de marzo de 1997, fuente archivos del proceso, facilitados por el Banco de Guatemala)

Por otro lado las piezas restauradas desarrollaron un brillo irisado y otra clase de mancha superficial. Al observar las manchas se propuso a la maestra tomar una de las piezas más opacas para someterla a pruebas de pulido con pasta abrasiva y una pulidora del tipo "dremmell" con fieltro suave, aunque hubo cierta resistencia de su parte, accedió, y se procedió a hacer la prueba que dio resultado en el primer intento, sin causar ningún daño en el esmalte, recobrando sus características originales de brillo y color.

Además se hicieron pruebas con teselas esmaltadas hechas para el efecto las que consistieron en sumergirlas en ácido sulfúrico en porcentajes que oscilaron entre el 0.20% y 0.05% lo cual provocó que se opacaran sin opción a recuperar su brillo por lo que se sugirió no utilizar ese procedimiento tomando en cuenta los resultados obtenidos de la experiencia práctica mencionada, ya que podría devenir en la pérdida de brillo de los esmaltes del mural con el pasar del tiempo.

Segunda etapa

Cenefa del mezzanine del Departamento de Tesorería

Originalmente se planificó realizar su reesmaltado en Guatemala tomando en cuenta sus dimensiones, las que son menores y no es necesario trasladarlas a México; tarea que se dispuso llevar a cabo en las instalaciones de la Casa de Moneda, donde fue instalado un horno para tales actividades, inclusive se pensó en un curso/taller que sería impartido por la Maestra Fierros y que estaría dirigido a aquellos artistas que el Banco invitaría dentro del equipo de restauradores del Instituto de Antropología e Historia, alumnos de la Escuela de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla, y artistas de la

plástica guatemalteca que manifestaran su interés; lamentablemente el mismo no se llevó a cabo, hasta la fecha del presente trabajo, marzo de 1998.

Se mantuvo la mecánica anterior, el Señor Leonel del Cid, con apoyo de personal de mantenimiento, realizó las plantillas de las piezas faltantes del mural del área de la cenefa del mezzanine del Departamento de Tesorería, las que fueron enviadas a México para su elaboración.

Fue necesario suscribir un nuevo contrato por los servicios de la Maestra Ordiales Fierros, lo cual se hizo con fecha 19 de noviembre de 1996 y fue firmado por la Maestra y el Licenciado Julio Suárez Guerra, quien ocupó la Gerencia del Banco, al haber sido dejada está por el Licenciado González Navas.

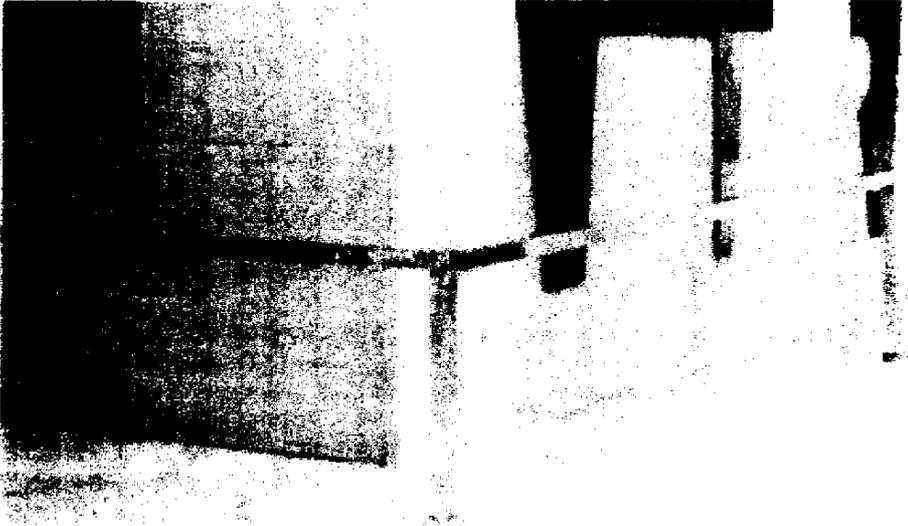
Las piezas debidamente reesmaltadas fueron traídas a Guatemala por la Maestra Fierros quien coordinó su colocación en noviembre de 1996, concluyendo así el proceso, en lo que se refiere a las piezas, o teselas de cobre esmaltado.

Tercera fase *Conclusión*

Pulido del mural

Se procedió a pulir las piezas de las alas oriente, sur, occidente y norte, respectivamente, pudiendo constatar que la mayor cantidad de piezas opacas se encontraba en el ala oriente y en mucho menor cantidad en las restantes alas, también hubo que retirar alrededor de 18 piezas que estaban por caerse ya que el pegamento antiguo estaba caduco por lo que la mayoría de piezas han sido reinstaladas con el nuevo pegamento de silicones sugerido por la Maestra Fierros.

Implementación de medidas de protección



Barandal de protección, ala occidental del mural

Colocación de un barandal de protección en el ala occidente del mural, para evitar daños accidentales por la aproximación de personas, carretillas, pulidoras, etc.

Colocación de una pieza de angular metálico y sello de silicón en el área del segundo nivel del Departamento de Tesorería, evitando así que por tareas de limpieza pueda escurrir agua hacia la cenefa del mural.

El señor Del Cid trasladó las siguientes recomendaciones:

- 1. Limpieza con paño suave y seco una vez al mes especialmente las piezas de color azul y las de color celeste que generan manchas blancas con rapidez (probablemente sean hongos)*
- 2. Dentro del mismo proceso de limpieza puede revisarse la caducidad del pegamento antiguo que día con día pierde sus propiedades y debe ser sustituido por el nuevo adhesivo de silicones para evitar el peligro de caída de piezas.*
- 3. Observación de la buena o mala adhesión del nuevo pegamento de silicones ya que como todo producto puede ser susceptible de fallas.*

El personal que tuvo a su cargo la restauración

Administrativo

Licenciado Sergio Alfonso González Navas

Contador Público y Auditor, Gerente del Banco de Guatemala, durante su periodo se suscribió el convenio cuatripartito que permitió llevar a cabo la restauración del mural. Apoyó la iniciativa del proyecto cuando le fue presentado, en ese entonces en su calidad de Subgerente administrativo y a su vez Presidente del Comité de Arte y Cultura.

Licenciada Miriam Kayser

Directora de Exposiciones internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México; tuvo a su cargo la coordinación de las tareas de restauración en la ciudad de México; sirvió de enlace entre las diferentes entidades que participaron en el proceso. Ella fue quien propuso y contactó a la Maestra Fierros para que se hiciera cargo de la restauración del mural.

Licenciado Ricardo Martínez

Licenciado en Arte, encargado de Actividades culturales del Banco de Guatemala; realizó las negociaciones iniciales para la restauración del mural, sostuvo entrevistas con personeros de la Universidad Nacional Autónoma de México, y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a fin de poder suscribir el convenio cuatripartito. Coordinó en Guatemala la restauración del mural; fue quien propuso al señor Leonel del Cid para que se hiciera cargo de las tareas operativas de la restauración y gestionó los fondos necesarios dentro del presupuesto del Banco para sufragar los gastos derivados de las tareas de restauración.

Técnico

Maestra Ana Teresa Ordiales Fierros (Ana Teresa Fierros)

Especialista en la técnica del esmalte, docente en el Departamento de estudios de Postgrado de la Academia de Bellas Artes San Carlos, dependencia de la Universidad Nacional Autónoma de México, fue asistente de varios de los muralistas mexicanos, entre ellos Diego Rivera. Tuvo a su cargo la coordinación de las tareas de reesmaltado y colocación de las piezas o teselas del mural.

Leonel del Cid

Pintor y escultor guatemalteco, grabador en la Casa de Moneda, fue designado por el Banco para que levantara los planos de los murales, y posteriormente para que asistiera a recibir cursos de esmalte a la ciudad de México, y así poder hacerse cargo de las tareas técnicas de desprendimiento, manejo y control de las placas o teselas del mural. Concluyó su trabajo con el pulido general del mural.

Juan Manuel Ramírez Villagrán

Pintor y escultor guatemalteco, colaboró varios años en la sección de grabado de la Casa de Moneda; el Banco lo designó para que participara en las tareas de restauración del mural; mismas que no concluyó por haberse hecho cargo del taller de grafotécnica de la institución.

Alejandro Flores Horta

Esmaltador mexicano, auxiliar del taller de la Maestra Fierros en México, tuvo a su cargo las tareas de reesmaltado, propiamente, en la Academia de Bellas Artes San Carlos.

Ingeniero Walter Omar Ruano

Ingeniero químico, evaluó las alteraciones que presentaba el mural ocasionadas por agentes externos, que al principio se imputaron al nuevo esmalte.

Arquitecto Luis Alfredo Iriarte

Subjefe de la Sección de Mantenimiento, diseñó el barandal de protección y angulares para sellar filtraciones en el vestíbulo del segundo nivel, evitando así que siguieran las filtraciones de agua hacia el mural.

De apoyo

Erman Roca Zaldaña

Personal de mantenimiento del Banco, apoyó las tareas de desprendimiento de piezas.

Otto Méndez

Personal de mantenimiento del Banco, apoyó las tareas del pulido final del mural.

Juan Carlos Calat

Personal de mantenimiento del Banco, inició las tareas constituyéndose en el auxiliar del señor del Cid, al concluir la primera etapa, se retiró de la institución, por motivos personales.

Ángel Gabriel García

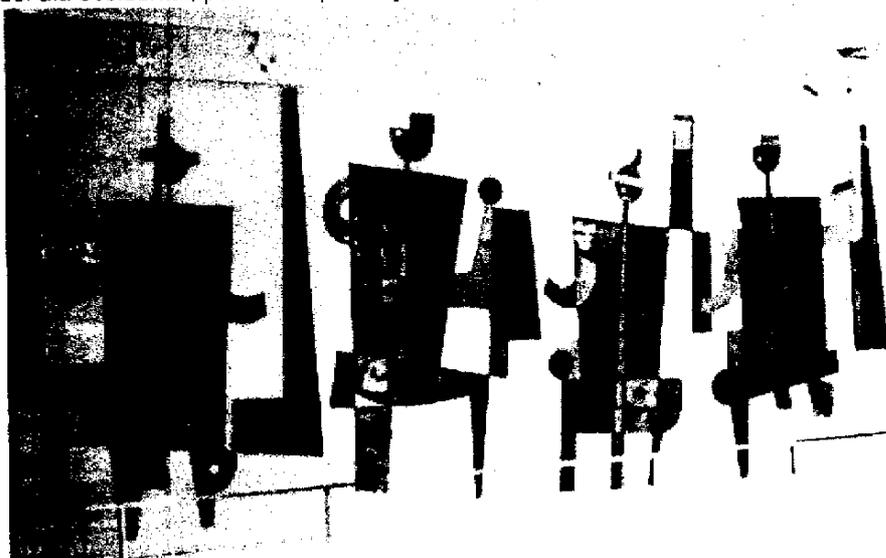
Personal de mantenimiento del Banco, participó en tareas de desprendimiento, embalaje, manejo y colocación de las piezas. Tuvo a su cargo el embodegado y custodia de piezas y materiales necesarios; fue el auxiliar del señor del Cid hasta la conclusión de la restauración del mural, teniendo a su cargo las tareas de mantenimiento del mismo en la actualidad.

El mural Sacerdotes Danzantes Mayas después de su restauración

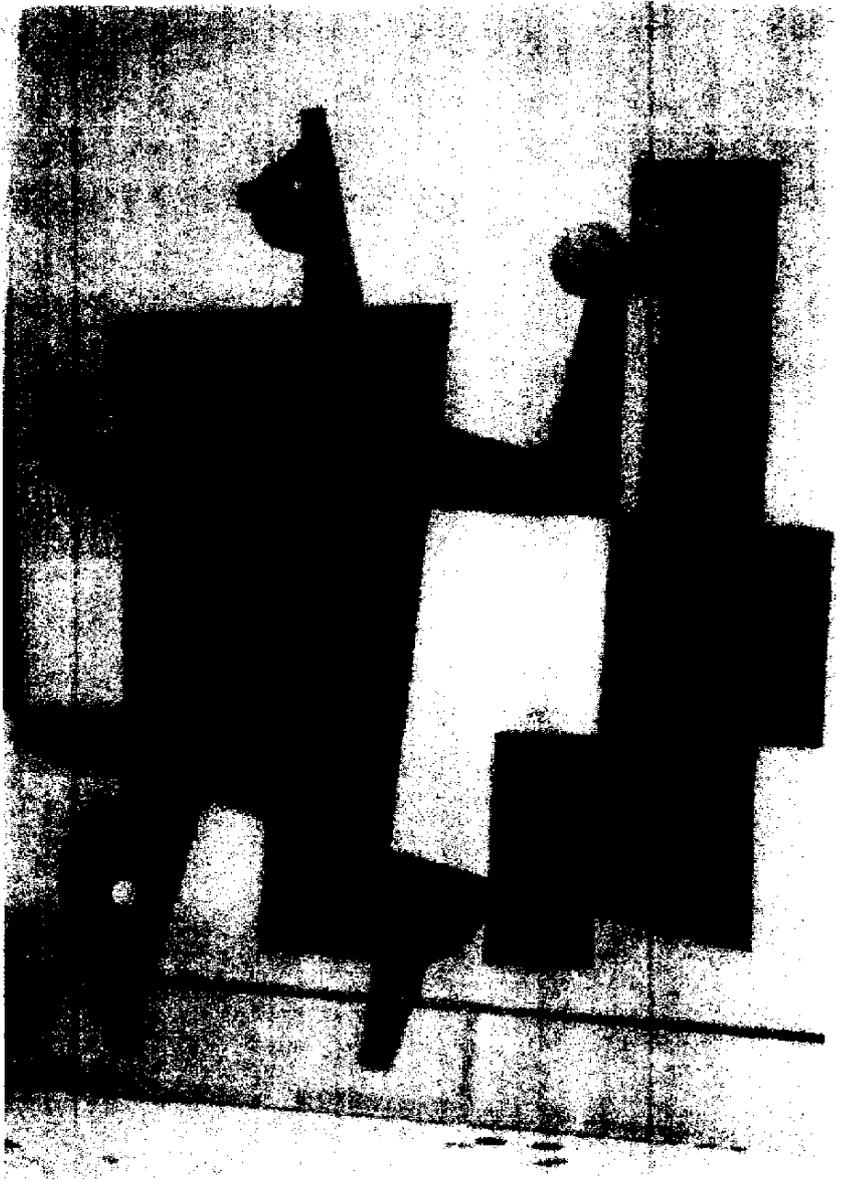
Los trabajos de planificación se iniciaron en 1992, fueron necesarios dos años para poder crear la infraestructura necesaria para iniciar los trabajos en el mural, los cuales dieron comienzo en marzo de 1994 y concluyeron en noviembre de 1996.

En la actualidad el mural luce completamente remozado, puede apreciarse en la totalidad de las piezas que, según el diagnóstico, era necesario intervenir, éstas fueron debidamente reparadas, reesmalgadas y enderezadas en su mayoría, e incluso se repusieron las faltantes.

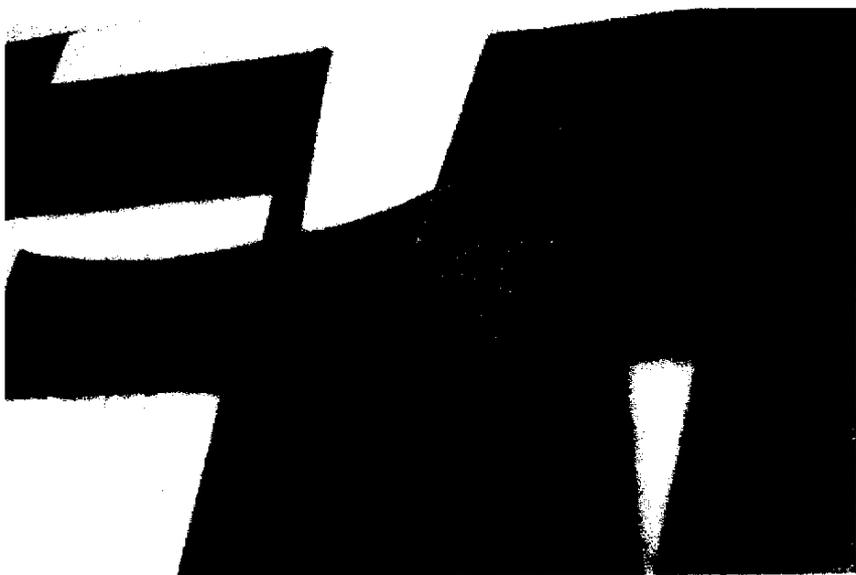
A continuación se podrá apreciar una serie de fotografías del mural, las que fueron tomadas durante el mes de marzo de 1998; se enfatiza el estudio del ala occidental, por ser la que mayores daños presentó.



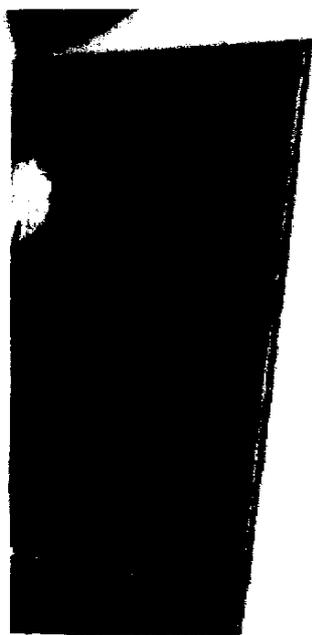
Plano general del ala occidental, Sala de Exposiciones del Banco de Guatemala



Detalle del ala occidental



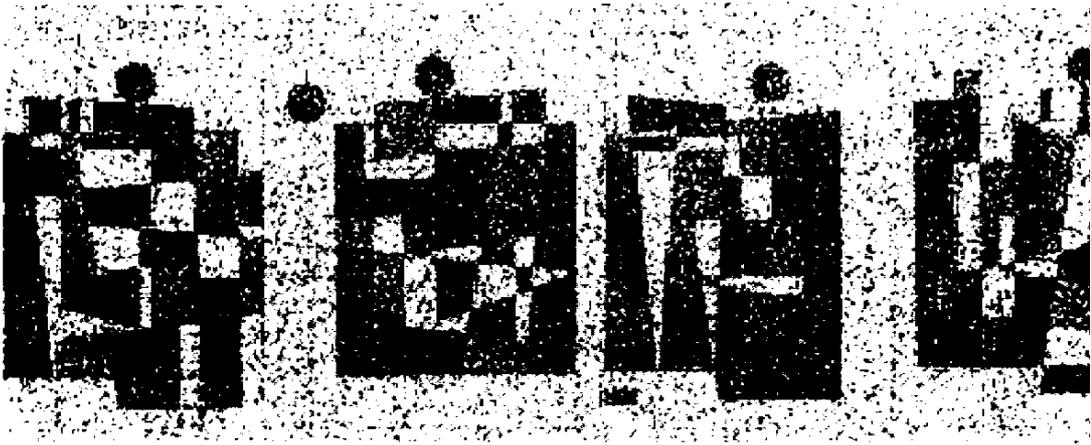
Detalle ala norte del mural



Tesela restaurada del ala sur



Perspectiva del ala sur del mural



CONCLUSIONES
RECOMENDACIONES
GLOSARIO
BIBLIOGRAFÍA

CONCLUSIONES

- El mural del Banco de Guatemala fue intervenido en la totalidad de lo reportado en el diagnóstico de daños que se elaboró en base al inventario de daños que se levantó en julio de 1992 durante la primera de las visitas de la especialista mexicana Ana Teresa Ordiales Fierros (Ana Teresa Fierros).
- El mural fue restaurado, en lo referente a la refundición de las teselas, siguiendo el procedimiento de su manufactura original, esmalte vidriado sobre metal de acuerdo a la técnica "champlevé"; misma que fue utilizada en los Laboratorios Pesaro - Cerámica Mosaico, de Franco Bucci, en Italia en 1964.
- La única diferencia significativa en cuanto al proceso del reesmaltado de las piezas realizado entre los años 1992 a 1997, con relación al proceso original 1964, fue en lo referente al pigmento utilizado, en la actualidad y por razones ecológicas no es posible utilizar el original a base de plomo, teniendo que utilizarse uno sintético.
- Se han adoptado varias medidas de protección del mural, de acuerdo a las recomendaciones aportadas por la especialista mexicana, así:
 1. Se ha colocado un barandal de protección para evitar el contacto del público con el mural.
 2. Se ha colocado un angular metálico en el área del mezzanine del Departamento de Tesorería para evitar el escurrimiento de agua durante las tareas de aseo de esa área.

RECOMENDACIONES

- Sugerir que sean tomadas en cuenta las recomendaciones aportadas por el equipo que tuvo a su cargo la restauración del mural, en lo referente a las medidas periódicas de mantenimiento, para evitar que los agentes de deterioro que atacaron al mural vuelvan a manifestarse.
- Sugerir, al Banco de Guatemala y a la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla, la instalación de un taller-escuela para el conocimiento y práctica de la técnica del esmalte vidriado sobre metales, propiciando la generación del recurso humano que podría, en su momento, darle mantenimiento o intervenir las placas del mural del Banco de Guatemala y las del Crédito Hipotecario Nacional.
- Propiciar, ante las autoridades del Ministerio de Educación, la divulgación de la obra muralista del Maestro Carlos Mérida, a fin que sea conocida y revalorizada por las nuevas generaciones, en este sentido se proponen los siguientes aspectos:
 1. La inclusión en los programas de Artes Plásticas una parte referente a la expresión de la integración plástica en Guatemala.
 2. Visitas guiadas por el Centro Cívico.
 3. Reimpresión de folletos como el denominado *Carlos Mérida 1891-1991* que contiene una reseña biográfica del maestro, así como la cronología de la construcción de los murales de los cuatro edificios del Centro Cívico.
- Recomendar al Banco de Guatemala efectuar evaluaciones periódicas del mural, principalmente en los siguientes aspectos:
 1. La coloración de las teselas reesfaltadas, tomando en cuenta que no se utilizó el pigmento original y podrían manifestarse variaciones tonales.
 2. La caducidad del adhesivo a base de silicón que se utilizó en esta oportunidad, ya que pueden ocurrir desprendimientos de las teselas recién colocadas.

GLOSARIO

A

Ácido Sulfúrico:

Compuesto hidrogenado que puede formar sales mediante sustitución de un metal al hidrógeno que entra en su composición.

Astilladura:

(Sinónimo) quebradura leve.

C

Champlevé:

Práctica que consiste en vaciar, en la placa, los huecos para el esmalte, dejando separaciones.

Cocción:

Acción de cocer.

Cochura:

Acción de cocer.

Collage:

Técnica que consiste en mezclar diferentes materiales en un lienzo o superficie para que formen parte de una obra artística.

Conaculta:

Siglas que corresponden al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; organización gubernamental de la república mexicana que se dedica a la proyección del arte la cultura de México.

Contraesmalte:

Esmaltar la parte posterior de la pieza dejándolo entre dos esmaltes.

Corindón:

Piedra fina muy dura y de diversos colores, el corindón es alúmina cristalizada.

Craqueladura:

Multifragmentación de la capa superficial de una obra de arte o parte de ella; la fase subsiguiente será el desprendimiento de la capa del pigmento.

D

Decapage:

Acción de decapar.

Decapar:

Desoxidar la superficie de un metal.

E

Embutir:

Llenar, meter una cosa dentro de otra.

Esgrafiar:

Grabar con el grafo la superficie estofada.

Esmalte:

Barniz vítreo, opaco o transparente, que se aplica sobre la porcelana o los metales, el esmalte se compone generalmente de arena silicea, de una mezcla de óxido de potasio, sodio y óxidos metálicos.

Esmeril:

Roca negruzca compuesta de corindón granoso, mica y óxido de hierro, es tan duro que raya toda superficie.

Estofar:

Pintar sobre dorado, o cubrir de blanco la pieza que se ha de dorar.

F**Fundente:**

Substancia que facilita la fusión de otro cuerpo.

G**Grafo:**

Punzón para esgrafiar.

I**Integración Plástica:**

Confluencia de dos o más de las artes visuales, (pintura, escultura), a la arquitectura en las que las mismas pasan a formar parte fundamental del diseño de un edificio o de un conjunto de ellos ej: Centro Cívico de la ciudad capital de Guatemala, Complejo Multifamiliar Juárez, ciudad de México.

L**Lapidar:**

Acción de apedrear una pieza.

Limoges:

Ciudad de Francia, capital del Alto Viena, a orillas del Viena; donde se fabrica porcelana de fama mundial.

M**Mica:**

Mineral hojoso de brillo metálico, la mica es un silicoaluminato de potasa, de hierro o de magnesia.

Mufla:

Homo pequeño que sirve para someter los cuerpos a la acción del calor sin que los toque la llama.

Mural:

Decoración pintada sobre muros, puede hacerse directamente sobre la superficie, en paneles o lienzos que después se sujetan a la pared.

O**Orfebrería:**

Arte de labrar metales nobles, como el oro y la plata.

P**Punzón:**

Instrumento de hierro puntiagudo.

R**Refundición:**

Acción y efecto de refundir.

Refundir:

Fundir nuevamente los metales.

T

Tamiz:

Cedazo metálico bastante tupido.

Tas:

Yunque pequeño de plateros, grabadores, repujadores.

Tesela:

Nombre de las piezas cúbicas de mármol, piedra, metal, etc. que en su conjunto forman un mosaico.

V

Vítreo:

De vidrio o parecido al vidrio, sustancia de brillo vítreo.

Vitrificable:

Materia sujeta a la vitrificación.

Vitrificación:

(Sinónimo) Cristalizado por el calor.

Vitrificar:

Adquirir la apariencia del vidrio, o convertirse en vidrio.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, El producto artístico y su estructura, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- ALONSO DE RODRÍGUEZ, Josefina. Arte contemporáneo Occidente Guatemala, Guatemala, Editorial Universitaria, 1966.
- ALVARADO, Mario, Índice de escultura y pintura, Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1946.
- AZUELA, Alicia, Artistas plásticos, México, Ediciones G.D.A. Culturales, 1981.
- BAYÓN, Damián, América Latina en sus artes, México, Siglo XXI Editores, 1974.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, Carlos Mérida Color y Forma, México, 1992.
- CHARLOT, Jean, El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925, México, Editorial Domés, 1986.
- ESTELELLA, José, Esmalte sobre metales, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1966.
- FERNÁNDEZ, Justino, La pintura moderna mexicana, México, Editorial Pormaca, 1964.
- FLORES, Raúl, Aventura plástica en Hispanoamérica, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- FLORES-SÁNCHEZ, Horacio, Pintura contemporánea de México, México, Ediciones Era, 1988.
- GARCÍA, Heriberto, Pintores mexicanos, México, Editorial Diana, 1965.
- GARCÍA-PELAYO, Ramón, Pequeño Larousse, Barcelona, Editorial Noguer, 1972.
- GOERITZ, Mathías, El diseño, la composición, y la integración plástica de Carlos Mérida, Guatemala, Dirección general de cultura y bellas artes, 1966.
- GONZÁLEZ GOYRI, Roberto, Carlos Mérida, una vida consagrada al arte, Guatemala, Litografías Modernas, 1972.

- GUZMÁN, Xavier, Escritos de Carlos Mérida sobre arte: El muralismo, México, INBA, 1987.
- JUÁREZ, Juan, Carlos Mérida en el centenario de su nacimiento, Guatemala, Ediciones don Quijote, 1992.
- LUJÁN MUÑOZ, Luis, Jaime Sabartés en Guatemala: 1904-1927, Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1981.
- LUJÁN MUÑOZ, Luis, Carlos Mérida Precursor del arte contemporáneo latinoamericano, Guatemala, Serviprensa C.A. , 1985.
- MANRIQUE, Jorge, El geometrismo mexicano, México, UNAM, 1977.
- MENDOZA, Cristina, Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: La danza, México, INBA, 1990.
- MÉRIDA, Carlos, Autorretrato, Colección Quetzal, Guatemala , 1968.
- NELKEN, Margarita, Carlos Mérida, México, UNAM, 1961.
- NORIEGA, Enrique, Carlos Mérida, una expresión americana, Guatemala, Ediciones Papiro, 1981.
- RAMÍREZ, Fausto, Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921, México, UNAM, 1990.
- RIEDEL, Claudio, Carlos Mérida en el Crédito Hipotecario Nacional de Guatemala, en memoria de labores 1984, Guatemala, Litorama, 1985.
- RODRÍGUEZ, Ida, El arte contemporáneo, esplendor y agonía, México, Editorial Pormaca, 1964.
- SALAS ANZURES, Miguel, Textos y testimonios, México, Imprenta Madero, 1967.
- SUÁREZ, Orlando, Inventario del muralismo mexicano, México, UNAM, 1972.
- TIBOL, Raquel, Documentos sobre el arte mexicano, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- TORRE, Mario, Carlos Mérida en sus 90 años, México, Cartón y papel de México, 1981.
- VALENTI, Walda, Carlos Valenti, Guatemala, Serviprensa Centroamericana, 1983.

WESTHEIM, Paul, El pensamiento artístico y otros ensayos, México, Sep-Setentas, 1976.

WOLFE, Bertram, Una década de crítica de arte, México, Sep-Setentas, 1974.

ZAMUDIO A. Alberto, El Artista Carlos Mérida, Guatemala, USAC, 1962.

HEMEROGRAFÍA

ARCHILA ILLESCAS, Dilma, "Carlos Mérida, creador de la plástica americana ha muerto", en Diario de Centro América, Guatemala, 26 de diciembre de 1984, página 8.

ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael, "La ciudad de Quetzaltenango. Artistas jóvenes actuales". Osmundo Arriola, Alberto Vásquez, Carlos Mérida, en Diario de Centro América, Guatemala, 25 de marzo de 1916, página 5.

BEALS, Carleton, "Arte de un pintor guatemalteco. La noble obra de Carlos Mérida une a una gran fogosidad y primitivo color un extraordinario sentido de la armonía", en Nuestro Diario, Guatemala, 26 de febrero de 1927, páginas 1,8.

CALDERÓN ÁVILA, Félix, "Carlos Mérida", en Diario de Centro América, Guatemala 24 febrero 1915, página 2.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, "Carlos Mérida", en El Imparcial, Guatemala, 15 de enero de 1927, página 3.

CHUPINA, Augusto César, "Carlos Mérida, una vida guiada por las musas", Suplemento Biografías, El Gráfico, Guatemala, 11 de junio de 1997, páginas 27,30.

CHUPINA, Augusto César, "Banco de Guatemala, muestra de nuestra arquitectura", en El Gráfico, Guatemala, 1 de octubre de 1997, páginas 31, 35.

CIFUENTES, José Luis, "Carlos Mérida. 80 años del más grande de los pintores de Guatemala", en Suplemento Dominical, El Gráfico, 19 de diciembre 1981.

FÉLIX de AMADOR, Fermán, "Carlos Mérida", en Diario de Centro América, 13 de marzo de 1915, página 2.

- GONZÁLEZ GOYRI, Roberto, "90 años de su vida: Carlos Mérida, la obra de sus manos", en Prensa Libre, Guatemala, 20 de noviembre de 1981, páginas 9,11.
- GONZÁLEZ GOYRI, Roberto, "Mi adiós al querido maestro Carlos Mérida", en Prensa Libre, Guatemala, 6 de enero de 1985, página 7.
- GORDILLO, María Eugenia, "Carlos Mérida expresión americana", en El Imparcial, Guatemala, 19 de septiembre de 1981, página 11.
- GORDILLO, María Eugenia, "Reposan en México cenizas del genio del Cubismo", en Diario de Centro América, Guatemala, 26 de diciembre de 1984, página 2,6.
- GUTIERREZ, Rafael, "Mérida y la cultura de catálogo", Siglo Veintiuno, Guatemala, 3 de septiembre de 1997, página 28.
- LLARENA, Pelayo, "Labor de la Municipalidad: Edificio del consejo. Concreto y cristal", en El Imparcial, Guatemala, 21 de febrero de 1955, página 6.
- MÉNDEZ de la VEGA, Luz, "Carlos Mérida y el tiempo en su ochenta años", en La Hora, Guatemala, 27 de noviembre de 1971, página 10.
- MONTES, Jorge, "Carlos Mérida y la integración a la arquitectura", en El Imparcial Guatemala, 8 de diciembre de 1981, Página Editorial.
- MONTES, Jorge, "Mérida y la integración a la arquitectura", en Revista informativa del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, Guatemala, Epoca II, número 25, mayo-junio de 1968, páginas 3-4.
- NOTA CULTURAL, "Mérida nos habla de un renacimiento del arte. La pintura americana. El artista nuevo tiene profundos conocimientos en pictórica", en Diario de Guatemala, Guatemala, 19 de mayo 1926, páginas 2,8 .
- NOTA CULTURAL, "Carlos Mérida triunfa y merced de su originalidad y pureza estética", en El Imparcial, Guatemala, 28 de enero de 1928, página 4.
- NOTA CULTURAL, "Conmemorarán fallecimiento del muralista Carlos Mérida", en Prensa Libre, Guatemala, 17 de agosto de 1985, páginas 1,6.
- NOTA CULTURAL, "El máximo pintor de Guatemala, Carlos Mérida, cumple 76 años de vida. Autor de los murales del IGSS, Banco de Guatemala, Crédito Hipotecario y Palacio Municipal", en Gráfico, Guatemala, 2 de diciembre de 1967, página 3.

- NOTA CULTURAL, "Exaltan obra de Carlos Mérida. Comisión permanente da a conocer actividades", en Diario de Centro América, Guatemala, 23 de diciembre de 1981, páginas 4-5.
- NOTA CULTURAL, "La exposición del pintor Mérida", en Diario de Centro América, 16 de marzo de 1915, página 6.
- NOTA CULTURAL, "Los murales del Centro Cívico", Descubre Guatemala, Suplemento Turismo, Inguat, Guatemala, agosto de 1990, página 5.
- NOTA CULTURAL, "Noventa y tres años de edad de Carlos Mérida", en Prensa Libre, Guatemala, 2 de diciembre de 1984, página 12.
- NOTA DE LA REDACCIÓN, "Montaje de murales de Carlos Mérida en el Palacio Municipal", en El Imparcial, Guatemala, 10 de marzo de 1956, página 3-4.
- NOTA EDITORIAL, "Presidente Lucas juramentó a la Comisión de exaltación a la obra del maestro Carlos Mérida", en Diario de Centro América, Guatemala, 2 de octubre de 1981, página 9.
- POROJ, Fernando Guillermo, "Carlos Mérida. El dulce color de crear algo", Suplemento Domingo, Prensa libre, Guatemala, 6 de diciembre de 1992, páginas 6,7.
- ROSALES, Hernán, "Paisaje de América por Carlos Mérida. La nueva pintura de Carlos Mérida y la música indigenista de Jesús Castillo", en la República, Guatemala, 19 de noviembre de 1916, páginas 1-4.
- SABARTÉS, Jaime, "Carlos Mérida, pintor moderno", en Diario de Centro América, Guatemala, 4 de junio de 1914, páginas 1,4
- VELÁSQUEZ, Alberto, "El septuagésimo natalicio de Carlos Mérida. Exposición retrospectiva de sus obras", en El Imparcial, Guatemala, 6 de diciembre de 1961, página 9-10.

CATÁLOGOS

- Catálogo de la exposición "Carlos Mérida", Homenaje a Carlos Mérida del Programa Permanente de Cultura de Organización Paiz, Guatemala, 1983.
- Catálogo de la exposición, "Carlos Mérida, Vida y Obra", México, D.F., mayo-junio 1988.

Catálogo de la exposición homenaje, Carlos Mérida "El Hombre", México, D.F.1989.

Catálogo de la exposición homenaje nacional Carlos Mérida americanismo y abstracción, México, 1992.

Catálogo de la exposición, "Obra íntima de Carlos Mérida", Antigua Guatemala, 1997.

ARTÍCULOS EN REVISTAS

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, Arte Contemporáneo, Revista Cincuenta Aniversario G&T 1947-1997, Guatemala, 1997, Página 2.

DE LEÓN, Zipacná, "Carlos Mérida", Revista Asociación Cultural de Guatemala, abril de 1992, páginas 2-77,78

GARCÍA, Jorge, "La inauguración de nuestro imponente edificio", Gentes y Cosas del Banco, Revista Mensual Banco de Guatemala, Guatemala, mayo de 1966, páginas 1, 42.

LANUZA, Silvia, "Carlos Mérida un artista universal", Revista semanal Crónica, Guatemala, 16 de diciembre 1994, páginas 69,74.

NORIEGA, Enrique, "Carlos Mérida", Revista A P G, Guatemala, abril-junio 1982, páginas 8,9.

DOCUMENTOS

Archivo "Murales en Cobre Esmaltado, Pierino E. Pinzani", contratación del trabajo, 1963,1966, Banco de Guatemala.

Archivo "Murales figurativos", Carlos Mérida, realización de los murales, 1963,1966, Banco de Guatemala.

Archivo "Restauración del mural Sacerdotes Danzantes Mayas", 1992, 1997, Banco de Guatemala.

Correspondencia entre el Maestro Carlos Mérida y el pintor Luis Ortiz, 1966,1970, facilitado por artista Luis Ortiz