

Imágenes y memoria

La pintura de retrato de los franciscanos en la Nueva España



Tesis que presenta

Pedro Ángeles Jiménez

para optar al grado de
Doctor en Historia del Arte

Comité tutorial:

Dra. Clara Bergellini Dra. Elisa Vargaslugo Dr. Francisco Morales

División de Estudios de Posgrado de la
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	1
Primera parte	
Los franciscanos del siglo XVI en sus imágenes	
LOS MURALES DE OZUMBA	7
LA OBRA	10
CORTÉS Y LOS FRANCISCANOS	15
EL RECIBIMIENTO QUE HERNÁN CORTÉS DIO A FRAY MARTÍN DE VALENCIA Y SUS COMPAÑEROS: VARIAS LECTURAS Y UN ACONTECIMIENTO	21
CORTÉS Y SU EJEMPLO	24
EL MARTIRIO DE LOS NIÑOS TLAXCALTECAS	26
LAS APARICIONES DE LA VIRGEN DE GUADALUPE	29
UNA INMACULADA CONCEPCIÓN	30
MOMENTOS DE INTENCIÓN	33
TLALMANALCO Y LAS IMÁGENES DE UN RECUERDO	
OTRO MURAL DE LA LLEGADA DE LOS PRIMEROS DOCE	41
FRAY MARTÍN DE VALENCIA Y DE LA NUEVA ESPAÑA	45
UNA FÁBULA MÍSTICA	48
OTRAS IMÁGENES DE FRAY MARTÍN DE VALENCIA	
EN LA OBRA FRAY DIEGO DE VALADÉS	56
EN LA OBRA FRAY GERÓNIMO DE MENDIETA	65
EN EL CÓDICE CUETLAXCOHUAPAN	77
HUEJOTZINGO Y LA ADORACIÓN DE LA SANTA CRUZ POR LOS PRIMEROS DOCE FRANCISCANOS	
LOS MURALES DE HUEJOTZINGO: AUTORÍA Y FAMA	88

LA “SALA DE PROFUNDIS”	91
EL PANEL DE LOS ARCÁNGELES	96
EL PANEL DE LA ADORACIÓN DE LA SANTA CRUZ POR LOS PRIMEROS DOCE FRANCISCANOS.	98
LOS MUROS ESTE, OESTE Y SUR DE LA “SALA DE PROFUNDIS”	102
MUÑOZ CAMARGO Y LA DEVOCIÓN DE LA SANTA CRUZ.	105
CHOLULA Y SU PROGRAMA MURAL CON EFIGIES DE VENERABLES FRANCISCANOS	
LOS MEDALLONES DEL CLAUSTRO BAJO DE TOCHIMILCO	118
LOS RETRATOS DEL CONVENTO DE CHOLULA	120
HISTORIA Y VIDAS	127
VIDAS E IMÁGENES	132
EL CONVENTO Y LOS SÍMBOLOS DE LA MEMORIA	141

Segunda parte

Imágenes franciscanas de los siglos XVII y XVIII

FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO	
HOMBRE Y VIDA, IMAGEN E IDEA	147
RESEÑA DE LA VIDA DE FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO	149
LAS RAZONES PARA UNA CAUSA	153
EL CUERPO: IMÁGENES Y PALABRAS	157
IMÁGENES DE UNA VIDA	167
FIGURACIONES DE UNA HAGIOGRAFÍA	178
IMÁGENES Y RECUERDO: ALGUNOS RETRATOS DEL CONVENTO GRANDE DE SAN FRANCISCO DE MÉXICO	
DISPERSIONES	188
RECIENTOS	197
EL CICLO DE ANTONIO DE TORRES	208
AÑORANZAS	222
EVANGELIZADORES Y MÁRTIRES ENTRE EL BURIL Y LA PLUMA	234
IMÁGENES DE UNA EMPRESA:	
LOS COLEGIOS DE PROPAGANDA FIDE DE LA NUEVA ESPAÑA	

DOS LIENZOS DEL COLEGIO DE SAN FERNANDO EXTRAMUROS	245
LA PINTURA DE RETRATO QUE SE CONSERVA EN EL COLEGIO DE SAN FERNANDO DE MÉXICO	252
LA PINTURA DE RETRATO EN LOS COLEGIOS DE SANTA CRUZ DE QUERÉTARO Y GUADALUPE DE ZACATECAS	262
RETRATOS CON ESCENAS DE MARTIRIO	264
RETRATOS DE MISIONEROS PREDICADORES	271
CONCLUSIONES	
EL RETRATO: IMÁGENES Y MEMORIA	289
SIMÓN PEREYNS: UN PINTOR DE RETRATOS DEL SIGLO XVI	308
EL TALLER DEL PINTOR Y EL RETRATO EN UNA PINTURA DEL SIGLO XVIII	310
BIBLIOGRAFÍA	305
ILUSTRACIONES	325

Introducción

RESGUARDOS POR los muros de diversos conjuntos conventuales de la orden de San Francisco, sobreviven a los azares del tiempo algunos ciclos pictóricos cuyo tema se aleja de los tradicionales pasajes bíblicos, escenas de la vida de Cristo, la Virgen o sus santos: se trata de diversas obras en las que los franciscanos nos legaron sus imágenes de retrato, efigies en las que se representan desde los pioneros fundadores de la iglesia indiana, hasta otras de sus más destacadas personalidades.

Tales obras, como intentará demostrarse en el presente trabajo, son buena muestra de la manera en que los franciscanos se concibieron así mismos, y la forma como se proyectaron ante la sociedad novohispana. Así, con los argumentos vertidos en estas páginas, se pretende apuntar que más allá de mirar en ellas la representación de un determinado religioso, en realidad cada una forma parte de un discurso más amplio, que delinea, en términos generales, cuál es la espiritualidad que los franciscanos promovían para sí mismos y por tanto, qué forma de vida aspiraban alcanzar.

Cada retrato, por tanto, jamás resulta de una voluntad aislada, y a más de mostrar el importante papel que la personalidad retratada jugó en su momento, cada imagen suma en

Introducción

la formación de un invaluable testimonio que traduce en imágenes, la importancia que adquirió esta orden en el entorno de la vida, la historia y la geografía de la Nueva España. De ahí, podríamos decir, que las series de retrato franciscanas, no importando si éstas se hallan en murales, cuadros pintados al óleo, esculturas o grabados, integran *una suerte de consecuencia plástica* que forma unidad con el devenir y la historia que los franciscanos construyeron de si mismos, ayudándonos, por otro lado, a entender aspectos relevantes, de la noción de retrato en el arte novohispano.

Justo del modelo de ejemplaridad que se plasma en sus imágenes, se deriva otra noción que fue de gran relevancia para los franciscanos de aquella época: el cómo la vida y acciones de sus personalidades, guarda íntima relación con la construcción de su historia por lo que, cada imagen y cada capítulo en las vidas de sus principales religiosos, forman testimonio del designio divino que privilegiadamente personificaron. Desde mi punto de vista, en ello reside la profunda relación que la Orden de los menores ha mantenido con la memoria, lo cual, con su particular sentido histórico, les permitió construir grandes archivos y bibliotecas, lo mismo que contar con granados cronistas o ser promotores de multiplicidad de manifestaciones artísticas, obras todas, que en su conjunto, tornan en algo tangible desde su acción evangelizadora, hasta el papel que jugaron para la construcción de Iglesia Novohispana.

Las pinturas reunidas en este trabajo, y que me permitieron trazar el camino de estas ideas, se organizaron en dos grandes apartados. El primero se titula “Los franciscanos del siglo XVI en sus imágenes”, que se hilvanó, principalmente, con la serie murales que sobreviven en los antiguos conjuntos conventuales de Ozumba, Tlalmanalco y Cuauhtinchan, así como en los claustros de Huejotzingo, Cholula y Quecholac.

A este núcleo se agregan algunas otras obras dispersas, así como las pinturas que representan a algún religioso franciscano en el entorno de libros, códices y otros manuscritos coloniales, entre los que se destacan los grabados de la *Retórica cristiana* de fray Diego de Valadés, los dibujos que ilustran los frontispicios de libros de la *Historia eclesiástica indiana* de fray Jerónimo de Mendieta, el códice de Cuertlaxcohuapan y la *Relación de Tlaxcala* escrita por Diego Muñoz Camargo.

Introducción

El segundo apartado tiene por título “Imágenes franciscanas de los siglos XVII y XVIII”, el cual trata las pinturas de retrato de los franciscanos correspondientes al lapso mencionado, dividiéndose en los siguientes capítulos: el primero se dedica a explicar la interesante secuencia iconográfica ligada a la figura de Sebastián de Aparicio, para más adelante tratar los siguientes ciclos pictóricos, a partir del convento al que pertenecieron. Tal es el caso de aquellos retratos que pertenecieron al convento grande de San Francisco de México, continuando con aquellos que pertenecieron a los colegios de *Propaganda Fide* de San Fernando de México, la Santa Cruz de Querétaro y Guadalupe de Zacatecas, corpus invaluable pues aunque ninguno llegó intacto a nuestros días, si pueden, con mucho, brindar una idea de cómo estas imágenes de retrato interactuaron con el monumento que les aloja, así como con los afluentes de la historia y de la memoria a los que, desde mi perspectiva, se deben.

Quiérase que no, el presente trabajo reúne por vez primera una gran cantidad de obras, todas las cuales fueron estudiadas *in situ*, formándose un corpus que paralelamente a la problemática que intenta construir un ensayo sobre cuál es la relación entre las efigies de los franciscanos y la historia de esta orden, la relación entre imágenes y memoria, el camino de la investigación también condujo a plantearse diferentes aspectos relacionadas con la noción del retrato el los tres siglos que duró la Nueva España.

En este sentido, vale la pena recordar que la pintura de retrato ocupa un destacado lugar en el entorno del arte que se produjo en la Nueva España durante los siglos XVI al XVIII; no obstante, tras realizar una revisión en el panorama de su historiografía, resulta que dicho género todavía es uno tema poco explorado¹. Sólo menos numeroso que la pintura religiosa, el retrato novohispano adoptó diversas formulas por medio de las cuales

¹ A la fecha, aunque existe ya una bibliografía más extensa al respecto, considero que las principales aportaciones en torno al tema del retrato se deben a Elisa Vargaslugo, quien lo ha tratado en diversos artículos: "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana". *Anuario de Estudios Americanos*, t. XXXVIII, pp. 671-692. Sevilla, 1981, "La pintura de retrato". *Historia del Arte Mexicano*, t. VI. México, Salvat Editores, 1982: pp. 72-93, "La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XIII, n. 50/1. México, 1982: pp. 61-76, *El retrato en el siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Pinacoteca Virreinal de San Diego, 1978. En la bibliografía, se encuentran mencionados los principales trabajos que a la fecha, tratan sobre este importantísimo tema del arte de la Nueva España.

Introducción

quedaron representados aquellos personajes que por sus méritos, tenían los dones suficientes para trascender en la Historia. Tal es el caso de las series que pertenecieron al antiguo palacio virreinal o al ayuntamiento de la ciudad de México, en donde se reunieron los retratos de cada uno de los gobernantes de la Nueva España; los asientos catedráticos contaba así mismo con galerías de sus obispos, y así ocurrió con otras instituciones, como la Real y Pontificia Universidad o el Santo Oficio, quienes procuraron construir, también para los fines de la memoria, una galería de imágenes que perpetuaran a los hombres que las formaron. Esas amplias galerías son buena muestra del repertorio del retrato oficial, civil y religioso de la Nueva España; pero además, sobre todo en el siglo XVII y XVIII la sociedad virreinal gustó representar a sus ricos potentados (retrato civil de damas, señores, familias y niños), y las instituciones religiosas preservaron a sus misioneros, eclesiásticos, intelectuales y flores de santidad, cuya efigie conmemora y preserva el ejemplo que habían de continuar nuevas vocaciones.

Por el momento, un estudio integral del fenómeno del retrato novohispano aguarda con amplísimas posibilidades para su estudio. Pero a partir de esfuerzos como el presente, quedará manifiesto que en sus particularidades, aun faltan por explorar vetas interminables del que fue uno de los géneros pictóricos mas relevantes para el arte de la Nueva España.

“Quisiera agradecer...”

Cuanto más medito en ello, llego a la conclusión de que ningún trabajo debiera llevar, como una tinta indeleble, el sello de autor, como si fuera posible que cuanto quedó escrito se deba únicamente a su ingenio, pues comprendo, que son muchas las voluntades sin las que todo intento resulta imposible, y quedaría condenado a la esfera de las intenciones que aún están por hacerse. Por ello mismo las palabras de agradecimiento no son un intento vano, y debe quedar en ellas, como ahora, un profundo y sentido reconocimiento para quienes nos acompañaron en este viaje. Primero, los nexos familiares, que sufrieron las ausencias y los devaneos propios de quien necesita dirigir sus esfuerzos a un trabajo como

Introducción

este, y aquí está Norma, Laura y Elisa, amorosas personas quienes navegan en mi mismo barco. También es deber necesario mencionar gratitud para Isabel y Jaime, mis padres, y a Leonor, quienes creyeron incondicionalmente en mi, y me permitieron forjar mi camino, considerando siempre que ese era su mejor regalo, como en efecto fue. Así mismo están mis hermanos Alejandro, Leonardo, Víctor y Ana, sin olvidar la ausencia de nuestro querido Jaime, a quien tanto extraño; seguramente todos vemos, felizmente, que a pesar de los tiempos, siempre se puede continuar adelante.

Del lado de nuestra Universidad también hay una lista nutrida, que de tan larga, más vale comenzarla: primero a mis maestros, de los que en buena medida la visión de las cosas plasmadas en este trabajo viene, y entre tantos y tan buenos, dejo mis mejores gracias para la Dra. Elisa Vargaslugo, a quién alguna vez dediqué estas palabras que hoy vuelvo a considerar: maestra en la academia y en la vida. La Dra. Clara Bargellini, comprensiva maestra que al mirar el resultado de este trabajo, encuentre lo que ella esperaba. Lo mismo puedo decir del Dr. Francisco Morales, sabio franciscano que en su vida tiene lo que para mi es afición en el estudio y el Dr. Antonio Rubial, con quien inicie hace muchos años mi primer trabajo académico y hoy espero vea con buenos ojos que seguimos trabajando.

Evoco en mi recuerdo con admiración y cariño a las figuras del Dr. José Guadalupe Victoria y a la Mtra. Juana Gutiérrez Haces, además, en presente al Mtro. José Rogelio Ruíz Gomar, a quienes debo mi especial afición por la pintura. Además, dejo testimonio de mi gratitud al Mtro. Alberto Dallal.

El Archivo Fotográfico Manuel Toussaint es mi nexo directo con el Instituto de Investigaciones Estéticas, al que dedico también este esfuerzo, teniendo presente el apoyo que brindaron a mi persona quienes en su momento fueron o son sus autoridades, especialmente la Mtra. Rita Eder y la Dra. Teresa Uriarte, la Mtra. Leticia Staines, el Dr. Arturo Pascual. Y entre quienes laboramos en el archivo no puedo dejar de mencionar a Amada Martínez, Julieta Ortiz, Cecilia Gutiérrez, Ernesto Peñaloza y a Eumelia Hernández. No olvido, por compromiso pero más por gratitud incondicional, el apoyo de nuestra Universidad Nacional Autónoma de México, quién a través de la Dirección General

Introducción

de Asuntos del Personal Académico me dispensó una beca sin la cual, comprendo, este trabajo sería imposible.

El itinerario completo de todos los que me ayudaron y estimo llega muchas personas e instituciones más, a todos aquí, a quienes no menciono, les digo gracias, recordando al lector que bien reflexionado, sí existe un espacio que corresponde plenamente a quien se dice autor de este intento: el de las faltas y omisiones.

Primera parte

Los franciscanos del siglo XVI en sus imágenes

LOS MURALES DE OZUMBA

ENTRE LOS DIVERSOS MONUMENTOS COLONIALES SITUADOS al poniente de la sierra nevada, y que dominan las alturas del Iztacihuatl y Popocatepetl, destaca la iglesia de Ozumba, Estado de México. Fue una primitiva fundación franciscana a la que, curiosamente, pasaron por alto los principales cronistas de los siglos XVI y principios del XVII¹. No será sino hasta 1697, cuando fray Agustín de Vetancourt concedió a esa fundación algunas líneas en su *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio*:

¹ No hay referencia directa al convento de Ozumba en la obra de Fr. Toribio de Motolinía, y tampoco en la *Relación de la descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman la Nueva España*, hecha en el año de 1585 por fray Pedro de Oroz, fray Gerónimo de Mendieta y fray Francisco Suárez; también se pasa por alto en la *Historia eclesiástica indiana* de fray Gerónimo de Mendieta, el ciclo que completa fray Juan de Torquemada con su *Monarquía indiana*. Asimismo debe destacarse que tampoco le menciona Antonio de Ciudad Real en la relación que hace la visita del comisario general fray Alonso Ponce, la cual detalla en su *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*.

246. Atzompan. Al pie del Bolcan está un Convento, cuya iglesia es a N. Señora dedicada; viven en él dos Religiosos, que con autoridad del Ministro de Tlalmanalco administran mil doscientas y treinta personas, y entre ellas españoles y mestizos en dos haciendas de labor; y en el pueblo tiene Cofradía del SS. y de las Ánimas; no tiene pueblo de visita; Tercer Orden; a S. Ibon; dos Capillas; una a Jesús Nazareno, y otra a N. Señora de Guadalupe azie el Norte².

Destaca el hecho de que para esas fechas el convento de Ozumba no tuviera pueblos de visita y que, al parecer, sus contados ministros dependieran de la autoridad del cercano convento de Tlalmanalco. No obstante, la nota de Vetancourt también transparenta algo de la importancia que iba ganando esta localidad merced tanto al crecido número de vecinos que reporta, como a lo variopinto de su composición, contexto que sin duda permitió que para la misma época en que Vetancourt publicó su obra, se iniciaran una serie de trabajos que a la postre modificarían buena parte del aspecto que ostentara el antiguo convento, y que incluirían, como ya lo anotó Manuel Romero de Terreros en el primer artículo que llama la atención sobre este monumento, la remodelación de su fachada. Esta situación la testimonia la inscripción de una lápida empotrada en el sotocoro: “S. Martín / De Vergara / Comenzose a 23 / de abril de 1697”³.

Paulatinamente, las modificaciones se extenderían al resto del conjunto, transformando el otrora establecimiento misional en la soberbia parroquia que hoy conocemos. Lo antiguo se sustituyó por lo moderno, destacándose entre las reformas ornamentales más significativas la construcción de los importantes retablos que la iglesia ostenta todavía.

Con el transcurso de los años y las transformaciones subsecuentes, uno de sus espacios logró conservar, sin embargo, parte del mensaje directamente relacionado a los momentos

² Fray Agustín de Vetancourt, *Chronica de la provincia del Santo Evangelio de México. Quarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos*, México, por doña María de Benavides viuda de Juan de Ribera, 1697(edición facsímil de Porrúa, 1971): p. 87.

³ Manuel Romero de Terreros y Vinent, "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956, v. VI, n. 24: p. 10. Nótese que tal acontecimiento ocurrió el mismo año de la publicación de la crónica de Vetancourt.

más primitivos en que se implantó la religión católica en territorios de la Nueva España: la pintura mural de su portería.

La portería del ex convento de Ozumba es de planta rectangular y ocupa un poco más de 46 metros cuadrados. Como la fachada de la iglesia, esta dependencia mira al poniente, donde ofrece una serie de tres arcos de medio punto sostenidos por sencillas columnas de tipo toscano (Fig. 1); el arco central coincide con el acceso al claustro, solución relativamente distinta a la de otras porterías de conventos franciscanos, donde por lo general, el acceso se ubica a un extremo de la galería, en coincidencia con la iglesia, como puede apreciarse en los conventos de Huejotzingo, Tehuacan y Tlalmanalco.

La techumbre es de viguería. Alrededor de la portería corre un banco de mampuesto que sólo se interrumpe en la sección que ocupa la puerta del claustro. En su interior, las paredes promedian una altura de 4.50 metros; en su mitad inferior aparece un sencillo guardapolvo que contrasta con la gama colorística de los murales pintados en la mitad superior. Estas pinturas se distribuyen en cinco paños, y permiten que la totalidad de la portería, salvo el espacio donde se desplanta la arcada, conserve alguna decoración.

Como se aprecia en la figura 2, a la izquierda del espectador en un trecho que mide apenas 1.33 metros, se hallan las representaciones de fray Juan de Tecto, fray Juan de Aora y el hermano lego fray Pedro de Gante, quienes hacia 1523 conformaron la primera misión de religiosos franciscanos que arribó a la Nueva España (Fig. 3).

Gracias a la disposición de estas figuras, los religiosos se integran perfectamente con el paño que se continúa en el muro norte (4.26 metros), donde se sitúa la representación del recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros. Esta temática se extiende sobre otra porción del paño oriente (3.92 metros Fig. 6). La escena se interrumpe por la puerta que da acceso al claustro, arriba de la cual, enmarcada por unos sencillos roleos, se aprecia la representación de una Inmaculada Concepción (2.56 metros Fig. 7). El resto del muro se destinó a la descripción una temática distinta: el Martirio de los niños tlaxcaltecas Antonio, Juan y Cristóbal (4.26 metros Fig. 8).

En seguida, el espectador observará que la totalidad del muro sur (4.30 metros) la ocupan las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe (Fig. 9a). Finalmente, el ciclo

mural concluye en el paño que se corresponde con el de los tres flamencos, aunque en el lado derecho de la triple arcada (1.55 metros), donde se aprecia otra escena en la que Hernán Cortés aparece de rodillas, esta vez disciplinándose frente a un grupo de cuatro caciques indígenas (Fig. 10).

Resulta indudable que esta acción ejemplar de Cortés guarda relación con el mural del recibimiento y acaso también con el del martirio de los niños tlaxcaltecas, pues en esencia todas estas representaciones tocan asuntos relativos a la historia de la evangelización de los franciscanos del siglo XVI.

En cambio, el segmento de la sobrepuerta donde está la Purísima y el muro sur, que se configura a partir de las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe, narra historias distintas: en lo que respecta a la primera temática, el mural se relaciona con la devoción inmaculista de los franciscanos que para el caso de la Nueva España, resulta particularmente notable durante el periodo que va de fines del siglo XVII a mediados del siglo XVIII; lo mismo podría afirmarse de la devoción guadalupana, que los frailes menores acogieron tardíamente, cuando la fuerza de su culto la hizo irresistible.

Pero antes de profundizar en el contexto general en que se enmarcan estos murales, analicemos con más detalle los paños que se relacionan con la fundación de la iglesia en la Nueva España, donde Hernán Cortés, los franciscanos y los mártires de Tlaxcala aparecen como protagonistas principales.

LA OBRA

MIGUEL LEÓN-PORTILLA trae a colación en su estudio “Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl”⁴ un interesante testimonio de fray Toribio de Benavente:

⁴ Miguel León-Portilla, “Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl”, *Estudios de cultura náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1984, v. 17: pp. 261-340.

274. Mucho notaron estos naturales indios, entre las cuentas de sus años, el año que vinieron y entraron en esta tierra los españoles, como cosa muy notable y que al principio les puso muy grande espanto y admiración, ver una gente venida por el agua (lo que ellos nunca habían visto ni oído que se pudiese hacer), de traje tan extraño del suyo, tan denodados y animosos, tan pocos entrar por todas las provincias de esta tierra con tanta autoridad y osadía, como si todos los naturales fueran sus vasallos...

275. Asimismo los indios notaron y señalaron para tener cuenta con el año que vinieron los doce frailes juntos. Y aunque en el principio entre los españoles vinieron frailes de San Francisco, o por venir de dos en dos, o por el embarazo que con las guerras tenían, no hicieron caso de ellos; y este año digo, que le notaron y tienen por más principal que otro, porque desde allí comienzan a contar, como año de la avenida o advenimiento de Dios, y así comúnmente dicen: “el año que vino nuestro Señor; el año que vino la fe”⁵.

En estos párrafos, Motolinía recoge el eco de una actitud que por generalizada, difícilmente podría pasar inadvertida: cómo entre los indígenas, al anotar la cuenta de sus años, tuvieron al arribo de Valencia y sus compañeros como un acontecimiento tan importante como la llegada misma de los conquistadores españoles. Tal consideración, a la que León-Portilla llama “de ribetes un tanto triunfalistas”⁶, ilustra a la perfección cómo el trabajo evangelizador de los franciscanos tuvo la conciencia clara del gran acontecimiento que significaba la evangelización sistemática de esta porción del Nuevo Mundo, y cómo, además, esa conciencia -que posteriormente cobró la forma de conciencia histórica-, fue transmitida de modo eficaz a sus nuevos creyentes. De ahí se derivan anotaciones como la del Códice Mexicanus, en donde se lee:

Ipan inin oaccico fray Martín.

Año 6-Pedernal (1524). En él vino a acercarse fray Martín [de Valencia]⁷.

⁵ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España, Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrada*, México, Porrúa, 1984: p. 115.

⁶ Miguel León-Portilla, *op. cit.*: p. 266.

⁷ Miguel León-Portilla, *op. cit.*: p. 279.

y más explícitas resultarían las anotaciones de la página 87 del Códice Aubin, en el que se representó la llegada de los españoles mediante la imagen de una embarcación (1521, año 3-calli) y líneas más abajo el arribo de los franciscanos:

1524. 6 Tecpatl. Nican tzintic im teoyotl, ihcuac peuh in ye tamachtiah padremh. [Aquí empezaron las cosas divinas, cuando comenzaron a enseñar los frailes] (Fig. 11)⁸.

En este códice, al lado de un breve comentario en náhuatl, aparece la imagen de un religioso tonsurado que arriba de un púlpito *enseña* las cosas de la fe -como se deriva del texto náhuatl-, a un grupo de indígenas. En dicho contexto, resulta difícil identificar qué personaje hace la predica. Sin embargo, por su calidad de custodio de la misión -otro detalle bien registrado en los anales indígenas como el *Mexicanus*, citado anteriormente-, bien podría tratarse de una imagen que representara a fray Martín de Valencia⁹.

En el caso de Ozumba, la representación de *la llegada de los doce*, se construyó a partir de una historia mucho más compleja. No sólo es un hecho más, cuya mención merece destacarse en la secuencia de los anales; su significación se traba con una intelectualizada elaboración donde las imágenes conmemoran un momento extraordinario, singularizado a partir de acontecimientos que terminaron por cifrarse en clave.

Por ello, aún cuando se conocía perfectamente la presencia de muchos otros religiosos activos en esta región desde las primeras incursiones de Juan de Grijalva¹⁰, sin desdeñar además los trabajos de Tecto, Gante y Aora, o la fugaz actividad que realizaran como capellanes de Hernán Cortés, los también franciscanos fray Pedro Melgarejo de Urrea y fray

⁸ *Historia de la Nación Mexicana*. Reproducción a todo color del Códice Aubin 1576. ed. por Charles E. Dibble, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1963: p. 87 y Miguel León Portilla, *op. cit.*: pp. 279-280.

⁹ León-Portilla añade otros testimonios de la llegada de los franciscanos localizados en anales y crónicas indígenas, como los Anales de Quecholac, los Anales de Tlaxcala y un fragmento de la Séptima relación de Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin, donde señala: "Fueron directamente a la gran ciudad de México-Tenochtitlán. Allí lo primero que buscaron fue escoger a quién había de gobernarlos, hicieron su custodio a aquel amado de Dios, que sería nombrado en México y en toda la Nueva España, apóstol, al santo fray Martín de Valencia...". Véase *op. cit.*: pp. 281-282.

Diego Altamirano, como se desprende de las palabras de Motolinía citadas líneas arriba, el peso de la llegada de Valencia y su grupo cobró el significado de un acto fundacional¹¹. Así lo comprende Diego Muñoz Camargo cuando escribe:

...se puede llanamente decir que estos doce frailes de la orden del señor San Francisco fueron fundadores en esta tierra de la doctrina cristiana; aunque, antes, habían venido otros tres...¹²

Como se mencionó anteriormente, en los murales de Ozumba los “tres flamencos” son justamente quienes inician la especie de procesión que da lugar al recibimiento de los doce. En su representación, todos visten su hábito pardo y cordón ceñido a la cintura; portan un bastón al que remata una aplicación en forma de cruz. El religioso que va al centro, sin embargo, muestra con respecto a sus compañeros alguna diferencia: a sus pies falta la mitra que aparece en los otros y, por otra parte, carece de tonsura, razones por las que Romero de Terreros lo identifica con el hermano lego fray Pedro de Gante¹³. De este modo, quedaría al frente el ex-confesor del Emperador fray Juan de Tecto, a quien Motolinía recuerda por sus dotes de gran teólogo afirmando: “creo no haber pasado a estas partes letrado más fundado”¹⁴. En la retaguardia, con un ramo de flores como el de Gante, se sitúa entonces fray Juan de Aora (Fig. 3).

En el muro norte aparecen tres indígenas con sendos ramos de flores; cabe destacar que si en todos los muros de la portería se distinguen claramente repintes y modificaciones que alteran un tanto la calidad plástica de la obra, la faja que ciñe el traje del principal que

¹⁰ Formaron parte de la expedición de Hernán Cortés el mercedario fray Bartolomé de Olmedo y el clérigo Juan Díaz, quién a su vez ya había participado en las primeras incursiones en las costas mexicanas hechas por Juan de Grijalva.

¹¹ Lino Gómez Canedo, “La evangelización de México cuatro siglos después”, en: *Evangelización y Conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1993: p. 275.

¹² Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas, mandada hacer por la S.S.R.M del rey don Felipe, Nuestro Señor*, edición de René Acuña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984. Serie Antropológica 53: p. 56. Según René Acuña, la redacción de este extraordinario documento puede fecharse entre 1581 y 1585.

¹³ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*: p. 20.

¹⁴ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *op. cit.*: p. 86-87.

encabeza la comitiva, en cambio, conserva un delicado trazo que permite apreciar algunos diseños (Fig. 12), así como las bandas azules y rojas que la ornamentan. Pero si hay gran calidad en ese detalle, el resto de las indumentarias que llevan los indígenas resultan convencionales: camisa larga, calzón y tilma al hombro; pareciera que la sencillez de su tratamiento deja poco testimonio de la alta “nobleza indígena” que debió participar en este singular acto. Romero de Terreros, probablemente siguiendo lo que Bernal Díaz del Castillo dice del asunto, piensa que el primero de los tres indígenas pudiera tratarse de Cuauhtemoc, pues según el cronista:

...juntamente fueron con nosotros Guatemuz, el señor de México, con todos los más principales mexicanos que había y otros muchos caciques de otras ciudades...¹⁵

Y pareciera cierto que el tecuhtli mexica estuvo entre la comitiva que asistió a ese acto, pues también le menciona Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, sólo que los nexos de este cronista con la nobleza de Texcoco, hacen destacar más la figura de Ixtlilxóchitl, el gobernante tezcocano de ese tiempo, tanto en el recibimiento de los doce como en la serie de preparativos que debieron hacerse para el efecto¹⁶.

Continúa en la representación de Ozumba un contingente de españoles (Fig. 4); el primero de ellos es un alabardero a quien Manuel Romero de Terreros identifica con Rafael de Trejo¹⁷, personaje que no mencionan las principales crónicas de la conquista; en cambio, al portaestandartes lo considera Pedro de Alvarado. Sigue en la fila un joven paje que lleva una lanza, el cual por su disposición recuerda al negro que aparece llevando las bridas de la cabalgadura de Hernán Cortés, en la representación del encuentro con Moctezuma del

¹⁵ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986. Sepan cuantos...5: cap. CLXX: p. 450.

¹⁶ Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, “Compendio histórico del reino de Texcoco, Décima relación, de la venida de los españoles y principio de la ley evangélica”, en: *Obras históricas*, ed. de Edmundo O’Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975. Serie de Historiadores y cronistas de Indas 4:v. I, p. 491.

¹⁷ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*: p. 17.

códice Durán (Fig. 13)¹⁸. Ocupando el trecho central está la figura inconfundible del mercedario fray Bartolomé de Olmedo y de rodillas, aparece Hernán Cortés besando las manos de fray Martín de Valencia.

Como puede apreciarse, para conocer la identidad de los personajes principales no existen mayores problemas, no así la de algunos de sus acompañantes, quienes al carecer de atributos seguros, dificultan su identificación precisa. Para enmendar esta circunstancia, ciertamente resulta posible acudir a crónicas como la de Mendieta, Torquemada o Vetancourt, donde al citar los nombres de la misión franciscana encabezada por Valencia, se hace en un orden preciso, de modo que a cada religioso le corresponde, también, un determinado lugar dentro del grupo de los doce.

Si ha de confiarse en tal suposición, tras la figura de Valencia seguirían los sacerdotes fray Francisco de Soto, fray Martín de la Coruña, fray Antonio de Ciudad Rodrigo, fray García de Cisneros y fray Juan de Rivas; al doblar hacia el muro oriente (Fig. 5) estarían fray Francisco Jiménez, fray Juan Juárez, fray Luis de Fuensalida, fray Toribio de Benavente o Motolinía y finalmente estarían los hermanos legos fray Juan de Palos y fray Andrés de Córdoba, quienes, como en el caso de Gante, carecen de tonsura y mitras a los pies. De este modo, al coincidir en tal punto parece fortalecerse el atisbo de que la pintura obedece a la Historia, aunque a decir verdad, esta característica se aprecia de manera más contundente cuando se analiza la forma en la que diversos cronistas registraron el acontecimiento¹⁹.

CORTÉS Y LOS FRANCISCANOS

SI LOS ANALES INDÍGENAS estamparon en su devenir la llegada de los doce, otro tanto harían diversos cronistas indígenas y españoles, quienes al profundizar sobre el tema

¹⁸ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, 1967: cap. LXXIV.

¹⁹ Sólo en el caso de Vetancourt hay una variante, pues este cronista pone a fray Juan de Palos como el último de los doce –y no el décimo primero, como lo hacen Mendieta y Torquemada–, probablemente en afán de ponderar cómo fray Juan se

también marcarían en sus interpretaciones diversidad de matices sobre su manera de ver qué pasó y cuál fue su significado. Así tenemos el caso de Bernal Díaz del Castillo, que con su característica manera de describir los sucesos en primera persona, sitúa al soldado como el principal operario de los acontecimientos:

Ya he dicho en los capítulos pasados que sobre ello hablaban cómo habíamos escrito a Su Majestad suplicándole nos enviase religiosos franciscos, de buena y santa vida, para que nos ayudasen a la conversión y santa doctrina de los naturales de esta tierra para que se volviesen cristianos y les predicasen nuestra santa fe, como se la dábamos a entender desde que entramos a la Nueva España, y sobre ello había escrito Cortés juntamente con todos nosotros los conquistadores que ganamos la Nueva España a don fray Francisco de los Ángeles, que era general de los franciscos, que después fe cardenal, para que nos hiciese mercedes que los religiosos que enviase fueran de santa vida...²⁰

En este párrafo, Díaz del Castillo puntualiza con elocuencia cómo la acción de los conquistadores y su espada son el punto de partida que dio paso a la evangelización. De alguna manera así también lo considera Francisco López de Gómara, quien al tratar los asuntos relacionados con la conversión de los indios, subraya que Hernán Cortés –ya no todos los conquistadores–, fue quién detonó el envío de los franciscanos, pues el celo del extremeño motivó lo mismo a derrocar ídolos, que a escribir directamente al general de los franciscanos para que su orden acudiera en auxilio a esa tarea inexcusable:

Siempre que Cortés entraba en algún pueblo, derrocaba los ídolos y vedaba el sacrificio de hombres, por quitar la ofensa de Dios e injuria del prójimo, y con las primeras cartas y dineros que envió al emperador después que ganó a México, pidió obispos, clérigos y frailes para predicar y convertir los indios a su majestad y Consejo de Indias. Después escribió a fray Francisco de los Ángeles,

convirtió en el último fraile que se incorporó a la misión de Valencia, sustituyendo a fray Bernardino de la Torre, justo antes de que los franciscanos iniciaran el viaje ultramarino hacia la Nueva España.

²⁰ Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*: cap. CLXXI, p. 499.

del linaje de Quiñones, general de los franciscanos, que le enviase frailes para la conversión, y que les haría dar los diezmos de aquella tierra...²¹

En efecto, la diligencia que Cortés muestra en los asuntos de la fe, parece congruente con el providencialismo político que tiñó toda la empresa española en el continente americano, lo cual ineludiblemente también se refleja en las ordenanzas que el conquistador recibió de manos del gobernador de Cuba, don Diego Velásquez:

14º. Ítem: pues sabéis que la principal cosa [por la que] sus Altezas permiten que se descubran tierras nuevas es para que tanto número de ánimas como de innumerable tiempo han estado e están en estas partes perdidas fuera de nuestra santa fe, por falta de quién de ella les diese verdadero conocimiento; trabajaréis por todas las maneras del mundo, si por caso tanta conversación con los naturales de las islas e tierras donde vais tuviéredes, para les poder informar della: como conozcan, a lo menos, faciéndoselo entender por la mejor orden e vía que pudiéredes...²²

No hay duda que en este inciso, las instrucciones se convierten en un recordatorio del por qué España mantenía preeminencia en la exploración del Nuevo Mundo, aunque a decir verdad, se esté lejos del planteamiento de un proyecto evangelizador organizado. Debe resaltarse que el mandamiento obligaba a Cortés “por todas las maneras del mundo”, a trabajar para que los naturales de los territorios que encontrara conocieran por la mejor vía los rudimentos de la religión católica, es decir: “cómo hay un solo Dios criador del cielo e de la tierra, y de todas las otras cosas que en el cielo y en el mundo son”²³. En realidad, el citado capítulo de las instrucciones sólo comprende los lineamientos que seguramente se requerían para cualquier incursión en territorios inexplorados, demostrando el efecto de la profunda preocupación que los españoles tenían por ligar los hechos de armas a la conquista espiritual.

²¹ Francisco López de Gómara, *Historia general de las indias. Conquista de México*, Barcelona, Orbis, 1985: t. II, cap. CLXVIII, p. 236.

²² “Instrucción dadas por Diego Velázquez a Hernán Cortés el 23 de octubre de 1518”, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, México, Porrúa, 1991, Biblioteca Porrúa 101: v. I, pp. 11-12.

²³ *Ibidem*.

No obstante, como lo observa Lino Gómez Canedo²⁴, en las Cartas de relación aparecen algunos pasajes donde Cortés dejó puntual testimonio de la atención que pusieron sus capellanes y él mismo en el particular cumplimiento de este encargo, como cuando se ganó a los caciques de Cozumel, “diciéndoles que no viviesen más en la secta gentílica que tenían”:

y el dicho capitán los informó lo mejor que él supo en la fe católica y les dejó una cruz de palo puesta en una casa alta y una imagen de Nuestra Señora la Virgen María y les dio a entender muy cumplidamente lo que debían hacer para ser buenos cristianos...²⁵

Pero ni Cortés ni sus capellanes tenían las suficientes potestades para realizar algo más que esos actos aleccionadores, motivados por la gran distancia que apreciaban entre su religión y la que veían practicar a los indígenas; además, existe otro detalle que no comprueba la abundante documentación reunida en torno a Cortés: el que de su puño salieran cartas para alentar al general franciscano a organizar una misión²⁶. Así también lo reconoce fray Gerónimo de Mendieta, quién aludiendo a López de Gómara escribe:

Aunque cierto historiador (ó por no entender esto que todo el mundo sabe, ó por querer hablar de gracia, como hablan otras cosas que á este tono escriben) dice que Cortés escribió á Fr. Francisco de los Ángeles, general de los franciscos, que le enviase frailes para la conversión, y que les haría dar los diezmos de esta tierra, y que así le envió doce frailes con Fr. Martín de Valencia. Y lleva esto tan poco fundamento, que aun no pudo saber Cortés que Fr. Francisco de los Ángeles era general, cuando ya estaba proveído Fr. Martín de Valencia con sus compañeros²⁷.

²⁴ Lino Gómez Canedo, *Pioneros de la cruz en México. Fray Toribio de Motolinía y sus compañeros*, México, BAC, 1998: p. 31 y sigs.

²⁵ “Primera carta relación de la justicia y regimiento de la Rica Villa de la Vera Cruz a la Reina Doña Juana y al Emperador Carlos V, su hijo, 10 de julio de 1519”, *Hernán Cortés, Cartas y documentos*. p. 15.

²⁶ José Luis Martínez, *Documentos cortesianos*, 4 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

²⁷ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: 185.

Pero el mismo Mendieta reconocerá el celo de Cortés para pedirle al Emperador el envío de religiosos, tomando para su *Historia eclesiástica indiana* un largo fragmento que escribiera el conquistador en su *Carta relación* fechada el 15 de octubre de 1524²⁸.

En el fondo, la precisión de fray Jerónimo a la hora de señalar la imposibilidad de que Cortés escribiera directamente a fray Francisco de los Ángeles, no era para corregir las “intenciones” de Cortés tanto como para precisar, en realidad, la referencia de López de Gómara. Después de todo, Mendieta debió conocer algo sobre los difíciles días que vivieron los franciscanos en tiempos de la Primera Audiencia Gobernadora, cuando se polarizó el sentimiento político tanto que Nuño de Guzmán señalaba a fray Juan de Zumárraga –en calidad de obispo-, a fray Toribio Motolinía y a toda la orden franciscana de ser parciales en todo a Cortés, al grado que hubo quien, como el siniestro García del Pilar, pudiera declarar que:

...cuando los frailes franciscos predicán, dicen en los púlpitos cosas a favor del dicho Don Hernán Cortés e lo favorecen cuando pueden a él e a sus criados en dichos y fechos²⁹.

Mendieta también sabía, puesto que lo explica en su Historia, que la primera iglesia fabricada en la Nueva España tuvo la advocación de San Francisco, habiéndose edificado con brevedad gracias a lo dispuesto por el conquistador extremeño, y que a manera de reconocimiento, las armas de Cortés ornamentaron su capilla mayor:

La primera iglesia que hubo en todas las Indias de lo que se llama Nueva España y Pirú, fue la de S. Francisco de México, la cual se edificó el año de mil y quinientos y veinte y cinco con mucha brevedad; porque el gobernador D. Fernando Cortés puso en la edificación mucha calor, y por poca que pusiera bastara, según era la multitud de la gente. Cubrióse el cuerpo de la iglesia de madera, y la capilla mayor de bóveda, y en ella pusieron las armas de Cortés; no

²⁸ *Ibidem*: Libro III, cap. III, p. 184-185

²⁹ Citado en Georges Baudot, “La conspiración franciscana contra la primera audiencia de México”, *La pugna franciscana por México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, 1990: p. 42. Cfr. además el artículo de fray Fidel Lejarza, “Franciscanismo de Cortés y cortesianismo de los franciscanos”, *Misionalia Hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, n. 13, pp. 43-136.

porque él la oviese edificado á su costa (que en aquellos tiempos ni muchos años después no se les pagaba á los indios lo que trabajaban en edificio de iglesias, sino que cada pueblo hacia la suya, y aun á las obras de México otros muchos pueblos ayudaron á los principios sin paga, y cuando mucho daban de comer en los monasterios á los trabajadores), mas pusiéronse en aquella capilla por el mucho favor que daba á los frailes, no solo en aquella obra, sino en todo lo que se les ofrecía, así de necesidades temporales como para la conversión y ministerio de los indios³⁰.

Justamente esa calidad fundacional es la que Mendieta recogerá en su Historia eclesiástica indiana, para hacer de Cortés, como ya lo señaló John L. Phelan³¹, un personaje verdaderamente fundamental, al punto que en una forma de exégesis, será reconocido como un nuevo Moisés e instrumento de los designios divinos:

...escogió Dios por medio é instrumento á Colón para comenzar á descubrir y abrir el camino de este Nuevo Mundo, donde se quería manifestar y comunicar á tanta multitud de ánimas que no lo conocían, como escogió á Fernando Cortés por instrumento y medio de la principal conversión que en las Indias se ha hecho: y así como negocio de Dios y negocio de ánimas, fue guiado y solicitado por varón religioso dedicado al culto divino³².

Y parte de esas consideraciones tienen su lugar al dedicarle un capítulo entero de su historia al encuentro de Cortés y los primeros doce, historia a la que Mendieta tituló eclesiástica³³, porque en ella no se cuentan propiamente los hechos de los hombres, tanto como las cosas de Dios.

³⁰ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: libro III, cap. XVIII, p. 222

³¹ Véase el capítulo "Hernán Cortés. El Moisés del Nuevo Mundo" en: John L. Phelan, *El reino milenarismo de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972: pp. 49-68 y el libro III, cap. I, de la *Historia eclesiástica indiana* de fray Gerónimo de Mendieta.

³² Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: libro I, cap. I, p. 15

³³ *Ibidem*: Libro III, cap. XII, pp. 210-213.

EL RECIBIMIENTO QUE HERNÁN CORTÉS DIO A FRAY MARTÍN DE VALENCIA Y SUS COMPAÑEROS: VARIAS LECTURAS Y UN ACONTECIMIENTO

CUENTA EL PADRE MENDIETA que tan pronto Hernán Cortés supo del arribo de los franciscanos, dio gracias y envió a algunos criados suyos, entre ellos Juan de Villagómez, para que en su nombre mirasen que nada les faltase o sucediera, considerando que aún las cosas de la tierra no eran entabladas y firmes debido al poco tiempo que corría después haberlas ganado. Mientras la misión remontaba el camino hacia la ciudad de México, Cortés mandó llamar a todos los indios caciques principales de las mayores poblaciones que en el contorno de México había para que en su compañía recibieran a los ministros recién llegados.

En este punto Mendieta dedica algunas líneas para detallar algunas muestras que los indígenas del camino les hicieron maravillándose de verles con trajes desarrapados, “tan diferentes de la bizarría y gallardía” que antes habían visto en los soldados españoles. Recuerda que los primeros intentos de significarles a qué eran enviados, se limitaron, por falta del conocimiento de su lenguaje, a señalar al cielo y para acentuar el contraste que los indígenas percibieron entre los castellanos y los frailes, dedica algunas líneas para contar la famosa anécdota que dio pie a fray Toribio de Benavente para tomar como parte de su nombre la palabra *Motolinía*.

Llegados, pues, a México, el gobernador acompañado de todos los caballeros españoles y indios principales que para el efecto se habían juntado, los salió a recibir, y puestas las rodillas en tierra, de uno en uno les fue besando a todos las manos, haciendo lo mismo D. Pedro de Alvarado y los demás capitanes y caballeros españoles...³⁴

Hecho que celebra Mendieta pues a imitación del ejemplo de Cortés, los principales indígenas también besaron las manos de Valencia y sus compañeros, con la honda impresión de saber que aún quién podría considerarse el hombre más poderoso de aquella

tierra, podía humillarse ante ese grupo de personajes de apariencia desarrapada. Mendieta añade una frase de relevancia para la escena de Ozumba:

Este celeberrimo acto está pintado en muchas partes de esta Nueva España de la manera que aquí se ha contado, para eterna memoria de tan memorable hazaña, que fue la mayor que Cortés hizo, no como hombre humano sino como angélico y del cielo, por cuyo medio el Espíritu Santo obraba aquello para firme fundamento de su divina palabra³⁵.

Es decir, el recibimiento de los doce con todo el profundo significado que le atribuye Mendieta, fue motivo de pinturas “en *muchas* partes de esta Nueva España”, entre las que a la fecha, sin embargo, sólo sobrevive completa la de Ozumba, y sumamente deteriorada, la que se halla en la portería del cercano convento de Tlalmanalco.

Más allá de la anécdota, también queda claro por la cita de Mendieta que para los franciscanos, el recibimiento de Cortés a los doce tomó el sentido de un acto fundacional, relevante en grado sumo pues en dicho acto el poder temporal cedía sus derechos al poder espiritual que los frailes representaban. Por esa razón Mendieta concluye su capítulo recordando algunas palabras del discurso que Cortés pronunciara tras el recibimiento, poniendo en sus labios palabras que insistían en ese concepto de división entre el poder terrenal y el espiritual, punto que para los representantes indígenas presentes debía resultar algo totalmente novedoso:

Mas el poder que estos (aunque pobres) tienen es sobre las ánimas inmortales, que cada una de ellas es de mayor precio y estima que cuanto hay en el mundo, aunque sea oro ó plata ó piedras preciosas, y aun que los mismos cielos que desde aquí vemos. Porque tienen poder concedido de Dios para encaminar las ánimas al cielo á gozar de gloria perdurable, queriendo los hombres aprovecharse de su socorro y ayuda, y no queriendo, se perderán y irán al infierno á padecer tormentos eternos, como los padecen todos vuestros antepasados, por no haber tenido ministros semejantes á estos, que les

³⁴ *Ibidem*: p. 211.

³⁵ *Ibidem*.

enseñasen el conocimiento de nuestro Dios que nos crió, y de lo que manda que guardemos para que consigo nos lleve á reinar en el cielo...³⁶

Díaz del Castillo también enfatiza la sorpresa de los naturales al observar la humillación de Cortés, y añade detalles que no le resultaron indispensables a Mendieta, como el mencionar la presencia de Cuauhtemoc entre los señores indígenas presentes, o el que Cortés ordenara a todas las poblaciones donde pasaran los franciscanos, lo mismo de indios que de españoles, barrer los caminos y salir a su encuentro repicando campanas y con las cruces que hubiera³⁷.

Como a Mendieta, tampoco a Díaz del Castillo le interesó especificar el lugar del encuentro; simplemente dice que aconteció “cerca de México”³⁸. En cambio Fernando de Alva Ixtlilxóchitl asegura que el recibimiento aconteció justo antes de llegar a Texcoco, población importante no sólo por el número de sus pobladores y sus ligas con la antigua alianza de Tenochtitlán, sino también por que fray Pedro de Gante trabajó en ella durante largos años, y como sugiere el cronista indígena, posiblemente algo tuvo que ver el flamenco con los preparativos que los texcocanos prepararían para el efecto:

Fueron los mensajeros, y llegados, les dieron la bienvenida de la parte de sus señores, y por todo el camino les vinieron sirviendo, y en dondequiera que llegaban los recibieron con muchas fiestas y regocijo por los naturales; y tres leguas antes de llegar a Texcoco les salieron a recibir Cortés, Ixtlilxóchitl y los demás señores y españoles, y entre ellos el padre fray Pedro de Gante, con mucho regocijo y danzas...³⁹

Agrega Alva Ixtlilxóchitl que al llegar a Texcoco, los religiosos fueron servidos con mucha alegría de los naturales, y que Gante pidió a su principal ornamentos y tapicería para aderezar los aposentos de los religiosos, que estuvieron en el palacio de Nezahualcóyotl, donde fray Pedro puso un altar con la imagen de la Virgen y un San Antonio de Padua, que

³⁶ *Ibidem*: p. 212.

³⁷ Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*: p. 450.

³⁸ *Ibidem*.

servió para celebrar con mucha solemnidad una misa cantada que sirvió de preámbulo para dar el bautismo a los principales señores texcocanos⁴⁰.

Pero los incidentes en torno al acontecimiento eran detalles superfluos y las pinturas de Ozumba, igual que la crónica de Mendieta, se concentraron en bordar sobre un hecho que atendía más a la exégesis y glorificación del ejemplo que a los detalles que envolvieron aquel acontecimiento. Por eso tampoco hay algún detalle en el paisaje que ayude a alguna identificación segura como tampoco un refuerzo que permita, como se dijo antes, asegurar quiénes son todos los personajes que escenifican el extraordinario acontecimiento que por su relevancia sólo resultará comparable con las lecturas que se derivan de otro acontecimiento fundamental: el encuentro de Cortés y Moctezuma⁴¹.

CORTÉS Y SU EJEMPLO

Un caso similar acontece cuando se concentra la atención en el último tramo de la ornamentación mural del ex convento de Ozumba, el correspondiente al tramo sur junto a las arcadas⁴², donde, como se dijo anteriormente, aparece otra vez Hernán Cortés postrado ante un religioso franciscano (Fig. 10). El asunto guarda obvias relaciones con el mural del recibimiento, y como ya lo destacaba Romero de Terreros, existe cierto parecido en la figura e indumentaria que representa al conquistador, reflexionando además don Manuel que por tal circunstancia, ambos murales debían considerarse “de la misma época”, cuestión que atenderemos más adelante⁴³.

³⁹ Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, “Compendio histórico del reino de Texcoco, Décima relación, de la venida de los españoles y principio de la ley evangélica”: v. I, p. 491.

⁴⁰ *Ibidem*: v. I, p. 491-492.

⁴¹ Jaime Cuadriello, “El encuentro de Cortés y Moctezuma como escena de concordia”, *Amor y desamor en las artes, XXII coloquio internacional de historia del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001:pp. 263-292.

⁴² Véase: fig. 2.

⁴³ Manuel Romero de Terreros y Vinent, *op. cit.*: p. 19.

En efecto, esta porción de pintura vuelve a tratar el asunto del ejemplar comportamiento de Cortés, pero bordándolo sobre una historia distinta a la del recibimiento, cuya tradición, de ser cierta, bien pudo correr de manera oral hasta que, tal como lo consigna Antonio Rubial⁴⁴, quedara registrada tardíamente en la Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México de fray Agustín de Vetancourt.

Tras hacer una breve reseña de la llegada de los primeros doce y cómo los franciscanos convirtieron el recibimiento de los primeros doce en un “acto de pechos católicos”, Vetancourt aprovecha la ocasión para relatar cómo en el convento de Texcoco, aconteció ver a los indios alborotados por que los religiosos azotaron a un cacique principal por faltar a misa. En una nueva “acción cristiana”, Cortés concertó con los religiosos tardarse en llegar a la ceremonia, de modo que le pudieran llamar y reprender como en efecto sucedió: “Y se dejó azotar Cortés del Religioso en las espaldas”, circunstancia que el cronista aprovecha para subrayar ese don de ejemplaridad, útil frente a la fragilidad que percibía en torno al poder efectivo que los ministros tenían para corregir las faltas de su feligresía:

...no echaría Dios a las espaldas el mérito de acción tan Christiana; hoy está el tiempo tal, que si un Ministro azota a qualquiera, con oprobios, y vilipendios lo azotan, y si no tiene que le hagan espaldas le castigan con reprehensiones, porque tienen los indios quien les haga para salirse con sus maldades espaldas⁴⁵.

Y así es como aparece Cortés, doblando sus rodillas de nueva cuenta y con su torso desnudo, en pos de comunicar a los indígenas la diferencia que existía entre el gobierno de los cuerpos que correspondía al poder temporal, y el gobierno de las almas del poder espiritual; un religioso con el hábito franciscano blande un cilicio completando el ejercicio de la disciplina, todo lo cual observa un grupo de cuatro indígenas vestidos con tilma al hombro y alguno de ellos, portando como signo de su jerarquía de cacique su vara de

⁴⁴ Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina, “La construcción de una iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada”, *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1999: p. 154.

⁴⁵ Fray Agustín de Vetancourt, *Chronica de la provincia del Santo Evangelio de México. Quarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos*: tratado I, cap. I, p. 2.

mando, aunque nada más existe que refiera cualquier identificación precisa de estos personajes.

EL MARTIRIO DE LOS NIÑOS TLAXCALTECAS

UN TEMA EN APARIENCIA DISTINTO al de las pinturas mencionadas arriba, se aprecia en el panel del martirio de los niños tlaxcaltecas (Fig. 8). En esta parte de la portería, los nombres de los principales actores y la geografía son explícitos a los ojos del espectador: el paisaje deja de ser una franja lejana y oculta por los personajes, y adquiere referencias que se precisan, si bien con elementos convencionales, en nombres y lugares: aquellos donde se desarrolló una parte de la historia del primer martirio habido en la iglesia indiana que fundaran los franciscanos.

Así aparecen dibujadas Tlaxcala y Tecali, lugares que tomaron como figura de su representación a una iglesia; nada más era necesario, no aparece el dibujo de la traza de las poblaciones y como un detalle que añade cierta credibilidad al conjunto conventual, apenas se agregaron algunas construcciones con techos pajizos.

En el caso de la iglesia, las edificaciones se representaron con techos de dos aguas, ventana coral y sencillas portadas a las que se adosa una torre que en ningún caso se diferencia, es decir, parece no existir la intención de particularizar los asentamientos cuyo reconocimiento sólo se puede concretar a partir de los nombres colocados arriba de cada caso.

Una situación similar a esta acontece con la historia de los niños tlaxcaltecas, cuyo episodio aparece ligando a su representación figurativa: los nombres de los actores son palabras para la vista que organizan al espectador la secuencia que se despliega en el muro. Fray Toribio Motolinía fue el primero que recogió los acontecimientos, concediéndoles

tanta importancia en la estructura de su Historia de los indios de la Nueva España,⁴⁶ que junto con el caso de fray Martín de Valencia, conforman los únicos núcleos de tipo biográfico que al cronista le interesó destacar⁴⁷.

Pero la pintura, a diferencia de la historia, condensa su interés en el martirio y las razones que lo motivaron. En la superficie del muro se despliegan unificados en la sincronía de la composición, episodios que pertenecen a tiempos distintos: por la pintura, pareciera que los tres niños sufrieron su martirio de manera simultánea⁴⁸, hilvanándose una historia que en el discurso lineal de la crónica debe apreciarse en diversos apartados.

El martirio de Cristóbal ocupa la porción izquierda del mural, del lado donde se puso la ya referida representación de Tlaxcala, lugar en el que los primeros franciscanos recogieron sus restos, y se divide en dos partes: de acuerdo con la versión de Motolinía. En un primer momento Acxotécatl, señor de Atlihuetzia, veía con gran resentimiento cómo su hijo Cristóbal destruía los ídolos y tinajas de vino que servían para su idolatría. Azuzado por algunos de sus vasallos, determinó matarlo para lo cual envió llamar a sus cuatro hijos -que a la sazón servían al convento de Tlaxcala-, engañándolos con hacer una fiesta, ocasión que aprovechó para golpear cruelmente a Cristóbal echándolo a coses en el suelo:

Y como así no lo pudiese matar, tomó un palo grueso de encina y dióle con él muchos golpes por todo el cuerpo hasta quebrantarle u molerle los brazos y piernas, y las manos con que se defendía la cabeza, tanto, que casi de todo el cuerpo le corría sangre...⁴⁹

Tal como se aprecia en el primer plano del grupo central, donde Acxotécatl blande el encino sobre el joven a quien se identifica con la inscripción “El niño Cristóbal”. Pero según Motolinía, tal golpiza no fue suficiente para terminar con el martirio, y aún mandó que

⁴⁶ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*. tratado III, cap. 14.

⁴⁷ Véase: Pedro Angeles Jiménez, *De leyendas doradas y santos evangelizadores en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, tesis de licenciatura.

⁴⁸ El martirio de Cristóbal aconteció en 1527 y el de Antonio y Juan en 1529. Fray Toribio de Benavente Motolinía, *op. cit.*: 179.

⁴⁹ *Ibidem*: p. 177.

Cristóbal se echara en un gran fuego de cortezas de encina secas, asunto que en el mural quedó representado en un plano secundario, donde un par de indígenas –acaso sus hermanos- forcejean con Acxotécatl para liberar al niño del suplicio. Todavía Cristóbal sobrevivió al castigo una noche⁵⁰ y por la mañana el muchacho pidió que llamasen a su padre a quién dijo:

“¡Oh, padre! No piensen que estoy enojado, porque yo estoy muy alegre, y sábete que me has hecho más honra que no vale tu señorío”. Y dicho esto demandó de beber y diéronle un vaso de cacao... y en bebiéndolo luego murió...⁵¹

Detrás de Acxotécatl y ocupando el paño derecho del mural, se integra en la composición el martirio de los niños Antonio y Juan. En la crónica de Motolinía, su historia aparece con menos detalles respecto a la de Cristóbal: en su camino a la provincia de Oaxaca, el dominico fray Bernardino de Minaya con otro compañero pasaron por el convento de Tlaxcala, donde fray Martín de Valencia ocupaba la guardianía; para ayudarlos en lo tocante a la doctrina cristiana, los dominicos pidieron alguno de los muchachos que Valencia tenía bajo su instrucción y voluntariamente se ofrecieron dos: Diego –de quién nada se vuelve a decir- y Antonio, que llevó consigo a su criado de nombre Juan. En Tepeaca, región donde la instrucción religiosa no había comenzado, los dominicos enviaron a buscar por las cercanías todo vestigio de idolatría y revisando de casa en casa, los niños “quebraron y recogieron” cada ídolo que encontraban, situación por la que algunos señores y principales de Cuauhtinchan y Tecali⁵² concertaron matarlos, apaleando a Juan y a Antonio con unos leños de encina. Tras el martirio, tomaron sus cuerpos y los echaron a una honda

⁵⁰ Diego Muñoz Camargo considera en cambio que la paliza fue suficiente: *op. cit.*: pp. 266-267.

⁵¹ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *op. cit.*: p. 178.

⁵² En la versión de Motolinía denomina al pueblo de Tecali con el apellido del español que le tenía en encomienda, llamado Francisco de Orduña.

barranca en el pueblo de Tecali, situación que más tarde fue descubierta y castigada por el alguacil Álvaro de Sandoval⁵³.

En el mural, la representación enfatiza los instrumentos del martirio. Si bien en la crónica sólo se alude a palos de encino, en la pintura Juan cae muerto con una flecha clavada en el pecho mientras Antonio se ve acosado por tres indígenas que llevan una piedra, una variante de una espada de obsidiana y un mazo, mientras en el extremo derecho un ídolo yace roto y destronado de su altar, situación que profundiza sobre la lucha contra la idolatría que fue la razón última que motivó la muerte de los tres niños (Fig. 8b).

LAS APARICIONES DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Si la historia de la primitiva Provincia del Santo Evangelio y la vida ejemplar son los ejes que tienden la relación entre el Recibimiento de los doce, la Ejemplar disciplina de Hernán Cortés y el Martirio de los niños tlaxcaltecas, los paneles restantes de la portería de Ozumba se orientan, en cambio, hacia una iconografía eminentemente mariana: la Inmaculada Concepción en la sobrepuerta que da acceso al claustro (Fig. 7), y abarcando la superficie total del muro sur, se halla pintada la historia de la Virgen de Guadalupe (Fig. 9a).

En lo que respecta al asunto guadalupano, se representó en el mural a partir de la tradición que fija en cuatro el número de las apariciones; de ellas, la primera parte del portento (las tres primeras apariciones), se relegó a un lugar bastante modesto de la composición, ocupando un quinto de la superficie al extremo derecho del panel, y donde acaso el acento artístico de mayor interés resida en la simultaneidad temporal en el que las tres escenas se muestran al espectador, que debe adivinar entre una de las partes más deterioradas del conjunto cada uno de los episodios guadalupanos.

La cuarta aparición, en cambio, se extiende sobre la mayor parte del muro, ganando una preeminencia que permitió al ayate juandieguino convertirse en el tema central que rige

⁵³ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *op. cit.*: p. 180.

sobre el resto, situación que tristemente tiene que adivinarse, pues en la actualidad la figura de fray Juan de Zumárraga se postra ante un espacio vacío (Fig. 9a), pero que en su momento ostentó la representación de Juan Diego al instante de extender el ayate con el portento de la Virgen y las rosas, y para corroborarlo queda un testimonio fotográfico publicado por Romero de Terreros (Fig. 9b) en el que con poca fortuna, resulta imposible adivinar si lo que desapareció era un fragmento de pintura mural, o bien un lienzo que luego de 1956 fue mutilado⁵⁴.

Además de su valor documental, la fotografía de Romero de Terreros también permite establecer que la figura de Juan Diego y su ayate, se realizaron a partir de un modelo bastante difundido sobre el segundo tercio del siglo XVIII, y que se corresponde con una obra de Miguel Cabrera fechada en 1732, la cual se trasladó a los buriles en Italia dando como resultado el grabado que se conoce como el *Vero ritratto della Ssma. Virgine detta di Guadalupe nel Messico* (Fig. 9c)⁵⁵, cuestión por demás interesante al resultar indicativa de que esta parte de los murales tendría una intervención al menos sobre la década de 1730, momento en el que posiblemente se ejecutaría el mural con las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe.

UNA INMACULADA CONCEPCIÓN

En lo que respecta al panel central del muro este (Fig. 7), su interesante temática se enmarca por un par de sencillos roleos: aparece la Virgen de pie, vestida de blanco y coronando tres esferas que san Francisco de Asís carga en hombros. A los extremos, ocho angelillos portan símbolos lauretanos mientras flanqueando a la imagen central, están las representaciones de la venerable María de Jesús de Ágreda y el beato Juan Duns Escoto;

⁵⁴ Manuel Romero de Terreros y Vinent, *op. cit.*: ilustración 34; en la actualidad, sólo puede apreciarse el enlucido blanco.

⁵⁵ *Álbum conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, Ediciones Buena Nueva, 1981: p. 105. Existe una versión iluminada de este grabado en el Museo Franz Mayer de la Ciudad de México. Con

ambos llevan por atributos una pluma y un libro abierto donde alcanzan a leerse las inscripciones: “Potuit voluit / Docuit ergo” -para el caso del doctor sutil- y “tota / pulcra / est / maria” -en el caso de la venerable de Ágreda-, sentencias que en el contexto de sus escritos, enfatizan el activo papel que se les atribuyó como verdaderos teóricos en la causa inmaculista.

Si bien se puede estar de acuerdo con Romero de Terreros respecto a que esta parte de los murales de Ozumba es la que presenta mayores defectos en su ejecución⁵⁶, tal representación de la Inmaculada, por otro lado, mantiene el atractivo de ser uno de los varios ejemplares que difundieron esta particular iconografía por los linderos de la Nueva España:

Esta alegoría [de la Inmaculada Concepción], con las figuras de Duns Escoto y la madre Ágreda alcanzó gran popularidad en México, y durante el siglo XVIII se reprodujo en muchos cuadros, como la gran pintura al óleo que hasta la fecha existe en el crucero oriente de la iglesia de San Fernando⁵⁷.

En efecto, la pintura de Ozumba manifiesta respecto al gran óleo de San Fernando semejanza compositiva, sobre todo en el eje que forman el San Francisco “atlante” y la Virgen (Fig. 14), aunque tal vez la mayor coincidencia resida en el acento inmaculista que comparten ambas obras, pues si el mural resulta apenas un trasunto, el óleo de San Fernando, en cambio, se destaca por la suficiencia de su calidad plástica⁵⁸.

No obstante, tal aspecto iconográfico también abre otra posibilidad: la de considerar que estas obras pudieran emparentarse por vía de algún modelo hoy desconocido, pero cuyos principales elementos iconográficos parecen síntesis de dos grabados que debieron circular sobre la segunda mitad del siglo XVII: el primero sería obra de Paul Pontius sobre

respecto a la fecha de 1732, Rogelio Ruíz Gomar considera que tal año resulta demasiado temprano para fechar cualquier obra de Cabrera por lo que sugiere en cambio, leer el año de 1752.

⁵⁶ Manuel Romero de Terreros y Vinent, *op. cit.*: p. 20.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ La pintura aún se localiza en el lugar donde la reportó Romero de Terreros; no muestra firma visible y debe considerarse obra del primer tercio del siglo XVIII,

una composición de Pedro Pablo Rubens, que es posible conocer por una grisalla al óleo catalogada con el título de el *Triunfo de la fe* (Fig. 16), actualmente en la colección John G. Johnson de Museo de Arte de Filadelfia⁵⁹, mientras el segundo grabado a considerar sería el frontispicio de la edición príncipe de la *Mística ciudad de Dios* escrita por la madre Ágreda, cuya publicación vio la luz en Madrid el año 1670 (Fig. 17)⁶⁰.

Si bien la composición que presentan estos grabados se diluye en las obras novohispanas que se comentan, ambas alegorías no dejan de mostrar elementos que permiten concederles algún papel en la conformación de esta iconografía de la Inmaculada Concepción típicamente franciscana, y cuya influencia se extiende, con sus respectivas variantes, en obras como la pintura firmada por Hipólito de Rioja⁶¹ donde aparecen la Inmaculada, San Francisco, Duns Escoto y San Juan Capistrano localizada en la iglesia de Nuestra Señora de Tecaxic, Estado de México (Fig. 15), así como la hermosa escultura del San Francisco tenante que se conserva en el retablo principal de la Tercera Orden, en antiguo convento franciscano de Tlaxcala (Fig. 18), donde por cierto, también se halla expuesta de manera bastante gráfica una interpretación sobre el significado de las esferas que San Francisco lleva en hombros, como elementos ligados a las tres ordenes que

⁵⁹ Dicha obra fue presentada por Rosa María Uribe como antecedente en la iconografía de la Virgen titular del convento de la Visitación de Nuestra Señora de Tepepan: Rosa María Uribe, *Tepepan, arte e historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. Tesis de maestría: pp. 167-169 y apéndice n. 6, pp. 301-303, donde hace la traducción del artículo de Leo van Puyvede "Un cuadro simbólico de Rubens" (ensayo en honor de Georg Swarsenski), Berlín, enero de 1951.

⁶⁰ María de Jesús Agreda, *Mística ciudad de Dios...*, Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1670.

⁶¹ Hipólito de Rioja es un artista que a la fecha resulta prácticamente desconocido, a pesar de contar con una serie de martirios en las galerías de la antigua Pinacoteca Virreinal –hoy Museo Nacional de Arte– cuya calidad nunca se ha cuestionado; una de ellas, el *Martirio de San Esteban*, esta fechada en 1668, *vid.* Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982: p. 259. Años más tarde, en 1688 El "maestro" pintor Hipólito de Rioja fue nombrado para valuar los cuadros que heredó la viuda del capitán Juan de Chavarría y Valero: AGN *Bienes Nacionales*, exp. 627; tales fechas son los extremos que enmarcan hasta ahora la actividad artística de Hipólito de Rioja. La obra de Tecaxic mide 258 x 207 y está firmada "YPOLITO de rioja F": María Eugenia Rodríguez Parra y María Ríos Villegas, *Catálogo de pintura colonial en edificios religiosos del municipio de Toluca*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1984: p. 91.

componen su comunidad: los hermanos regulares, las clarisas y la tercera orden de seculares⁶².

Por su parte, el frontispicio de la *Mística ciudad de Dios* agrega a las obras novohispanas la *presencia espiritual* de la venerable de Ágreda, aunque la vocación apocalíptica propia del grabado pierde su énfasis en las obras citadas líneas atrás, con la eliminación de la representación de la ciudad de Dios y la sustitución de San Juan Evangelista y su tetramorfo por el santo de Asís, elementos que por cierto se conservan con cierta literalidad en otro lienzo: *La mística ciudad de Dios* (Fig. 19), firmado y fechado por Cristóbal de Villalpando en 1706⁶³.

MOMENTOS DE INTENCIÓN

Justamente la *presencia espiritual* de la venerable adquiere su relevancia a la hora de plantear la época a la que pertenecen los murales de Ozumba. Según ya lo consigna Romero de Terreros:

La figura de la Madre Ágreda en este mural sugiere la fecha aproximada de su ejecución, es decir, de fines del siglo XVII o, cuando más tarde, de principios del XVIII⁶⁴,

Período que coincide bastante bien con los años en que fueron realizadas las obras inmaculistas citadas en el apartado anterior, y para sumar argumentos a la idea de que la factura del conjunto pictórico de Ozumba corresponde al siglo XVII, Romero de Terreros cita una referencia de George Kubler, quien pudo ver en su momento y al pie del panel del Martirio de los niños de Tlaxcala, restos de lo que parecía una extensa leyenda:

⁶² Así lo considera también Johanna Hecht, "St. Francis with three Spheres", *México, Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990: p. 342-344.

⁶³ Vid.: Clara Bargellini, "Alegorías. Museo de Guadalupe, Zacatecas", *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural BANAMEX, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997: pp. 317-318.

⁶⁴ Manuel Romero de Terreros y Vinent, *op. cit.*: p. 20.

...pero esta quedó casi por completo obliterada, *bajo una capa posterior*. Solamente hemos podido descifrar las palabras "...al que estaba...", y la fecha 1613, lo cual confirma la opinión de Kubler (y la nuestra –dice Romero de Terreros-) de que los murales datan del siglo XVII...⁶⁵

Si bien tal argumentación puede sumar puntos a la idea que los murales pertenecen al siglo XVII, también, me parece, llama la atención para establecerse la problemática de si el ciclo mural de Ozumba se debe considerar de un solo momento, o bien, como parece en realidad, se pintó en distintas etapas, sobre todo si se considera que el año rescatado por Kubler resulta temprano si se confronta, por ejemplo, con el momento en que se elaboraría el panel de la Virgen de Guadalupe, el cual, como se dijo, cuenta con una intervención que remite años adelante del primer tercio del siglo XVIII.

Resulta penoso el que la inscripción que vio Kubler se perdiera completamente, pues el año que proporciona, así descontextualizado, termina en una noticia que a ciencia cierta no sabemos a qué hace referencia, y cuanto más si se considera que tal año no guarda concordancia con alguna fecha relevante en lo que toca al proceso hagiográfico del martirio de los niños de Tlaxcala o a la historia de la orden franciscana. Antes, en 1601, fray Juan Bautista había traducido al náhuatl la narración del martirio que años atrás redactara el padre Motolinía⁶⁶ y después, en 1615, apareció la primera edición de la *Monarquía indiana* de fray Juan de Torquemada, obra de capital importancia pues en ella, también por primera vez, los franciscanos daban a la imprenta una visión integral de la historia de la Provincia del Santo Evangelio y por lo tanto, de cómo concebían el papel que tuvo su orden en la conformación de la Iglesia Indiana, entre cuyos capítulos resplandecía, por su puesto, la

⁶⁵ *Ibidem*: p. 19.

⁶⁶ Según Edmundo O’Gorman, fray Toribio de Motolinía redactó este capítulo en marzo de 1539. Véase: fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España, Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrada* p. 178, n. 8. Debe resaltarse que la traducción del padre Juan Bautista representa un esfuerzo hagiográfico temprano y notable, sobre todo en el contexto de las traducciones que posteriormente se realizarán, por ejemplo, de la historia guadalupana.

historia de sus primeros mártires⁶⁷, de modo que ante la ruina pictórica que ya le tocó ver a Kubler, cabe aún la posibilidad de una lectura equivocada.

Para Antonio Rubial, la preeminencia de la figura del padre Olmedo en el mural del *Recibimiento de los doce*, se constituye en otra pista que contribuye a conocer otra etapa en la serie de modificaciones de esta parte de los murales de Ozumba. Tal apreciación se deriva del análisis de una edición de la famosa crónica de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, que publicara en 1632 el fraile mercedario Gabriel Adarzo y Santander. Según Rubial, el padre Adarzo realizó una serie de acotaciones al original del cronista soldado, cuyo propósito fue resaltar el papel de su correligionario fray Bartolomé de Olmedo. En lo que respecta al recibimiento de los doce por parte de Hernán Cortés, Adarzo y Santander no sólo pone al padre Olmedo como un asistente más, sino que hace referir a Bernal Díaz una acotación ignorada por los cronistas franciscanos: que al arribo de Valencia y su grupo, el mercedario también los “abrazó e saludó muy tiernamente ... e fray Bartolomé los hospedó por orden de Cortés en una muy buena casa, e se fue a vivir con ellos e les regaló mucho”⁶⁸, convirtiéndose el capellán mercedario en personaje principal hasta adquirir un papel similar al que imprime don Fernando de Alva Ixtlixóchitl a la nobleza texcocana, a quien el cronista también refiere en sus *Obras históricas* como anfitriona de los frailes. De tal manera, concluye Rubial:

La presencia de Olmedo en la pintura nos permite no sólo fecharla a mediados del siglo XVII sino también constatar la actitud abierta que tenían algunos

⁶⁷ Ciertamente los primeros años del siglo XVII fueron para los franciscanos una época de recapitulación; el gran siglo de la evangelización había concluido y a aún cuando la orden contaba con una verdadera genealogía de cronistas (Motolinía, Oroz, Suárez, Mendieta), sus historia y fuerte presencia espiritual resultaba más elocuente en sus edificaciones que en la reflexión de una crónica. De tal suerte, la historia de la de la Provincia del Santo Evangelio era conocida sólo en parte, gracias a dos obras publicadas en Europa y escritas en latín: la *Rhetorica Christiana...* de fray Diego de Valadés (Perusa, 1579) y *De origine Seraphice Religionis...* de fray Francisco Gonzaga (Roma, 1587 y Venecia 1603).

⁶⁸ Antonio Rubial y María Teresa Suárez Molina, “La construcción de una iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada” *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1999: pp. 152-154.

miembros de la orden franciscana hacia el mercedario para darle un lugar tan prominente en una obra hecha para exaltar a los primeros frailes menores⁶⁹.

Mural que, también admite Rubial, pudo sustituir a otro de tema similar, que sería pintado sobre la segunda mitad del siglo XVI⁷⁰, situación bastante probable si se considera la importancia que fray Gerónimo de Mendieta atribuyó a la llegada de los Doce y al papel que jugó para ello Hernán Cortés:

Este celeberrimo acto está pintado en muchas partes de esta Nueva España de la manera que aquí se ha contado, para eterna memoria de tan memorable hazaña...⁷¹

También se recordará, por otra parte, que Rubial hizo la observación de que el tema de la ejemplar disciplina de Cortés, tradición que de haber acontecido remite a los primitivos tiempos fundacionales, se documenta sólo a partir de la publicación de la crónica de fray Agustín de Vetancourt en 1697, de manera que los murales de Ozumba, al menos en lo que toca a los temas de la llegada de los Doce y la Ejemplar disciplina, podrían haberse pintado sobre la segunda mitad del siglo XVII, acaso sustituyendo pinturas con tema similar realizadas a finales del siglo XVI.

De ser así, parece haber varios momentos de intención en concordancia con la construcción de la polisemia que el espectador observa en los murales de Ozumba. El primero debe relacionarse con las ideas plasmadas por fray Gerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana* (1571-1596), obra principal donde se pone en relieve el significado que tuvo para los franciscanos de la Provincia del Santo Evangelio el evento fundacional del arribo de fray Martín de Valencia y sus doce compañeros, en equilibrio con la figura de Hernán Cortés.

Posiblemente a la misma etapa o a una inmediata correspondería el mural del Martirio de los niños de Tlaxcala, temática cruenta que aún cuando contrasta con la

⁶⁹ *Ibidem*: p. 154.

⁷⁰ *Ibidem*: p. 152.

emotiva paz del encuentro, lo complementa pues con tales obras se manifiestan los ejemplares frutos que se derivaron de la acción evangélica de los franciscanos. En este punto, debe resaltarse el impulso que fray Juan Bautista diera a la historia del martirio a partir de su traducción al náhuatl (1601), situación que no dista de la actitud propagandística de fray Juan de Torquemada que culminará con la publicación de la biografía de fray Sebastián de Aparicio (1602) y de su Monarquía indiana (1615).

Otra posible etapa se acotaría para la segunda mitad del siglo XVII, época en que renovado el mural del *Recibimiento*, se añadirían las observaciones del mercedario Gabriel Adarzo y Santander y la sobrepuerta agrediana, momento que puede extenderse hasta fines del siglo XVII con la inclusión de la Ejemplar disciplina de Cortés, inspirada posiblemente en lo escrito por Vetancourt (1697) tanto como en el renovado fortalecimiento de una memoria que recordaba los orígenes de la iglesia novohispana a un episcopado implacable en su acción secularizadora.

Como nostálgico corolario de la situación de los franciscanos a fines del siglo XVII, al hacer un recuento de frailes que honraron a la Provincia del Santo Evangelio con sus escritos, escribía fray Agustín de Vetancourt en su *Menologio*:

...el día de hoy no hay ya de aquellos naturales nobles y aplicados a la virtud y al trabajo; la nobleza se acabó; la aplicación es a los banquetes y borracheras, y todo es procurar escaparse de las ocupaciones eclesiásticas, y lo peor es que el amor que tenían a los religiosos los antiguos, lo han convertido en odio los modernos⁷².

Las apariciones guadalupanas que se conservan en el muro sur, tienen en la borrada efígie de Juan Diego una referencia temporal que lo sitúa sobre el año de 1732. Lejos de las inquisitivas observaciones de fray Francisco de Bustamante y de las *Informaciones de 1556*, el milagro guadalupano cobra significado cuando acompaña a varios pasajes importantes para

⁷¹ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 211

⁷² Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio de los varones mas señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica, en su vida, y muerte ilustraron la Provincia del Santo Evangelio*, México, Porrúa, 1971: pp. 141-142.

la historia de los franciscanos en la Nueva España, sobre todo porque no omite que bajo las investiduras del obispo Zumárraga está el sayo de hermano menor, signo que sirve además para apuntalar el tácito reconocimiento de que aún el primer obispo –otro acto fundacional–, tiene un lugar entre los acontecimientos de sus anales.

Tal pudo ser la secuencia de transformaciones que tuvieron los murales en cuestión, habiendo uno más, de gran relevancia, pero que aconteció fuera de los tiempos de la colonia. Me refiero al repinte que conmemora una cartela puesta a los pies de fray Toribio Motolinía en el mural del Recibimiento de los doce (Fig. 5), donde puede leerse “Se renovó en marzo de 1848”, cuando la portería de Ozumba quedó prácticamente como se aprecia en nuestros días.

En tal sentido resulta difícil establecer si la policromía que muestran los murales se realizó en tiempos coloniales, o más bien fuera un aporte que adicionó el “renovador”, quien dio a Francisco de la Maza tela de donde cortar para sumarle juicios negativos a su intervención:

Los frescos de esta portería debieron ser magníficos, pero el siglo torpe para el Arte Colonial, el siglo XIX, los "renovó" al óleo echándolos a perder. Esto sucedía en 1848. Más si de torpeza hablamos, en nada podemos defender al siglo XX, que tiene esas pinturas en total abandono, añadiendo a la "renovación" las pedradas, pelletazos y rasguños de los niños ozumbenses, que no saben lo que tienen. Los curas ozumbenses tal vez sepan lo que tienen pero no hacen nada...⁷³

La “renovación”, en realidad, debió utilizar alguna variedad del temple, pues no se aprecian los empastes ni veladuras típicas de la pinturas al óleo. La calidad es muy desigual; actualmente el espectador puede mirar fragmentos que dejan la impresión de dureza y aún torpe ejecución, aunque una observación atenta rescata detalles de trazo cuidadoso, como el ya referido fragmento de la indumentaria de los caciques que secundan la comitiva de Cortés en el *Recibimiento de los doce* (Fig. 12).

No obstante el mal estado de conservación de los murales en que aún se hallan hoy en día, no cabe duda que la fortuna del tema se convirtió en elemento fundamental para la fortuna de su supervivencia. Según los momentos de intención analizados, los murales de la portería de Ozumba se pintaron bajo el efecto de la adición, es decir, con una serie de transformaciones que pueden relacionarse a la historia del franciscanismo y su visión providencialista. Todo, como lo he repetido, pretende fundamentar su presencia y acción en la conformación de la Iglesia Indiana. Por ello, la renovación de 1848 tiene el interés de ser otro momento de intención fundamental, y cuanto más si se considera que durante aquel año, el 2 de febrero, se signó el tratado de Guadalupe Hidalgo tras la derrota en la guerra México-americana.

La difícil situación del país se sumerge en una bancarrota económica que pone al clero en lugar relevante, ya como prestamista forzado, o bien en la mira de la recaudación de sus caudales a partir del tema de desamortización de sus bienes. Frente a tal circunstancia, la búsqueda de los orígenes cobra relevancia, y cuanto más si con el poder de la memoria se pueden ponderar los muchos beneficios que la institución eclesiástica acentúa haber procurado a la sociedad. Ahí se fundamenta la importancia del ciclo mural de Ozumba, y se encuentra la razón del por qué hubo el interés de renovarlo durante el siglo XIX, suerte que no compartió la pintura mural de otros conventos e iglesias coloniales, cuando se veló con capas de cal y olvido.

Con esa fortuna y aún al filo de la ruina, las pinturas de la portería de Ozumba también tienen en su haber algunas líneas que lejos de inquirir en sus defectos, las presentan como obras de consideración artística, abriendo además un sendero desapercibido por las toneladas de tinta que han tratado de la pintura posrevolucionaria, y que propone el pensar si la pintura de tiempos coloniales le procuró alguna influencia. De esa etapa, cuando se delineaba la ideología del nacionalismo mexicano, es la mirada de Manuel Toussaint

⁷³ Francisco de la Maza, "Iconografía de Pedro de Gante", *Artes de México: Fray Pedro de Gante. IV centenario de su muerte*, México, 1972, n. 150: p. 17.

cuando al tratar de la pintura mural en el México colonial, apunta sus filiaciones y define sus peculiaridades:

Hay veces que es el conjunto el que evoca el recuerdo de la vieja Europa, como la escalera del convento de Actopan, trasunto indubitable de aquellas estancias italianas cubiertas totalmente con pintura al fresco. Mas hay otras en que el espíritu plástico se ofrece con tal pureza, que logra crear obras maestras, como ese Martirio de los niños tlaxcaltecas, de Ozumba, frente al cual se extasiaba José Clemente Orozco y me decía: "¡Qué diese yo por pintar así!"⁷⁴.

Debe insistirse que los momentos de intención que trazaron la ruta de las presentes líneas, sólo ha de considerarse una hipótesis que puede corresponderse con las posibles transformaciones que se efectuaron en los muros de la portería de Ozumba y preservaron su mensaje. Para conocerse más a detalle la estratigrafía de sus cambios, tales pinturas merecen y necesita de un atento estudio técnico, mientras, contentémonos con haber esbozado la historia de esta pintura, que tal como se vio, corre paralela con las modificaciones de su edificio y las aspiraciones de los franciscanos, hasta las reivindicaciones del clero secular.

⁷⁴ Manuel Toussaint, "La pintura mural en Nueva España", *Artes de México*, n. 4. México, mayo-junio de 1954: p. 9.

TLALMANALCO Y LAS IMÁGENES DE UN RECUERDO

OTRO MURAL DE LA LLEGADA DE LOS PRIMEROS DOCE

EL CONJUNTO PICTÓRICO DE LA PORTERÍA DE OZUMBA no es la única obra mural con temática franciscana en las inmediaciones de la Sierra Nevada; como él, también son bien conocidos los murales que conserva el cercano convento de Tlalmanalco donde subsisten, en el claustro, un retrato de fray Martín de Valencia y en la portería, otra versión del recibimiento de los primeros doce (Figs. 20 y 21).

A diferencia de Ozumba, el gran convento de Tlalmanalco cuenta con reformas arquitectónicas que poco alteraron el conjunto del siglo XVI,⁷⁵ razón por la cual tanto en la nave de su iglesia como en otras dependencias, sobreviven buena cantidad de metros cuadrados de pintura mural, cuya factura razonablemente debió ejecutarse en diversos impulsos, aunque siempre dentro de los linderos de aquel formidable siglo.

Entre los murales mejor conservados destacan distintos fragmentos de los frisos aplicados en diferentes partes del edificio, cuestión que desafortunadamente, no ocurre en el caso de las escenas murales, cuyo mal estado constituye el principal obstáculo para trazar la serie de relaciones que permitan reconstruir la totalidad del mensaje que alguna vez abrigaron sus muros, y el mejor ejemplo del caso lo representaría el panel que trata sobre la *Llegada de los primeros doce* (313 x 765), que extremadamente deteriorado, apenas sobrevive

⁷⁵ Sobre el convento de Tlalmanalco y su importante capilla abierta véanse: Gustavo Curiel, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988. Monografías de arte 17; Rafael García Granados, "Tlalmanalco", *Revista de Revistas*, México, 19 de marzo de 1933, a. XXIII, n. 1192, pp. 32-34; Gustavo Curiel, "Escatología y psicomaquia en el programa ornamental de la capilla abierta de Tlalmanalco, México", *Iconología y sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pp. 91-105; y Francisco de la Maza, "Las capillas abiertas de Cholula, Tlalmanalco y Teposcolula", *México en la Cultura*, México, 19 de febrero de 1950, n. 55, pp. 4.

en el extremo norte del muro oriental de la portería de Tlalmanalco, a un lado de la portada que permite el acceso a su claustro (Fig. 21a).

Dicha pintura ha perdido poco más de la mitad inferior de su superficie, sobreviviendo una franja en la parte superior y aún tal fragmento, exige cierta dosis de concentración para adivinar la configuración de su dibujo y el sentido de la escena, en la que aparecen, formando una fila, las representaciones de los frailes que personificarían al grupo encabezado por fray Martín de Valencia (Fig. 22).

Entre las formas que se confunden con el enlucido, se aprecia que el primer religioso –Valencia- levanta una cruz (Fig. 23a), pero cualquier otro posible atributo ya no existe, y aún en lo que queda del dibujo de los rostros, los trazos se han perdido, de modo que en más de un caso resulta difícil advertir qué espacio ocupa cada efigie dentro de la composición, a no ser por algunas líneas modernas que intentaron *rescatar* la posible representación de fray Juan Juárez, quién ocupa cuarto puesto de la fila (Fig. 23b).

Dentro de su ruina, la parte superior izquierda del panel permite advertir algunos otros personajes, de los que Gustavo Curiel, en su estudio sobre el conjunto de Tlalmanalco, hace una descripción:

En primer plano se muestran varios españoles, mas ya es imposible reconocer su vestimenta. En segundo plano aparecen algunos indígenas, y finalmente españoles con instrumentos musicales en actitud de tocarlos. En este tercer plano se perciben en forma clara, yelmos, armaduras y lanzas⁷⁶.

Formas que al parecer, algún día mostraron policromía de la que aún subsisten manchones dispersos de coloración azul; pero en este punto, la descripción debe detenerse, pues los vestigios no proporcionan el material suficiente, por ejemplo, para estructurar la manera como interactúan los personajes en la escena, ocultándose el sentido que el mural pudo tener en su momento.

⁷⁶ Gustavo Curiel, *op. cit.*: p. 20-21.

Ciertamente, la presencia de yelmos y armaduras dan la primera nota de diferencia respecto a la pintura de Ozumba, donde la indumentaria de los conquistadores parece adaptarse mejor a un carácter civil, de no ser por la bandera, lanza y la alabarda que portan algunos de sus personajes. Por otra parte, las trompetas levantadas al aire –también ausentes en Ozumba–, describen mejor el ambiente festivo que la nueva feligresía debió manifestar al momento de dar la bienvenida a la misión franciscana.

Sin embargo, el matiz que marcaría la mayor diferencia respecto a la pintura de Ozumba radica en que, al resultar imposible asegurar la presencia de Hernán Cortés en Tlalmanalco, el significado del recibimiento de los primeros doce cambiaría, de modo que la figura de Valencia conseguiría una valoración distinta, pues mientras en Ozumba se destaca claramente el equilibrio que el fraile mantiene con la figura de Cortés, como una forma de ponderar la armonía que debe existir entre el poder temporal y el espiritual, en Tlalmanalco tal simbolismo se desvanecería, y al concentrar la atención en los religiosos, se ponderaría en forma específica al ministerio fundacional de Valencia y sus compañeros sobre la iglesia indiana en los confines del Nuevo Mundo.

Después de todo, este aspecto no resultaría extraño, sobre todo en un lugar, como Tlalmanalco, donde la figura de fray Martín de Valencia cobró tanta importancia al haber sido el convento preferido para su habitación en la última época de su vida y hasta antes de la desaparición de su cuerpo, el lugar cierto de última morada.

Desafortunadamente, la portería de Tlalmanalco conserva poco más de lo descrito hasta las presentes líneas, de modo que junto a la ausencia de otras escenas sobre las superficies restantes de sus muros, solo es posible quedarse en ascuas para conocer algo más sobre los temas que harían par a la pintura de los doce, a no ser los fragmentos, de fino trazo, de las franjas horizontales y verticales que a manera de cenefas, enmarcan los distintos espacios.

Dichas bandas ornamentales, que resultaron a Gustavo Curiel “de mayor interés que la propia escena”⁷⁷ de la llegada de los doce, desarrollan dos composiciones independientes. La franja horizontal es la que se halla en peor estado de conservación, no obstante, los restos que subsisten permiten imaginarse un espléndido friso, de gran calidad en su dibujo, estructurado a partir de un par de angelillos que sostienen una tarja de filiación manierista, de la que emanan vistosas guirnalda de flores y frutas cuyo ritmo se prolonga a lo largo de la cenefa.

Las franjas horizontales se adornan con otro modelo de inspiración renacentista: un candelabro a la manera de los diseñados por Nicoletto da Modena (Fig. 29), aunque a diferencia de sus composiciones de fuerte acento pagano⁷⁸, la cenefa de Tlalmanalco desarrolla su tema en torno a elementos cristianizados, como las grullas que formando un círculo, se alimentan con las uvas contenidas en un copón. Sobre las aves y entre róleos vegetales se desplanta un niño desnudo que sostiene por encima de su cabeza un recipiente, en el que se contienen varias granadas expuestas a las garras de un par de liebres representadas en perfil, y cuyo pináculo se compone de una cruz flanqueada por hojas de acanto. Siguiendo a Ferguson, Curiel concluye que las grullas representarían “las buenas obras y el orden de la vida monástica”⁷⁹, tema del todo pertinente ante la comunidad franciscana del convento. Además, el niño tenante sería la Iglesia, las liebres símbolos del amor divino y las granadas, reforzando la presencia de las uvas que llenan el copón inferior, aludirían a la sangre de Cristo y su redención⁸⁰.

En lo que respecta a las cenefas verticales, también resulta interesante destacar que su diseño se utilizó ampliamente en la decoración del claustro bajo, donde la cenefa descrita, con pocas variaciones, vuelve a aparecer enmarcando los espacios murales distribuidos sobre

⁷⁷ *Ibidem*: p. 21.

⁷⁸ En la figura 30, se presenta una comparación entre la cenefa horizontal de Tlalmanalco y dos composiciones de Modena: “Panel ornamental con águila” y “Candelabro con flautas de Pan y aves”. Véase: Mark Zucker, *The Illustrated Bartsch, Early Italian Masters*, New York, Abraris Books, 19XX: v. 13, parte 1: p. 236.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*: p. 22.

las paredes de sus corredores. Esta situación permite considerar a las cenefas del claustro, contemporánea de la que se halla en la portería, aunque con la diferencia de que lucen un mejor estado de conservación, sobre todo el segmento localizado en la galería poniente (Figs. 24-28), donde acompañando al ya mencionado retrato de fray Martín de Valencia, se aprecian dos paneles más donde se pueden identificar las representaciones de Santa Clara y San Buenaventura (Fig. 27).

Tales representaciones de santos franciscanos y de Valencia, son los únicos vestigios de un programa que en su momento pudo estructurarse como un muestrario de personajes ilustres relacionados a la religión del santo de Asís, cuestión que ciertamente establece un contrapunto entre la santidad encarnada por estos personajes, y la traza algo monstruosa o demoníaca, de las tres figuras sobrevivientes en los muros norte, oriente y sur que cual atlantes, soportan el peso de las impostas de las que arrancan los arcos que forman las esquinas del claustro: un hombre desnudo, encorvado ante el peso que lleva en sus espaldas (muro sur), un “macho cabrío” igualmente doblado (muro norte) y el esbozo de un maltrecho elefante (muro oriente) que aguanta sobre sus ancas un peso similar (Fig. 31).

FRAY MARTÍN DE VALENCIA Y DE LA NUEVA ESPAÑA

La imagen de fray Martín de Valencia que se halla en el claustro bajo del convento de Tlalmanalco, ocupa una superficie cuadrangular que apenas mide 115 x 115 cm., proporción algo menor al panel de Santa Clara (130 x 118 cm.), que de la misma forma que la representación de Valencia, funge como ornamentación de una sobrepuerta localizada en el muro poniente (Fig. 25). Por su parte, el mural de San Buenaventura (167 cm. de ancho) se ubica en la esquina que forman los muros poniente y norte, siendo de los tres paneles el más estropeado, pues presumiblemente perdió algo más de la mitad inferior de su superficie, a causa de la inclusión del nicho sobre el que esta pintura se encuentra (Fig. 24).

Los tres murales comparten una composición similar, estructurada a partir de una gran flor que es eje y centro de una guía vegetal que se extiende hacia los extremos, dibujando un ordenado follaje en el que se aprecian restos de pigmentación verdosa. De

entre los pétalos de la gran flor, emergen de medio cuerpo, las representaciones de los personajes referidos, reconocibles merced a sus diferentes atributos: Santa Clara porta el hábito de la orden que fundó, una aureola corona su cabeza mientras en sus manos lleva una palma y el ostensorio con el que según cuenta la tradición, rechazó a los sarracenos⁸¹. Por su parte, el *Doctor Seraphicus* porta su tradicional capelo cardenalicio, complementándose su iconografía con un libro y un báculo que termina en cruz de dos travesaños. Finalmente, como otro granado fruto de la orden franciscana, está la representación de fray Martín de Valencia, quien lleva como único atributo una cruz de madera⁸², además de una inscripción pintada sobre la angosta franja que limita la parte superior del panel y en la que se lee: “EL Pe F. MARTIN DE VALENCIA CUSTODiO DE LOS PRIMEROS RELiGIoS Qe A ESTA TIeRRA VINIERON”.

Como anotó George Kubler, la composición que muestran los murales de Buenaventura, Santa Clara y Valencia, bien puede relacionarse con otras obras, entre las que se contarían el árbol con la genealogía franciscana de la portería de Zinacantepec, o los desaparecidos murales de la capilla abierta de Tlaxcala, en la que fray Toribio Motolinía reporta la existencia de una rama de Jesé “con la generación de la madre de Dios”, otra con “nuestro padre San Francisco” y otra donde “está la Iglesia, Su Santidad el papa, cardenales, obispos, etc.”⁸³, temas en los que según Kubler, fray Diego de Valadés pudo inspirarse a la hora de realizar sus grabados de “la Creación”, la “Jerarquía eclesiástica” y la “Jerarquía civil” incluidos en la *Retórica cristiana*. Otra posible fuente de inspiración, a decir de Kubler,

⁸¹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997; t. 2, v. 3: 310.

⁸² Acaso esta iconografía tiene alguna relación con la manera como se representó a Valencia en la portería, donde la cruz que sostiene el religioso apenas resulta visible.

⁸³ “Para la Pascua tenían acabada la capilla del patio, la cual salió una solemnísima pieza; llámanla Belén. Por parte de fuera la pintaron luego al fresco en cuatro días, porque así las aguas nunca la despintaran; en un ochavo de ella pintaron las obras de la creación del mundo de los primeros tres días, y en otro ochavo las obras de los otros tres días; en otros dos ochavos, en el uno la verga de Jesé, con la generación de la madre de Dios, la cual está en lo alto puesta muy hermosa; en otro está nuestro padre San Francisco; en otra parte está la Iglesia; Santo Papa, cardenales, obispos, etcétera; y a la otra banda el Emperador, reyes y caballeros. Los españoles que han visto la capilla, dicen que es de las graciosas piezas que de su manera hay en España. Lleva sus arcos bien labrados; dos coros: uno para los cantores, otro para los ministriles; hízose todo esto

también pudo constituir el grabado que ilustra la portada del *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega, obras en que las nociones de filiación espiritual y ramas genealógicas se entrelazan a tal punto, que convierten al árbol y sus ramajes en una alegoría de la Institución (llámese Iglesia u orden religiosa), y donde la idea de linaje se corresponde con el fruto o la flor que produce la planta, de modo que por extensión, la nobleza derivada del estirpe acaba por asociarse con los ramajes de la nobleza espiritual⁸⁴.

En Tlalmanalco, los murales referidos no representan al gran árbol espiritual, apenas lo sugieren, y si bien es cierto que el fragmento seleccionado en la [figura 30](#), muestra cierto grado de similitud con la representación de Valencia, considero que la filiación entre las obras citadas debe mantenerse más en su aspecto simbólico que en el estrictamente formal. Así, las plantas que florecen en los muros del claustro de Tlalmanalco, siendo distintas, tratan de un mismo linaje, acrecentado en esta ocasión con la representación de uno de los principales representantes de la Iglesia Indiana.

La ciertamente audaz inclusión de Valencia entre personalidades tan distinguidas para los franciscanos, da tela de donde cortar para advertir la importancia concedida al “custodio de los primeros religiosos que a esta tierra vinieron”, cuestión que ya fue advertida por Gustavo Curiel en su trabajo sobre Tlalmanalco, aunque dicho autor ciñe su comentario a la relación que se da entre los murales de fray Martín de Valencia con el de la santa de Asís:

Es del máximo interés la relación entre los dos recuadros del muro oriente. Ambos personajes emergen del centro de una flor; el tamaño del fraile es semejante al de Santa Clara. Se puede afirmar que al religioso se le equipara con Santa Clara y aún en cierto sentido con el propio San Francisco. Si Santa Clara es fundadora de una orden, fray Martín de Valencia es el fundador de la nueva Iglesia en el nuevo Mundo⁸⁵.

en seis meses, y así la capilla como todas las iglesias tenían muy adornadas y compuestas”, Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1984: pp. 64-65.

⁸⁴ Sobre las opiniones de Kubler, véase: George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984: pp. 455-459.

⁸⁵ Gustavo Curiel, *op. cit.*: p. 31.

Muy bien cabe la posibilidad de que en el espacio de algún recuadro borrado por el tiempo, hubiera existido alguna representación de San Francisco de Asís, de modo que la idea de que la imagen de Valencia tuviera la finalidad de sustituirlo, resulta por demás aventurada; en realidad, su efigie sólo marca los méritos que le permitieron aspirar a compartir tan ilustre compañía, sobre todo porque se considera a Valencia promotor de la Iglesia Indiana, como lo conmemoran las palabras que se hallan en su inscripción. En tal punto, debe subrayarse, existe una diferencia notable con respecto a las pinturas de la llegada de los doce que se localizan en las porterías de Ozumba y Tlalmanalco, donde ciertamente se concede a Valencia un lugar de privilegio, acorde a su calidad de custodio: es el primero de los doce. Sin embargo, tal protagonismo adquiere mayor relevancia en el caso del mural que se halla en claustro de Tlalmanalco, pues aunque su inscripción también evoca a franciscanos que acompañaron a Valencia, el contenido fundacional a que alude esta vez no se diluye en la figura de Cortés o en la representación de los once compañeros, sino que se concentra en un solo nombre y en una sola imagen.

Si se ve detenidamente, tal punto no carece de importancia, en el fondo, las variaciones que se atribuyen al significado de la figura de fray Martín, tienen relación con la manera como los franciscanos constituían su visión de la historia y por lo tanto, la forma como concebían su papel en el ámbito de la Nueva España.

UNA FÁBULA MÍSTICA

El 21 de marzo de 1534, camino de la ciudad de México, murió fray Martín de Valencia. Según detalla el padre Motolinía, apenas hacía un año que el que fuera su primer custodio, había dejado de tener “oficio por su voluntad”⁸⁶, retirándose a vivir a partir de entonces al pueblo de Tlalmanalco.

⁸⁶ Fray Toribio Motolinía, *op. cit.*: p. 127. Valencia ocupó dos veces el cargo de custodio de lo que en 1536 se denominaría oficialmente Provincia del Santo Evangelio, y durante cuatro años ocupó la guardianía del convento de Tlaxcala.

Resulta verosímil que durante ese último año de su vida, Valencia continuara cumpliendo muchas de las actividades misionales a que empeñosamente se dedicara desde su arribo a la Nueva España, labores que Motolinía puntualiza cuando trata sobre la estancia de fray Martín como guardián del convento de Tlaxcala:

enseñaba a los niños desde el A B C hasta leer por latín, y poníalos a tiempos en oración, y después de maitines cantaba con ellos himnos; y también enseñaba a rezar en cruz, levantados y abiertos los brazos siete Pater Noster y siete Ave María, lo cual él acostumbró siempre hacer. Enseñaba a todos los indios chicos y grandes, así por ejemplo como por palabras, y por esta causa siempre tenía intérprete...⁸⁷

De tal información, se colige que a Valencia jamás le fue dado aprender alguno de los lenguajes del México antiguo, aunque no por ello dejaría de participar de manera activa en las diversas y muy necesarias labores que se diseñaron para la evangelización de la nueva feligresía indígena. Sin embargo, también pareciera que la residencia en el pueblo de Tlalmanalco proporcionó a fray Martín la ocasión de retomar algunas actividades espirituales, más propias de la vida contemplativa y que debido al intenso trabajo misional, convenía hacerlas a un lado.

Así, desde el convento de Tlalmanalco, Valencia cobró afecto por ir a la entonces pequeña visita de Amecameca, donde encontró, nos vuelve a decir Motolinía, “una casa muy quieta y aparejada para orar”:

está en la ladera de una serrecilla, y es un eremitorio devoto, y junto a esta casa está una cueva devota y muy al propósito del siervo de Dios, para a tiempos darse allí a la oración, y a tiempos salirse fuera de la cueva en una arboleda, y entre aquellos árboles había uno muy grande, debajo del cual se iba a orar por la mañana; y certífanme que luego que allí se ponía a rezar, el árbol se henchía de aves, las cuales con su canto hacían dulce armonía, con lo cual él sentía mucha consolación, y alababa y bendecía al Señor; y como él se partía de allí, las aves

⁸⁷ *Ibidem.*

también se iban; y que después de la muerte del siervo de Dios nunca más se ayuntaron las aves de aquella manera⁸⁸.

Tal refugio debió resultar muy del agrado de Valencia, pues concurda a la perfección con el espíritu que animó a los franciscanos en la provincia extremeña de San Gabriel, que con muchos esfuerzos Valencia mismo ayudara a consolidar y donde sus casas y conventos se caracterizaron por estar en contacto con la naturaleza, en medio de tan severa rusticidad, que aún las que fueron sus principales residencias pudieron salvarse, con el paso del tiempo, de la ruina y el olvido⁸⁹.

Fray Juan Bautista Moles, primer cronista de la Provincia de San Gabriel de Extremadura, también recuerda tal grado de austeridad cuando refiere cómo su fundador, fray Juan de la Puebla, acorde a la propuesta de su reforma, mandó construir:

...casas pobres y pequeñas y desviadas de en medio de los pueblos y tratos del siglo, en la forma e manera que la mesma observancia comenzó en sus principios, apartándose de los conventuales⁹⁰.

Lo que concurda a la perfección con otra referencia de fray Francisco Jiménez –uno de los doce-, quién menciona en su biografía sobre fray Martín de Valencia un pasaje próximo a los anteriormente citados, cuando alude a cómo era la casa y monasterio de Santa María de Hoyo y lo que en ella aconteció a fray Martín:

⁸⁸ En la cueva de Amecameca acontecería a fray Martín otro efecto místico recordado por quienes escribieron sobre su vida: una visión en la que San Antonio de Padua y San Francisco de Asís aparecieron ante Valencia, y “dejándole muy consolado se partieron de su presencia”, véase: *Ibidem*: p. 127. Por otra parte, el apunte de los pájaros tiende cierta liga entre la espiritualidad de Valencia y la del santo de Asís, véase San Buenaventura, *Leyenda mayor*, 8-9 en: *San Francisco de Asís. Escritos, biografías, documentos de época*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985: p. 433.

⁸⁹ La provincia de San Gabriel tenía once conventos: Nuestra Señora de los Ángeles, Nuestra Señora de Monteceli del Hoyo, San Francisco de Majaretas, Santa Margarita, Salvatierra, La Lapa, Belvis, La Luz, Rocamador, Albuquerque y San Marcos, de los cuales la gran mayoría acusa ruinas en la actualidad. Véase el capítulo I del libro de Joaquín Montes Bardo, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001: p. 43.

⁹⁰ Fray Juan Bautista Moles, *Memoriales de la Provincia de San Gabriel de la orden de los frailes menores de observancia*, Madrid, por Pedro Madrigal, 1592:f. 12r., y Antonio Rubial García, *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la edad media a la evangelización novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1996: “La Reforma del Santo Evangelio y la provincia de San Gabriel”, pp. 61-67.

Es casa muy aparejada a la oración, recogimiento y silencio. Está en el yermo, do no hay conversación alguna de seglares. Como dicho es, en este monasterio fue el varón de Dios muy visitado y primero muy tentado, y así es que los que Dios quiere ensalzar y escoger para sus siervos, primero los quiere purgar y los hace pasar por fuego y agua, como dice el salmista, y después los sube a la alteza de la contemplación, que es el sosiego y consolación de sola el ánima con Dios⁹¹.

Aquí, Jiménez presenta al yermo como un lugar propicio para el silencioso recogimiento, situación que favorecía a los *siervos escogidos* para encontrar el camino del mundo trascendente. Pero la austera soledad y la vida contemplativa, que posibilitó desde la provincia de San Gabriel la formación de personalidades tan relevantes para el misticismo español como la de san Pedro de Alcántara, en la Nueva España parecía encarnar un contrasentido cuando la misión americana exigía solventar con toda suficiencia, no sólo el nivel de la catequesis y la predicación, sino también involucrarse en tareas de organización social, construcción y traza de edificios y poblaciones y aún navegar entre los mares de alianzas y discordias que conducían a políticas algunas veces favorables a sus proyectos, y otras, contrarias hasta oposición.

En el mismo sentido, la biografía de Jiménez resulta de ayuda inestimable, pues gracias a lo escrito por este *compañero* de fray Martín de Valencia, resulta posible conocer algo sobre cual era el sentir del primer custodio del Santo Evangelio respecto a la aparente contradicción. Cuenta fray Francisco Jiménez cómo una vez, estando en el convento de Salamanca, se convirtió en testigo de la manera en que Valencia, “platicando con otros religiosos letrados y predicadores”:

...preguntó de una cuestión, que más fue por vía de reprehensión caritativa que por querer saber la verdad, y dijo: “El predicador ha de ser espiritual y letrado,

⁹¹ La biografía de Valencia escrita por fray Francisco Jiménez se redactó hacia finales de 1536. Véase: Pedro Angeles Jiménez, "Estudio introductorio a la Vida de Fray Martín de Valencia escrita por fray Francisco Jiménez", apéndice del libro de Antonio Rubial García *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la edad media a la evangelización novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1996: p. 229.

pero ya que estas dos cosas no tenga ¿cuál es más necesario para aprovechar en la predicación? ¿Ser letrado y no espiritual, o espiritual y no letrado?”⁹²

La pregunta, realizada en el convento franciscano de Salamanca, es decir, en el seno salamantino de una ciudad conocida por toda Europa debido su amplia cultura y prestigiosa universidad, debió representar un pequeño desafío intelectual, que a decir verdad, también revivía la enfrentamiento entre los franciscanos conventuales y de la observancia:

Entonces el Padre Bobadilla que allí estaba, respondió y declaró bien la cuestión, trayendo aquella autoridad que dice: *Fili huius seculi sapientiores sunt filiis lucis* [Los hijos de este siglo son más sabios que los hijos de la luz]. Y dijo: “Esto se entiende *in his quae seculi sunt*” [En estas cosas que son de este siglo]; dando a entender que no son hijos de Dios los que carecen de espíritu, y que su sabiduría es vana y mundana. Entonces el varón de Dios hablo espiritualmente aprovechando su respuesta, y dijo en pocas palabras *ex abundantia cordis* [De la abundancia del corazón] una doctrina consolatoria a los presentes simples religiosos que la oyeron, y reprehensiva con caridad a los letrados que solamente se dan al estudio humano, no procurando el estudio de la devoción, oratoria y contemplación, porque sabía el varón de Dios que la sabiduría humana infla e induce a la soberbia, y el espíritu es el que vivifica y de do procede la caridad que edifica y aprovecha al próximo⁹³.

El rasgo de espiritualidad intensificada, resultaba sin lugar a dudas acorde con la manera de vida propugnada desde la Provincia de San Gabriel, pero además, punto de no menor importancia, con su doctrina *ex abundantia cordis*, Valencia cuestionaba también cuan necesario era tal precepto para el quehacer del predicador.

Desde tiempo atrás, dice su primer biógrafo, fray Martín había acusado una gran inclinación por las profundidades místicas, de hecho, para Jiménez tal era uno de sus principales distintivos, pues fue a partir de esa vía que Valencia se expresa dispuesto a marchar entre infieles, con la clara conciencia que de ello podría derivarse el camino del martirio.

⁹² *Ibidem*: p. 227.

⁹³ *Ibidem*: pp. 227-228.

La visión del trabajo de predicador le fue comunicado a Valencia en múltiples ocasiones; así, entre las páginas de esa primera biografía, Jiménez relata acontecimientos que expresan en distintos grados tanto el ánimo espiritual de Valencia, como el sino que finalmente habría de conducirlo a laborar en la Nueva España. Entre dichos episodios pueden citarse el fallido intento de fray Martín por acomodarse entre los cartujos, comunidad más afín a la vida contemplativa, pero un fuerte dolor se lo impidió, interpretándose que esa señal era una muestra de que en aquella comunidad no encontraría su vocación⁹⁴. Ya nombrado Valencia segundo provincial de San Gabriel de Extremadura, otra visión le reveló que era la voluntad divina el que laborase entre infieles y procurándolo, pidió las licencias necesarias para trabajar entre los moros, pero tal situación no prosperó, merced al consejo que le comunicara la beata del Barco de Ávila, quién le dijo: "...que no era la voluntad de Dios que entonces procurase la ida, que cuando fuese la voluntad de Dios, El le llamaría, y desto fue certificado⁹⁵".

Ocasión que se presentó "un día de la feria de Advenimiento", cuando la comunidad del convento de Santa María del Hoyo rezaban los maitines. Entre los versos de los salmos que cantaban, Valencia entendió nuevamente cómo le fue comunicado el deseo de aprovechar entre infieles, quedando tan atónito –en éxtasis– que sus hermanos decidieron encerrarlo en una celda con la ventana convenientemente asegurada, sin embargo, concluye Jiménez, aquella visión:

...quiso Dios que su siervo la viese cumplida en esta Nueva España, donde, como una vez fue visitado él y otro religioso en la comarca de México los pueblos de Coyoacan y los cuatro pueblos que dicen... [en blanco]⁹⁶ ...via

⁹⁴ *Ibidem*: pp. 226-227.

⁹⁵ *Ibidem*: pp. 235-236. La Provincia de San Gabriel se erigió como tal en mayo de 1519, confirmándose por letras apostólicas en enero de 1520. Su primer provincial fue fray Ángel de Valladolid a quién sucedió Valencia; de acuerdo con fray Juan Bautista Moles, fray Martín duró poco con tal cargo por haber pasado a las Indias, de modo que la visita a la beata del Barco de Ávila pudo ocurrir en el transcurso de 1523. Véase: fray Juan Bautista Moles, *Memoriales de la Provincia de San Gabriel de la orden de los frailes menores de observancia*. f. 23 r. y v., además: f. 25 v.

⁹⁶ Posiblemente los pueblos a que se hacía referencia eran Huatitlán, Tepozotlán y Xochimilco. Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. lib. III, cap. XXXIII.

muchos que venían a la fe y bautismo, y llegando a otro pueblo que dicen Cuitlauac, cuatro o cinco leguas de México, donde había mucha más gente, y con mucho deseo y voluntad se juntaban a oírles la doctrina cristiana, y pedían el bautismo mejor que en los otros pueblos, que a la sazón era a los principios que venimos de España, aquel pueblo comenzó mucho a despertarse, y era tenido en mucho, pues viendo el varón de Dios tanta muestra de cristiandad en aquel pueblo, dando por ello muchas gracias a nuestro Dios, dijo al compañero con gozo de espíritu: “Agora veo cumplido lo que el señor me mostró en espíritu”. Y le declaró la sobredicha visión a gloria del señor⁹⁷.

Si tales visiones condujeron a fray Martín a realizar su intensa labor apostólica en los linderos de la Nueva España, otras, en cambio, también pretendieron alejarlo, de forma que al menos en un par de ocasiones, Valencia emprendió la jornada con el fin de embarcarse para trabajar en otras tierras. Un intento lo emprendió en compañía de los venerables fray Juan de Zumárraga y fray Domingo de Betanzos y otra en 1533, el año antes de su muerte. Pero dichos intentos no prosperaron, debido, afirman sus biógrafos, a que aquella no fue la voluntad divina.

Así, Valencia se recogió en el pueblo de Tlalmanalco. Sus malestares de muerte le acaecieron en la gruta de Amecameca, trasladándose primero al convento de San Luis donde le administraron los santos óleos y decidiendo llevarlo a la enfermería de San Francisco de México, finalmente expiró en el embarcadero de Ayotzingo.

Volvieron los compañeros su cuerpo al monasterio de Tlalmanalco, y enterráronlo, puesto en un ataúd de madera, en medio de la capilla mayor, cubierto con una lápida grande, escrito en ella su nombre; aunque esto último del ataúd y lápida se hizo algunos días después de su muerte, por mandado del custodio que le había sucedido en el oficio, que vino luego a Tlalmanalco sabida su muerte⁹⁸.

La importancia de Valencia atrajo en torno a sus reliquias una amplia veneración, y la fama de su santidad provocó el que en múltiples ocasiones se desenterrara su cuerpo. Tal

⁹⁷ Pedro Angeles Jiménez, "Estudio introductorio a la Vida de Fray Martín de Valencia escrita por fray Francisco Jiménez": pp. 233-234.

⁹⁸ Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 596.

situación duraría por más de treinta años, hasta que misteriosamente, en 1576, encontraron su sepulcro vacío sin que las informaciones que se realizaron al respecto pudieran dilucidar que pasó y dónde quedarían sus restos⁹⁹.

Ante la pérdida, fray Gerónimo de Mendieta no deja de lamentarse:

Y entiendo fue permisión divina el haberse totalmente perdido, porque demasiada curiosidad, o por mejor decir, tentación, era andar enterrando y desenterrando tantas veces un cuerpo que era tenido en reputación de santo. Y así en pena de esta irreverencia y tentación, quitó Nuestro Señor tan santa prenda de aquel convento y la tiene guardada donde su Majestad sabe y es su voluntad, para cuando sea tiempo de manifestarse... Y yo, Fr. Gerónimo de Mendieta, que aquesto escribo, confieso haber caído en la misma culpa y tentación pero de tal manera que no merecí verlo como los otros, porque fue el primero que lo hallé menos¹⁰⁰.

Los restos de Valencia no encontraron su último reposo en aquella tumba, construida *ex profeso* en medio de la capilla mayor de San Luis de Tlalmanalco, sin embargo, para los afanes de la memoria, la presencia de tan ilustre religioso pudo perdurar entre aquellos muros, orbitando junto al recuerdo de sus hechos y visiones, gracias a la modesta imagen que todavía existe en claustro bajo, donde fray Martín se asimila a lo más granado de su orden¹⁰¹ y queda presencia material de su obra imperecedera, no como el cuerpo.

⁹⁹ Tales averiguaciones iniciarían el mismo año de 1576. Mendieta especifica diez años más tarde, en 1586, todavía circulaban “unas letras apostólicas sobre este negocio, llenas de graves censuras”, que sin embargo tampoco ofrecieron resultado alguno. Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 597.

¹⁰⁰ *Ibidem*: pp. 596-597.

¹⁰¹ Reacuértese que de el programa del claustro bajo de Tlalmanalco sólo quedan las imágenes de santa Clara, Valencia y San Buenaventura.

OTRAS IMÁGENES DE FRAY MARTÍN DE VALENCIA

EN LA OBRA FRAY DIEGO DE VALADÉS

Si el modesto mural de Valencia localizado en el claustro bajo de Tlalmanalco guarda implicaciones como las que se mencionaron atrás, qué decir de otra extraordinaria obra debida a fray Diego de Valadés (Fig. 32)¹⁰². Me refiero a la famosa lámina que en otras ocasiones se ha querido ver como una representación del atrio conventual del siglo XVI¹⁰³, aunque por su contenido, más debía considerarse toda una alegoría de la fundación de la Iglesia Indiana. Dicha lámina muestra en su parte superior una inscripción latina, que bien podría señalarse como el título del grabado, cuya traducción al español sería: *Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias. A propósito se ha dicho: te extenderás al oriente, occidente, norte y sur, y seré tu custodia y de los tuyos*¹⁰⁴.

Fray Diego publicó su magna obra en Perugia, Italia, el año de 1579. Erudita formulación del arte de la retórica, fue al mismo tiempo uno de los libros más influyentes en

¹⁰² Sobre fray Diego de Valadés y su obra véase: Esteban J. Palomera, *Fray Diego de Valadés OFM. Evangelizador humanista de la Nueva España. El Hombre, su época y su obra*, México, Universidad Iberoamericana, 1988, Francisco de la Maza, "Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", *Francisco de la Maza. Obras escogidas*, México, Comité Organizador "San Luis 400", Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, Mariano Monterrosa Prado, "La evangelización", *Historia de México*, México, Salvat, 1986, t. 7: pp. 1124-1125; Constantino Reyes Valerio, "Iconografía de un grabado de fray Diego de Valadés", *Cuadernos de Culhuacán*, v. I, n. 1, México, 1975: p. 13-15 y la traducción y reedición de la *Retórica cristiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; siendo el estudio más reciente y que puntualiza aspectos de la vida y obra de esta importante personalidad, el trabajo del Dr. Isaac Vázquez Janeiro, "Fray Diego Valadés. Nueva aproximación a su biografía", *Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Deimos, 1987, pp. 843-893.

¹⁰³ Al respecto, véase Josefina Muriel, "En torno a una vieja polémica. Erección de los dos primeros conventos de San Francisco en la ciudad de México, siglo XVI", *Estudios de historia novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. VI, 1978: pp. 7-38, y Carlos Chanfón Olmos, "Dos representaciones del atrio mexicano", *Arquitectura del siglo XVI, temas escogidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1994. Colección de Arquitectura, 6: pp. 267-307.

la manera cómo se percibió en Europa la evangelización del Nuevo Mundo y Valadés, participante y espectador privilegiado, incluyó en ella las experiencias misionales de su orden, traduciéndolas para Europa bajo la forma de dos caudales de igual importancia: el culto idioma del latino y el de las imágenes.

Tras vivir en la Nueva España por un amplio lapso de tiempo, fray Diego se trasladó a Europa en 1571, fecha en la que los franciscanos de la Provincia del Santo Evangelio le extendieron una comisión para participar en el Capítulo General de la orden, a realizarse en París. Después de cumplir su encomienda, Valadés pasó a España con un itinerario que tocó distintas ciudades, hasta que gracias a la intervención de fray Cristóbal de Cheffontaine, pasó a Roma donde a la sazón los franciscanos realizaron un capítulo general intermedio, cuyas actas consignan uno de los pocos testimonios con que se cuenta para apuntar algo sobre su origen: “Procurador de la Orden Diego Valadés. *Tlaxcalteca*, educado en la Provincia del Santo Evangelio...”¹⁰⁵.

Merced a ese nombramiento de procurador, Valadés tuvo la oportunidad de acceder a la corte vaticana, donde al parecer conoció al papa Gregorio XIII, personaje a quien finalmente dedicaría su *Retórica*, cuya impresión se hizo en la casa del toscano Pedro Jacobo Petrucio. Según sus propias palabras, el interés por intercalar entre las páginas de su libro algunos grabados, obedeció fundamentalmente a la antigua noción de que la imagen funciona como predicador mudo:

porque hay algunos que no saben leer, o no tienen afición a la lectura, añadimos algunas láminas con el fin de que rápidamente se recuerden esas cosas, como también para que se conozcan debidamente y con claridad los ritos de los indios, y así por medio de estos dibujos se inciten las voluntades de los lectores a leer estas páginas con avidez y conserven en su mente aquello que más les haya agradado¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Así la traduce Carlos Chanfón, *ibidem*: p. 271.

¹⁰⁵ Corre gracias a esta noticia, la posibilidad de que Valadés hubiera nacido en Tlaxcala. *Vid.* Esteban J. Palomera, *op. cit.*: p. 134, aunque también es posible otro origen distinto. *Vid.* Isaac Vázquez Janeiro, *op. cit.*: pp. 846-856.

¹⁰⁶ Fray Diego de Valadés, *op. cit.*: p. 31.

De modo que para fray Diego, las ilustraciones fungen como recurso retórico y mnemotécnico, pero también como divulgadores de la predicación, estableciéndose un juego de correspondencias que fortalece la idea de que imágenes y memoria son, al fin y al cabo, instrumentos del alto fin de la divulgación de la Providencia. Sólo de esta manera es posible comprender cómo letra e imagen confluyen en la obra de Valadés, para ofrecer una muestra tanto de las argumentaciones que tocan a los aspectos de la retórica, como de la misión que los frailes menores realizaban en la provincia mexicana del Santo Evangelio.

El total de láminas incluidas en la *Retórica cristiana* suma veintiséis, todas grabadas en plancha de cobre, de las cuales, únicamente, en ocho aparece la firma de Valadés con algunas variantes ya registradas por Francisco de la Maza: las iniciales *VAS* entrelazadas, *F.D.valades*, *F.D. Valades inventor*, y la más común *F. Didacus Valades fecit*.

Bien cierto es que la evidencia de tales autógrafos, marcó el punto de partida de la hipótesis que hizo a Valadés el devoto profesor en la escuela de artes y oficios de San José de los Naturales, considerándolo, sobre todo, promotor de la enseñanza del dibujo, la pintura y el grabado. Por otro lado, se sabe que fray Diego fungió durante algún tiempo como secretario de fray Pedro de Gante, hecho que igualmente avalaba la idea de que Valadés fuera maestro en San José de los Naturales, situación que Carlos Chanfón puso en duda a raíz del análisis de las inscripciones latinas que acompañan a la famosa lámina a la que nos hemos referido como el “*Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias...*”.

En este sentido, Chanfón quiso comprobar que fray Diego no fue el grabador de las láminas que aparecen en la *Retórica*, considerando que un latinista como Valadés, autor de una extensa obra en ese idioma, jamás obviaría las inconsistencias que parecen leerse en las inscripciones latinas de dicha lámina, de modo que lo más que concede, es suponer a fray Diego como el autor de los bosquejos o croquis que finalmente, ejecutarían no uno, sino varios grabadores desconocidos¹⁰⁷.

¹⁰⁷ *Ibidem*: p. 276.

También Francisco de la Maza observó la poca uniformidad que existe en el oficio¹⁰⁸, sin embargo, jamás cuestionó su autoría pues aunque existe la posibilidad de que Valadés, en efecto, no fuera el ejecutor de sus grabados, poca duda cabe que intervino plenamente en su *diseño*, punto que por cierto resultaría evidencia interesante para medir el grado en el que fray Diego conocía de las teorías artísticas generadas por el humanismo italiano, lo cual queda entreverado en el *fecit* y el *inventor* que acompañan algunos de sus autógrafos.

Otro tema aguarda todavía el desarrollo de un trabajo más extenso: a la fecha, no se conoce la manera como fray Diego elaboró su magna obra. Por ejemplo, corre como algo de aceptación general considerar que Valadés realizó toda su composición dentro del periodo de su vida en Europa¹⁰⁹, sin haberse cuestionado si existe la posibilidad de que al menos una parte de ella se hubiera escrito en el Nuevo Mundo, y lo mismo podría decirse con respecto a las láminas que la ilustran. En este sentido, nadie ha planteado que al menos existe una pequeña posibilidad para creer que Valadés pudo contar con algunos de sus dibujos antes de su llegada a Europa, los cuales, a la vista de su participación en el capítulo general de París, pudo emplear en la exposición de los trabajos de su orden en la Nueva España.

De tal suerte, fray Diego ampliaría con el valor de las imágenes, aquella exposición sobre los métodos que los franciscanos aplicaban en la enseñanza de su fe a los indígenas de iglesia mexicana, cuestión que ilustran con toda elocuencia varias láminas de su *Retórica...*, entre las que se destaca su famoso “*Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias...*”.

En este grabado, Valadés emplea un recurso que también aplicará a otras de sus planchas: distribuye su espacio a la manera de un mapa, citándose los pasajes relevantes por medio de una seriación alfabética, cuya explicación correspondiente se hallará dentro del texto de su libro. En lo que respecta propiamente a los contenidos del “*Modelo...*”, Valadés hace una suerte de preámbulo antes de asentar los aspectos correspondientes a la seriación

¹⁰⁸ Francisco de la Maza, "Fray Diego de Valdés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI": p. 119.

alfabética que ilustra:

Habiendo permanecido los naturales de esas tierras durante tantos años en sus nefandos pecados, y en sus crudelísimos, inauditos y nunca vistos sacrificios, por fin el año de 1524, del feliz nacimiento de nuestro Salvador, marchó allá fray Martín de Valencia. Hacía ya mucho tiempo que él, lo mismo que doce varones compañeros suyos, dotados de espíritu apostólico y muy aptos para ese oficio, nada deseaban más ardientemente. Todos ellos fueron enviados por especial mandato y autoridad del Sumo Pontífice, y del emperador Carlos V, de santa memoria, quien les confió este oficio de apostolado como puede verse en la presente lámina, cuya explicación es la siguiente¹¹⁰.

Es decir, pone en relieve cómo la fecha de 1524 y la llegada de los franciscanos, con la amplia autoridad concedida por los poderes temporal y espiritual, marcan el antes y después del Nuevo Mundo.

Posteriormente, según el orden del alfabeto, se extiende en su secuencia explicativa. Para el caso, la argumentación del inciso A resulta de gran relevancia, pues ahí es donde se aprecia con claridad cómo fray Martín de Valencia se convierte en personaje principal entre los franciscanos que tuvieron a su cargo la construcción de la iglesia indiana:

A. Aquí ocupa el primer lugar San Francisco, patriarca de los pobres, quien es como la raíz y el portaestandarte de esta muy feliz propagación de la fe cristiana. Y por esto se le debe no pequeña alabanza, pues por medio de sus hijos ha brillado tanto la fe y el Evangelio de Cristo, desde el Oriente hasta el Occidente y desde el Mediodía hasta el Septentrión, como ya mucho antes le había sido revelado y él lo había dejado escrito. El postrero lugar lo ocupa el excelente padre fray Martín de Valencia, varón santísimo y de gran abstinencia; quien por razón de su admirable prudencia fue designado primer superior de esas partes y también por la prontitud de ánimo con que marchó a las Indias con los otros doce religiosos. Ellos fueron los primeros que establecieron la Iglesia de Cristo y

¹⁰⁹ Francisco de la Maza considera, por ejemplo, que el periodo de composición de la *Retórica...* va de 1574 a 1579. *Vid.* Francisco de la Maza, "Fray Diego de Valdés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI": p. 109.

¹¹⁰ Fray Diego de Valadés, *Retórica cristiana adaptada para el uso de disertar y predicar llevando insertos en su sitio ejemplos de ambas facultades. Estos son extraídos sobre todo de la historia de los indios. Donde además de la doctrina, se obtendrá una suma delatación*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. Biblioteca Americana: p. 469.

anunciaron su Evangelio en esos reinos desconocidos y vastísimos...¹¹¹.

Así explica Valadés en letras, la imagen de los trece franciscanos que llevan en andas a la Iglesia: PRIMI SANTÆ ROMANÆ ÆCLESIE I NOVO INDIARUM ORBE PORTATORES [primeros portadores de la Santa Iglesia Romana en el Nuevo Mundo de las Indias]. Tal empresa la conduce el mismo fundador de los franciscanos, san Francisco de Asís, a quién ayudan en su tarea el primer custodio del Santo Evangelio, fray Martín de Valencia (Fig. 32 b) y finalmente, ya sin nombres para identificarlos, once frailes que acaso representan al resto de los misioneros que vinieron con Valencia a la Nueva España, aunque a decir verdad, sus figuras podrían personificar desde los mismos compañeros del *Poverello*, hasta tantos y tantos religiosos más entre los que contribuyeron a las muchas misiones evangelizadoras de los franciscanos en otros tiempos.

Para la figura que representa a la Iglesia, Valadés optó por la traza de la basílica romana de San Pedro, centro indudable de la cristiandad. El valor simbólico de la selección expresa bien la obediencia a la autoridad pontificia que los franciscanos mostraron tener desde sus orígenes, como se hace patente en ciertas ideas de san Francisco, consignadas por Tomás de Celano en su *Vida primera*: cuando el santo de Asís predicaba entre los cataros y cristianos de Ascoli:

Pensaba que, entre todas las cosas y sobre todas ellas, se había de guardar, venerar e imitar la fe de la santa Iglesia romana, en la cual solamente se encuentra la salvación de cuantos han de salvarse...¹¹².

Además, la imagen de la Iglesia sostenida por los franciscanos ineludiblemente recuerda la visión de Inocencio III, consignada igualmente por Celano en su *Vida segunda*, cuando el papa, en el proceso de aprobación de la primera regla de los franciscanos, soñó

¹¹¹ *Ibidem*: p. 473.

¹¹² Tomás de Celano, *Vida primera*, en *San Francisco de Asís, Escritos, biografías, documentos de época*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978: p. 179.

que “la basílica de Letrán estaba a punto de arruinarse y que un religioso pequeño y despreciable, arrimando la espalda, la sostenía para que no cayera”¹¹³.

Sólo que en esta ocasión, el edificio de la Iglesia luce esplendoroso, bajo el cielo de un rompimiento de gloria en el cual Dios Padre como *Trono de Gracia*¹¹⁴, sostiene el madero con Cristo crucificado mientras que de la representación del Espíritu Santo, eje y centro general de la composición, irradian líneas que conducen a la representación de las diversas acciones que eran el empeño de los franciscanos en el Nuevo Mundo, y que condensan en la enseñanza de la doctrina y administración de los sacramentos, la fórmula como integraban a los indígenas a la nueva fe.

El tono general de la representación resulta triunfal y eminentemente propagandístico. Por ello, la famosa escena del sueño de Inocencio III -como la inmortalizada por Giotto en la iglesia de San Francisco de Asís (Fig. 32 c)-, resulta ciertamente una referencia lejana, pero también otra manera de representar de manera visual, cómo los franciscanos laboraron en apoyo a la cristiandad durante tiempos difíciles. Muchos años del siglo XVI lo fueron, y cuando Fray Diego de Valadés llegó a Europa, pudo enterarse de primera mano sobre cómo iban los negocios del orbe católico a la vista del recién concluido concilio de Trento (1545-1563) y sobre todo, los constantes avances del protestantismo.

Tal vez por ello Valadés concedió a fray Martín de Valencia un papel tan relevante en su “*Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias...*”, pues junto con el lego fray Pedro de Gante (Fig. 32 a), son las únicas personalidades que destaca en la meritísima tarea de la construcción de la Iglesia Indiana. Para fortalecer esta presencia, Valadés agregará entre las páginas de su *Retórica...* otra argumentación más, de peso definitivo: cómo mientras un Martín (Martín Lutero) dividía a la cristiandad, otro Martín (Martín de Valencia) la acrecentaba:

¹¹³ Tomás de Celano, *Vida primera, Ibidem*: p. 240.

No han faltado historiadores de grande autoridad que entre otras reflexiones observaron esto: que en el mismo año en el cual el desdichado heresiarca Martín Lutero empezó a difundir su ponzoña por Alemania, en ese mismo año salió de España fray Martín de Valencia, el cual enseñaría a los indios la doctrina cristiana. Y no carece esto de razón; porque Martín Lutero comenzó en el año 1517, y en el mismo año difundióse la fama de las cosas acaecidas en las Indias, las cuales había descubierto Cristóbal Colón por primera vez, y por ese mismo tiempo este bienaventurado Martín decidióse en su ánimo a tomar la empresa de recorrer esas regiones, lo cual le fue negado entonces hasta [lograrlo] el año 1524, como ya quedó dicho. Mientras tanto, atrajo a sus planes a otros hermanos suyos [de religión] que tenían sus mismas aficiones.

Y finalmente (disponiéndolo así Dios), le fue confiado por el emperador Carlos V, de santa memoria, el encargo de cumplir con esta vocación. Por lo cual podemos decir sin injuria alguna que si aquel impío Martín trastornó tantas provincias y ciudades, con sus perversas doctrinas, otras tantas regiones fueron reducidas a la fe por aquel otro que también llevaba el nombre de Martín; por medio de la práctica de la humildad, de la pobreza y de la divina doctrina que todavía reina allí (por el favor de Dios), y que brillará íntegra e incontaminada por mucho tiempo¹¹⁵.

Tal idea, probablemente arraigó en el imaginario novohispano desde el arribo mismo de los franciscanos en 1524, como una más entre las argumentaciones que fortalecieron la noción providencialista que hizo a España el pueblo elegido para expandir el evangelio y tomar dominio de los nuevos territorios. Sin embargo, es en el texto de Valadés (1579), donde el paralelo entre ambos martines aparece publicado por vez primera.

El oidor Alonso de Zorita expondrá igualmente esta idea, plasmándola en su *Relación de la Nueva España*¹¹⁶, obra que no alcanzó la imprenta en tiempos coloniales y que al parecer, se redactaría en el periodo que va de 1567 a 1585¹¹⁷, con lo que ciertamente resulta contemporánea a la obra de Valadés. Sin embargo, a diferencia del franciscano, Zorita

¹¹⁴ Ma. del Consuelo Maquivar, "Cristo, la segunda Persona de la Santísima Trinidad", *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, 2000: p. 162.

¹¹⁵ Fray Diego de Valadés, *Retórica cristiana...*: p. 505.

¹¹⁶ Alonso de Zorita, *Relación de la Nueva España*, cuarta parte, capítulo primero, en que se trata de los primeros religiosos que fueron a la Nueva España a entender en la doctrina y conversión de los naturales de ella y por cuyo mandado y cuantos fueron. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999: v. II, p. 633.

¹¹⁷ *Ibidem*, v. I: p. 48.

integra esta idea en un entorno poco estructurado y confuso, en el que por ejemplo, abundan referencias a obras prácticamente desconocidas, como el *Compendio de los tiempos e historias eclesiásticas* que asegura, redactó fray Juan de Focher en 1575, cuando por Gerónimo de Mendieta se sabe que el célebre doctor murió el año de 1572.

Más adelante, Zorita alude a otro acontecimiento que no recoge ningún historiador franciscano de tiempos coloniales: la temprana incursión de un par de franciscanos provenientes de Bretaña a territorios Novohispanos. Según registra Zorita, uno de ellos se llamaba fray Miguel Gelim, quién tras el viaje americano murió en el camino de regreso a su tierra. El segundo se llamaba fray Juan Viçençio, quién si culminó la vuelta a su patria, entrevistándose en Bretaña el año de 1527 con un tal Lorenço Surios, con quién intercambiaría sus impresiones sobre los franciscanos y la evangelización de la Nueva España. Será finalmente Surios la fuente donde se consignaría por primera vez el paralelo de los dos martines, pues según Zorita escribe en su *Historia*:

...el año de veinticuatro pasó aquellas partes fray Martín de Valencia por vicario del sumo pontífice y con él doce frailes todos de la orden de San Francisco, y que al tiempo que un Martín Lutero predicaba su secta en Alemania, fray Martín de Valencia y sus compañeros predicaban la ley de Jesucristo en las Yndias...¹¹⁸

Posteriormente, en 1592, fray Juan Bautista Moles, el cronista de la provincia de San Gabriel, también hará lo propio, sólo que aderezará este argumento con nuevas referencias que acentuarán su carácter providencialista, como la muerte de Selin y el comienzo del reinado de Solimán, situación que guardará correspondencia con la muerte de Maximiliano y el inicio del reinado de *crístianísimo y poderoso don Carlos V*, “el cual resistió siempre la perfidia luterana, y expugnó la potencia del Turco”¹¹⁹.

Moles añadirá otro ingrediente de gran importancia: la participación de Hernán Cortés y la ganancia de los territorios de la Nueva España, como punto de partida para la

¹¹⁸ *Ibidem*, v. II: p. 633.

¹¹⁹ Fray Juan Bautista Moles, *Memoriales de la Provincia de San Gabriel de la orden de los frailes menores de observancia*, f. 23 v.

predicación del evangelio, que tendrá a partir de ese momento la oportunidad de expandirse a partes “tan remotas y en tierras tan escondidas, en tiempo que por acá Lutero iba apagando en algunas partes la lumbre de la verdad”¹²⁰.

Y naturalmente, Moles enfatizará cómo en dicha labor, el papel protagónico pertenece a sus hermanos de la provincia de San Gabriel, entre quienes destacará fray Martín de Valencia...

varón santo y de grande espíritu y celo. El cual siendo provincial desta dicha provincia, fue allá con doce compañeros grandes varones, que fueron tenidos por apóstoles. Y así como un Martín Lutero con hábito y profesión de religión santa y probada comenzó por una parte a sembrar la simiente mala de la cizañosa y ponzoñosa herejía, así otro Martín santo, con hábito así mismo de Religión y profesión de Religión santa y probada, comenzó por otra parte del mundo casi en el mismo tiempo a sembrar la simiente buena de la saludable palabra del Evangelio y verdad de la vida¹²¹.

EN LA OBRA FRAY GERÓNIMO DE MENDIETA

Para la época en que se publicó la obra de fray Juan Bautista Moles –1592–, la visión que los franciscanos de la Nueva España habían configurado sobre fray Martín de Valencia contaba ya diversas transformaciones. En la biografía de fray Francisco Jiménez –c. 1536-1537–, se destacaba sobre todo su carácter espiritual, y aunque esta particularidad no la dejan de lado los cronistas posteriores, durante el último tercio del siglo XVI, según se colige de los capítulos anteriores, quienes abordan la obra de los frailes menores tiende a privilegiar, ante todo, su indiscutido papel como guía de los franciscanos que fundaron la Iglesia Indiana¹²². Al haber ocupado fray Martín de Valencia el cargo de primer custodio del Santo Evangelio,

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibidem.* f. 24 r.

los cronistas franciscanos acentuarán su papel de fundador y cómo se mencionó antes, las imágenes que lo representan reflejarán los diversos momentos en esta suerte de fortuna crítica tanto de su efigie como de su presencia histórica.

La línea derivada de Valadés tendrá un cambio sensible en otro importante cronista de la provincia de Santo Evangelio, fray Gerónimo de Mendieta¹²³, quien como también se vio en capítulos anteriores, no niega otorgarle a Valencia su lugar como fundador, pero desde su perspectiva histórica, el trabajo para la conformación de la Iglesia Indiana cuenta muchos más deudos. De ahí se deriva la importancia que Mendieta concede a Hernán Cortés, y junto a este “*Moisés del Nuevo Mundo*”, se hallarán en la *Historia eclesiástica indiana* no sólo las historias de Valencia y el resto de los primeros doce, o fray Pedro de Gante y los otros flamencos, sino también tantos y tantos frailes más que hallaron en la Nueva España el privilegiado lugar de trabajo para el cumplimiento providencial de la expansión del evangelio.

En la *Historia eclesiástica indiana* también encontramos una interesante serie de imágenes relacionadas con los trabajos misionales de los franciscanos en México. Se trata de

¹²² Francisco Morales, “Dos figuras en la Utopía franciscana de Nueva España: fray Juan de Zumárraga y fray Martín de Valencia”, *Carbiens du Monde Hispanique et Luso-bresilien. Caravelle. Hommage à Georges Baudot*, Toulouse, 2001, n. 76-77: p. 343.

¹²³ La amplia bibliografía sobre fray Gerónimo de Mendieta y su obra inicia con la introducción que Joaquín García Icazbalceta escribiera para su *Historia eclesiástica indiana*, véase “Noticias del autor y de la obra” en: Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: pp. XVII-XXXVI; sin embargo, la historiografía de Mendieta tiene su piedra de toque en famoso artículo de Ramón Iglesia, “Invitación al estudio de fr. Gerónimo de Mendieta”, *Cuadernos Americanos*, México, julio-agosto de 1945, año IV, n. 4: pp. 156-172. Véanse además: Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México. Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594*, México, Chávez Hayhoe, 1941, donde se colecta mucha de la correspondencia firmada por Mendieta, Fernando F. López, “Acheza para la bibliografía de Fr. Gerónimo de Mendieta”, *Archivo Ibero Americano*, 2ª época, a. V, n. 17. Madrid, enero-marzo de 1945, pp. 103-106, Luis González Cárdenas, “Fray Gerónimo de Mendieta, pensador político e historiador”. *Revista de Historia de América*, n. 28, diciembre de 1949: pp. 331-376, José Luis Martínez, “Gerónimo de Mendieta”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980: v. XIV, pp. 165-183., Carlos Sempat Assadourian, “Memoriales de fray Gerónimo de Mendieta”, *Historia Mexicana*, n. 147, v. 37 (3). México, 1988: pp. 357-422 y Jean-Pierre Berthe, “Les franciscains de la Province Mexicaine du Saint-Evangile en 1570: un catalogue de Fray Gerónimo de Mendieta”, *Enquêtes sur L'Amérique moyenne. Mélanges offert à Guy Stresser-Péan*, Etudes Mésoaméricaines, v. XVI, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centre D'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, 1989: pp. 213-234.

cinco láminas que se conservaron en el manuscrito original de Mendieta, con la intención de ilustrar junto a los frontispicios correspondientes, los cinco libros que componen el cuerpo general de su extraordinaria obra histórica:

1. “Aquí está el predicador...” (Fig. 34 b)
2. “Tipos de sacrificios que hacían los indios” (Fig. 34 c)
3. “Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias” (Fig. 34 d)
4. “Crucifixión” (Fig. 35 e)
5. “San Francisco y sus hermanos de la Nueva España” (Fig. 35 f)

Sin embargo, a pesar de haberla dejado preparada hasta en lo concerniente a tales ilustraciones, Mendieta nunca vio su *Historia* en letra de imprenta; su publicación se lograría el año de 1870, cuando Joaquín García Icazbalceta la editó por vez primera.

También fue García Icazbalceta quién reparó por primera vez en los dibujos. En el estudio introductorio de su edición realizó una descripción del manuscrito y sus láminas¹²⁴; en lo que respecta a las imágenes, García Icazbalceta conservó el estilo que utilizó para describir los grabados que se hallan en los frontis de los numerosos libros reseñados en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*²⁵, es decir, sin profundos afanes críticos o comparativos, sólo mencionando el asunto que se representa.

No le escapan, sin embargo, algunos juicios interesantes, como el que hace respecto a la portada del libro tercero (Fig. 34a), afirmando que era una estampa “harto difícil de describir”, aunque su conjunto no carece de gracia y considerando además que su dibujo “es

¹²⁴ El año de 1860 José María Andrade compró en Madrid y a sus expensas el manuscrito original, para posteriormente obsequiarlo a García Icazbalceta, quien finalmente lo editaría en 1870 como otro peldaño de su famosa *Colección de documentos para la historia de México*. Véase: Joaquín García Icazbalceta, “Noticias del autor y la obra”, en Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: pp. XXIII-XXIV.

¹²⁵ Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954. Biblioteca Americana; su primera edición es del año de 1886.

bien tosco”¹²⁶. Sobre la ilustración que corresponde a la portada del libro IV, la Crucifixión, se muestra inflexible:

La estampa que le sigue es un horrendo Calvario, que no empiendo describir: lo más notable que tiene es que entre los espectadores figura un fraile que con la vara acostumbrada llama hacia el Salvador crucificado la atención de un numeroso grupo de indios...¹²⁷

Si tal fue su aprecio general por los dibujos, bien se comprenderá por qué razón no los publicó en su edición de la *Historia eclesiástica indiana*, aunque al respecto habrá de considerarse otra hipótesis, que trasluce en el comentario que García Icazbalceta hace sobre la lámina que sirve de ilustración para el libro primero (Fig. 34 b). Sobre esta imagen, no le escapan las analogías que existen respecto al grabado que fray Juan de Torquemada publicó como portada de su *Monarquía indiana*. Pero curiosamente, será la obra de Torquemada la referencia que García Icazbalceta prefirió utilizar para este asunto, antes que anotar otra evidente semejanza, que une cuatro de los dibujos de Mendieta con los grabados correspondientes, publicados por fray Diego de Valadés en su *Retórica Cristiana* (Figs. 32 a , 33 b, c y d).

Ciertamente García Icazbalceta no ignoraba la existencia de la *Retórica...*, pues aparece citada entre las numerosas fuentes que consultó para la edición de su benemérita *Bibliografía*¹²⁸, aunque bien pudo pasar –como ocurrió en otras ocasiones– que tal fuente no la conociera directamente, sino gracias a una referencia proporcionada por algún erudito amigo suyo.

Cabe otra posibilidad para explicar este asunto, que se traba con un problema historiográfico que llamó particularmente la atención de García Icazbalceta: el supuesto

¹²⁶ Joaquín García Icazbalceta, “Noticias del autor y la obra”: pp. XXV.

¹²⁷ *Ibidem*: p. XXV.

¹²⁸ Joaquín García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*: p. 98, nota 41.

“plagio” de Torquemada y el gran débito que su *Monarquía indiana* tiene con la *Historia eclesiástica indiana* de Mendieta¹²⁹.

Al respecto, García Icazbalceta muestra poca mesura¹³⁰. La fortuna de haberse topado con el manuscrito de Mendieta y su cotejo con la famosa obra de Torquemada, sacó de balance su fino sentido crítico y la gran admiración que tuvo por fray Gerónimo, se manifiesta en la condena que hizo al cronista franciscano del siglo XVII.

Actualmente, la problemática ya dejó de levantar ámpula; queda claro que más que un problema de plagio, la perspectiva del asunto tiene que abordarse a partir de considerar la manera cómo los cronistas de aquella época componían sus obras y para el caso de los franciscanos, habrá de resaltarse cómo la escritura de sus crónicas no es una empresa personal, sino que obedece al mandato u orden expresa de algún superior, quién delega el encargo en un fraile considerado apto para realizarlo.

Así pasó con Gerónimo de Mendieta, quien actuó atendiendo una *obediencia* del ministro general fray Cristóbal de Capitefortium¹³¹ y para ello, su escrito hubo de abreviar, entre otros, de lo que en su momento dejaron los padres Motolinía, Olmos, Oroz o Suárez entre otros. Así también actuó Torquemada, en *obediencia* del mandato de su comisario general, fray Bernardo de Salva, quién además, le puntualizó:

... y así, por la presente, rogamos y si necesario es mandamos a vuestra reverencia se encargue desde luego de recoger todas las relaciones y escritos; *así los que el padre fray Gerónimo de Mendieta dejó en esta razón*, como en los demás que para hacer nuevas crónicas de todas las provincias se hallaren, *examinando la verdad de todos* e inquiriendo o buscando y averiguando los casos particulares y

¹²⁹ *Ibidem*: pp. XXX-XXXVI, y el interesante artículo de Jorge Gurriá Lacroix, “La acusación de plagio”, *Monarquía indiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983: v. VII, pp. 57-67.

¹³⁰ Una posible explicación al respecto es que García Icazbalceta era sensible al asunto de plagio, sobre todo considerando el impresionante trabajo que José Toribio Medina realizaba con su monumental trabajo sobre la *Imprenta en México* y aún cabe el reflejo de cierto celo profesional frente a algún otro contemporáneo suyo.

¹³¹ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, p. 3.

comunes que importaren, con los demás que en reinos tan extraños han sucedido y suceden...¹³²

La propiedad intelectual y el derecho de autor no eran conceptos vigentes en aquellos tiempos. Que al final se incluyeran tantas partes del manuscrito de Mendieta en la *Monarquía indiana* –aún sin el “aparato crítico” o el aviso correspondiente–, acaba convirtiéndose en su mejor reconocimiento, sobre todo porque lo mucho que Torquemada conservó, queda bajo el resguardo de la *verdad examinada* que exigía el comisario general en su mandato. De tal forma, cabría la posibilidad de que García Icazbalceta, en vista de confirmar una prueba más del supuesto “plagio”, prefiriera señalar la “deuda” de Torquemada respecto a Mendieta, pero callar el “débito” de Mendieta respecto a Valadés.

Aunque nada más se puede agregar sobre este punto, tal situación permite apreciar un fenómeno por demás interesante: que las imágenes exhiben un proceso similar al que muestran en su construcción las crónicas franciscanas, por lo cual puede considerarse que desde Valadés a Torquemada, antes de proponerse realizar una simple secuencia de *copias*, los cronistas tuvieron la intención de *aprovechar* esta serie de imágenes, de la misma forma en que aprovecharían los escritos de otros religiosos.

Esta pervivencia –que media entre 1579-1615–, convierte a los dibujos referidos en una suerte de “imágenes institucionales”, que con el paso del tiempo se fueron adaptando a las estructuras de diversa obras históricas, pero respondiendo siempre a la idea que los franciscanos quisieron conservar sobre los días en que su orden fue el pilar sobre el que se sostenía la expansión de la iglesia.

Así pues, todo indica que fue Manuel Toussaint el primero en llamar la atención sobre los rasgos de parentesco entre los dibujos del original de Mendieta y la obra de Valadés. En su archivo, se conservan algunas notas concernientes al asunto, producto de

¹³² Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*. . . : v. I, p. XXI.

una visita a la biblioteca de la Universidad de Texas, en Austin¹³³, donde don Manuel señala respecto al libro:

La letra del manuscrito es clarísima; un verdadero trabajo de caligrafía; está además arreglado para encuadernarse con márgenes y apostillas, cornisas indicando el libro y foliaturas arriba, a la derecha. Profusamente ilustrado con dibujos a pluma que, si no son una maravilla de arte sí recuerdan a la pintura de los indios en los conventos. Algunos dibujos parecen sacados de la *Retórica Cristiana* de Valadés, aunque con variantes¹³⁴.

Resulta por demás interesante la consideración de Toussaint sobre el valor plástico que les atribuye, aunque más aún cómo tales dibujos, le “recuerdan a la pintura de los indios en los conventos”, de modo que sin desarrollar la idea, posiblemente Toussaint considerara que estas obras, “sacadas” de la *Retórica...*, serían *copias* producto del trabajo de algún tlacuilo.

De ser así, estas imágenes pasarían por proceso por demás curioso: en su momento, los diseños de Valadés se transformarían en grabados cuando en 1579 se dio la publicación de la *Retórica...* Posteriormente, Mendieta pediría a uno o varios tlacuilos tornar los grabados al dibujo, con la posibilidad de labrarlos una vez más, si se hubiera logrado la edición de la *Historia eclesiástica indiana*.

En ese trae y daca, cabe advertir que las transformaciones sustanciales que sufrieron estas imágenes, no incidieron en aspectos fundamentales de su composición. Existe, si, una diferencia en lo que toca a la ejecución, como también hay variantes en lo correspondiente a las inscripciones en latín.

Sin embargo, la mayor diferencia reside en que para Mendieta, las imágenes dejan de funcionar como aquellos *mapas* de Valadés, cuya explicación va acorde a una seriación alfabética que se corresponde puntualmente en su texto. Literalmente, Mendieta

¹³³ Archivo Manuel Toussaint: “Descripción de la obra de Gerónimo de Mendieta: *Historia eclesiástica indiana*, manuscrito original en la biblioteca de la Universidad de Texas”. Sin fecha, copia mecanográfica, exp. 369, fs. 4357-4359.

¹³⁴ *Ibidem*: f. 4357.

descontextualiza estas imágenes, aunque no por ello deja de preocuparle mantener vigente su significado.

No hay que olvidar que Mendieta convierte estos dibujos en las portadas de libros en que se divide su obra, de modo que será en el título de cada apartado y el epígrafe latino que lleva cada dibujo, donde se aprecie con mayor claridad qué valores otorga fray Gerónimo a cada imagen.

Así, al libro primero, que trata “De la introducción del evangelio y fe cristiana en la isla Española y sus comarcas, que primeramente fueron descubiertas”, le corresponde el dibujo “Aquí está el predicador...” (Fig. 34 b). La imagen refiere la manera cómo los franciscanos predicaban, con la ayuda de ilustraciones que en esta ocasión refieren los pasajes de la vida de Cristo, a una nutrida audiencia indígena. En primera fila aparecen aquellos principales con cargo dentro de la república de indios, o bien los niños auxiliares, quienes se educaban especialmente en escuelas conventuales; también hay mujeres y más atrás el resto de la comunidad que, muy atenta, contrasta con el fraile casi dormido que sostiene un reloj de arena, demostración palpable del entusiasmo que mostraban los indígenas al ingresar a la cristiandad.

Al cotejar este dibujo con el grabado de Valadés, se observa que faltan las coordenadas alfabéticas, pero más notorio es que en Mendieta hace referencia a una cita de la *Biblia*: “Spūs Dñi fup me: Evangelizare paupib mifit me. Efa. 61”, pista poco textual, por lo que resulta difícil establecer con precisión su fuente, aunque parece corresponder al capítulo 61, versículo primero del libro de Isaías:

El Espíritu de Jehová el Señor está sobre mí, porque me ungió Jehová; me ha enviado a predicar buenas nuevas a los abatidos, a vendar a los quebrantados de corazón, a publicar libertad a los cautivos, y a los presos apertura de la cárcel...

El segundo libro trata “De los ritos y costumbres de los indios de la Nueva España en su infidelidad” y adecuadamente, Mendieta utilizó el dibujo que corresponde a los “tipos de sacrificios que hacían los indios” (Fig. 34 c). En lo que respecta al grabado de la Retórica, existen grandes semejanzas pues se respetaron mínimos detalles, como las maneras y

cantidad de personajes del mitote que danza frente al gran templo, en cuyo altar principal se desarrolla una escena de sacrificio humano presidida por un antiguo sacerdote que en el diseño de su figura, recuerda la traza del dibujo egipcio, en concordancia con lo que Valadés menciona al respecto:

Los templos están frecuentemente colocados en montículos hechos por ellos mismos y tienen una forma semejante a las pirámides de Egipto. Los españoles llaman a esos templos cúes. Estaban rodeados de muros muy elegantes y cerrados por medio de cancelos y celosías. Se llegaba a ellos por medio de artificiosas escalinatas adornadas de muy diversas maneras¹³⁵

Pero si en el detalle ambas representaciones se mantienen fielmente unidas, hay algunos aspectos donde muestran diferencias: el primero es nuevamente, la cartela. En este sentido, Mendieta se muestra más parco, y al suprimir el final de la oración, también deja de puntualizar que los rituales representados, se hacían principalmente en la ciudad de México.

Otra divergencia en el dibujo de Mendieta la encontramos en la escala como se representó la laguna, que al contar con menos espacio, suprime también algunas las actividades representadas en Valadés, como la pesca, pero nuevamente, la mayor diferencia de lectura la da Mendieta al complementar la imagen con otra cita latina de la Biblia (Deuteronomio 32:17), referencia apropiada para tratar sobre la idolatría del México antiguo y el sentido demoníaco con que los franciscanos lo interpretaron: *“Sacrificaron a los demonios, y no a Dios; A dioses que no habían conocido, A nuevos dioses venidos de cerca, Que no habían temido vuestros padres”*.

Para el libro tercero, donde Mendieta cuenta el modo *“...Cómo fue introducida y plantada la fe de Nuestro Señor Jesucristo entre los indios de la Nueva España”*, seleccionó un dibujo que reproduce fielmente el “Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias” (Fig. 34 d). En esta ocasión, Mendieta no completó la lectura de la

¹³⁵ Fray Diego Valadés, *Retórica cristiana...*, p. 389.

imagen con algún pasaje bíblico, simplificó muchas de las citas latinas e ignoró por completo la explicación que Valadés hace mediante seriación alfabética. De tal suerte, los valores que fray Diego atribuyó a Valencia se difuminan en lo que la imagen alcanza a representar y donde lo que importa, es la metodología misional que se ilustra, tanto como la confrontación y radical diferencia que hay entre el diabólico paganismo del antiguo templo frente al templo cristiano.

El libro cuarto de Mendieta, “que trata del aprovechamiento de los indios de la Nueva España y progreso de su conversión” se ilustró con aquel “horrendo Calvario” (Fig. 35e), a decir de García Icazbalceta. Aquí fray Gerónimo retoma la idea de complementar la imagen con su correspondiente cita bíblica, tomando al propósito un versículo de la primera carta de Pablo a los Corintios (2,2): “Me propuse no saber otra cosa entre ustedes sino a Cristo Jesús y a éste crucificado”.

Ciertamente, el dibujo de Mendieta se desvanece en contornos más suaves respecto a su primitivo modelo, sin embargo, y como la mayor de sus virtudes, en la versión a la pluma se logra una fórmula teatral, donde el fraile y la muchedumbre de indios se integran perfectamente a la escena de Crucificado. Al tiempo que se cumple la propuesta de la cita paulina, se actualizan en el Nuevo Mundo los acontecimientos del lejano Gólgota.

Finalmente, para el libro quinto “en que se cuentan las vidas de los claros varones, apostólicos obreros de esta nueva conversión, que acabaron en paz con muerte natural... [y de los] que han sido muertos por la predicación del Santo Evangelio en esta Nueva España”, Mendieta incluye como portada un dibujo original, es decir, una imagen cuya inspiración no corresponde a ninguno de los grabados de Valadés (Fig. 35 f).

Se trata de una imagen en la que se representa a la familia franciscana de la Nueva España. En la parte superior de la representación se halla un rompimiento de gloria donde a los extremos, acompañados por ángeles y querubines, están la Virgen María y San Juan Bautista, quienes flanquean a la Santísima Trinidad. Al centro del dibujo preside la escena una representación de San Francisco de Asís, quién lleva como atributos una aureola y las cinco llagas, aunque su aspecto, a decir verdad, resulta lejano a sus modelos tradicionales.

El resto de los religiosos, de pie, forman a la izquierda y a la derecha dos grupos compactos. Su representación resulta bastante convencional y en lo que corresponde a su fisonomía, el dibujante apenas se consintió expresar algún rasgo para establecer las particularidades que corresponden a cada personaje; no obstante, algunos de los frailes que se ubican en los primeros planos pueden reconocerse merced a las inscripciones que portan: en el grupo de la izquierda aparece, al frente, "F. Joan de Zumárraga", quién fuera el primer obispo de México, continúa "F. Fco. de Toral", electo primer obispo de Yucatán y finalmente queda "F. Min de Val" (fray Martín de Valencia).

A la derecha, en primer término se halla "F. Min. de Hojacastró", quién ocupó el obispado de Tlaxcala cuando por muerte lo dejó vacante fray Julián Garcés, le sigue "F. Diego de Landa", quién tuvo a su cargo el obispado de Yucatán y finalmente está "F. Pedro de Ayala", segundo obispo de la Nueva Galicia.

Tras este grupo de prelados, se identifican otros nombres y figuras: a izquierda, en la segunda fila, están "Soto" y "Toribio (Motolinía)", y más atrás "Ciudad Rodrigo", "Ribas" y "Juárez", mientras a la derecha están las representaciones de "la Coruña", "Fuensalida" y más atrás "Cisneros", "Ximénez", "de Aura", "de Tecto" y "Gate" (Gante).

El dibujo –como casi todos los de la serie– también se acompaña de una cita de la Biblia, que corresponde al capítulo octavo, versículo 18 del libro de Isaías: "He aquí, yo y los hijos que me dio el Señor somos por señales y presagios en Israel, de parte del Señor de los ejércitos, que mora en el monte de Sión".

Mendieta retoma nuevamente al profeta Isaías, y en una cifra que no esconde cierto dejo apocalíptico, hace de los franciscanos el ejército que precisó la Providencia para la realización de su plan. El ejército, evidentemente, estaba conformado por todos los hermanos de su orden que laboraron y murieron en México, de modo que la portada de su libro quinto, se ajusta bastante bien al contenido: en él, Mendieta hizo la recopilación más extensa sobre las vidas de los franciscanos que le antecedieron en los trabajos apostólicos. Después de todo, la de Mendieta debía ser la primera gran crónica de lo que hicieron los franciscanos durante el siglo XVI, y desde esa perspectiva, su historia debía rendir cuenta de algo más que los orígenes fundacionales.

Es así que en la portada del libro quinto, la figura de Valencia perdió preeminencia aunque ciertamente, su calidad de fundador mantuvo a su representación en primer plano, compartiendo espacio con los obispos franciscanos del siglo XVI. Sin embargo, y acaso este sea el mayor rasgo de originalidad frente a los grabados de Valadés, fray Martín ya no ocupa sitio de honor, y aún el resto de sus compañeros o los tres flamencos, se dibujaron en puestos de mayor modestia.

Ahora bien, la falta de antecedente en Valadés no significa necesariamente una ausencia de antecedentes, y en la portería del convento de Cuauhtinchan, queda constancia de un panel que se acerca al dibujo de Mendieta. Se trata de un mural de muy buena factura, aunque ya devastado por el paso del tiempo. Al parecer, su composición se estructuraba en torno a un grupo de religiosos franciscanos, hincados en torno una figura sentada en magnifico sitio, que ostenta al frente el escudo de las cinco llagas (Fig. 36). Su lamentable estado de conservación no permite avanzar más al respecto, pero la presencia de este mural deja constancia de cómo al lado de la factura de su conciencia histórica escrita, los franciscanos y sus tlacuilos pintaban su visión del pasado en los muros de sus conventos.

Por otro lado, también vale la pena traer a cuento cierta noticia que no pasó desapercibida a George Kubler¹³⁶: cómo fray Juan de Torquemada -que dejó de mencionar cuanto debió al padre Mendieta-, no olvidó atribuirle su papel como programador de ciertos murales con la temática del sacramento del bautismo, que se pintaron en el convento de Xochimilco:

En esto se conocerá cuán fáciles y dóciles son los indios para ponerlos en cualquiera cosa de orden y concierto, aunque a la verdad estaban bien industriados y apercibidos para lo que habían de hacer; mas juntamente con esto, el modo de ordenarse, y ponerse en hilera para cosas semejantes, ellos lo usaban y guardaban mucho en su antigüedad, y aún el día de hoy, cuando vienen los domingos a las iglesias, se ponen en el patio, cada barrio por sí, por sus hileras, para que se cuenten. Está este acto pintado en un gran portal que está junto a la portería del convento de la misma ciudad de Xuchimilco, y lo

¹³⁶ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*: p. 467-

pintó el padre Gerónimo de Mendieta; el cual dice en su libro escrito de mano habérselo así certificado uno de los religiosos que se hallaron presentes a él. Y cierto es muy de ver en la pintura, de donde se podrá pasar con la consideración a lo que sería lo vivo desto pintado.¹³⁷

Los murales ya no están para permitirnos la consideración, como dice Torquemada, de saber más sobre cómo sería lo vivo de lo pintado. La noticia sin embargo es del todo pertinente, pues permite considerar que fray Gerónimo, a más de escribir su historia, también la pintaba, aunque de cierto ignoramos qué pasajes y cuánto de esa historia quedó sobre el enlucido de los claustros y porterías conventuales de los franciscanos.

EN EL CÓDICE CUETLAXCOHUAPAN

La presencia plástica de los franciscanos no se redujo a las representaciones murales. Como activos participantes en la vida de muchas comunidades indígenas, los tlacuilos también llevarían la efigie de sus evangelizadores al plano de sus documentos, destacándose, para el caso de fray Martín de Valencia, un interesante testimonio con la peculiaridad de haber recibido distintos nombres: *códice Cuertlaxcohuapan*, *códice Xochitecatl*, *Códice Valencia* y también *Introducción de la justicia en Tlaxcala*¹³⁸. Tantas denominaciones se reducen en realidad a un folio de papel europeo, cuyas medidas son 50.7 x 35.8 cm (Figs. 37 y 38).

El *códice Cuertlaxcohuapan* hoy forma parte de la colección de códices mexicanos del Museo Nacional de Antropología e Historia. Entre los avatares de su existencia, se sabe que perteneció a los papeles del caballero italiano Lorenzo Boturini Benaducci, donde ya se le

¹³⁷ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana...*: v. V, pp. 244-245.

¹³⁸ Federico Gómez de Orozco, "El códice Cuertlaxcoapan. Notas acerca de este documento histórico", *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, 1937, Sexta Época, v. I, segunda parte, pp. 107-111. La imagen del códice aparece publicada en varios lugares, cito aquí: John B. Glass, *Catálogo de la colección de códices*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964: lámina 19 (tomada del original) y una copia de Adrián Unzueta, reproducida en: Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 1965: lámina 22. Un estudio más moderno de este interesante documento se debe a Elena Isabel Estrada de Gerlero, "El códice Cuertlaxcoapan", *Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargashugo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1983: pp. 29-41.

mencionaba en sus inventarios de 1743, 1745 y 1746¹³⁹. Sin embargo, los orígenes exactos de su procedencia son totalmente desconocidos; pareciera que desde los años en que pasó a formar parte de los papeles de Boturini, este folio se descontextualizó del asunto general que documenta, lo que explicaría por qué este documento es el único testimonio conocido del interesante proceso que protagonizara fray Martín de Valencia, un corregidor español, varios señores indígenas y un grupo de tlacuilos tlaxcaltecas.

Los detalles que se conocen sobre la cuestión, se condensan en la parte superior de este documento, donde se ubica una inscripción escrita en caracteres latinos, pero en idioma nahua, cuya traducción –en versión de Francisco del Paso y Troncoso– sería la siguiente:

Fray Martín de Valencia llamó a los señores de Tlaxcala y les dijo: “Oíd, estoy apenado: el motivo es que los que hacen las imágenes, a los pintores... ciertamente veo que siempre les dais vestidos, y mantas grandes y gallinas, cacao y todo género de comestibles; pues bien, hijos míos oíd: allá en Castilla, a los escribanos se les dan muy buenas pagas, y actualmente no les dais aquí nada; pues, hijos míos, como digo, por cuanto es muy estimable lo que hacen, os ordeno esto: concertad entre vosotros qué cosa conviene que les deis”.

Y los señores de las cuatro cabeceras del pueblo se reunieron y hablaron entre sí. Cuando se concertaron los señores, al punto fueron ante fray Martín de Valencia y le dijeron: “Padre, nos ordenaste, con motivo de los escribanos, qué cosa les habríamos de dar. Pues ahora oye lo que convenimos: le damos nuestra tierra de enemigos, la tierra de nuestros cautivos los huejotzingas... que allá queda, y se llama Xochitecatl: equivale a cuatrocientas medidas lineales de ancho y ochocientas de largo, toda de pasto, sólo cultivadas en pequeña parte, donde se da el maíz de nuestro tributo, que le corresponde al Emperador”.

Al punto dijo fray Martín de Valencia: “Hijos míos, trabajasteis en beneficio propio; muy bien está lo que decís; conviene que vayáis a Cuetlaxcohuapan; iréis ante la persona del corregidor Hernando de Saavedra para que se ponga por obra y administre justicia”. Y todos los señores lo pusieron por obra y fueron a Cuetlaxcohuapan a la presencia del corregidor, con lo cual se administró justicia luego¹⁴⁰.

¹³⁹ John B. Glass, *op. cit.*: p. 59.

¹⁴⁰ Federico Gómez de Orozco, “El códice de Cuetlaxcoapan”: pp. 108-109.

Según se colige, Valencia actuó como mediador entre las autoridades indígenas y un grupo de tlacuilos o pintores de Tlaxcala. Resulta por demás interesante observar cómo fray Martín considera la actividad de los pintores como algo “muy estimable”, semejante al oficio de los escribanos de Castilla y por tanto, merecedora de un pago mejor que los géneros y comestibles con que hasta ese momento se les retribuía. Atentos al pedimento, los señores tlaxcaltecas convinieron darle a los pintores una porción de la antigua tierra de sus enemigos huejotzingas, los terrenos de Xochitecatl, amplios pastizales donde sólo se aprovechaba una parte para la siembra, de donde se obtenía el maíz del tributo para el Emperador.

La propuesta de los señores tlaxcaltecas pareció adecuada a fray Martín, quién los conminó a ir ante Hernando de Saavedra, entonces corregidor de Cuertlaxcohuapan¹⁴¹, para convenir los pormenores legales y administrativos del caso, situación que sin duda se corresponde con la serie de dibujos con que se complementa este documento, y que ocupan los dos tercios inferiores del folio.

La composición de los dibujos se divide en dos partes bien diferenciadas: en el extremo inferior parece hallarse la interpretación pintada del proceso de negociación entre las partes indígenas: los pintores, a la izquierda del espectador, y a la derecha los principales tlaxcaltecas, quedando al centro de ambos contingentes y destacándose por la mayor escala en el tamaño de su representación, un personaje que viste camisa, calzones largos, cacles y tilma, quien lleva sobre su cabeza una inscripción que sin duda corresponde a su nombre y oficio: Diego nahuatlato.

La inscripción con el nombre es una característica que comparten la mayoría de los personajes que integran ambas comitivas, aunque desafortunadamente, algunos carecen de ese fundamental rasgo distintivo. Para los pintores, en primer término aparece *Juan Tlacuilotecutli*, es decir, Juan, “señor” o “principal” de los pintores, a quién seguirían dos “tlacuiloque” o “pintores” mas, de nombre desconocido. Debajo hay otro grupo que

¹⁴¹ Primitivo asiento de lo que se convertiría en la ciudad de Puebla.

encabezaría *Antonio Tiçapanecatl*, le seguiría *Chalchiuhotecatl* y finalmente *Sebastián Chichimeca Yaotequihua*.

A la derecha, también en fila, se hallan diez personajes que corresponderían al grupo de los principales de Tlaxcala, todos ataviados con camisa, cacles, elegantes tilmas, y algunos con un tocado de plumas adornando sus cabezas. En orden del centro al extremo derecho, aparecen *Don Diego*, *Don Francisco Maxixcatzin*, *Don Juan Xicotencatl* y *Don Leonardo Téllez*, a quienes siguen dos indígenas cuyo nombre no se consigna. Continuarían *Don Gonzalo Tecpanecatl*, *Don Julián Tecuhyacatzontzin*, *Don Antonio Calmecahua*, *Chimaltzitzimitzin* y finalmente *Piltecubtli Chiyauhcohuatzin*.

La actitud de varios indígenas, sobre todo los que se hallan al frente de ambos contingentes, marca ademanes retóricos. Parecieran discutir sobre cantidades y ofertas, pues en el suelo aparecen dos conjuntos de cuentas azules, que dan la idea de las matemáticas necesarias para alcanzar la negociación adecuada.

Las partes asisten a la componenda, posiblemente en un acto de corte similar al que realizarían en la época prehispánica: los pintores van con lo mejor de sus atavíos –aunque algunos van descalzos– y los señores a la altura de su dignidad. Las cuentas en el suelo están en arreglo a su antiguo sistema numérico fundamentado en la veintena. Sin embargo, la pintura ya presenta una diferencia radical: el cauce del asunto lo mismo que su sanción final, no dependen de las partes o de otro componente dentro de la comunidad indígena; ahora, las cuestiones resolutorias del proceso son tarea del fraile y de la autoridad española, del nahuatlato y de la diligencia de los escribanos. En arreglo al nuevo mundo dispuesto luego de la conquista: la nueva administración de la justicia, con su burocracia, determinan, como se observa en la pintura, el cariz distinto de los tiempos.

De esta manera, aparecen en la parte superior de la pintura, los representantes del nuevo orden: a la derecha, con su vara de mando y sentado en una silla “de cadera”, está “Hernando de Saavedra, corregidor” (Fig. 38b). Tiene a sus espaldas la representación de un

edificio de planta octogonal, el cual como apunta Federico Gómez de Orozco, recuerda con sus ajimeces ventanas y puerta, al “rollo” edificado en la plaza principal de la población de Tepeaca¹⁴².

En el mismo plano, pero a la izquierda del espectador, se halla la figura de un religioso con el hábito de San Francisco; está sentado sobre un banco cuya sencillez contrasta con el sitial de Saavedra. Sus manos –como las de su interlocutor–, también describen ademanes retóricos, no lleva nombre, pero como se desprende de lo consignado en la inscripción nahua antes citada, no hay duda que se trata de fray Martín de Valencia (Fig. 38a).

Tras el religioso franciscano se halla una curiosa representación, que correspondería al busto de “Gonzalo Casco”, quién se liga a la efigie de Valencia mediante una línea.

Finalmente, la escena se completa con la representación de otro componente importante en esta historia: los escribanos, que contra lo que podría pensarse, no se halla detrás de la autoridad civil, sino de la religiosa. En esta parte del dibujo se cuentan tres personajes, pero sólo uno lleva –como Juan Tlacuilotecutli, Diego nahuatlato o el mismo corregidor Saavedra–, una inscripción donde se asienta el binomio de su nombre y oficio: se trata de “Juan Sánchez, escribano de su Mag.”, quién hojea algunos documentos dispuestos en un escritorio sobre el que, además, se disponen otros instrumentos relativos a su oficio. Flanquean al escribano Sánchez, también vestidos a la usanza española, dos personajes más: a su izquierda estaría “Alonso de Saucedo” y a su derecha la representación de otro protagonista cuya inscripción consigna únicamente el apellido “Paredes”.

En su conjunto, se aprecia que de parte del tlacuilo que ejecutó estos dibujos, existió un verdadero esfuerzo para individualizar los rostros en cada uno de sus personajes. Para ello dispuso, según el caso, un modelo particular de nariz, pelo, cabellera o barba, siendo las figuras de Saavedra y Valencia donde percibe mayor cuidado al detalle.

¹⁴² Federico Gómez de Orozco, “El códice de Cuertlaxcoapan”: p. 109.

No obstante, lejos se está de una aproximación de corte naturalista, pudiéndose considerar que este documento es buena muestra de algunas de las convenciones que llegaron a caracterizar los códice posthispánicos del siglo XVI, entre las que se puede mencionar el uso de una línea de color oscuro cuya función consiste en delimitar con precisión cada uno de los objetos representados y las partes de cada figura; la aplicación de escalas variables, como se evidencia en las imágenes de “Diego nahuatlato” o el edificio de planta octogonal.

Finalmente, otra característica compartida sería la tendencia de representar la figura humana con el rostro de perfil, pero con el tronco girado hacia el frente¹⁴³, siendo la efigie de Hernando de Saavedra la única que rompe la regla, pues su representación se logra a partir del modelo de tres cuartos de perfil.

En lo que respecta a fray Martín de Valencia, la manera de su representación no difiere de la que se encuentra en otros códices. El hábito, franciscano permitió la creación de un estereotipo con pocas variables aunque bien es cierto que la diversa habilidad del tlacuilo puede modificar su aspecto general, al nivel, por ejemplo, de la cantidad y calidad en la representación de los pliegues de su vestimenta. Tal vez por esta razón, el fraile del *códice Cuetlaxcohuapan* no se halla muy lejos de los diversos religiosos que se representaron, por ejemplo, en el *códice de Tlatelolco*¹⁴⁴.

Pero tal cercanía con un códice que se pintó sobre la segunda mitad del siglo XVI resulta bastante sospechosa, sobre todo si se abre un paréntesis para considerar la problemática de a que época pertenece el *códice Cuetlaxcohuapan*. Al respecto, poco fructífera resultó la observación sobre los materiales de este documento que hicieron Estrada de Gerlero y Fernando Lazo de la Vega: Estrada de Gerlero informa en su artículo

¹⁴³ Pablo Escalante Gonzalbo, *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el siglo XVI. Un análisis del cambio histórico en el arte de la pictografía, con especial dedicación al problema de la representación del cuerpo humano, sus formas, sus posturas y ademanes*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, tesis de doctorado: p. 111.

¹⁴⁴ *Códice de Tlatelolco*, estudio preliminar de Perla Valle, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994. Códices mesoamericanos.

sobre el *códice Cuetlaxcohuapan*, que en algún momento y para evitar el desgaste del folio, éste fue pegado, de manera muy deficiente, sobre un trozo de lino de trama fina que si bien permitió su conservación, opacó la transparencia del papel, de modo que ya no trasluce, aún con el método de luz rasante, rastro alguno de marca de agua, cancelándose por el momento la posibilidad de identificar por esta vía algún indicio para aproximar la fecha de su factura¹⁴⁵.

Como ya se dijo, toda referencia sobre su contexto original se perdió y el mismo códice no ostenta ninguna fecha que ayude a establecer un punto de partida. En estas condiciones, los que se conocen sobre la vida de fray Martín de Valencia o del corregidor Hernando de Saavedra apunta las primeras pistas, si no para saber cuando se pintó el *códice Cuetlaxcohuapan*, sí al menos para establecer una aproximación sobre cuándo pasaron los acontecimientos que describe.

Estrada de Gerlero considera que los indígenas se dirigirían a Valencia como mediador de su asunto, no cuando ejerció de guardián del convento de Tlaxcala (1527-1530), sino más bien cuando el fraile fue electo por segunda ocasión al cargo de custodio del Santo Evangelio (1531-1532), que es la época que mejor coincide con el periodo en el que Hernando de Saavedra desempeñó el cargo de corregidor de Cuetlaxcohuapan (1531-1533)¹⁴⁶. De este modo, el margen para situar los acontecimientos podría circunscribirse al periodo que va de 1531 a mediados de 1532, que es la época en la que se releva a fray Martín de su cargo de custodio, luego que regresara del viaje a Tehuantepec que tuvo el malogrado propósito de embarcarse hasta China, y cuando lo precaria de su salud le harían más difícil participar en asuntos como los que refieren en el *códice Cuetlaxcohuapan*¹⁴⁷. Si bien los hechos pueden circunscribirse a tal época, aceptar para ese momento la factura del códice, en cambio, parecería sorprendentemente temprana, sobre todo considerándose que

¹⁴⁵ Elena Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*: pp. 29-30.

¹⁴⁶ Véase el “Aditamento a la explicación del códice número 17” que Hugo Leicht escribe como anexo a la nota de Federico Gómez de Orozco, *op. cit.*: p. 111.

¹⁴⁷ Elena Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*: pp. 30-31 y 36.

algunos aspectos representados en el códice, resultarían más consistentes a obras ejecutadas en la segunda mitad del siglo XVI.

En su artículo, Estrada de Gerlero recuerda como ejemplo del avance del trabajo de los franciscanos, una carta que fray Martín de Valencia remitió a fray Matías Vueinssens, Comisario General de su orden, el 12 de junio de 1531¹⁴⁸:

Porque hablando verdad, y no por vía de encarecimiento, mas de un millón de indios han sido bautizados por vuestros hijos, cada uno de los cuales (principalmente los doce que juntamente conmigo fueron enviados del reverendísimo señor cardenal de Santa Cruz, nuestro padre Fr. Francisco de los Ángeles, siendo ministro general) ha bautizado mas de cien mil. Todos ellos (salvo yo) han aprendido la lengua de los indios, o por mejor decir, diversas lenguas de ellos, y en ellas predicán y enseñan los misterios de nuestra fe a la innumerable multitud de gente que hay¹⁴⁹.

Al inmenso esfuerzo que se describe, Valencia agrega en su misiva algunas noticias sobre la organización que los frailes debieron realizar y en donde se destaca la educación que comenzaron a impartir a los hijos de los caciques:

Entre los mismos indios, los niños hijos de los grandes y principales nos dan muy buena esperanza de su salud espiritual. Son estos instruidos de nuestros frailes, y en vida y costumbres religiosamente criados en nuestros conventos, que quasi veinte tenemos ya edificados con muy ferviente devoción por manos de los mismos indios. En otras casas que también han edificado junto a nuestros conventos, tenemos mas de quinientos niños, en unas poco menos, y en otras muchos mas, los cuales están ya instruidos en la doctrina cristiana¹⁵⁰.

Como se observa, la carta de Valencia aún trasluce un tono de entusiasmo, propio de los mas primitivos tiempos de sus trabajos. Entre 1524 y 1531 los franciscanos y la “muy ferviente devoción” de los indios, lograron la edificación de casi veinte conventos y en

¹⁴⁸ *Ibidem*: p. 31.

¹⁴⁹ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: p. 601.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

muchos de ellos, la construcción de casas donde hasta a quinientos niños recibían la doctrina y otro tipo de enseñanzas.

Para aquel entonces, la Escuela de Artes y Oficios de San José de los Naturales ya estaba en operación y el modelo educativo de fray Pedro de Gante debía rendir numerosas cuadrillas de indígenas hábiles en las más diversas actividades, ponderándose la producción de imágenes que era propia de los tlacuilos, y donde probablemente se incorporaron algunos de los hábiles oficiales formados desde los tiempos anteriores a la conquista. Resulta creíble que tal fuera el caso de los pintores citados en el *códice Cuetlaxcohuapan*, donde, inclusive, hay el caso de uno cuyo nombre no tiene variable cristiana: Chalchiuhtecatl, situación que se repite con dos de los señores tlaxcaltecas: *Chimaltzitzimitzin* y *Piltecuhtli Chiyauhcohuatzin*.

Pero antes de que los nombres de los personajes abonen puntos a favor de la antigüedad del documento, no deja de extrañar, como bien refiere Estrada de Gerlero, que los autores de este código prefirieran utilizar caracteres latinos para señalar los nombres de sus personajes antes que glifos antropónimos, y otro tanto podría decirse sobre su aspecto mestizo, cuestión por la que esta autora se pregunta: “¿cómo es posible que a diez o doce años de la caída de Tenochtitlán haya habido ya mestizos barbados?...¿Y que precisamente entre estos supuestos mestizos se encontraran los señores de algunas de las cabeceras tlaxcaltecas, hijos legítimos de los antiguos señores?”¹⁵¹.

Por otro lado, la construcción del único edificio conocido que pudo servir de modelo para la arquitectura que se pintó detrás de Saavedra, el rollo de Tepeaca, se inició, según Kubler, sobre el año de 1559¹⁵² y a ello se agregarían otras fechas proporcionadas por Charles Gibson, quién al tratar sobre el problema de la datación del *códice Cuetlaxcohuapan* refiere:

¹⁵¹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*: pp. 36-37.

¹⁵² George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*: p. 172.

Es difícil el problema de fechar. Se sabe que fray Martín de Valencia murió en 1534. Hernando de Saavedra es mencionado en varias fuentes, situándolo alrededor de 1525 y después. Hernán Darías de Saavedra fue corregidor de Tlaxcala en 1543. Gonzalo Casco fue, según se sabe, escribano en 1565¹⁵³.

Tal colección de fechas ya sitúan un margen temporal muy amplio, que por consecuencia llegaría hasta 1565, cuando se detecta la actividad como escribano de este Gonzalo Casco. Ciertamente en el nombre coincide con el personaje que se ubica detrás de fray Martín de Valencia, y aunque tampoco debe descartarse la posibilidad de un homónimo, tal coincidencia casa bien con la hipótesis de que la factura del *códice Cuetlaxcohuapan* no aconteciera en algún momento próximo a los hechos que describe, sino más bien sobre la segunda mitad del siglo XVI. Pero si así fuera, ¿con qué fin?, se pregunta Estrada de Gerlero, quién propone como posible respuesta el que este códice tuviera que ver más con un alegato sobre tenencia de la tierra que para pedir la adecuada remuneración de unos tlacuilos¹⁵⁴, lo cual explicaría, por ejemplo, por qué el documento menciona con precisión las medidas y localización del predio en cuestión¹⁵⁵.

Como fuera, lo cierto es que en el *códice Cuetlaxcohuapan* letra y pintura se complementan de manera extraordinaria, reforzando conjuntamente su importancia como testimonio y probanza para cualquiera de los casos, y en donde los dibujos de Valencia y Saavedra encarnan a sus personas, pero sobre todo, a la autoridad que representan.

Desde este punto de vista, la imagen de fray Martín también recuerda la constante mediación que los religiosos franciscanos debieron protagonizar entre las comunidades indígenas y las autoridades civiles, actuando como pastores y custodios, en todos los asuntos que incumbieran a los efectos de la evangelización. Así vista, la imagen de Valencia proyectada en el *códice Cuetlaxcohuapan*, carece de toda la connotación simbólica con que le

¹⁵³ Charles Gibson, *Tlaxcala en el siglo XVI*, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Fondo de Cultura Económica, 1991: p. 250.

¹⁵⁴ Elena Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*: p. 39.

¹⁵⁵ Véase la cita n. 141.

ataviaron los cronistas y pintores de conventos, pero advierte del papel que los religiosos protagonizaron en la cotidianeidad.

HUEJOTZINGO Y LA ADORACIÓN DE LA SANTA CRUZ POR LOS PRIMEROS DOCE FRANCISCANOS

LOS MURALES DE HUEJOTZINGO: AUTORÍA Y FAMA

En el muro norte de una dependencia conocida tradicionalmente como *sala de profundis*, que se halla en el claustro bajo del convento franciscano de Huejotzingo, existe una pintura que desde muchos años atrás llamó el interés de diversos especialistas, convirtiéndose con el paso de los años en una referencia ya clásica entre las publicaciones especializadas en los temas de la historia de la evangelización y la historia de la pintura novohispana del siglo XVI: me refiero a la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*¹⁵⁶ (Figs. 39 y 41).

Por citar algún ejemplo, entre la enumeración que hizo Toussaint de los conventos de las distintas ordenes religiosas que conservaban pintura mural, señala respecto a Huejotzingo:

Huejotzingo, Pue. El edificio franciscano mejor decorado con murales. Los hay desde los ingenuos retratos de los primeros *doce* franciscanos que llegaron a México hasta una bellísima *Concepción renacentista*¹⁵⁷.

Ya desde la simple nómina, el fino ojo de Toussaint advierte alguna diferencia entre dos de los paneles más importantes de la pintura mural de este convento, y mientras

¹⁵⁶ En general, el título que ha recibido este panel se refiere únicamente a la presencia de los frailes, denominándosele el fresco de “los doce” (García Granados y Mac Gregor), “Los doce franciscanos” (Toussaint), pareciéndome más correcto el que aquí se sugiere. Las medidas del panel, sin contar las cenefas son de 367 cm de ancho por 214 cm de alto.

¹⁵⁷ Manuel Toussaint, “La pintura mural en la Nueva España”, *Artes de México*, n. 4, mayo-junio de 1954: p. 10.

cataloga como *ingenuos* a los *retratos* de los doce, muestra preferencia y aún podría decirse que entusiasmo ante la *bellísima Concepción renacentista*.

En otro lugar, don Manuel atenderá nuevamente la temática de los murales de Huejotzingo, añadiendo su opinión respecto al posible autor de los murales de este importante monasterio:

En uno de los claustros se halló la siguiente inscripción: *fray An^o y Ralda...* Se ha creído que pudiera ser la firma del fraile franciscano que decoró su convento, pero, aparte de que las letras se encuentran como grabadas y no con las características de una firma, [y] son tan variados los frescos que adornan el convento de Huejotzingo, que hay que admitir que trabajaron en ellos *muchos artífices*¹⁵⁸.

La firma de Roldán en efecto, se sitúa en el claustro bajo del convento (Figs. 41 y 42), en la jamba derecha de la capilla que se localiza sobre el muro sur, en los lindes con el muro poniente, y corroborando lo que dice Toussaint, sus tachones se hallan sobrepuestos a la capa pictórica, de modo que parecen más un graffiti que el intencionado autógrafo del posible autor.

La historia de tal atribución se inicia en 1929, en el entorno de la remoción de los enlucidos que ocultaban a los murales de Huejotzingo, cuando su antiguo guardián, llamado Enrique Best, descubrió la citada firma y como otro Conde de la Cortina¹⁵⁹, la tomó como evidencia suficiente para confeccionar la idílica imagen del fraile pintor (Fig. 42), cuestión que consignará ampliamente Melitón Salazar Monroy en un folleto titulado: *Motivos ornamentales al fresco del convento franciscano de Huejotzingo*¹⁶⁰.

Por su parte, igual que Toussaint, Diego Angulo Iñiguez desechó la atribución a fray Antonio¹⁶¹, y si bien distingue cierto arcaísmo en murales como los ángeles con

¹⁵⁸ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*: p. 43.

¹⁵⁹ Véase lo referente a el Conde de la Cortina y su invención Rodrigo de Cifuentes como el primer pintor en avecinado en México en: *Pintura colonial en México*: pp. 15-16.

¹⁶⁰ Melitón Sánchez Monroy, *Motivos ornamentales al fresco del convento franciscano de Huejotzingo*, México, Imprenta López, 1945

¹⁶¹ Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, Salvat Editores, 1950, t. II: p. 356-357.

instrumentos de la Pasión que se localizan en los testeros del claustro bajo, propone atribuir el ciclo pictórico de Huejotzingo a un pintor *plenamente renacentista*, pero de nombre desconocido, al que denominará el *Maestro de Huejotzingo*.

Angulo también considera que el conjunto más importante de la pintura mural de Huejotzingo, es el que se conserva en la llamada sala *de Profundis*, en cuyo testero aparece la *candorosa* composición de los "Doce" adorando la Cruz.

En la pintura del testero la ingenuidad de la composición es lo que constituye su principal encanto. Los primeros religiosos aparecen sencillamente de rodillas, con el nombre escrito encima, adorando a la Cruz, que, sin el cuerpo del Salvador, pero con las huellas de los clavos, es el símbolo de la labor evangelizadora. Cuando se recuerda la de madera, de tamaño colosal, erigida por los franciscanos en su casa grande de Méjico para ser vista desde muchas leguas de distancia, y las constantes alusiones de los cronistas religiosos a lo ensalzada que se encontraba la Cruz en Nueva España, no puede por menos de contemplarse con cierta emoción esta pintura sin complicaciones artísticas de ninguna especie¹⁶².

Como se observa, Angulo y Toussaint disienten en lo que respecta al problema de la autoría de estos murales, y mientras para el caso de Angulo resultó afortunada la fórmula en la denominación de un *maestro* sin nombre, pero con obra hilvanada mediante la observación de características bien definidas –como en el caso del *Maestro de Santa Cecilia*–, tal recurso no adquirió arraigo en lo que se refiere a Huejotzingo, pues la factura de sus programas murales paulatinamente se fue concediendo, igual que la mayoría de la pintura mural del siglo XVI, a la labor de cuadrillas de artistas indígenas, como lo refiere Toussaint en su *Arte colonial en México*¹⁶³.

Entre las divergencias, sin embargo, tanto Angulo como Toussaint concuerdan en otro sentido: en lo que respecta al carácter *ingenuo* y hasta candoroso que encuentran en la

¹⁶² Diego Angulo Iníguez, *op. cit.*, t. II: p. 356-357. La referencia a la gran cruz del atrio de San Francisco de México puede verse en: Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554. Tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1948: p. 57-58.

¹⁶³ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983: p. 19.

representación de los doce. El panel parece llamó su atención, no precisamente por sus cualidades artísticas, sino más bien por el poder evocador de una imagen que representa a la perfección el sentido de la misión apostólica que los franciscanos emprendieron en la Nueva España del siglo XVI.

LA LLAMADA “SALA DE PROFUNDIS”

Si tal característica convirtió al panel de “los doce” en una referencia obligada a la hora de tratar el tema de la evangelización en México, habrá de advertirse que entre la copiosa bibliografía a que ha dado pié el convento de Huejotzingo¹⁶⁴, el tema que se refiere a los extensos programas murales que conserva, espera su estudio particular¹⁶⁵.

Son muy diversas las problemáticas que se derivarían de ese trabajo integral; por ejemplo, pareciera existir cierta unidad estilística entre el panel de la *Anunciación* pintado en

¹⁶⁴ La historiografía de Huejotzingo inicia tempranamente con la publicación de Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Las cinco ciudades coloniales de Puebla: Cholula, Huejotzingo, Tepeaca, Atlixco y Tehuacan*, México, Secretaría de Fomento, 1914, y la monografía firmada conjuntamente por Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934. Monografías Históricas Mexicanas. También deben contarse los cuadernillos de Melitón Salazar Monroy, *Convento franciscano de Huejotzingo*, Puebla, s. e., 1944, y el ya citado *Motivos ornamentales al fresco del convento franciscano de Huejotzingo*. Entre los estudios recientes destaca los trabajos de Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, y Mario Córdova Tello, *El convento de San Miguel Huejotzingo, Puebla. Arqueología histórica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, así como varios artículos que tratan diversos aspectos relacionados con el convento y su patrimonio: Santiago Sebastián, "La significación salomónica del templo de Huejotzingo (México)", *Traza y Baza*, Palma de Mallorca, 1973, n. 2, pp. 77-88, Efraín Castro Morales, "Noticias documentales acerca de la construcción de la iglesia de San Miguel de Huejotzingo, Puebla", *Monumentos Históricos*, México, 1980, n. 4, pp. 5-16. Diego Angulo Iniguez, "Pereyys y Martín de Vos. El retablo de Huejotzingo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1949, n. 2: pp. 25-27, y Heinrich Berlin, "The High Altar of Huejotzingo", *The Americas*, Washintong, D. C., , 1958, v. XV, n. 1, pp. 63-73.

¹⁶⁵ En lo que respecta a la pintura mural de Huejotzingo, ya se cuentan tres artículos que tratan sobre el ciclo pasionario que se halla pintado sobre los muros de la nave de la iglesia: Elena Isabel Estrada de Gerlero, "El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo", *Jahrbuch für Geschichte Von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas, Homenaje a Erwin Walter Palm*, coord. y preparado por Helga Von Kügelgen Kropfinger, Köln-Wien, Böhlau Verlag, 1983: pp. 641-662, y los trabajos de Susan Verdi Webster, "La cofradía de la Vera-Cruz representada en los murales de Huejotzingo, México", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Sevilla, 1995, pp. 61-72, y "Art, Ritual, an Confraternities in Sixteenth-Century Mew Spain. Penitential Imagery at the Moastery of San Miguel, Huejotzingo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, v. XIX, n. 70, pp. 5-43.

la portería (Fig. 43), y el estupendo mural de los *Arcángeles* que se localiza en el muro que sirve de portada a la dependencia conocida como “sala de profundis” (Figs. 44 y 41).

Esta observación haría suponer que existen etapas ornamentales que abarcaron grandes superficies del convento, aunque para establecerlas con precisión, se deben tomar en cuenta las restauraciones que los murales tuvieron desde los años veintes y sus posibles alteraciones. Además, también quedan vestigios de frisos y otros paneles que por su policromía y estilo, muestran la existencia de períodos ornamentales inclusive fuera de los linderos del siglo XVI.

Sin embargo hay que parar aquí, pues el esfuerzo del estudio integral rebasa las intenciones de este trabajo, que debe en cambio concentrarse en destacar los aspectos relativos al mural de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*, cuyo complejo contexto constituye un magnífico ejemplo de la situación que enfrentaría el análisis completo de los murales de Huejotzingo.

Uno de los aspectos que primeramente llaman la atención, es precisamente el que concierne al nombre que recibe la dependencia donde se localiza este famoso mural: *sala de profundis*, nomenclatura de gran arraigo popularizada por la museografía que actualmente ostenta el claustro de Huejotzingo, aunque su origen, como se verá, resulta más bien incierto.

Al parecer, la referencia más temprana que ubica a esta dependencia con el nombre de sala “*de profundis*” en el entorno de la historiografía moderna, se halla en la pionera monografía que escribieron Rafael García Granados y Luis Mac Gregor en 1934. Cuando estos autores se refieren al claustro bajo del convento de Huejotzingo, señalan:

En lo que suponemos haya sido sala “de profundis” debe de notarse otro lavamanos, alojado en un nicho interesante, con palangana de barro que, por su dibujo, parece de finales del siglo XVIII o principios del XIX...¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*. p. 249.

La frase resulta reveladora, pues en el “*suponemos*” bien cabe la posibilidad de que estos autores fijaran el nombre de la dependencia, divulgándose como tal a partir de la temprana publicación de su obra. Debe resaltarse, por otro lado, que ni García Granados ni Mac Gregor, abundaron los argumentos que explicarían el porqué de la denominación, debiéndose considerar que conocerían la tradición según la cual algunas ordenes regulares contaron en sus conventos con una “sala *de profundis*”, dependencia en la que los frailes meditaban el salmo 130¹⁶⁷, cuya frase inicial daría origen a tal nombre.

Posteriormente, al tratar respecto a la distribución que se aprecia en la traza de los conventos mexicanos del siglo XVI, George Kubler señalará que resulta una constante encontrar en el primer piso de estos edificios la existencia de tres dependencias: sala “*de profundis*”, refectorio y cocina, disposición espacial que respondía a que los requerimientos de las ordenes mendicantes en México, los cuales resultaban “fundamentalmente idénticos”¹⁶⁸.

Respecto a la sala “*de profundis*”, Kubler añade que tal espacio funcionaba como una especie de antecámara del refectorio, citando para comprobarlo un pasaje de la *Geográfica descripción...* de fray Francisco de Burgoa, quien hacia 1674 realizaba una detallada descripción de su convento de Santo Domingo de Oaxaca, al que con toda justicia denominaba “máquina artificiosa de cantería”:

...las oficinas de refectorio, de pescado, y hospicio, para comer carne los necesitados están ambas *en la sala de profundis*; en ambos extremos a la parte del Oriente el refectorio, y al Poniente el hospicio, tiene *la sala de profundis* de cañón de bóveda tanto adorno y limpieza como forzoso paso para cuantos entran y salen, *aquí se junta todo el convento antes de comer y cenar, a rezar el de profundis, y sufragio de difuntos*, y en el refectorio habiendo dicho la bendición,

¹⁶⁷ *Biblia*, libro de los Salmos, capítulo 130: Esperanza en que Jehová dará redención. *De lo profundo, oh Jehová, a ti clamo. Señor...*

¹⁶⁸ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*: p. 396. La primera edición de esta obra data de 1948.

piden licencia los enfermos para ir al hospicio, y en acabando de comer salen a esperar a la Comunidad, para ir juntos a dar gracias...¹⁶⁹.

Al parecer, los agustinos también compartieron la tradición de llamar sala “*de profundis*” a un espacio conventual preciso, como se aprecia en la descripción que fray Diego de Basalenque hace de la primitiva casa de Tiripetío:

Este convento que hicieron, contiene un claustro pequeño junto a la Iglesia, todo de muy linda cantería, y de madera cubierto, que por ser monte, o heladas del, no se atrevieron a hacer casa de bóveda, como después se hizo en las demás casas, que tienen el suelo sólido. Echáronle al rededor del claustro, tres dormitorios angostos con celdas, en cantidad de catorce a diez y seis, todas fuertes, más muy pequeñas, en que demostraban la estrechez, y encogimiento de su corazón, pues cada celda debe tener cuatro varas. *En los bajos estaba el refectorio, De profundis, General de estudios y despensas.* Después se hizo otra casa mayor, y de celdas muy espaciosas y dormitorio, el mejor de la Provincia; más aquella casa primera es la más respetada; por ser la habitación de la mejor, más santa y docta gente, que tuvo toda la Provincia, siendo una como veremos¹⁷⁰.

En lo que respecta a los franciscanos, será el cronista fray Agustín de Vetancourt quien hace mención específica de la existencia de espacios con este nombre, señalando que existen salas “*de profundis*” en varios de los conventos de la Provincia del Santo Evangelio, como México, Tlatelolco, Puebla y Cholula.

La alusión de Vetancourt a la sala “*de profundis*” del convento grande de México resulta la más detallada, y con gran exaltación el cronista franciscano la contextualiza entre las magnificencias de los dos claustros que tenía el edificio, ornamentados con fuentes de jaspe blanco y pinturas que además de los muros, cubrían con artificio la techumbre de sus corredores

¹⁶⁹ Fray Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción de la parte septentrional del polo ártico de la América y nueva iglesia de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta provincia de Predicadores de Antequera, Valle de Oaxaca*, México, Porrúa, 1989: v. I, p. 211.

¹⁷⁰ Fray Diego Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, del Orden de N. P. S. Agustín*, México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1673: f. 22-22v.

...de allí se sigue de norte a sur las dos piezas del refectorio y la sala de Profundis, en esta, que es del tamaño del refectorio esta el sepulcro de los Señores Servantes en las paredes están las efigies de los dos Obispos de Oaxaca, que han tenido con el epitafio funeral cada cual en que se dicen sus divinidades y oficios. Acompaña en esta sala una devota imagen del Santo Cristo de Burgos en su retablo...¹⁷¹

Como se aprecia, el gran salón debía tener una generosa superficie, que daba lugar para que holgadamente tuviera espacio la imagen del Santo Cristo de Burgos montada en su retablo, y al detalle de su tamaño, se enlaza la interesante noticia sobre la existencia del sepulcro de los “Servantes” y el epitafio funeral de los obispos de Oaxaca, lo cual añade argumentos para explicar porqué razón suele relacionarse a esta sala con el lugar en donde se realizarían las exequias de los frailes.

Ahora bien, un asunto que no puede pasarse por alto es el que todas estas referencias provienen de cronistas del siglo XVII. El más temprano sería el agustino Basalenque (1673) y el más tardío el franciscano Vetancourt (1694), lo cual abre la sospecha de si tal denominación existiría en épocas más tempranas, aunque ciertamente debe admitirse que la cita de Basalenque alude a la primera y más antigua fábrica de su colegio de Tiripetío, al que con cierta nostalgia recuerda como “...la más respetada; por ser la habitación de la mejor, más santa y docta gente, que tuvo toda la Provincia...”.

Regresando a la cita de García Granados y Mac Gregor con la que se abrió este apartado, habrá de puntualizarse algo más: la existencia del lavamanos (Fig. 46), elemento clave para considerar si la sala “*de profundis*” de Huejotzingo hubiera servido alguna vez como sacristía, que es como Toussaint denominó a la habitación donde está pintado el mural de los doce:

¹⁷¹ Fray Agustín de Vetancourt, *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México, cuarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos*, México, por doña María de Benavides viuda de Juan de Rivera, 1697: p. 33.

Puede verse cómo el claustro estaba totalmente cubierto de pinturas, lo mismo que los pasillos y hasta las piezas interiores, *como una vieja sacristía* en que aparecen los retratos de los doce primeros franciscanos...¹⁷²

Ciertamente, la adjudicación temporal que García Granados y Mac Gregor hacen del lavabo parece razonablemente acertada, con lo que su existencia sólo corrobora una adaptación que se remontaría cuando más al siglo XVIII. Sin embargo, hay evidencias que al menos no desmienten la presencia de un utensilio similar en épocas anteriores: primero, la existencia de una oquedad visible actualmente gracias a los trabajos de restauración, la cual bien pudo funcionar como el nicho de un lavamanos anterior al que existe hoy, y segundo, el espacio que éste ocupa se desplanta al lado del mural donde se representa a *Jesús lavando los pies de sus apóstoles* (Fig. 46), escena que data del siglo XVI y que guarda una coincidencia simbólica ligada a los temas eucarísticos.

Entre la ambigüedad de la posible utilización de este espacio y del nombre que se le pueda asignar, lo cierto es que sus muros conservan una serie de escenas y frisos de gran calidad, que conforman el contexto de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*.

EL PANEL DE LOS ARCÁNGELES

La pared norte de la llamada sala *de profundis*, está pintada en su exterior por un pasaje cuya iconografía se dedica a los tres arcángeles mayores. Dicho panel, que por tanto puede denominarse como el de los *Arcángeles*, constituye dentro de la ornamentación que le queda al convento de Huejotzingo, un conjunto homogéneo, pero ante todo, bastante completo, y que por tanto da buena idea de la riqueza ornamental que algún día tuvieron todas las dependencias del claustro y la iglesia de este magnífico edificio (Fig. 44).

¹⁷² Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*: p. 43.

La superficie del muro se divide en dos grandes segmentos: uno de ellos lo formaría el guardapolvos, y el segundo un panel de mayores proporciones al que rodea un friso, cuyo diseño se adapta a las formas determinadas por los espacios del muro y su vano central, que funciona como acceso a la habitación donde se localiza el mural de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*.

Este segmento se divide a su vez en dos partes: la primera, que flanquea al vano, consta de dos rectángulos donde se representaron hermosas guirnaldas, las cuales a su vez enmarcan cartelas escudo que ostentan el símbolo franciscano de las cinco llagas. Si bien existen algunas diferencias, tales guirnaldas evocan bien a la versión impresa que ornamenta la portada del *Confesionario breve en lengua mexicana*, publicado por el franciscano Alonso de Molina en 1569 (Fig. 45).

Por su parte, la porción superior del panel la constituye una escena horizontal donde aparecen, de izquierda a derecha desde el punto de vista del espectador, el arcángel Rafael con Tobías y su pez al fondo, al centro, el arcángel San Miguel y a la derecha el arcángel san Gabriel.

En lo que respecta al guardapolvos, se distinguen dos etapas, una sobrepuesta a la otra. En la primera etapa, el guardapolvos se realizó de acuerdo a un trazo geométrico, que se basó en cuadrados cruzados por una diagonal, y cuyo centro fue marcado por una pequeña circunferencia. Cada cuadrado del primer guardapolvos, fue pintado a manera de espejo de contrarios: a una sección en blanco, su contraparte le corresponde con otra pintada en negro. La segunda etapa del guardapolvos, superpuesta a la traza geométrica, la constituye una sencilla banda de rojo almagre.

El friso que rodea el panel de la parte superior se conforma por una delgada franja al blanco y negro, que en la actualidad, igual que la pintura del resto del muro, se encuentra deteriorada.

Tanto las guirnaldas con los escudos de las cinco llagas, como la escena de los tres arcángeles y el friso que la bordea, muestran un dibujo de fino trazo, en el que destaca la extraordinaria representación del arcángel San Miguel, patrono del convento, en cuya armadura y escudo figuran elementos de origen vegetal.

Otro elemento que llama la atención por su buena ejecución, es el paisaje donde se ambientan las figuras angélicas, cuyas arquitecturas ideales y vegetaciones, como se verá adelante, permitirá relacionar al panel de los arcángeles con el programa localizado en el muro oeste de la llamada sala “*de profundis*”.

EL PANEL DE LA ADORACIÓN DE LA SANTA CRUZ POR LOS PRIMEROS DOCE FRANCISCANOS.

El vano que comunica al pasillo de la sacristía con la sala “*de profundis*”, existe, al parecer, desde que los programas murales fueron ejecutados. Ello se deduce del hecho de que el friso que corre en la citada sala, se continúa con toda corrección en el intradós del vano, en el cual, además, se puede apreciar algunos otros restos de pintura mural. No ocurre lo mismo con el vano del muro oeste que da acceso al claustro, el cual interrumpe abruptamente el friso inferior y el resto de la pintura mural (Fig. 47), por lo que puede pensarse que tal acceso fue una adaptación posterior, y que el único acceso comprobable a la dependencia que de que me ocupo, fuera el que está en el muro norte, lo cual resulta significativo, pues las figuras de los arcángeles mayores y la representación de *los doce adorando la Cruz* se complementan, sobre todo si se recuerda que la misión guiada por fray Martín de Valencia provino de la Provincia de San Gabriel, y que San Miguel a su vez funge como patrono del convento de Huejotzingo.

Entre el panel de los *Arcángeles* y el de los doce, existe otra correlación en lo que respecta a su distribución espacial (Figs. 44 y 39): en ambos casos, la escena principal, dispuesta de manera horizontal, se localiza sobre del vano de acceso, al que flanquean dos espacios, que en el caso del muro de los doce hoy lucen sin ninguna pintura. La variante la establece la disposición de los frisos, que si para el caso del muro de los arcángeles rodeaba la totalidad del panel, para el muro de los doce, en correspondencia con el resto de sala *de profundis*, se compone de dos franjas verticales que forman elegantes cenefas, y dos franjas horizontales, que son continuación de los frisos que circundan la totalidad de la sala.

La escena principal, la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce...*, se divide, como en el caso de las de los arcángeles mayores, en tres secciones (Fig. 39): a la izquierda del espectador un primer grupo de seis personajes, una cruz al centro y a la derecha un segundo grupo cuya suma completa los doce. En la parte superior del panel acompaña a la escena una inscripción que da constancia de su temática:

Estos muy dichosos y bienaventurados doce religiosos fueron los primeros fundadores de la fe en esta Nueva Iglesia. Salieron de España año de 1524 día de la conversión de S. Pablo y llegaron a esta tierra viernes de *vigilia vigiliæ* de Pentecostés del mismo año 4.

Abajo de dicha inscripción, continúan otras que refieren los nombres que identifican a cada uno de los doce personajes representados. Es en este segmento donde se observan, claramente al, menos dos etapas, pues los nombres legibles se hayan superpuestos a una inscripción anterior con la que se corresponde. Se lee, de izquierda a derecha, según las inscripciones en primer plano que son las legibles:

Fray Juan de Palos, fray Francisco Ximénez, fray García Cisneros, fray Toribio Motolinía, fray Francisco de Soto y fray Miguel¹⁷³ de Valencia.

Viene la representación de la cruz de madera, en cuyo remate se observa una pequeña cartela con la inscripción INRI, y continúa el segundo grupo de religiosos con las inscripciones de sus nombres como sigue:

Fray Miguel de Iesus, fray Antonio de Ciudad Rodrigo, fray Juan de Ribas, fray Francisco Xuárez, fray Luis de Fuensalida y fray Andrés de Córdoba.

La evidente confusión en los nombres de los doce se debe con posibilidad a una mala lectura del mural primitivo, y aunque parezca insólito, tal equivocación no resulta novedosa; ya el cronista Gerónimo de Mendieta reporta confusión en torno al nombre de fray Juan Suárez, uno de *los doce*, cuando critica a fray Juan Bautista Moles, quién en su *Memorial de*

¹⁷³ Por su puesto, debe leerse Martín.

la provincia de San Gabriel le señala con el nombre de fray Alonso Suárez. Curiosamente, para reforzar su argumentación Mendieta acude antes que a la autoridad de documentos oficiales, a cierta práctica que por demás resulta interesante:

También se ha de creer a la tradición antigua que en estas parte hay, que *donde quiera que se hallan pintados* [los doce] *con sus nombres*, le intitulan fr. Juan y no fr. Alonso...¹⁷⁴

como equivocadamente le nombró el cronista de San Gabriel.

Lo referido por Mendieta respecto a la confusión del nombre de fray Juan, permite considerar que la temática de los doce evangelizadores de la Nueva España estuvo más extendida de cuanto ha podido sobrevivir, y como se ha visto, tuvo al menos dos variantes conocidas: escenas al modo de Ozumba y Tlalmanalco, donde los doce fueron representados en el momento de su llegada a la Nueva España, y sus efigies construirían la escena de un momento histórico clave para los franciscanos, y ésta, al modo de Huejotzingo, que se representa en un *momento* distinto, como si la cristianización estuviese consolidada y el recuerdo de los doce y la implantación de la cruz tuviera una función, ante todo, conmemorativa.

Como se ha señalado, la composición de los *doce adorando a la Santa Cruz*, está formada por dos grupos de seis religiosos que aparecen en fila, hincados, las manos al frente en actitud de oración, los rostros en tres cuartos de perfil con su mirada en dirección hacia la cruz que al centro, preside la escena.

Es en los rostros donde se advierte, sin llegar a una expresividad manifiesta, cierta intención de individualizar los personajes. Sin embargo, podría decirse que los rasgos convencionales son la característica de esta escena. La descripción de cada personaje atiende a las siguientes particularidades: ojos almendrados, nariz recta, boca perfilada por una línea y matizada por color aguado que se extiende hasta formar la barba de los personajes.

¹⁷⁴ Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. p. 617.

Con toda esa línea de convenciones representativas, también existen algunos rasgos que logran cierto nivel de individualización: verbigracia, los cabellos de Juan de Palos y Andrés de Córdoba, personajes localizados al extremo de ambos grupos, no tiene tonsura, y en los rostros de cada personaje, el sombreado perfila las barbas y barbillas de manera particular, a más de la posición de la cabeza de algún personaje, como en el caso de fray Luis de Fuensalida, que varía ligeramente.

Las manos tienden a dibujarse mejor conforme se mira hacia el centro del panel, y algunas se medio ocultan detrás del personaje que le sigue en la fila. El que se encuentren retocadas como están, bien podrían ser un punto que obligue a no tomar mucha atención en la calidad de su factura, pero si debe decirse que el gesto de oración es el rasgo común que les unifica. En cuanto a los hábitos y el tradicional cordón que les ciñe, puede decirse que, para todas las figuras, es el elemento más convencional, el símbolo de su *franciscanidad*. Los pliegues de los ropajes se adaptan a la anatomía, y se conforman por líneas gruesas que siguiendo la tónica general del dibujo, se perfilan con color aguado.

En esta obra, el carácter de retrato, encuentro, no se determina por la búsqueda de la fiel representación de sus personajes, sino en los valores históricos que representa y que se apoyan en sus inscripciones, las cuales detallan lo que no hacen por sí mismas ninguna de las figuras: su presencia histórica y objetiva.

De esta perspectiva, en Huejotzingo, la evocación histórica se construye a partir de sus inscripciones, tanto en la que trata de la llegada de los franciscanos como las que recuerdan sus nombres, y esto marca la diferencia con las versiones de Ozumba y Tlalmanalco. En Huejotzingo, los frailes ya no están en fila, frente a Cortés, para avalar y reconstruir la representación simbólica de la alianza entre el ámbito político y el espiritual, o en medio de los vítores y trompetas casi perdidos en el mural de la portería de Tlalmanalco. Y a pesar de poder considerar a los tres ciclos pictóricos referidos como representaciones convencionales, funcionan perfectamente al participarle al espectador momentos clave en la historia de la fundación franciscana de la Nueva España.

 LOS MUROS ESTE, OESTE Y SUR DE LA “SALA DE PROFUNDIS”

El primer estudioso que se preocupó por deslindar las diferentes fases en la ornamentación mural del convento de Huejotzingo fue, como queda dicho, Manuel Toussaint. Posteriormente, Rafael Cómez hará lo propio, y cuando trata sobre las diferentes etapas constructivas del monasterio de Huejotzingo, observa respecto a los murales de la sacristía o sala *de profundis*:

Los diferentes estilos de sus pinturas murales muestran al menos tres etapas en la decoración del interior: a) la representada por los dos apóstoles - presumiblemente San Pedro y San Pablo- pintados en un nicho del ángulo del claustro que antecede a la portada de la sacristía; b) las pinturas que cabalgan sobre los nichos de los restantes rincones del claustro; c) las pinturas que decoran la sacristía¹⁷⁵... El hecho observado por Toussaint¹⁷⁶ de que en estas últimas pinturas de la sacristía la arcada se superponga a la cabeza de un San Francisco, ocultando parte del crucifijo que tiene en la mano, prueba que existieron asimismo dos etapas en el interior¹⁷⁷.

Mediante una observación minuciosa, entonces, es posible advertir, si no diversas etapas distanciadas en tiempo y apegadas a diferentes programas iconográficos, si cuando menos diversos momentos, que hacen de este espacio del convento de Huejotzingo, una obra no tan homogénea como deja la impresión de una primera vista.

Tanto los frisos y cenefas que enmarcan el muro de los doce, como los elementos arquitectónicos que forman las arcadas renacentistas en los muros de la sala, coinciden de tal suerte, que es posible pensar que conforman *un momento* de su ornamentación mural. Este *momento de los elementos arquitectónicos*, tiene correspondencia con otro de gran importancia: las veneras, ya comentadas por Toussaint, que se superponen a los paneles conformados por las *Escenas de la vida de san Francisco, San Buenaventura y san Antonio de Padua* (Fig. 48),

¹⁷⁵ Rafael Cómez, *Arquitectura y feudalismo en México, los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989: p. 80.

¹⁷⁶ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 1982: p. 43.

¹⁷⁷ Rafael Cómez, *op. cit.*: p. 80.

San Luis Obispo y santo no identificado, y *Santa Clara y Santa Elena* (Fig. 49), todos pertenecientes al muro oeste de la sala *de profundis*, y al *San Pedro y San Pablo* del muro este (Fig. 51).

En el panel del muro oeste que se interrumpe por el vano que da comunicación al claustro, existe un detalle digno de mencionarse. Ya se dijo que este vano no tenía correspondencia a la etapa en que fue realizada la pintura mural de esta dependencia. Interrumpidos por la parte superior del acceso -igual que el friso al que ya se hizo mención- se observan los restos de un marco, adornado con motivos vegetales (Fig. 47).

La perfecta manera con que se corresponden dicho marco y *el momento de las veneras y los elementos arquitectónicos*, hace pensar que algún día esa fue una etapa ornamental, homogénea y distinta al programa iconográfico de los santos arriba mencionados, los cuales por la calidad de dibujo en detalles como telas, pies y manos, tanto como por el paisaje que generalmente les acompaña -más ligado al panel del muro de los arcángeles-, se observan diferentes a los paneles de *Santa Catalina y Santa Bárbara* (Fig. 50), del muro oeste, al de los doce adorando a la Santa Cruz, y a la escena del *Jesús lavando los pies de sus apóstoles*, del muro este (Fig. 46).

Por su parte, el muro sur resulta otra pieza difícil de acomodar en el ya de por sí complicado rompecabezas: en la actualidad, su apariencia da el aspecto de ser una modificación bastante moderna, pues al parecer, reemplaza otro muro anterior a las restauraciones que tuvieron lugar por el año de 1981. Es de notarse que la presencia de esta pared rompe la secuencia ornamental de los murales de la sala "*de profundis*", así como del cordón franciscano tallado en madera que da arranque a su techumbre de viguería. Pese a ello, su existencia se reporta a lo menos desde que se tomó interés por este conjunto, y es uno de los espacios en donde nunca se menciona la existencia de restos murales, por lo que resulta factible que dicho muro sea la consecuencia de una antigua adaptación hecha en una época en la que el convento se vio en la necesidad de contar con un espacio adecuado para el almacenamiento de víveres, creándose el cuarto frigorífico actual, cuyo acceso hoy se hace desde la cocina (Fig. 41d).

Si así fuera, tal adaptación se realizó en un momento posterior a la ejecución de la pintura mural, pues como queda dicho, su presencia rompe con la ornamentación de la sala, produciendo además el efecto de que su proporción espacial se sienta reducida. Por ello justamente, no es imposible considerar que en algún momento del siglo XVI, dicha estancia abarcara la totalidad del ala este del claustro bajo.

Tan generoso espacio daría cabida a un gran salón magníficamente ornamentado, que en su momento pudo tener, si no funciones distintas, si al menos complementarias a las de sacristía o sala *de profundis*, y al punto conviene traer a colación las varias veces que Mendieta y Torquemada mencionan que el convento de Huejotzingo fue sede de un capítulo provincial de los franciscanos.

Desafortunadamente, ninguno de estos cronistas precisa la fecha del acontecimiento, aunque puede aventurarse que tal hecho correspondería al capítulo de 1564 o bien a alguno de los inmediatamente anteriores (1560 o 1562). Es posible considerarlo así, pues a la hora de tratar sobre la vida y virtudes de fray Antonio de Segovia, benemérito evangelizador de Jalisco, Torquemada refiere que asistió al mencionado capítulo en calidad de custodio de Michoacán, esto es, antes de 1565, cuando el capítulo general de Valladolid elevó a Michoacán al rango de provincia:

Esta ceguera que Dios le envió [a fray Antonio] fue en tiempo que era custodio de Mechoacan, antes que se erigiera en provincia; y como en aquella sazón se celebraba capítulo en esta del Santo Evangelio, vino a él a pie, en compañía del compañero que traía, que parece cosas de milagro por la grande distancia de tierra que hay en medio, y ser la de aquel reino tan áspera y monstruosa y haber hasta la ciudad de Huejotzingo (que fue donde se celebró el capítulo¹⁷⁸) más de setenta o ochenta leguas...¹⁷⁹

Que la ornamentación mural ya estuviera hacia 1564 resulta bastante posible, pues para entonces, se considera que buena parte de las dependencias del convento que hoy

¹⁷⁸ Mendieta, quién también asistió al Capítulo, dice en primera persona: “Yo lo vi en un Capítulo que tuvimos en la ciudad de Guaxocingo...” Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*: p. 377.

¹⁷⁹ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, v. VI: p. 306.

conocemos, ya estarían construidas, aunque la gran nave de la iglesia, sin su techumbre, enfrentara todavía un largo camino de casi 20 años para su culminación¹⁸⁰.

Recapitulando, resulta posible considerar que la dependencia conocida comúnmente como sala “*de profundis*”, haya enfrentado a lo largo del tiempo diversas modificaciones, una de ellas sería la construcción del vano que hoy la comunica hacia el deambulatorio del claustro, aunque el cambio más significativo, sería la construcción del muro sur, que interrumpe la secuencia de su pintura mural y le restaría un espacio que por tanto, pudo abarcar toda el ala este del claustro bajo.

Frente a las modificaciones de su espacio, esta dependencia pudo emplearse además de diversas maneras; la tradición, la historiografía y un guión museográfico le fijaron el nombre y uso de una sala “*de profundis*”, aunque por otro lado, resulte posible afirmar que en otro momento, este espacio también pudiera ser sacristía o antesacristía. Otro uso, esporádico pero de gran importancia, es que el generoso espacio que forma el ala este del claustro bajo (proporción por cierto similar a la del refectorio), hubiera funcionado como magnífica sala capitular, ornamentada con un programa mural en su momento homogéneo, que sin embargo presidiría en el muro norte el paradigmático y fundacional tema de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*.

MUÑOZ CAMARGO Y LA DEVOCIÓN DE LA SANTA CRUZ.

Formal y simbólicamente, el mural de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos* guarda relación con otra imagen extraordinaria. Me refiero a la octava *pintura* que Diego Muñoz Camargo incluyó en la amplia galería de su *Descripción de la ciudad y*

¹⁸⁰ Véase: Marcela Salas Cuesta, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*: pp. 61-68.

provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del mar océano... (Fig. 52), obra en la que según René Acuña, el ilustre mestizo se ocupó entre los años de 1581 hasta 1585¹⁸¹.

Derivada del encargo que le hiciera el alcalde mayor Alonso de Nava, Muñoz Camargo configuró su obra como otra de las respuestas a los cuestionarios que dieron pie a las Relaciones Geográficas, las cuales, como es sabido, solían acompañarse de mapas y otras pinturas; sólo que la posición tan importante de Tlaxcala en el entorno de la conquista y colonización de la Nueva España, obligaron a don Diego a presentar ante las autoridades de la corona, y aún ante el mismo Felipe II, una obra compleja¹⁸², que excedía con mucho los requerimientos del cuestionario, lo mismo en lo que toca a su parte gráfica que a la escrita.

Si bien es cierto que pinturas e historia se complementan, y que muchas de las argumentaciones recogidas por Muñoz Camargo encuentran su correspondencia en las imágenes que la acompañan, también es verdad que letra e imagen funcionan con cierta autonomía, y ello muy posiblemente se deba a que la *Descripción...* y las pinturas formaran originalmente parte de proyectos independientes, que se unieron para dar seguimiento al cuestionario presentado por el alcalde mayor a Muñoz Camargo.

A lo menos, se sabe que don Diego trabajaba en una obra de índole histórica desde el año de 1576, es decir, prácticamente un lustro antes de que se diera inicio formal a la *Descripción...* Por otro lado, muchos de los temas representados en el apartado correspondiente a las pinturas, se relacionan con una serie de códices, conocidos genéricamente como *Lienzo de Tlaxcala*, cuya factura tiene antecedentes anteriores a los afanes históricos de don Diego y que a su vez, tuvieron nexos con dos conjuntos murales hoy desaparecidos, pero que estuvieron pintados en importantes edificios de la República de Tlaxcala: uno, el más antiguo, ornamentó las paredes de las casas y palacios de Xicotencatl

¹⁸¹ Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas, mandada hacer por la S.S.R.M del rey don Felipe, Nuestro Señor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984: pp.13-14. Existe según Acuña una posibilidad de que el propio Diego Muñoz Camargo, que formara parte de una embajada de tlaxcaltecas a España, entregara de mano propia al Emperador el fruto de su trabajo.

en su cabecera de Tizatlán¹⁸³, y otro ciclo estuvo localizado en diversas dependencias de las *Casas Reales* de la ciudad de Tlaxcala¹⁸⁴.

Al respecto, Muñoz Camargo recoge en sus páginas algunas noticias relevantes en torno a ambos ciclos pictóricos murales. Así, al describir las diversas dependencias del palacio de Tizatlán, cuya iconografía al parecer tuvo por eje diversas escenas de la conquista de México, don Diego señala:

En esta sala tienen pintada la venida de Cortés y sus españoles, y del buen acogimiento que se les hizo y la conquista de México, aunque no con la perfección que está en la ciudad porque, en aquella sazón, no hubo tan perfectos pintores como el día de hoy los hay, así de pintores y escultores, como de otros oficios y artes que han deprendido y tomado de los nuestros...¹⁸⁵

Resulta por demás interesante cómo Muñoz Camargo favorece poco los murales del palacio de Xicotencatl, cuya manufactura encuentra menos *perfecta* de lo que algún pintor contemporáneo suyo la pudo realizar, posiblemente porque la traza de aquellos primitivos murales debía hallarse más apegadas a los lineamientos del antiguo arte de los tlacuilos tradicionales, pero también hay un signo de alabanza para el arte de su tiempo, al que pertenece tanto el segundo ciclo mural localizado en las Casas Reales de la ciudad de Tlaxcala, como las pinturas pertenecientes a su *Descripción...*

En lo que respecta a las pinturas de las Casas Reales, Muñoz Camargo nos favorece con algunos detalles, señalando la existencia de al menos dos núcleos temáticos importantes; el primero adornaría la suntuosa sala de cabildo y tendría por eje una serie de *retratos*, de “*muy buena mano y muy vivos matices y colores*”, cuya alegórica traza coincide bastante bien con las pinturas 19 a 25, que se incluyen en la *Descripción...* mientras que el siguiente ciclo

¹⁸² Así es como la define Howard F. Cline en su estudio “The Relaciones Geográficas of the Spanish Indies, 1577-1648”, *Handbook of Middle American Indians*, 12/1: pp. 183-242

¹⁸³ *Ibidem*: pp. 60-63.

¹⁸⁴ Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del mar océano* p. 47-49.

¹⁸⁵ *Ibidem*: pp.62.

ornamentaría “un corredor muy principal y grande”, perteneciente a otro edificio del conjunto de las *Casas Reales*:

Finalmente, que las casas principales están muy bien repartidas con sus cámaras y recámaras, tan suficientemente, que no le falta cosa alguna: con un corredor muy principal y grande, que cae en la plaza y a la parte del mediodía, estando, luego entrando, pintada la entrada y primera venida de Hernando Cortés y de sus españoles, y de cómo dio al través con los navíos, y los hizo barrenar y dar fuego, y del recibimiento y regalo que en Tlaxcala se le hizo, y de la paz que se le dio en toda esta provincia, y de cómo se bautizaron los señores de las cuatro cabeceras de Tlaxcala, y de otras muchas particularidades de la conquista desta tierra; lo cual va todo figurado por pinturas en este corredor y sala, que esta ciudad lo tiene por memoria y antigualla, y de las hazañas que ellos y los españoles hicieron en la pacificación de toda esta tierra¹⁸⁶.

Esta descripción se adapta bastante bien a los asuntos que Muñoz Camargo ilustra a partir de la lámina 26 de su *Descripción...* por lo cual no resulta difícil considerar que el resto de episodios de la conquista detallados en el documento, tuvieran muchos más nexos con el ciclo pictórico al que alude don Diego. Gracias a esta consideración, también resulta posible creer que las pinturas incluidas en esta obra, y aún ciertas partes de su Relación escrita, compartieran con los ciclos de las Casas Reales un origen común, que sería el mismo tronco del que se derivarían las distintas versiones del *Lienzo de Tlaxcala*.

Por su parte, también se debe destacar respecto a la cita anterior algo más sobre la eficaz relación entre imágenes y memoria: al referirse Muñoz Camargo a los murales, establece en su testimonio cómo tales *antiguallas* servían a su ciudad para recordar las hazañas que unieron a españoles e indios en una historia común y por tanto, cómo subyace en ellas la ideología que sirvió a los tlaxcaltecas para consolidar su preeminencia en el entorno de la sociedad hispanoindia colonial.

Ahora bien, en ninguna parte de los referidos ciclos murales, o bien en lo que toca a la prolija descripción que Muñoz Camargo hace del convento franciscano de Tlaxcala, existe

¹⁸⁶ *Ibidem*: pp. 48-49.

mención alguna respecto a las pinturas que tratan sobre los asuntos relacionados con la evangelización de la provincia de Tlaxcala, las cuales abarcan del cuadro 5 al 15 de su *Descripción...*, grupo que por cierto forma el contexto al que pertenece la referida imagen de los franciscanos imponiendo la Santa Cruz.

La cuestión me resulta de relevancia, pues si como se ha visto, algunas de las imágenes incluidas en la *Descripción...* comparten cierta relación con ciclos murales que existieron en edificios tlaxcaltecas, ello no asegura que todo lo incluido por Muñoz Camargo en el apartado gráfico tuviera la misma suerte, y cuanto más si en esta sección donde se tratan asuntos referentes a los franciscanos, hay láminas que narran con gran crudeza algunas de las mayores dificultades que sortearon los evangelizadores en los primeros tiempos de la conversión: *exemplas* que ante la idolatría pertinaz terminaban con el infractor lo mismo en la horca que en la hoguera.

A esta raigambre de imágenes pertenece los cuadros 11, 12 y 14 (Figs. 55 y 56), donde “por mandado de Cortés”, responsable de la justicia en la tierra, se ilustra la pena capital que sufrieron diversos caciques reincidentes en la idolatría.

Frente a estas láminas, que refieren vivamente el castigo que enfrentaban quienes atentaban contra lo divino, se antepone el cuadro 7 (Fig. 54), donde se ilustra la práctica prehispánica del sacrificio humano que a la mirada de los cristianos, resultaba gran abominación y una de las pruebas más contundentes de cierta teoría generalizada entre los franciscanos del siglo XVI, quienes veían en las creencias religiosas prehispánicas una manifestación palpable del engaño en que el demonio tenía sumergida a la gentilidad americana.

Baste como un ejemplo ilustrativo sobre esta cuestión, el testimonio de fray Gerónimo de Mendieta quien al describir las costumbres del calendario entre la población del México antiguo refiere:

Para tratar de las fiestas que estos indios de la Nueva España (en especial los de México, Texcoco y Tlaxcala) hacían a sus dioses, es de saber cuanto á lo primero, que tenían su calendario por donde se regían, y tenían señalados sus días del año para cada uno de los diablos á quien hacían fiesta y celebraban, así

como nosotros tenemos dedicado su día en tal ó tal mes á cada uno de los santos. Que en esto parece haber tomado el maldito demonio oficio de mona, procurando que su babilónica y infernal iglesia o congregación de idólatras y engañados hombres, en los ritos de su idolatría y adoración diabólica remedase (en cuanto se pudiese) el orden que para reconocer á su Dios y reverenciará sus santos tiene en costumbre la Iglesia católica¹⁸⁷.

La tensión es inquietante, y cuanto más si aún entre sus propios aliados, los españoles, en pos de desarraigar el engaño en que les tenía sumergidos el *simia dei*, justificaban con la fe aquellos hechos que ejecutaba la justicia civil, lo mismo que otros que hubo de ejercer la mano del mismo fraile, como lo ilustran dos recuadros extraordinarios, el 10 y el 13 (Figs. 54 y 56), donde “con el consentimiento de los naturales”¹⁸⁸, dice la inscripción de una de ellas, los franciscanos quemaron “las casas de brujería”, así como las “ropas y libros y atavíos de los sacerdotes idolátricos”¹⁸⁹, en un acto de verdadero exorcismo.

Otro grupo de imágenes formado por las láminas 5, 6 y 15 (Figs. 53 y 56), explican el ministerio de la evangelización en un sentido menos violento, aquel que junto al anterior, a la postre transformaría la relación de los neófitos con lo divino, afincándose lo mismo en mutaciones exteriores de la apariencia, como se aprecia en el cuadro 15 donde se ilustra cómo los franciscanos incidieron en la indumentaria indígena, tanto como en el aprendizaje de gestos con profundos y nuevos significados. En el cuadro 5 vuelve a aparecer, según lo refiere su inscripción en idioma nahua, fray Martín de Valencia: “En la plaza así enseñaba fray Martín”. La glosa en español continúa:

La primera predicación del Santo Evan[ge]li[o] en Tlaxcala, en medio de la plaza, por los frailes de la orden del señor S[a]n Fran[cis]co y el modo de enseñar que tuvieron¹⁹⁰.

La escena se divide en dos momentos distintos, en el primero, un religioso que se halla frente a una pequeña cruz de madera y con gesto de asombro, abre sus manos mientras

¹⁸⁷ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, p. 97

¹⁸⁸ Diego Muñoz Camargo, *op. cit.*: cuadro 10.

¹⁸⁹ *Ibidem*: cuadro 13.

un joven indio se persigna, acto que imitan los grupos de hombres y mujeres indígenas ubicados a los extremos. En la parte superior y sobre un pedestal, aparece otro fraile cuyas manos representan las gesticulaciones de la predicación; pero ¿cuál de ambos religiosos es fray Martín de Valencia, o bien la lámina representa dos momentos de un mismo acontecimiento?, ¿y cómo explicar que Muñoz Camargo asegure que aquel acontecimiento fundacional, “la primera predicación del evangelio”, lo realizara Valencia, si diversos cronistas constatan nunca aprendió náhuatl?

Ciertamente, en esta obra la representación de las manos juega un papel relevante, y de ello da buena cuenta su proporción agigantada, acentuándose por tanto lo que se refiere a su gesticulación; además, por un testimonio recogido en la obra de Muñoz Camargo, se sabe que aquel importante acontecimiento bien se recordaba en la República de Tlaxcala, y que al no conocer el idioma autóctono, los franciscanos debieron recurrir al universal lenguaje de las señas:

Como no sabían la lengua, no decían sino que en el infierno (señalándolo por abajo la tierra con la mano), que allí había fuego y que había sapos y culebras. Y, acabando de decir esto, elevaban los ojos al cielo, diciendo que un solo Dios estaba arriba en el cielo, así mismo apuntando con la mano. Lo cual decían siempre por los mercados, y adonde había junta y congregación de gentes. Y no sabían decir otras palabras que los naturales les entendiesen, si no era por señas, cuando estas cosas decían y predicaban. Y el uno dellos, que era un venerable viejo calvo, estaba con la fuerza del sol de medio día con espíritu de Dios enseñando, y con celo de caridad diciendo estas cosas a medio día y a media noche en muy altas voces: que se convirtiesen a Dios y dejasen las idolatrías...¹⁹¹

El pasaje en cuestión no se refiere a Valencia o a alguno de sus compañeros, sino más bien a los trabajos que emprendieron antes los padres Tecto, Gante y Aora, y aunque asombre la poca precisión de Muñoz Camargo respecto a quién iniciaría la evangelización de Tlaxcala, su testimonio sorprende más aún porque en él se recoge la reacción de algunos señores y caciques principales ante tales esfuerzos misionales:

¹⁹⁰ *Ibidem*: cuadro 5.

Y, cuando predicaban estas cosas, decían los señores y caciques: ¿Qué han estos pobres miserables? Mirad si tienen hambre y, si han menester algo, dadles de comer”. Y otros decían: “Estos hombres deben de ser enfermos o están locos. Dejadles vocear a los miserables, que tomándoles ha su mal de locura, que deben de estar locos. Dejadlos estar; pasen su enfermedad como pudieren. No les hagáis mal, que, al cabo, éstos y los demás han de morir desta enfermedad de locura. Y mirad si habéis notado cómo a medio día y a media noche, y al cuarto del alba, cuando todos se regocijan, éstos dan voces y lloran. Sin ninguna duda es mal grande el que deben de tener, porque son hombres sin sentido: porque no buscan placer ni contento, sino tristeza”...¹⁹²

Finalmente, el núcleo de imágenes que trata la evangelización de los franciscanos en Tlaxcala lo concluye Muñoz Camargo con dos imágenes paradigmáticas: en el cuadro 8 está su versión de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*, mientras el cuadro 9 representa el “Bautismo general y conversión de los naturales a n[uest]ra santa fe cat[ólic]a, por predicación destes religiosos” (Fig. 54)¹⁹³.

En lo que respecta al cuadro número 8, que también resulta el de mayor interés para este trabajo, su buen dibujo y definido trazo centran la composición en la gran cruz a la que simbólicamente adornan tres clavos, la cartela con la inscripción INRI y una estilizada corona de espinas. El madero corona un túmulo escalonado, al que flanquean los primero doce franciscanos divididos en grupos de seis, quienes a diferencia de los representados en el mural de Huejotzingo, se emplazan en dos filas, sin que inscripción alguna recuerde el nombre que particularizaría a cada personaje.

Acorde a lo que se ilustra en el cuadro 10 (Fig. 54), donde los frailes incendian los templos de la provincia de Tlaxcala, la erección de la cruz también toma el cariz de un exorcismo triunfalista, pues ante su presencia se dispersan varios demonios con alas de

¹⁹¹ *Ibidem*: p. 208-209.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*: el cuadro 9 corresponde al bautizo de los tlaxcaltecas realizado por los frailes de San Francisco, en tanto que el cuadro 33, cuya factura manifiesta diferencias en el tratamiento del dibujo y por tanto debe ser de otra mano, ilustra el bautizo de los señores de Tlaxcala por el clérigo Juan Díaz.

murciélago y atributos que les identificarían como deidades metamorfoseadas de la gentilidad indiana.

Al igual que el resto del grupo de que forma parte, acompañan a esta lámina dos inscripciones que contribuyen a precisar el sentido general de la representación, una está escrita en náhuatl cuya traducción, según René Acuña, sería “en donde la cruz fincaron y enhiestaron los frailes”. La segunda glosa, escrita en español, completa la referencia:

La llegada de los doce religiosos, frailes de la orden del s[eño]r S[a]n Fran[cis]co, enviados a la Nueva España por el Emp[erad]or don Carlos, n[uestr]o s[eño]r: Fray Martín de Valencia, Custodio de [los] doce frailes, y de la primera cruz que pusieron.

Indudablemente y como se explicó para el caso del mural de Huejotzingo, estas palabras para la vista ponen en el centro de atención el sentido fundacional de la llegada de los franciscanos, configurándolo a partir de un momento que no olvida referirse a la predicación en la Nueva España, con un sentido universalista, y para ello se alude a que la misión se realizó por voluntad del “Emperador don Carlos”, aunque por otra parte, el nombre de cada misionero se obvia, pues para ello bastó la invocación de su número, el doce, y nuevamente el de fray Martín de Valencia, fundador de la provincia del Santo Evangelio e importante personaje en la vida del convento de la Concepción de Tlaxcala, cuya magnífica traza, como la de las casas de Xicotencatl o la de la plaza principal y sus Casas Reales, también ocupan su respectivo lugar en el orden de las pinturas que aparecen como parte de la serie de la *Descripción...*¹⁹⁴

Un acento más considerado en esta inscripción, y que marcará otra variante respecto al mural de Huejotzingo, es el que la imagen de Muñoz Camargo refiere explícitamente dos acontecimientos que confluyen en un mismo acto: la llegada de los doce y la erección de la “primera cruz que pusieron”, cuestiones que definitivamente tienen como finalidad subrayar la institución del Evangelio en la Nueva España, pero con la peculiaridad de que tan

importantes actos fundacionales, y algunos más, acontecieron en el contexto de los orígenes de la evangelización en la República de Tlaxcala.

La importancia y arraigo que la devoción de la Santa Cruz cobró entre los indígenas de Tlaxcala, la manifiesta Muñoz Camargo en diversas partes de su *Descripción...*, que por lo mismo también se tiñe, como lo hicieron tantas crónicas del siglo XVI, con un profundo sentido providencialista. Así lo constatan particularmente dos pinturas: el cuadro 28, donde se ilustra cómo “alumbrados por el Espíritu Santo” los principales de las cuatro cabeceras de Tlaxcala decidieron recibir a los españoles en paz, y el cuadro 32, donde se refiere la entrada de Cortés con el recibimiento que se le hizo en las casas de Xicotencatl, escena que se desarrolla bajo el patrocinio de la primera cruz que se puso en la provincia de Tlaxcala.

Al parecer, el madero de casas de Xicotencatl se convirtió en preciada reliquia y aunque Muñoz Camargo no lo llegó a conocer, sí menciona haber visto el lugar donde se emplazó, añadiendo su *Descripción...* diversas noticias al respecto, como el señalar que en el mismo lugar donde se puso fue sepultado el primer español que murió en la campaña de la conquista de México¹⁹⁵, y en el mismo tenor agrega:

Y esta cruz fue la primera que los indios vieron, que les puso gran admiración de cómo tanto la reverenciaban los españoles; y aquí se dijo la primera misa que los tlaxcaltecos vieron y oyeron decir, y en este lugar recibieron agua de bautismo los cuatro señores de las cuatro cabeceras, y principales desta ciudad y provincia; y aquí fue su primera conversión y se sujetaron al gremio de la santa madre iglesia de *Roma*, y dieron la obediencia al invictísimo César, Emperador Don Carlos, quinto de este nombre; aunque otros quieren decir que se bautizaron en la cabecera de Ocotulco, en los palacios de Maxixcatzin, lo cual queda en duda, aunque lo uno y lo otro puede ser¹⁹⁶.

Si bien con estas últimas palabras el sitio donde se realizó el bautizo de los señores de Tlaxcala queda velado entre las dudas de Muñoz Camargo, lo cierto es que la devoción de

¹⁹⁴ *Ibidem*: El cuadro 16 corresponde al “Modelo de las casas de Xicotencatl”, el 17 a la plaza mayor de Tlaxcala y el 18 al convento de la Concepción.

¹⁹⁵ *Ibidem*: p. 60

¹⁹⁶ *Ibidem*.

esta cruz atrajo para si una profunda reverencia, fincada en la intervención divina y cuya historia limitará con el mito, al grado de considerar que diversas señales de su existencia se presentaron aún en tiempos anteriores a la llegada de los conquistadores hispanos:

Desta cruz fui informado de muchos principales, viejos y ancianos, que, cuando, los nuestros la pusieron, veían bajar de noche una claridad del cielo sobre ella, a manera de una niebla blanca, la cual nube duró tres o cuatro años, hasta la pacificación de toda la tierra. Antes de la venida de los españoles, vieron esta nube blanca de forma de una columna, la cual vieron muchas veces hacia la parte del oriente, por las mañanas y al cuarto de la aurora, antes que saliese el sol. Y, cuando esta nube vieron bajar sobre la cruz, entendieron había sido aquella señal por la venida desta nueva gente que había venido. A cuya causa veneraban los naturales esta cruz con mucha reverencia y acatamiento¹⁹⁷.

Como se aprecia, la cruz adquirió entre los indígenas de Tlaxcala una notable estimación, aunque en realidad la devoción general de este importante elemento simbólico del cristianismo, fue una tarea fundamental en los trabajos evangelizadores a que se avocaron los religiosos de San Francisco. Así lo comprueba fray Gerónimo de Mendieta, quien dedica todo un capítulo de su *Historia eclesiástica indiana*, a la "gran devoción y reverencia que los indios cobraron y tienen a la santa Cruz del Señor, y cosas maravillosas que cerca de ella acaecieron"¹⁹⁸:

...el origen de esta devoción sería la continua predicación y doctrina que aquellos sus primeros maestros le daban de la muerte y pasión del Hijo de Dios en el madero de la cruz, y el ejemplo que por obra les enseñaba con su vida, que toda era cruz y penitencia. Y en especial viéndolos poner muchas veces en la oración en cruz, en casa y por los caminos, y que en las necesidades y trabajos que se ofrecían (como era en tiempo de pestilencias o faltas de agua), se iban disciplinando hasta algún humilladero, donde estaba levantada la cruz, y allí alcanzaron hartas veces lo que a Nuestro Señor pedían. Y demás de éste siempre persuadieron a los indios, que para librarse de las asechanzas y molestias de los

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: capítulo XLIX, libro III, p. 307-310.

demonios (que por haberlos dejado procurarían de los inquietar y atemorizar) levantasen cruces por las encrucijadas de las calles y de los caminos¹⁹⁹.

La cruz volvió a la carga cobrando el sentido simbólico de representar lo cristiano, cobrando tal arraigo entre los naturales, que muchas se levantaron en los mogotes de los cerros, en las fronteras de las casas y en los oratorios domésticos, algunos de los cuales, dice Mendieta, se hallaban tan bien aparejados, "que con decencia se podría celebrar misa en ellos"²⁰⁰.

Otra monumental manifestación simbólica hacia la Santa Cruz fue el madero que los franciscanos erigieron al frente de la capilla de San José de los Naturales, el cual, según consigna Francisco Cervantes de Salazar en sus diálogos de 1554, era tan alto, "...que parece llegar al cielo"²⁰¹. Lo mismo recordará fray Agustín de Vetancourt, quién añade en su crónica algunos aspectos fundamentales para historiar el paso de la gran cruz por el atrio del colegio de los Naturales:

Estaba cerca de la puerta de esta capilla una Cruz mas alta que la más alta torre de esta ciudad, que era lo primero que en ella se divisaba, la cual los primeros PP. hicieron de un alto ciprés que estaba en el cerro de Chapultepec... que los mexicanos lo tenían por cosa deífica por su altura, y con todo cuidado lo limpiaban en tiempos de su gentilidad...²⁰²

Del sagrado pino que los antiguos nahuas veneraron en su gentilidad, los primeros franciscanos construyeron la representación del *axis* de la salvación, el nuevo Gólgota que trocaba al frondoso *ciprés* en un árbol de otra especie: el simbólico árbol de la vida que con su presencia regenteaba la frontera de la nueva comunidad cristiana y la obra misionera iniciada por la orden de San Francisco en la Nueva España; lectura que a decir verdad, no

¹⁹⁹ *Ibidem*: p. 307-308.

²⁰⁰ *Ibidem*:

²⁰¹ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554, tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984: p. 58.

²⁰² Fray Agustín de Vetancourt, *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Cuarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos*, p. 41.

está muy lejos de lo que podría decirse acerca de las representaciones de la imposición de la Santa Cruz que se aprecian en la pintura de Muñoz Camargo y el mural de Huejotzingo.

CHOLULA Y SU PROGRAMA MURAL CON EFIGIES DE VENERABLES FRANCISCANOS

LOS MEDALLONES DEL CLAUSTRO BAJO DE TOCHIMILCO

En el claustro del convento de Tochimilco, Puebla, existe una serie de murales del siglo XVI, en su mayoría cubiertos por varias capas de encalados blancos y una pintura azul que acusa gran deterioro. Gracias a lo que se adivina entre los fragmentarios desprendidos, es posible advertir alguna secciones cuyos temas resultan variados. En el corredor oriental, por ejemplo, se ven algunas cenefas y en la portería, junto al vano que abre la comunicación al claustro bajo, se aprecia la peculiar imagen de un religioso franciscano (Fig. 57a); la capota de su sayo le cubre la cabeza, mientras él toca la punta de sus labios con el dedo índice de su mano derecha. Sobre este panel, incompleto y bastante maltrecho, resulta aventurado afirmar que pudiera corresponder al retrato de algún religioso en particular: parece más bien una alegoría del silencio, una imagen que recuerda la regla que podía imperar cuando pasando el vano que resguarda, ingresaban a la intimidad del convento.

Otra sección se destaca particularmente para este trabajo; se trata de los murales ubicados en la cara interior de la galería que forma la arcada del corredor sur del claustro bajo (Figs. 58 y 59). Se trata de una serie medallones circulares que enmarcan los retratos de cinco religiosos de la orden de san Francisco (Fig. 59). A diferencia del panel de la antepostería, que está pintado al blanco y negro, estas medallones muestran una muy viva policromía, en donde se destaca la utilización del rojo almagre, completándose la gama con colores azul, verde, pardo, negro y amarillo.

La misma tonalidad almagre también se utilizó en otras partes de la ornamentación, como las líneas que dibujan los contornos de las molduras de los arcos rebajados que componen las cuatro galerías del claustro, así como la delgada cenefa con la forma del

cordón franciscano, que se extendería por la parte superior de todos los muros del convento de Tochimilco.

Es de creerse que los retratos de la crujía sur, tuvieran correspondencia con otros, localizados en posiciones similares en los corredores restantes, de modo que en su momento, bien pudo existir en el claustro bajo de Tochimilco un ciclo de 20 medallones - que corresponderían a un igual número de retratos-, cuestión que ahora mismo no puede corroborarse debido a que los enlucidos y capas de pintura moderna cubren la pintura mural que presumiblemente se hallaría ornamentando los corredores norte, este y oeste.

La sección visible en la galería sur, sin embargo, da buena idea de lo que pudo ser el conjunto: cada cartela marca un ritmo donde se alterna el color con el que se pintó el enmarcamiento, primero rojo, luego verde, y lo mismo sucede con la dirección hacia donde miran los personajes pintados en su interior, que representados a tres cuartos de perfil, ven primero la derecha y luego a la izquierda.

El dibujo con el que se delinea la imagen de cada religioso muestra un trazo firme y de muy buena calidad, acentuándose en los rasgos de sus rostros las diferencias que asegurarían el reconocimiento de cada individuo. Sin embargo, tan cuidadoso dibujo sólo alcanza para establecer que cada retrato debe corresponder a una personalidad determinada, pues al no conservarse vestigio de sus nombres, resulta imposible asegurar a quienes representan estas efigies.

De aquí se desprende una cuestión que diferencia a la serie de retratos de Tochimilco respecto a las obras referidas en capítulos anteriores. Primero, si en efecto hubieran sido veinte los retratos que alguna vez ornamentaron los corredores del claustro bajo de este edificio, salta a la vista que tal número ya no concordaría con la tradicional representación de los doce, de modo que factiblemente inspiraría un programa de índole distinta, donde sus cartelas darían pie al recuerdo de otros frailes, entre tantos de los venerables religiosos que con sus muchos trabajos, participarían si ya no en los actos fundacionales de la Provincia del Santo Evangelio -privilegio que corresponde a fray Martín de Valencia y su grupo-, si en las muchas labores relacionadas con la evangelización y el dificultoso proceso de su consolidación.

Desde este punto de vista, tales retratos contribuirían, como a su manera también lo hicieron las biografías que los cronistas franciscanos escribieron -desde los tiempos de fray Francisco Jiménez hasta las de fray Pedro de Oroz, fray Francisco Suárez y sobre todo fray Gerónimo de Mendieta-, a configurar el *panteón* de religiosos que por su vida ejemplar eran dignos de la más alta estima, el recuerdo y la familiaridad que en su ausencia, permitían sus imágenes.

Por ello no resulta extraño ver que al lado de la representación de pasajes de la historia sagrada, la iconografía de sus santos o las divisas y emblemas con las que se identifica a su orden, los franciscanos también pintaron en sus conventos estas galerías de retratos, cuya presencia enlazaba a la historia inmediata, vivida en la perfección y virtudes de selectos frailes, cuyas anécdotas y acontecer se recordarían alrededor de su imagen. Para el caso de Tochimilco, sin embargo, aquella familiaridad se perdió con el tiempo y sin algún elemento que avise los nombres de quienes representan aquellas efigies, tales imágenes permanecen mudas, negándose a revelar su identidad.

LOS RETRATOS DEL CONVENTO DE CHOLULA

Otro caso parecido al ciclo de retratos de Tochimilco es el que se observa en el claustro bajo del convento de Cholula, donde pintados sobre las pechinas que se forman al interior de las arcadas de sus corredores, aparece un conjunto de diez y seis cartelas, doce de las cuales -las ubicadas en las galerías sur, oriente y poniente-, sirven nuevamente de marco para la representación de igual tanto de retratos de frailes de la orden de San Francisco (Figs. 61 y 62).

Una diferencia primordial respecto a los murales de Tochimilco, es que en el claustro de Cholula, cada retrato conservan su inscripción correspondiente, gracias a lo cual resulta factible conocer el nombre de los religiosos que conforman este ciclo. Así, al ingresar al claustro bajo desde la portería, fray Miguel Navarro es el primer religioso que aparece sobre la galería poniente, e iniciando a partir de este punto un recorrido hacia la derecha del claustro, la distribución de los retratos se ordenaría de la siguiente manera (Fig. 61b):

Galería poniente

- a) Fray Miguel Navarro
- b) Fray Alonso de la Cueva
- c) Fray Juan Roldán
- d) Fray Pedro Goz

Galería sur

- e) Fray Domingo de Areizaga
- f) Fray José de Sans/tia
- g) Fray Juan Romanones
- h) Fray Juan de Vastida

Galería oriente

- i) Fray Diego de Caniçares
- j) Fray Rodrigo de Ayamonte. Enfermero
- k) Fray García de Salvatierra
- l) Fray Juan Osorio

Las cuatro cartelas restantes, ubicadas sobre la galería del norte, se utilizaron para la representación de temas algo distintos, ocupándose las que se ubican a los extremos del corredor con dos imágenes del *Agnus Dei*, en tanto que las que se hallan al centro se reservaron para pintar en ellas a la Virgen María y a Jesucristo:

Galería norte

- m) Agnus Dei
- n) Virgen María
- o) Jesucristo
- p) Agnus Dei

A diferencia de Tochimilco, las cartelas de Cholula dejan de ser un modesto marco, convirtiéndose en elegantes diseños de inspiración manierista, donde la forma geométrica priva sobre la fitomorfa, complementando cada medallón con discretos roleos.

En los retratos que corresponden a los padres Areizaga (Fig. 62e), Romanones (Fig. 62g) y Canizares (Fig. 62i), se observa otra peculiaridad: desde la parte superior al centro de

la cartela, parten hacia los extremos unos listones, que salvo en el caso de fray Diego de Canizares, se rematan con borlas.

Otra cuestión común al ciclo de Tochimilco es el de la policromía. En Cholula, nuevamente encontramos para la ejecución de su ciclo de retratos una paleta de vivos colores, y aunque no existe la preeminencia del almagre, ciertamente los tonos cálidos combinados con azules y verdes conforman la gama principal, a los que se añadirían el amarillo y anaranjado, colores que recuerdan los fondos que aparecen en pinturas como las del retablo de Cuauhtinchan, Puebla.

Por su parte, si en Tochimilco se pudo advertir que priva el buen oficio en la ejecución de sus retrato, para Cholula no se puede decir menos. Cada cartela deja al centro una superficie oval donde trazo firme y riqueza colorística configuran imágenes bien definidas, que permiten apreciar en sus personajes diferencias más allá de las convenciones que este género muestra en la pintura mural de otros conjuntos conventuales.

Así, a pesar de su deterioro, es posible distinguir la venerable edad con la que se representó fray Miguel de Navarro (Fig. 62a), la robusta figura de fray Juan Roldán (Fig. 62c), la intensa mirada de fray Domingo de Areizaga (Fig. 62e) o la gran verruga del enfermero fray Rodrigo de Ayamonte (Fig. 62j), quien seguramente fue lego pues en su cabellera rubia no se representó la tonsura que por regla llevan sus compañeros.

Estas observaciones bien pueden servir de ejemplo para afirmar que en los doce retratos de Cholula, existe una intención naturalista que no se advierte en otros ciclos murales. Pero la cálida plástica del conjunto no radica únicamente en esta característica; además, la representación de cada retrato agrega a la tradicional composición de tres cuartos un leve giro de la cabeza hacia abajo, lo que resulta en un efecto agradable que rompe el hieratismo y otorga mayor vivacidad a los personajes. Este recurso se utilizó en casi todos los medallones, salvo en el de adusto retrato de fray García de Salvatierra (Fig. 62k), donde se prefirió representar al religioso de manera frontal.

Mientras para el ciclo de retratos de Tochimilco aún debe realizarse una larga serie de trabajos que comprenderán el descubrimiento de buena parte de pintura mural del siglo XVI que aún está bajo diversas capas de encalado, en Cholula, en cambio, casi todas las

etapas de este tipo de ornamentación se hallan a la vista, sumándose en la actualidad los novedosos hallazgos localizados en la portería y portal de peregrinos, áreas últimamente restauradas y habilitadas para alojar la Biblioteca Franciscana y Centro de Estudios Humanísticos “Fray Bernardino de Sahagún”.

De tal suerte, es posible contar con testimonios de muchas de las etapas de la ornamentación mural de Cholula, lo cual ciertamente permite contextualizar su ciclo de retratos aunque por otra parte, tal variedad no deja de suponer algunos problemas: en Cholula, en efecto, existe en el muro sur de su claustro bajo una escena, *San Francisco despojándose de sus vestiduras*, que ostenta la inscripción “AÑO 1530” (Fig. 63).

Ya desde Manuel Toussaint esta fecha motivó entuertos y desentuertos²⁰³, que George Kubler y Francisco de la Maza intentaron poner en orden, pues una cronología tan temprana no se correspondería ni en el mejor de los casos con la construcción material del edificio, por lo que se propuso considerar que tal fecha, si en realidad correspondía a la elaboración de los murales, debía remitir a 1580²⁰⁴.

Si así fuera, sería posible considerar –con cierto margen de duda–, que los murales con escenas de la vida de San Francisco serían de esa época, a la que también corresponderían la cenefa y el cordón franciscano que ornamentan todos los corredores del claustro, así como los escudos de las cinco llagas que se aprecian en sus esquinas.

La unidad de esta etapa se define por su trazo homogéneo, pero además por su bicromía, donde el negro delimita las formas y el rojo complementa los lugares en que tal coloración resulta propicia, como las llagas de los escudos localizados en todas las esquinas del claustro, las llagas del Crucificado frente al que se postra Francisco (muro poniente) (Fig. 64), las llamas de la *Visión del carro de fuego* (muro norte) (Fig. 65), o bien la sombra con que se matizan los rostros de los personajes.

²⁰³ Véase: Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*: p. 19. Reacuérdesse que la primera edición de este libro es de 1948.

²⁰⁴ Véase: George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*: p. 440 y Francisco de la Maza, *La ciudad de Cholula y sus Iglesias*, México, Imprenta Universitaria: 1959: p. 70.

A esta etapa, que resulta la más extendida en los actuales muros del claustro de Cholula, se sobrepone otra, por tanto posterior, definida por su policromía. La sección en que esta superposición se aprecia con mayor nitidez corresponde al mural peor conservado del ciclo de la vida de San Francisco: la *Visión del carro de fuego*, tema del que apenas sobrevive un fragmento donde se ven a cuatro corceles que tiran un gran carruaje que emerge entre aparatosas llamas.

Esta panel corresponde a un primer nivel en la estratigrafía ornamental del muro, pero encima se aprecian los fragmentos de una elegante cenefa policromada cuya composición se divide en dos partes: la primera sección se conforma por una banda superior, en que se desarrolla un grutesco estructurado a partir de cartelas sostenidas por ángeles -uno por lado-, y una guía fitomorfa que en el fragmento sobreviviente deja ver la escena de un ave atacando a una serpiente (Fig. 66a).

La segunda sección corre como complemento de este friso, pues en su parte inferior se pintaron sendos cortinajes que soportan vistosas guirnaldas, en medio de las cuales se alterna la figura de un ángel y la de un carnero (Fig. 66b). Su oficio, pese a encontrarse tan maltrecho, es excelente, y corre parejo con los medallones donde se representaron los retratos de los franciscanos referidos atrás.

Además, pertenecerían a esta etapa otros vestigios dispersos en el claustro, como la alegoría de la Justicia (corredor poniente), el pelícano alimentando a sus crías y un ángel sobre una cornucopia (corredor sur), las alegorías de la Fe y la Religión (corredor oriente), y dos serafines (corredor norte), temas localizados en las pechinas de los arcos que marcan cada esquina del claustro.

Imaginar el conjunto que en su momento ofreció esta etapa ornamental resulta por demás impactante, sobre todo debido a la ya tan referida buena calidad del oficio, pero justamente esta cuestión permite considerar que su elaboración corrió a cargo de algún artista bien experimentado, cuyo trabajo abarcaría además del claustro bajo las galerías del alto, donde también se observan muy contadas evidencias de otra cenefa policromada hoy prácticamente desaparecida.

Entre las primeras referencias bibliográficas que se hallan sobre las pinturas del claustro de Cholula, destaca el cuaderno que fray Luis del Refugio de Palacio publicara el año de 1937, apenas tres años después de la ya multicitada monografía de Huejotzingo, escrita por Rafael García Granados y Luis Mac Gregor. En ella, Palacio ya menciona la existencia de los medallones con los retratos de religiosos franciscanos:

En las pechinas de los arcos, por tres de sus lienzos muestra retratos de religiosos antiguos, moradores de seguro de tan antigua casa... Por el otro lienzo los retratos de Jesucristo y la Virgen, con otros emblemas de la religión. Entre los paños de la pared, por lo bajo quizá había varios letreros, tengo presente uno que está hacia el ángulo suroeste. “Santa Anna Chiautenco”. En la pared sur esta la Crucifixión con el año 1530. Y así otros varios donde vi un San Sebastián y pasos tocantes al Seráfico Fundador. Salvo uno que otro fragmento de cenefa que ya se había dejado sin cubrir, lo demás encontró Fray Juan Bueno, descubriéndolos con exquisito tiento...²⁰⁵

Como bien puede observarse, para los años treinta todo el programa de retratos de Cholula era ya visible, y aunque se menciona el San Sebastián del claustro alto y los “pasos tocantes al Seráfico Fundador”, la cita de Palacio permite considerar que en este convento, por aquel entonces, se estaría desarrollando otro de los paulatinos descubrimientos de los murales encalados, trabajos a los que es posible atribuir un papel activo a fray Juan José de la Cruz Bueno, guardián del Colegio de *Propaganda Fide* de Zapopan, del que en su momento dependió el convento de Cholula.

En la referida cita, también podrá apreciarse cierta confusión respecto al mural que ostenta la ya señalada inscripción con el año de “1530”, pues Palacio, o no recordaba donde está el panel donde en efecto existe una Crucifixión (en el muro poniente), o bien la inscripción se vería fragmentada, sin que la escena que hoy apreciamos –el *San Francisco despojándose de sus vestiduras*– estuviera completa, revelándose entonces otro caso en el fenómeno del descubrimiento del arte mural en los conventos mexicanos del siglo XVI.

²⁰⁵ Fray Luis del Refugio de Palacio, *Huexotzingo, Cholula*, Guadalajara, Editorial Font, 1937: pp. 85-86.

Por cuanto podemos ver de la pintura mural en el claustro de Cholula, pareciera que la etapa más primitiva fue la que corrió mejor fortuna. Es decir, la época donde predomina la bicromía -a la que pertenecen las cuatro *Escenas de la vida de San Francisco* y la *Asunción coronación de la Virgen* del claustro bajo, y el San Esteban, el San Pablo, el martirio de San Sebastián y la Misa de San Gregorio del claustro alto-, sería la que se rescató con mayor atención, descuidándose en cambio, la etapa de la cenefa policroma que salvo en el muro norte, se sacrificaría en beneficio de las escenas del sustrato anterior.

Si las cenefas policromadas casi desaparecieron, los retratos por su parte se conservarían muy bien, debido muy probablemente al interés histórico que representaban. Palacio también trata al respecto y menciona como por orden expresa girada por el Comisario General de los Franciscanos, el padre fray Teófilo García Sancho, se prohibió cualquier alteración:

Por lo que a los retratos toca, únicos que entonces se veían, el P. Sancho... practicando en cierta vez la visita canónica en este Colegio de Cholula, puso, según el mismo me informó, y para que se abstuvieran en todo tiempo los guardianes de tocar esas reliquias del maravilloso arte nacional, formalísimo precepto...²⁰⁶

Por tales razones hoy conviven, de manera imperceptible para el observador poco avisado, dos etapas distintas, a las que hemos venido caracterizando como la “bícroma” y la “policroma”. A dichas etapas deben sumarse los repintes, posiblemente del siglo XVIII, visibles por ejemplo en el medallón con el *Agnus Dei* que se halla próximo a la esquina noroeste del claustro.

Pero por supuesto, Francisco de la Maza no era un observador poco avisado, y en su libro sobre las iglesias de Cholula advirtió sobre esta problemática. Advirtió el error en el guarismo 1530 - 1580, concluyendo que si los murales más antiguos se realizaron sobre la

²⁰⁶ *Ibidem*: p. 86.

última veintena del siglo XVI, la época a la que pertenecen los retratos necesariamente debía ser posterior:

En el friso del claustro bajo hay grutescos con escudos y retratos de frailes enmarcados con cartelas renacentistas, retocadas en el siglo XIX. Los frailes son los siguientes: fray Diego de Cañizares; fray Rodrigo de Ayamonte, ; fray García de Salvatierra; fray Juan Osorio; fray Miguel Navarro; fray Pedro de la Cueva; fray Juan Roldán; Fray Pedro Goz; fray Domingo de Areizaga; fray José de Sanstia; fray Juan de Romanones y fray Juan Bastidas. De unos habla Mendieta y de otros Torquemada por lo cual hay que fecharlos en el primer tercio del siglo XVII²⁰⁷.

HISTORIA Y VIDAS

Cuando fray Luis del Refugio hace el listado de los religiosos que aparecen en el ciclo de Cholula, añadió al lado del nombre de cada fraile un extracto biográfico, siguiendo la información proporcionada principalmente por dos cronistas: fray Francisco Gonzaga²⁰⁸ y fray Gerónimo de Mendieta. De la Maza, por su parte, se ahorró las biografías pero cita otra fuente principal para el caso: la *Monarquía Indiana* de fray Juan de Torquemada, suponiendo por la fecha de su publicación (la primera edición data de 1615), y por el hecho de que en ella también se hallan las vidas de *algunos* frailes retratados en Cholula, que necesariamente este ciclo pictórico podría fecharse sobre el primer tercio del siglo XVII.

Pero antes de ver qué pasa con esta situación, considero conveniente dedicar unas cuantas líneas para abordar la problemática de las biografías de los franciscanos, pues de hecho, como se verá, los cronistas mencionados por Palacio y de la Maza, forman parte de un mismo linaje historiográfico, al que deben agregarse otros nombres.

²⁰⁷ Francisco de la Maza, *La ciudad de Cholula y sus Iglesias*. p. 71.

²⁰⁸ Fray Francisco Gonzaga, *De origine serapice religionis franciscane eiusque progresibus, de regularis observantie Institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, Roma, 1587. Segunda edición en Venecia, 1603.

Todo indica que la primera obra donde se trató sobre la vida de alguno de los religiosos participantes en las labores de evangelización de en Nueva España, fue la que escribió sobre fray Martín de Valencia su compañero y hermano de religión fray Francisco Jiménez²⁰⁹. Esta pionera biografía, redactada hacia fines de 1536, resulta buen ejemplo de dos fenómenos: primero, el interés que particularmente demuestran los franciscanos por construir testimonios de índole histórica, y segundo, refiriéndome específicamente a las crónicas escritas en la Nueva España, la manera cómo obras predecesoras son aprovechadas por los autores más modernos.

Con este derrotero, Fray Toribio Motolinía incluyó en su crónica mucho de lo escrito por Jiménez, si bien suprimió o añadió aquellas partes que consideró necesario alterar, en beneficio directo del plan de su propia obra y por supuesto, de la forma como quiso proyectar la memoria histórica sobre el fundador de la Provincia del Santo Evangelio²¹⁰.

Otra importante obra en la que encontramos ya no una, sino un corpus de cincuenta y cuatro biografías, es la *Relación de la descripción de la Provincia del Santo Evangelio...* obra que escribieron de manera conjunta fray Gerónimo de Mendieta, fray Pedro de Oroz y fray Francisco Suárez, de la que Fidel de Jesús Chauvet hizo una magnífica edición²¹¹, detallando en su introducción la manera como este interesante trabajo se traba en la

²⁰⁹ Véanse de Pedro Angeles Jiménez: "Estudio introductorio a la Vida de Fray Martín de Valencia escrita por fray Francisco Jiménez", apéndice del libro de Antonio Rubial García *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la edad media a la evangelización novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1996: pp. 211-261 y *De leyendas doradas y santos evangelizadores en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, tesis de licenciatura; y de Atanasio Lopes, "Descripción de los manuscritos existentes en la Biblioteca Provincial de Toledo", *Archivo Ibero-Americano*, Madrid, enero-junio de 1926, año XIII: pp. 49-105, y "Vida de fray Martín de Valencia escrita por su compañero fray Francisco Jiménez", *Archivo Ibero-Americano*, Madrid, julio-diciembre de 1926, año XIII: pp. 48-83.

²¹⁰ Fray Toribio Motolinía incluye la biografía de Valencia en un capítulo titulado: "De los frailes que han muerto en la conversión de los indios de la Nueva España, cuéntase también la vida de fray Martín de Valencia, que es mucho de notar y tener en la memoria". Véase: *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1984: tratado III, capítulo II, pp. 120-129.

²¹¹ Fray Gerónimo de Mendieta, fray Pedro de Oroz y fray Francisco Suárez, *Relación de la descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman la Nueva España, hecha en el año de 1585 por...*, introducción y notas de fray Fidel de J. Chauvet, México, Junípero Serra, 1975.

construcción de la gran crónica escrita en latín por el Ministro General de la Orden, Fray Francisco Gonzaga.

La inspiración de este documento por demás interesante, de alguna forma corre paralela con el de otro gran esfuerzo por recopilar información fehaciente de las lejanas provincias americanas, el de las Relaciones geográficas, pues si éstas son las respuestas que las diversas poblaciones del Nuevo Mundo dieron a un cuestionario mandado a hacer por los oficiales de la corona, la *Relación de la descripción...* sería resultado de otra suerte de cuestionario sobre la provincia, sus conventos y las vidas de los principales religiosos enterrados en ellos, pero en esta ocasión hecha por expresa “obediencia”²¹² de Gonzaga, quién a la sazón requería la mejor información posible para incluirla a su vez, en una obra general sobre todas las provincias de su orden.

El 27 de febrero de 1585, el manuscrito de los padres Mendieta, Oroz y Suárez fue remitido al General Gonzaga, teniendo tan buen éxito, que mucho de lo que en él se hallaba se tradujo con ciertas libertades al latín, insertándolo en la obra *De origine seraphicae religionis franciscanae...* No sería para menos, pues el encargo se confió a las manos más expertas con las que entonces contaba la Provincia del Santo Evangelio. Con cierta modestia, escriben en sus conclusiones los autores de la *Relación de la descripción...*:

Y con esto se da conclusión a esta descripción desta provincia del Santo Evangelio, la cual ha como diez años que la comenzó a escribir el Padre fray Gerónimo de Mendieta; y, después, para la conclusión de ella, le han ayudado fray Pedro de Oroz y fray Francisco Suárez, los cuales tres damos testimonio que con toda la fidelidad posible, guardando en todo verdad, se ha escrito...²¹³

Desde 1571, el anterior Ministro General, fray Cristóbal de Cheffontaines (Capitefontium), había comisionado a Mendieta a escribir la historia de la Provincia del Santo Evangelio, de modo que para cumplir la Obediencia del padre Gonzaga, en realidad fray Gerónimo contaba casi tres lustros de experiencia en la recopilación de datos históricos,

²¹² Fray Gerónimo de Mendieta, *Relación de la descripción...*: pp. 28-29.

²¹³ *Ibidem*: p. 233.

a más de haber vivido intensamente muchos años en el trabajo de evangelización y administración de los indios, y de haber protagonizado muchos de los incidentes más importantes de su Provincia desde el privilegiado escenario que le dio el haber sido secretario de Fray Diego de Olarte y fray Miguel Navarro.

Con el nuevo mandato de Gonzaga, Mendieta no haría sino apurar algunos de los resultados de sus indagaciones, y acaso por la premura con la que era necesario entregar el memorial, requirió de la ayuda de los padres Oroz y Suárez para cumplir lo más cabalmente con las nuevas especificaciones del General Gonzaga. Dicho mandato, convirtió al convento en un remedo de la población de las Relaciones Geográficas, requiriendo información puntual sobre cuestiones como su la época de su fundación y a quién la promovió, el número de frailes que vivían en él, los papeles de sus archivos o las reliquias que conservaba²¹⁴.

Pero además, fruto muy posiblemente del influjo que iban impactando las resoluciones del concilio de Trento, Gonzaga también pide en su Obediencia (que llegaría a la Provincia del Santo Evangelio como a todas las pertenecientes a los Franciscanos), investigar con cuidado si en los archivos de los conventos hubiera letras apostólicas sobre la canonización de algún santo o santa, y si en ellos se había sepultado algún beato o beata, escribiendo cuanto se pueda sobre su nombre y vida²¹⁵, y tal es la organización del memorial colectivo, pues en cada convento se pasa revista de sus asuntos y al final, queda la vida de los mas ilustres religiosos enterrados ahí.

Ahora bien, si para la obra de Gonzaga el manuscrito de los novohispanos resultó una contribución definitiva a la hora de tratar los asuntos relacionados con la Provincia del Santo Evangelio, la influencia del memorial de Mendieta, Oroz y Suárez se bifurcará, además, en otras ramas. Una es lateral, pues por algún avatar la *Relación de la descripción...* llegó a manos de fray Juan Bautista Moles, quién la aprovechó para su crónica de la

²¹⁴ *Ibidem*: pp. 28-29.

²¹⁵ Puntos 4 y 5 de la Obediencia. *Ibidem*: p. 28.

Provincia de San Gabriel²¹⁶, ya que a ella pertenecieron muchos de los primeros evangelizadores de la Nueva España. Otra, más vigorosa, tiene que ver con los esfuerzos de Mendieta, que culminarían el año de 1596, cuando concluyó su *Historia Eclesiástica Indiana*.

En la estructura general de su *Historia...*, Mendieta reserva todo un libro para recrear la vida de poco más de noventa y seis frailes, lo que resulta en un avance sustancial no sólo respecto al número de biografías que hay en la *Relación de la descripción...*, sino sobre todo, al tratamiento historiográfico que otorga a las biografías.

Al incluir las vidas en un libro independiente, Mendieta ya no sólo reflexiona en el proceso fundacional que llevó a la formación de la Provincia del Santo Evangelio y las que de ella se derivaron, o sobre los tantos problemas que le llevaron a añorar una época de oro: su último libro define por fin un espacio especialmente reservado para los principales protagonistas de su historia.

Acaso como una resonancia de lo que pedía Gonzaga en su Obediencia, Mendieta es atento no sólo al anotar aquellas anécdotas que resultan edificantes, sino cuando puede, algunos de los portentos milagrosos que pudo averiguar, sin reparar demasiado en ellos, pues como lo hizo fray Francisco Jiménez respecto a la vida de Valencia, la tónica de estas vidas más que santificante, es edificante²¹⁷, fundamentada sobre todo en la noción del ejemplo que los religiosos ofrecían a la sociedad indiana.

Antes que nos metamos en la materia de la administración de los sacramentos (que habrá de ser un poco larga), será bien decir algo del ejemplo con que estos siervos de Dios y primeros evangelizadores vivían y trataban entre tanta multitud de infieles, que para su conversión fue una viva predicación, y suplió la falta de milagros que en la primitiva Iglesia hubo, y en esta nueva no fueron menester. Porque según la preordinación divina, y conforme á la capacidad de la gente, bastó la pureza de vida y santas costumbres que en aquestos ministros de Dios estos indios conocieron, para creer que verdaderamente eran sus

²¹⁶ Fray Juan Bautista Moles, *Memoriales de la Provincia de San Gabriel de la orden de los frailes menores de observancia*, Madrid, por Pedro Madrigal, 1592.

²¹⁷ Pedro Angeles Jiménez: "Estudio introductorio a la Vida de Fray Martín de Valencia escrita por fray Francisco Jiménez": 211-212.

mensajeros y venían de su parte como enviados del cielo para remedio y salvación de sus almas, como ellos se lo habían dicho²¹⁸.

Y el ejemplo, donde en realidad radicaba el milagro, tuvo como fundamento apearse a los ideales del franciscanismo:

Veían en todos ellos una grande mortificación de sus cuerpos, andar descalzos y desnudos con hábitos de grueso sayal cortos y rotos, dormir sobre una sola estera con un palo ó manojos de yerbas secas por cabecera, cubiertos con solos sus mantillos viejos sin otra ropa, y no tendidos sino arrimados, por no dar á su cuerpo tanto descanso: su comida era tortillas de maíz y chile, y cerezas de la tierra y tunas, que en Castilla llaman higos de las Indias, de la suerte que atrás se ha dicho. Y cuando hacían sus moradas, no querían sino que fuesen humildes y bajas, aunque esto no era de tanta edificación para los indios, porque en caso de penitencia, mengua y estrechura en lo temporal y corporal, S. Francisco que viniera de nuevo al mundo no les hiciera ventaja...²¹⁹

Tales eran los principales valores que Mendieta exalta en sus hermanos de orden, operarios en la construcción de la iglesia indiana.

VIDAS E IMÁGENES

De los doce personajes retratados en Cholula, fray Gerónimo de Mendieta registra en su *Historia eclesiástica indiana* la vida o alguna información respecto a fray Miguel Navarro (Fig. 62a), fray Domingo de Areizaga (Fig. 62e), fray Juan Romanones (Fig. 62g), fray Juan Bastida (Fig. 62h), fray García de Salvatierra (Fig. 62k) y fray Juan Osorio (Fig. 62l), palabras que en lo general, como se vio páginas atrás, recogerá con puntualidad fray Juan de Torquemada en su *Monarquía Indiana*...

Existe sin embargo un fraile cuyos datos sólo aparecen en la crónica de Torquemada: se trata de fray Diego de Cañizares (Fig. 62i), doctor en teología y muy buen predicador,

²¹⁸ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. libro III, capítulo XXX: p. 250.

²¹⁹ *Ibidem*.

quién “está enterrado en el convento de San Francisco [de México] y fue su fallecimiento el de 1597, a treinta días del mes de abril”²²⁰. Esta información ciertamente contribuye para acercarse a un marco temporal algo más preciso en el cual ubicar el ciclo de retratos de Cholula, pues aunque no imposible, difícilmente los pinceles, como las biografías incluidas en las crónicas, tratarían sobre algún religioso que no hubiera fallecido, por temor de la vanagloria.

Pero como de la Maza sugiere a la hora de ubicar estas obras sobre el primer tercio del siglo XVII, tampoco era preciso esperar a la publicación de la *Monarquía indiana...* (1615) y como prueba, debe resaltarse lo extraño que resulta el que ni Mendieta ni Torquemada consignen algo sobre cinco de los religiosos retratados: fray Alonso de la Cueva (Fig. 62b), fray Juan Roldán (Fig. 62c), fray Pedro Goz (Fig. 62d), fray José de Sans/tia (Fig. 62f) y el enfermero fray Rodrigo de Ayamonte (Fig. 62j).

Aquí, es cierto, también puede haber errores en las inscripciones similares a los que se advirtieron en Huejotzingo, de modo que al menos en dos casos, el nombre que hoy se lee podría referirse a otro personaje. Así, fray Pedro Goz bien podría ser Pedro de Oroz, comisario general de la orden, provincial y compañero de Mendieta en la redacción de la *Relación de la descripción...*, y fray José de Sans/tia (nótense los repintes en la parte correspondiente al nombre en la Fig. 62f) acaso pudiera ser fray Pedro de San Sebastián, también provincial del Santo Evangelio quién al regresar a España vivió el infortunio de haber caído en manos de piratas ingleses.

En cualquier caso, estos religiosos también estarían muy dentro del marco temporal en que vivieron los frailes de quien si disponemos datos, siendo el decano de todos el padre fray Miguel Navarro (Fig. 62a), quien como se recordará, anduvo con Mendieta buscando el cuerpo de Valencia en Tlalmanalco por el año de 1567. Navarro fue provincial en dos ocasiones²²¹ y también fungió como comisario general de los franciscanos en la Nueva

²²⁰ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana...*: v. VI, pp. 402-403.

²²¹ Primer cargo como Provincial del Santo Evangelio lo ocupó entre 1567-1570 y el segundo entre 1581-1583.

España²²². Durante mucho tiempo fray Gerónimo de Mendieta le sirvió como secretario y aunque el cronista no relata de su vida en el libro reservado a las biografías de los venerables franciscanos, no por ello dejó de expresarle algunas emotivas palabras:

[Era fray Miguel Navarro] hombre amable y de entrañas sanísimas, de la provincia de Cantabria, a quien ésta del Santo Evangelio debe mucho, por haberla mejorado en edificios de iglesias, y casas, porque apenas hay alguna buena en que su diligencia y cuidado no haya tenido parte en la comenzar, proseguir o acabar. En el convento de los Ángeles dejó de sí particular memoria, porque hizo una rica custodia, un buen órgano, una muy solemne pila de bautismo, una hermosa ara en el altar mayor, demás de haber hecho acabar aquella iglesia, que hasta entonces se hacía con mucha dificultad²²³.

Con tal devoción para el convento de Puebla, nada extraño sería que entre los muchos empeños del padre Navarro por mejorar los edificios de su provincia, dedicara algún esfuerzo para el importante convento de Cholula, que desde mediados del siglo XVI se distinguió –como Tiripetío, dice de la Maza²²⁴– por haberse convertido en centro de altos estudios, tradición que hacia 1585 corroborará fray Alonso Ponce, cuando en su calidad de comisario general visitó Cholula:

El convento es grande y bien edificado de cal y canto; está acabado, con su iglesia, claustro alto y bajo, dormitorios y huerta, a la cual entra un gran golpe de agua que riega la hortaliza y arboleda, entre la cual hay algunos nogales, duraznos, manzanos y otros árboles. Siempre residen allí muchos religiosos porque hay estudio de artes o de gramática...²²⁵

El retrato del padre Navarro se corresponde pues, con una de las dignidades más notables de la Provincia del Santo Evangelio, situación que ciertamente compartiría fray Domingo de Areizaga (Fig. 62e), quién en compañía de fray Francisco de Toral se ocupó durante muchos años de evangelizar a la nación popoloca de Tecamachalco y así mismo,

²²² El cargo de Comisario General de la Nueva España lo ocupó entre 1573-1576.

²²³ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. . . : p. 542.

²²⁴ Francisco de la Maza, *La ciudad de Cholula y sus iglesias*. pp. 70-71.

²²⁵ Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, v. I: p. 101.

ocupó el cargo de provincial en dos ocasiones. Mendieta también recuerda con reverencia la personalidad de Areizaga:

Demás de ser humilde, sincero, afable y benigno con todos, fue tan honesto por todo el espacio de su vida, que no se pudo sospechar de él palabra ni pensamiento que maculase la integridad de su limpieza. No sabia tratar cosa de burlas, ni podía oír lo que era ajeno de verdad y razón, demás de nunca se le oír palabra que tocase a la honra del prójimo²²⁶.

El segundo provincialato de Fray Domingo va de 1589 a 1592, año en el que murió, dice Mendieta, con gran sentimiento de la ciudad de México. A su funeral asistieron el virrey y dos obispos, sepultándolo provisionalmente al pie de la grada del altar mayor de la capilla de San José de los naturales, “hasta que se acabe la suntuosa iglesia que se va edificando en el convento de San Francisco de México, donde murió siendo guardián”²²⁷.

Ahora bien, recordando la posibilidad de que realmente exista un error en las inscripciones que identifican dos de los retratos de Cholula, a los padres Navarro y Areizaga se agregarían dos religiosos más que en su momento también ocuparon altos cargos dentro de la Provincia: fray Pedro Goz (de Oroz²²⁸ Fig. 62d) y fray José de Sans/tia (Pedro de San Sebastián²²⁹ Fig. 62f). Curiosamente, con estos cuatro religiosos en su conjunto, se cubriría el lapso de gobierno de la Provincia del Santo Evangelio en el periodo que va desde 1576, cuando inicia el provincialato de fray Pedro Oroz, hasta 1592, cuando fray Rodrigo de Santillán sucedió al segundo provincialato de Areizaga.

Si esto fuera así, entonces habrá de considerarse por qué en el homenaje que rinde el claustro bajo del convento de Cholula a sus frailes, no se incluyeran otros provinciales. Los religiosos que sucedieron en este cargo a los retratados fueron fray Rodrigo de Santillán²³⁰ y

²²⁶ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 713.

²²⁷ *Ibidem*: p. 714.

²²⁸ Fue Provincial del Santo Evangelio entre 1576-1578 y Comisario General de la Nueva España entre 1582-1586.

²²⁹ Fue Provincial del Santo Evangelio entre 1583-1589,

²³⁰ Fue Provincial del Santo Evangelio entre 1592-1595.

fray Esteban de Urzua²³¹, quienes a la sazón vivirían cuando se pintó este ciclo. Si a ello se añade la fecha del fallecimiento de fray Diego de Cañizares (1597), podría considerarse entonces la probabilidad de que los retratos de Cholula se ejecutaran sobre los últimos años del siglo XVI o el lustro próximo al año de 1600.

Por otra parte en su ya citado trabajo, fray Luis del Refugio de Palacio afirma que los religiosos retratados en el claustro de Cholula recibirían tal distinción por ser “moradores de seguro de tan antigua casa”²³². Tal afirmación verdaderamente parece lógica, sin embargo, y esto se percibe en el caso de los provinciales, la liga no siempre aparece con toda su nitidez.

Entre quienes si parecen haber contado con una residencia significativa en este convento, destaca el caso de “fray Rodrigo de Ayamonte, enfermero” (Fig. 62j), de quien los cronistas nada refieren pero que para el caso, muy probablemente si desempeñó este meritorio oficio en su casa de Cholula, y lo haría con tanta devoción, que finalmente esto le bastaría para considerarlo merecedor de figurar como compañero de algunas de las principales dignidades de la Provincia del Santo Evangelio.

Otro personaje que de cierto se sabe, estuvo en el convento de Cholula, es fray Juan Romanones (Fig. 62g), natural de Romanones, Toledo. Ya en México, pronto se ganó especial estimación entre los indios “por ser varón santo, y saber escogidamente su lengua”²³³, en la que “compuso muchos y elegantes sermones y otros tratados, y tradujo muchos fragmentos de la Sagrada Escritura”²³⁴. Tan fundamental tarea fue ampliamente alabada; de hecho fray Gerónimo de Mendieta le considera “una de las mejores lenguas que en esta tierra ha habido”²³⁵. La anécdota que narra su muerte es la que lo relacionan con el convento de Cholula y de hecho, Mendieta ve esta historia un acontecimiento que seguramente resultó tan determinante para considerarlo merecedor de formar parte de la galería, como conocer a profundidad el náhuatl:

²³¹ Fue Provincial del Santo Evangelio entre 1595-1598, año en el que renunció por enfermedad.

²³² Luis del Refugio de Palacio, *op. cit.*: p. 85.

²³³ Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 350.

²³⁴ Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: pp. 551-552

Y como vivió, así súbdito como guardián, religiosa y santamente, también así murió como muy escogido siervo de Dios con espiritual júbilo de ningún santo apenas oído. Había dicho aquel mismo día misa, y a la hora que sintió la voz del Esposo celestial que lo llamaba para las bodas celestiales, fue en persona a su guardián y, pidióle que le mandase dar luego la extremaunción y le llamase los frailes, porque se quería despedir de ellos. Y aunque parecía no ser tiempo ni estar en disposición para aquello, hízose por su importunidad y consuelo. Y acabado de recibir el óleo santo, y decir algunas palabras de edificación a sus hermanos, comenzó en voz entonada (que en su tiempo la tuvo muy buena) a cantar el himno de la Madre de Dios (cuyo especial devoto era) *O gloriosa Domina*. Y en diciendo las últimas palabras, *in sempiterna sæcula Amen*, dio el espíritu a su Criador. Está enterrado en el convento de Cholula, donde murió²³⁶.

En una nota al pie de página, Palacio consigna cierto detalle que si bien no relaciona a otro fraile con el convento de Cholula, si marca el acento para considerar como una referencia el haberse representado a fray Juan Osorio (Fig. 621), notable sacristán del convento grande de México, justo enfrente de la puerta que comunica al claustro del convento cholulteca con su sacristía²³⁷.

Según refiere Mendieta, era fray Juan Osorio, “hombre de mucho punto y gravedad en todas cosas”²³⁸ que vino una primera vez a la Nueva España acompañando al virrey Antonio de Mendoza. Algunos negocios le devolvieron a España y ofreciéndose un despacho en la corte del emperador, de vuelta a México se encontró en Sevilla con una importante misión de franciscanos entre quienes estaban fray Jacobo de Testera, fray Francisco de Bustamante y fray Francisco de Toral, que regresaban a la Nueva España luego de haber asistido al capítulo general de Mantua. Al ver a estos venerables padres, dice Mendieta, Osorio se decidió cambiar la representación de la corona por la de la fe:

Y pareciéndole a Fr. Juan que era mejor y mas segura la conquista de las almas que aquellos apostólicos varones venían a hacer, que la del oro y plata de las

²³⁵ *Ibidem*: 697.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Luis del Refugio de Palacio, *op. cit.*: p. 86, n. 22.

²³⁸ Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 707.

Indias, que los hombres del mundo con tanto afán buscan, se fue a ellos y rogóles humildemente lo admitiesen a su compañía²³⁹.

Tan buen ejemplo debió resultarle a Mendieta un gran mérito, sobre todo si se recuerda la manera en que este cronista enfoca el proceso del franciscanismo frente a los avatares de la política imperial, pero nuevamente, razones de otra índole también pueden sumar puntos a la hora de considerar la selección de la persona de Osorio con suficiencia para figurar entre los retratos de Cholula, donde por cierto, no queda constancia alguna de su presencia:

ejercitó el oficio de sacristán muchos años, con gran veneración y curiosidad en el servicio de los altares y cosas del culto divino, y con grande ejemplo de su persona y edificación de toda aquella ciudad, que de ver tan humilde y diferenciado un hombre que poco antes habían conocido en tanta estima y reputación, hallaban no poca materia de confundirse y de alabar a Dios en sus obras...²⁴⁰

La tónica laudatoria utilizada por Mendieta respecto a los últimos dos frailes de los que se dispone de información no cambia, y todavía menos, pues tanto fray Juan de Bastida como fray García de Salvatierra, bien pueden considerarse entre los principales religiosos franciscanos del siglo XVI.

Bastida (Fig. 62h) también vino a México de la provincia de San Gabriel, la misma a la que pertenecieron fray Martín de Valencia y tantos religiosos de los tiempos más primitivos de la evangelización; era extremeño, natural de Villanueva de Barcarota, de donde, dice fray Gerónimo, proviene “gente llana y esmerada en vida cristiana”²⁴¹. Tocó a este religioso encontrar la evangelización de la provincia del Santo Evangelio avanzada, pues llegó a México por 1550, más comenta Mendieta:

²³⁹ *Ibidem*: p. 708.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*: p. 711.

no fue el postrero en seguir las pisadas de los primeros, porque fue de los esenciales religiosos que esta provincia del Santo Evangelio ha tenido, como verdadero hijo de S. Francisco, por la estrecha observancia de su regla...²⁴²

De su llegada mediaron cuarenta años de vida religiosa en la que ocupó diversos cargos: varias veces fue electo definidor y guardián del convento de México y otras casas principales de la provincia –puntualiza Mendieta–, acaso una de ellas, no mencionada, fuera la de Cholula. Bastida fue otro de esos tantos religiosos que prontamente dominaron el náhuatl, por lo que se distinguió en el servicio a los indios con la prédica y la catequesis, además debió tener ciertas dosis de misticismo, pues figura entre los frailes que promovieron la fundación de la provincia Insulana²⁴³.

Por otra información de Mendieta, parece que Bastida sufrió a lo largo de su vida cierta enfermedad heredada de sus padres y abuelos, que consistía en que se le llagaba la piel, de donde tenía las piernas como quemadas y su rostro, agrega fray Gerónimo, le traía “como atericiado”. Tal afección no se trasluce a su retrato, donde si el delgado perfil de su cara muestra alguna afección, esta se debe al tiempo y al deterioro de los murales más que a cierta consideración naturalista. En este punto, recordemos, el efecto del natural puede asentarse mejor para el enfermero Rodrigo de Ayamonte, su pelo rubio y su verruga, siendo el contrapeso del retrato de Bastida, donde su afección bien conocida y aún alabada por la paciencia con que la soportó, no dejó constancia alguna en su representación.

Otro extremeño famoso entre los franciscanos del siglo XVI fue fray García de Salvatierra (Fig. 62k). Huérfano en su niñez, debió ocuparse de la casa de su padre, un hijodalgo labrador y hombre del campo, aunque de buena hacienda. Salvatierra siempre tuvo cercanía con religiosos de la orden de San Francisco y al crecer y mostrarse poco afecto a las cosas del mundo, buscó la manera de ingresar a esta orden, lo que logró en el convento

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Respecto a este interesante fenómeno véase el artículo de Antonio Rubial García, "La insulana, un ideal franciscano medieval en Nueva España". *Estudios de historia novohispana*, v. VI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978: p. 39-46.

de San Miguel de Extremadura tras escuchar los consejos de cierto pobre que se encontró en un mesón donde pasaba la noche:

Hermano, si ovieres de ser religioso, entra en la orden de S. Francisco y serás pobre perfecto, y no te faltará cosa alguna, porque donde quiera que llegares hallarás lo necesario a la vida humana, y sin cuidado de caballos irás donde te enviaren, y escoge el estado de lego, que es el mas seguro²⁴⁴.

Agrega Mendieta que esto lo contó él mismo al último guardián que tuvo, preguntándole de su vida pasada y la manera de su conversión, lo cual muestra la mecánica por la que muchas cosas pasadas se preservaban en la memoria de la comunidad franciscana.

En España ocupó el cargo de portero en dos conventos, y habiéndole mandado a la reforma de los conventos franciscanos en la isla de Santo Domingo, al poco tiempo conoció a fray Hernando Pobre, con quien finalmente pasó a la Nueva España residiendo en diversos conventos, aunque la mayor parte de su vida en México la pasó en el convento de Toluca, “sirviendo principalmente de portero, a causa de haber siempre en aquella casa estudio”²⁴⁵.

Fray García tuvo como preceptos la observancia estricta de su regla y “Amar a Dios con continuo pensamiento”²⁴⁶, espiritualidad que motivó el que más de una vez le vieron extraviado, o el célebre portento de la expulsión de las hormigas que atormentaban el refectorio del convento de Tehuacan. Finalmente, Salvatierra murió en Toluca el año de 1591, juntándose todo el pueblo para sus funerales; a diez meses del entierro se abrió su sepultura y se tuvo por nuevo prodigio el haberse encontrado su cuerpo incorrupto, posiblemente razonándose que tal estado se correspondía con el de una vida que bien lo merecía. Acaso esa fama fue la que llevó su efigie adusta y calva a ser considerada entre los religiosos ejemplares representados en el ciclo del claustro bajo de Cholula y según consigna

²⁴⁴ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 720.

²⁴⁵ *Ibidem*: p. 721.

²⁴⁶ *Ibidem*.

fray Agustín de Vetancourt, a contar con otro retrato que a su memoria, alguna vez estuvo en la portería de su convento de Toluca:

...azotábase con tanta crueldad que una ermita de la huerta de Toluca tenía el suelo y paredes regadas de su sangre, en la oración y contemplación fue muy continuo, y así andaba como absorto. En el tránsito de la portería, donde era su ordinario asiento, al pié de su santo crucifijo, *donde después lo pintaron*, varias veces le vieron en éxtasis arrobado²⁴⁷.

EL CONVENTO Y LOS SÍMBOLOS DE LA MEMORIA

Si bien no se cuenta con noticias sobre la presencia material en Cholula de algunos de los religiosos pintados en su ciclo de retratos, aquella frase ya mencionada de fray Luis del Refugio de Palacio, según la cual se supone que esos óvalos debieron pintarse por representar “moradores de seguro de tan antigua casa”²⁴⁸ no debe invalidarse del todo. Recuérdese que el convento de Cholula sirvió durante muchos años de escuela, por lo que, en su momento, la estancia en él de algunos frailes pudo ser efímera, respondiendo a la necesidad de vivir con gran movilidad en los diversos conventos de su provincia.

Si así fuera, bien cabe la posibilidad de que alguno de estos frailes residiera esporádicamente en Cholula, aunque también ha de subrayarse que el distinguirse por habitar esporádicamente un convento, resulta poca cosa para merecer el formal reconocimiento de ser parte de un ciclo de retratos. Esta cuestión quiso evidenciarse en el apartado anterior, donde se pretendió demostrar que la escala de valores para añadir un personaje a las cartelas debió ser compleja, y conjugar diversos factores, donde la ejemplaridad de una vida toma su relevancia.

²⁴⁷ Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio franciscano de los varones más señalados que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica, en su vida y muerte ilustraron la provincia del Santo Evangelio de México* p. 25.

²⁴⁸ Fray Luis del Refugio de Palacio, *op. cit.*: p. 85.

Por otra parte, y esto es válido tanto para Cholula como Tochimilco, el que en sus ciclos de retratos no quede evidencia de que se representara a los primeros doce, adquiere relevancia pues además de los valores fundacionales, pareciera que la memoria colectiva de la *familia* franciscana tendía a diversificarse.

En este punto confluyen diversos factores, pero quizás uno destacado, fue justamente el interés de compendiar la gran labor de la orden en el siglo de la evangelización, palpable en la crónica de fray Gerónimo de Mendieta, cuyo valor no debe escatimarse porque en su momento permaneciera inédita. Después de todo, la *Historia eclesiástica indiana* tardó en escribirse casi un cuarto de siglo y en el proceso, Mendieta consultó tantos archivos como personas en cuya autoridad, confirmó la verdad contenida en su obra.

De esta forma, crónica y retratos recorren una suerte de camino paralelo, pues mientras la obra escrita institucionaliza en sus páginas a las historias resguardadas en los documentos y en la tradición oral, estos ciclos de retratos con sus efigies, marcaban la trascendencia en la memoria de aquellos religiosos, que por su vida y méritos, constituían un ejemplos a seguir.

Con el siglo feneciendo y una aportación cada vez más amplia en la administración de los pueblos de indios, no sólo de otras corporaciones del clero regular sino también y sobre todo del clero secular, esa poderosa carga de la memoria no sólo legitimaba la importancia de los franciscanos en el entorno de la vida de la Nueva España: le daba vida, en un afán de prolongarla.

Ya se ha visto cómo las representaciones de los personajes de esta orden se pintaron en porterías, claustros y otras dependencias del convento. A la par de los aspectos simbólicos desplegados en sus edificios, o en los diversos murales que los ornamentaron, los retratos suman a la arquitectura franciscana otro aspecto de primordial relevancia, poco advertido hasta ahora: el de la memoria. Así, podría decirse, si el convento es por antonomasia un ente simbólico, al añadirse las imágenes de sus hombres ejemplares, también se transforma en un ente memorioso.

Con el tiempo, desgraciadamente muchos retratos debieron desaparecer de los muros de los conventos, situación nada extraña en la que ya se había reparado cuando se trató

sobre los murales de los doce. Sin embargo, algunas noticias consignadas por los cronistas permiten suponer que no sólo se perdieron pinturas con ese tema de arraigo tan histórico, sino otras que contendrían efigies de diversos religiosos, algunas de las cuales responderían a programas no tan bien establecidos como el de Cholula, sino a devociones particulares, como sería el caso de fray Domingo de Betanzos, quién ante la imposibilidad de estar constantemente al lado de su amigo fray Martín de Valencia, dice Mendieta

por ser ambos de diferentes ordenes, y haber de residir forzosamente en diversos monasterios, y por ventura en remotas provincias, *ya que no podía tener consigo vivo al santo fr. Martín, hízolo pintar en el monasterio de Tepetlaoztoc, donde fr. Domingo tenía lo más del tiempo su habitación y morada*²⁴⁹.

La noticia de este retrato no habla de una pintura mural, sino de una obra que sería de pequeño formato y muy antigua²⁵⁰, acaso parecida en su factura a la primitiva imagen del mismo Betanzos, de la que Manuel Toussaint hizo en 1923 una evocadora descripción pues a la fecha, dicha obra también desapareció del eremitorio de Tepetlaoztoc, donde estuvo por tantos años (Fig. 67):

Mide el retrato como una vara de alto. Está el padre en pie, ante una especie de nicho rematado en concha. Ha sido copiado seguramente de uno de esos retratos de frailes que existían en las porterías de los conventos... Aparece el santo varón avellanado de rostro, que numerosas arrugas le surcan. En la mano derecha tiene un crucifijo y en la izquierda una filacteria con su nombre y una disciplina colgante. Está pintado al parecer al temple sobre una tela basta, quizá de maguey. No creo que sea contemporáneo del padre, porque eso nos obligaría a aceptar para este cuadro una fecha anterior a 1549, año en que murió, pero si creo que es copia, hecha por indios, de algún retrato de Betanzos del siglo XVI. Es admirable por su ingenuidad, por su parecido, por la manera infantil como se ha interpretado los detalles europeos de la arquitectura del nicho²⁵¹.

²⁴⁹ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: 587.

²⁵⁰ Si fue mandada a hacer por el propio Betanzos, el retrato de Valencia sería pintado antes de 1549 que es la fecha en la que fray Domingo regresó a España.

²⁵¹ Manuel Toussaint, *Paseos coloniales*, México, Editorial Porrúa, 1983: p. 13.

Si Betanzos mandó pintar la efigie de su amigo Valencia con el afán de recordarlo, otros ejemplos del retrato conventual añadirán a ese carácter de índole afectiva otro sentido conmemorativo, que como en el caso de fray García de Salvatierra y su efigie en la portería de Toluca, harán del retrato una referencia de la memoria ligada al espacio de acción de su personaje. En este sentido es importante otra referencia que Mendieta hace en la biografía de fray Hernando de Leyva, de quién, dice: "...su figura está pintada hoy en día a la entrada de la portería, por memoria de tan santo y memorable varón".²⁵²

Vetancourt complementa la escueta noticia de Mendieta añadiendo:

Murió en el mismo convento de Cuernavaca a con opinión de santo, y sentimiento universal de todos... Está enterrado en la portería de la casa vieja, donde repartía la comida, y su efigie en la entrada hace memoria de su vida²⁵³.

Otro ejemplo de un religioso venerable y recordado por su labor en un convento específico es el caso de fray Francisco del Toral, electo primer obispo de Yucatán quién como se dijo, vino a la Nueva España en compañía de fray Domingo de Areizaga y con él evangelizó a los indígenas popolocas de la zona de Tecamachalco. Al respecto Vetancourt dice que "bautizó gran número de gente; por lo que le tienen por el primer apóstol de aquella Provincia, y su retrato se guarda en aquel convento con la estimación debida"²⁵⁴, como si el retrato sufragara a la comunidad ante la figura ausente, salvando a los fieles de olvidar y al retratado del olvido.

Otra forma de la memoria, parecida en algo a la del patronazgo, es la que se colige de otro ejemplo que tiene que ver con la enfermería del antiguo convento de San Francisco de México, donde, dice fray Gerónimo de Mendieta, se guardaba un retrato del primer obispo de México don fray Juan de Zumárraga, pues: "...edificó también la enfermería antigua del monasterio de San Francisco, donde estuvo su *retrato sacado del natural*"²⁵⁵.

²⁵² Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 695.

²⁵³ Fray Agustín de Vetancourt, *op. cit.*: p. 113.

²⁵⁴ *Ibidem*: p. 42.

²⁵⁵ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 633.

Es una pena que de tal obra lo único con que se cuenta sean estas escuetas líneas, de las que no se exprime testimonio sobre su traza, artista o manufactura, de modo que el concepto de “sacado del natural”, que bien podría contrastarse con aquellas obras a las que habitualmente se denominan convencionales, bien ayudaría en la comprensión de uno de los aspectos fundamentales del concepto de retrato y cómo lo manejó la comunidad franciscana del siglo XVI.

Simplemente por no dejarlos de lado, me queda un par de testimonios sobre los retratos de otros frailes, cuya vida corresponde plenamente al siglo XVII. El primero es el de fray Francisco Zimbrón, importante religioso cuyo retrato alguna vez estuvo en la portería del convento de Cuernavaca. Como si fuera fraile de los primitivos tiempos, señala Vetancourt:

Fue varón de admirable santidad, fue muy estudioso y recogido, dado a la oración, trabajó muchos años en la conversión de los naturales como fiel ministro. Murió siendo guardián del convento de Quauhnahuac, que llaman Cuernavaca, doce leguas de México, donde al lado del evangelio está su cuerpo y un retrato suyo de lienzo que hicieron los naturales por el amor que le tuvieron como a [un] padre²⁵⁶.

En este caso, es notable como la identidad de cuerpo y retrato caminan juntas, cuestión que llegará a ser relevante, como se verá más adelante, en el caso de fray Sebastián de Aparicio.

Finalmente, tratemos un testimonio sobre fray Gregorio Bazurto, religioso natural de Vizcaya quién profesó en el convento de San Francisco de México hacia 1575. Según Vetancourt, Bazurto

...vivió en Xochimilco muchos años, donde hasta hoy hay memoria de sus virtudes, y donde se cuenta que hizo Dios Nuestro Señor por su intercesión muchas maravillas; en muchas partes tienen su retrato para memoria de los

²⁵⁶ Fray Agustín de Vetancourt, *op. cit.*: pp. 41-42.

beneficios que de su mano recibieron. Acabó su santa vida en México en 8 de junio de 1627 años²⁵⁷.

Las palabras a cuenta gotas del autor del *Menologio* sobre la vida de fray Gregorio, no proporcionan el espacio para abundar sobre cuales fueron las maravillas que por la intercesión de este religioso se lograron. Pareciera sin embargo que de ellas se derivan los retratos que en su honor, existieron en “muchas partes”. Como bien puede apreciarse, la ejemplaridad, eje de tanta importancia para los cronistas del siglo XVI, parece variar su orientación hacia aspectos donde para la religiosidad de su tiempo, también contaban las maravillas y éstas también constituían el fértil terreno de la memoria.

²⁵⁷ *Ibidem*: p. 57.

Segunda parte

Imágenes franciscanas de los siglos XVII y XVIII

FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO

HOMBRE Y VIDA, IMAGEN E IDEA¹

Al momento de referirse al amplio refectorio del convento de Cholula, “que es de hermosas y de grandes traveses, con canecillos y tablazón, todo de cedro bien cepillado”², fray Luis del Refugio de Palacio evoca en sus libro que entre los frailes que moraban aquel insigne edificio existía una añeja tradición según la cual, aún con el correr de los años, todavía se conservaba memoria de que la madera utilizada para su construcción fue acarreo de fray Sebastián de Aparicio. Al lado de ese curioso detalle, el visitante de Cholula encontraría otras referencias ligadas a la vida de este famoso lego franciscano, como el que para 1937 se conservara el recuerdo de la localización de su celdilla, siempre sin techo

¹ En las siguientes páginas, se recogen algunas de las ideas vertidas en un artículo publicado anteriormente: Pedro Ángeles Jiménez, “Fray Sebastián de Aparicio. Hagiografía e historia, vida e imagen”, que apareció en el catálogo de la exposición *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999: pp. 247-259.

...por el gusto de estar viendo al cielo, estrechísima, pues es el vano de dos estribos de la iglesia; y aun un arco que hace covacha, donde si tuvo, estaría la tarima, tiene pintadas estrellas en fondo azul. Dejó un gran aguacate de fruto muy sabroso, plantado de su mano³.

Aunque la imagen que producen estas palabras tiene el tinte de una crónica antigua, no debe olvidarse que pertenece a un franciscano del siglo XX. Tal situación debe considerarse en el entorno de los días en que la iglesia y el Estado Mexicano vivieron tiempos de confrontación profunda; entre los discursos de la construcción de la ideología nacionalista posrevolucionaria, la Iglesia se afianzó al pasado en un afán por demostrar a sus detractores y a sí misma, cuan útil había sido su presencia para la *formación* este país⁴, y Aparicio, figura relevante por haber alcanzado entre muy pocos el reconocimiento de la beatificación, se tomaría como ejemplo donde quedaba manifiesta la positiva actuación de la Iglesia en un entorno general, y de la orden franciscana en lo particular.

Debe decirse sin embargo que la devoción a fray Sebastián de Aparicio, solo conservó su vigencia entre los hilos de una religiosidad que se circunscribió al ámbito geográfico de la zona poblano-tlaxcalteca, donde como quedó manifiesto, las huellas de su presencia pueden rastrearse lo mismo en Cholula, que en el convento de San Francisco de Puebla, donde en una hornacina de plata, su cuerpo incorrupto comparte el espacio simbólico del altar mayor con la también venerada imagen de la Virgen Conquistadora (Fig. 97), o bien en la distante capilla del Destierro, en las estribaciones del Matlalcueye⁵, donde al pie de uno de sus retratos, se conserva como reliquia un tronco de la madera del árbol que en su momento, el beato utilizara para resguardarse de la intemperie.

Desde el bastión del devocionario poblano-tlaxcalteca y en la búsqueda de un reconocimiento más amplio, durante el siglo XX la imagen de Aparicio se adaptó con

² Fray Luis del Refugio de Palacio, *Huexotzingo, Cholula*, Guadalajara, Editorial Font, 1937: pp. 88-89.

³ *Ibidem*.

⁴ Un ejemplo historiográfico extraordinario al respecto, fue la publicación de la *Historia de la Iglesia en México* de Mariano Cuevas, cuya primera edición data de 1921.

⁵ Formación de origen volcánico al que también se conoce como la Malinche.

modernidad a la tradición de los santos protectores, reconociéndosele entonces como abogado especial de “los conductores de vehículos, para el acierto en la elección de estado, para no tener acreedores y para obtener el sustento necesario de la vida”⁶, todos ellos, atributos ligados a la tradición que conforma su biografía.

De esta forma, el caso de fray Sebastián de Aparicio constituye para el ámbito de la religiosidad, el ejemplo de un proceso cuya duración ya resulta significativa, abarcando prácticamente desde el siglo XVI, pues Sebastián nació en 1502 y murió en 1600. La causa de su beatificación inició en los albores del siglo XVII y se extendería hasta el año de 1789, cuando obtuvo la beatificación, situación que perdura hasta nuestros días con la búsqueda de la canonización.

Tan amplio margen también dio lugar a otro proceso: el que ilustra su vida con imágenes. Los hallazgos más tempranos localizados a la fecha, relacionados con la imagería de fray Sebastián, aparecen sobre el último tercio del siglo XVII, desarrollándose con una iconografía “aparicana” toda su fuerza bajo el impulso su beatificación, en medio de un asunto que interrelaciona la historia de su vida con la creación de una formulación iconográfica, el retrato cobra presencia convirtiéndose en un referente que media entre el personaje y su historia.

RESEÑA DE LA VIDA DE FRAY SEBASTIÁN DE APARICIO

Sebastián de Aparicio nació posiblemente el año de 1514 en la Villa de Gudiña, de la región de Galicia. Fue hijo de un labrador de escasa fortuna llamado Juan de Aparicio y de Teresa del Prado; cuando cumplió veinte años, su familia cambió su residencia a Salamanca, trasladándose posteriormente a San Lucar de Barrameda, donde el joven Aparicio consiguió emplearse en la labranza del trigo. Posteriormente, hacia 1531, Sebastián se embarcó a la

⁶ Alejandro Torres, *Vida del Beato Sebastián de Aparicio*, Puebla, s.e., 1967: p. 3.

Nueva España estableciendo su primera residencia en Puebla, donde según fray Juan de Torquemada, su primer biógrafo:

comenzó a buscar modos de vivir para adquirir riquezas, que es el pío que traen todos los que de aquellas partes pasan a estas tierras. Y así se dio a domar novillos para carretas (que fue el primero en esta nueva España los domó) y juntándose con otro de su mismo intento, el uno hizo las carretas y el otro domó y amanso los bueyes, que a ellas se uncieron. Hizo una cuadrilla de carros, con que siguió la carrera de los Zacatecas... donde a breves viajes se enriqueció...⁷(Fig. 68)

La ruta entre México - Veracruz la cubrió Aparicio hasta el año de 1542, cuando pasó a ocuparse del camino de entre México y las minas de Zacatecas. De este trabajo, del que, como se desprende de las líneas de Torquemada, fue pionero, vino su primera fortuna, destacando en su biografía dos hechos particulares: cómo durante los años en que cubrió la ruta hacia el norte nunca se le presentó altercado serio con los indios chichimecas del septentrión -lo cual resulta notable pues su actividad hacia Zacatecas inició durante los años de la Guerra del Mixtón-, así como otra de índole moral: el que su riqueza la forjó del trabajo, sin que jamás alguien pudiera acusarle “real ni maravedí que hubiese llevado mal ganado, estimando (como dice el Espíritu Santo) más el nombre de cristiano desinteresado que todas las riquezas del mundo”⁸.

Tal cuestión no es de poca importancia, pues si bien Torquemada admite que como todos, Sebastián vino a estas tierras para adquirir riquezas, su modo de ganarlas, con rudo trabajo, bien puede contrastarse con la manera en que otros españoles de su siglo amasaron sus fortunas.

⁷ Fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del sacnto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicio, fraile lego de la Orden del S.P. Francisco, de la Provincia del Sacnto Evangelio*, México, por Diego López Dávalos, 1602: cap. III, fol. 7v. Cabe destacarse que existe una reedición de esta obra hecha en Valladolid el año de 1641. Agradezco la gentileza del Dr. Miguel León-Portilla, quien me facilitó consultar una fotocopia de este raro ejemplar. Para precisar edad y su ingreso a la orden de San Francisco véase: Norma Durán, *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*, México, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2008: p. 360, n. 2, citando información proporcionada por Francisco Morales.

⁸ *Ibidem*.

Habiendo pues progresado en tal oficio, vendió sus carretas y compró una labor de trigo en Tlanepantla y Azcapotzalco que prosperando con similares esfuerzos, le dio a Sebastián para hacerse de otra hacienda en Tenayuca. Su caudal atrajo a un rico vecino de la ciudad de México para proponerle a su hija en matrimonio, con promesa de dote de una hacienda con valor de tres mil pesos. Aparicio reviró la oferta y prometió al rico seis cientos pesos por verse libre del compromiso.

Ya mayor de edad, y por hallarse solo, Sebastián se desposó con una niña vecina de Chapultepec proveniente de familia pobre, con la protesta a sus padres de que no la pedía por mujer, porque según su edad no podía ser marido, sino para ampararla y dejarla por heredera de su hacienda. La niña murió y se enterró en el pueblo de Tacuba, pasando Aparicio a residir a su finca de Azcapotzalco, donde a la sazón se casó con María de San Esteban. Quiso la fortuna que esta otra niña que tampoco le sobreviviera, acentuando sus biógrafos en este asunto otra característica sobresaliente en la vida de Sebastián: el cuidado que tuvo de su castidad.

A la muerte de su segunda esposa, pidió consejo a un religioso del convento franciscano de Tlanepantla, quien le dijo que vendiera su hacienda y la donara a las religiosas de Santa Clara, por ser entonces las más pobres. Aparicio vendió sus tres haciendas, un tajo de ovejas que tenía en Huichiapan y un negro, y tras reservarse algo para su sustento, hizo donación de 20,000 pesos al convento de Santa Clara, tomando el hábito de donado para servir las.

Tiempo después, el 9 de junio de 1574, se presentó en el convento de San Francisco de México con el propósito de tomar el hábito de lego. Para tal efecto hubo alguna resistencia pues para entonces contaba con algo más de sesenta años, pero habiendo entregado en limosna aquello que reservó para su sustento, en 1575 se le envió al convento de Tecali, donde se aplicó a todos los oficios de cocina y huerta. Fue entonces que necesitando un religioso que recogiera la limosna de trigo y maíz que los campos vecinos daban al convento de Puebla, su guardián lo solicitó en obediencia, queriendo las cosas que regresara a su antiguo oficio de carretero:

En el tiempo de las cosechas, en el valle de Atrisco o en el de San Pablo (que es en la comarca) acudía a recoger lo que se había pedido por los frailes menores que andaban en la demanda y limosna. A la ciénega acudía por maíz y al monte por leña, para el gasto y servicio de la cocina. Cuando no había cosa destas a que acudir, tomaba sus carretas y bueyes y los llevaba a un lugar seguro y abundante de pastos y allí se estaba apacentándolos hasta que era tiempo de llevar algo a casa. No cuidaba jamás de otra cosa más que de apacentar su ganadillo y este fue todo el cuidado de su vida y el entretenimiento seguro y cierto de su bienaventuranza⁹.

Estas palabras traslucen también algo de la admiración que despertó su devoción a tales ocupaciones, y entre ellas otra muy particular, que era el trato y dominio que tenía sobre su yunta de bueyes, a quienes con cierto humor no bien comprendido por todos sus hermanos de orden, llamaba coristas, animales que fray Sebastián domesticó y le entendían en tal forma, que

...más parecían criaturas racionales y de entendimiento que animales brutos y sin razón, y así los trataba como usaran de ella. A todos tenía puestos sus nombres y en llamando a alguno de ellos, se le venía a la mano, y era cosa de admiración que no solo no huyan, pero metiendo la barba y boca en la manga de su hábito le sacaban de ella las mazorcas de maíz o pan, que el santo traía¹⁰.

Así pues, la última parte de su vida la ocupó Aparicio en estos rudos menesteres, cumpliéndolos con todo esfuerzo y por ello ganando fama ante los ojos de su comunidad religiosa y quienes le conocían en la comarca de los valles de Puebla-Tlaxcala. Después de su admisión a la orden, su dilatada vida le permitió pasar el siglo, pero no mucho más, pues murió en febrero 25 de 1600.

Al final de sus días, la admiración por fray Sebastián de Aparicio debió emprender importante ascendente. Fray Juan de Torquemada, que recoge en su biografía diversos testimonios donde se refieren las virtudes que adornaron a Aparicio, transcribe las palabras que algunos testigos guardaron para la memoria, como el batanero al que fray Sebastián

⁹ *Ibidem*: cap. VIII, fol. 37 y 37v.

¹⁰ *Ibidem*: cap. IX, fol. 39v.

permitía lavar a su hábito, y quién repetidas ocasiones presenció como lo vestía mojado, recriminándole que con ello se ponía en riesgo de muerte, a lo que Aparicio respondía: “No está en aquello la muerte, sino en la blandura y delicadez: y el cuerpo no ha de ser tratado con regalo, porque es como potro cerrero, que procura derribar a su amo”¹¹. Con ese modo de hablar, que a muchos pareció simple o hasta rudo, fray Sebastián expresó a más de un confidente la manera como pretendió guiar su vida y la razón por la que aún siendo viejo, aceptó el duro oficio de carretero:

Pensarán los padres que por mi gusto he andado con las carretas. Pues no ha sido por ello, que bien quisiera el cuerpo algún regalo, sino por castigarle para que no se alzase a mayores. Por eso he andado con ellas y no por otro fin ni libertad: acordándome siempre de esta hora...¹²

Es decir, la hora última, conciente de la vida como un lugar de vanidades, reprimiéndose a si mismo y a quien estimaba en mucho su vida con otra frase que solía decir: “De qué te ensorbeces polvo y cenizas...”¹³, de donde colige fray Juan de Torquemada que su intento era domar el cuerpo y sujetarle, tomando el trabajo como penitencia y llegando a tal su esfuerzo, que finalmente el cronista ve a fray Sebastián de Aparicio como otro nuevo y milagroso atlante, “no fingido (que mintieron los poetas) sino verdadero y divino”¹⁴.

LAS RAZONES PARA UNA CAUSA

Tal fue la vida de uno de los personajes de la provincia franciscana del Santo Evangelio de Nueva España, cuyas virtudes le hicieron merecedor de buscar la causa de su beatificación. Ese proceso inició durante el primer lustro del siglo XVII, según se colige de las 203 fojas

¹¹ *Ibidem*: cap. XVII, fol. 90.

¹² *Ibidem*: cap. XVII, fol. 90v.

¹³ *Ibidem*: cap. XVIII, fol. 93.

¹⁴ *Ibidem*: cap. XVII, fol. 90v.

del *Manuscrito poblano*, que comprende las primeras investigaciones realizadas entre 1600 y 1604 en torno a los milagros y virtudes de Aparicio, y cuyos mejores testimonios retomará fray Juan de Torquemada para incluirlos en la biografía de Aparicio que publicó el año de 1602. Sin embargo, para que la causa prosperara en toda consecuencia hubo de pasar un largo periodo de tiempo, hasta 1789, cuando desde la Santa Sede se emitió el decreto por el que se declaró beato a fray Sebastián. Fue en medio de ese largo proceso donde nació, interrelacionada con los textos que narran su vida, una iconografía que describe la manera como la sociedad de los valles de Puebla – Tlaxcala, describió la vida este franciscano de la Nueva España buscando el derecho de los altares.

La temprana fecha en la que se iniciaron las informaciones y se publicó la biografía de Torquemada es un punto que llama la atención: apenas habían transcurrido dos años desde que, el 27 de febrero de 1600, se había sepultado a fray Sebastián de Aparicio a espaldas del altar de la Virgen Conquistadora, pero posiblemente todavía se recordaba el multitudinario sepelio al que concurrió un gran número de gente de la ciudad de Puebla y sus contornos. Habiéndose velado a Aparicio en el convento de San Francisco de Puebla, escribe Torquemada:

comenzó a multiplicarse el numero de la gente y la devoción en sus ánimos, de manera que si todavía permaneciera allí en publico aquel sagrado cuerpo, fuera posible que en breves horas no quedara nada del, porque a pedazos quería todos llevárselo...¹⁵

Ante acontecimientos tan singulares, el obispado angelopolitano ordenó que se iniciaran averiguaciones en torno a los prodigiosos que el cuerpo de Aparicio, convertido en santa reliquia, había comenzado a obrar¹⁶. Entre los aspectos más importantes de tales averiguaciones, se incluyó el que, frente a notario, las principales autoridades de la orden de San Francisco exhumaran el cuerpo del venerable Aparicio a menos de cinco meses de

¹⁵ *Ibidem*: cap. XXIII, fol. 125v.

¹⁶ *Cfr. ibidem*: capítulos XXVIII-XXIX, f. 134-166.

habérsele sepultado. Ante la sorpresa de todos los presentes, se le encontró incorrupto y despidiendo una suave fragancia¹⁷, punto que sin duda movió la piadosa fe de quienes lo vieron, certificando, su cuerpo incorrupto, cuanto aprecio le tenía la divinidad.

Su impreso, lo dedicó Torquemada al virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, y entre las argumentaciones que el cronista elaboró al momento de hablar sobre la niñez de su biografiado, resalta especialmente el lugar de su origen: el pequeño poblado de Gudiña, "del Estado de Viedma, sujeto y perteneciente a los Condes de Monterrey"¹⁸.

La oportunidad en la publicación de la obra de Torquemada no podía ser mejor, de modo que podría pensarse que con ella, los franciscanos al fin se aventuraba a encaminar a uno de sus integrantes en el intrincado y azaroso camino de la canonización y los altares.

Al respecto, habría que detenerse a pensar sobre la elección pues, como es de sobra conocido, durante el siglo XVI florecieron en el seno de la orden franciscana en la Nueva España, diversas personalidades de gran trascendencia cuyas vidas se documentaron puntualmente en las crónicas escritas desde fray Francisco Jiménez y fray Toribio Motolinía hasta fray Gerónimo de Mendieta¹⁹. Acaso Torquemada consideró, finalmente, que el hermano Aparicio también perteneció al gran siglo de la fundación de la iglesia indiana; su longeva vida inició por el año de 1502, y si bien no participó en la gran empresa evangelizadora, si al menos "...pasó a esta Nueva España, cuando (como en la edad primera) florecían los tiempos y todo sobraba..."²⁰ edad de oro en la que los frailes menores campeaban con enorme influencia sobre los asuntos de la evangelización y de la iglesia indiana.

Como fuera, con la biografía Torquemada inició el ya referido camino de fray Sebastián a los altares, estructurando su obra en torno a tres grandes apartados: la vida

¹⁷ *Ibidem*: cap. XXIV f. 125 y siguientes.

¹⁸ *Ibidem*: cap. I, f. 1.

¹⁹ Vale la pena acotar que en el año de 1604 se publicó en México una *Vida y martirio de Cristoval, Indio niño, hijo del cacique Acxotecatl*, obra anónima que seguramente recogió el apartado correspondiente que dedicó a tal asunto fray Toribio Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España*.

²⁰ Fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del sacnto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicia* fs. 7-7v.

seglar de Aparicio, su época como hermano lego para concluir con las averiguaciones notariales y milagros efectuados después de su muerte; divisiones en las que, sin embargo, es común el esfuerzo argumentativo de Torquemada por subrayar todas las virtudes de su biografiado entre las que destaca su castidad, su laboriosidad, sus dotes para lograr la obediencia de criaturas irracionales y aún de los elementos, su simplicidad y pureza de conciencia, su amor por la pobreza, penitencia, humildad y paciencia; virtudes que en su conjunto, configuran la imagen de un hombre que encarnó a la perfección el ideal de ejemplaridad que tan importante fue para el pensamiento y la acción evangélica de los franciscanos de la Nueva España.

Al mismo tiempo, en este proceso se vislumbran formas hasta entonces inéditas de religiosidad, porque si la *Tragedia del Triunfo de los Santos* representada en México en el año de 1579, había demostrado cómo la llegada de una gran cantidad de reliquias podía mover a toda una ciudad a piadosos actos de veneración²¹, por primera vez, al inaugurarse el siglo XVII, un hombre que vivió en la Nueva España daba muestras de que la santidad había extendido sus fronteras hasta el Nuevo Mundo.

Por otro lado, Torquemada también delineó los perfiles básicos de las biografías que sobre Sebastián de Aparicio se imprimirían después, todas ellas alentando la misma empresa, la cual tuvo su culminación cuando el 17 de mayo de 1789, el papa Clemente XIII publicara el decreto de beatificación de fray Sebastián de Aparicio²². Pero tan importante como es, en la obra de Torquemada no aparece ninguna imagen que ilustre como era Aparicio: eran los momentos iniciales de la causa y como podrá suponerse por el lapso que media entre su publicación y el decreto de Clemente XIII, la semilla de la piedad construiría una importante iconografía que no obstante, debe los contenidos de sus composiciones al autor de la *Monarquía indiana*. En este caso, la historia antecede a sus representaciones, a la

²¹ Vid. José Rojas Garcidueñas, *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, México, SepSetentas, 1973: p. 77 y siguientes.

²² Higinio Vázquez Santa Ana, *Vida del beato Sebastián de Aparicio*, México, El libro español, 1961: pp. 157-160.

formulación visual de aquello que, considerado significativo, configurará el proceso de las imágenes.

EL CUERPO: IMÁGENES Y PALABRAS

Si bien como se dijo, la obra de Torquemada no inaugura el proceso de las imágenes de fray Sebastián de Aparicio, a lo largo de sus páginas existe, por otro lado, una singular huella que remite a uno de los tópicos del retrato: el retrato hablado:

Aunque la complexión y naturaleza del Santo Aparicio era robusta y fuerte, y muy aparejada para cualquier trabajo, es muy cierto que más fueron (los que pasó) sufridos y tolerados por amor de Dios, que recibidos para prueba de lo que sus fuerzas podían cargar. Y por esta causa se menospreció tanto, que más parecía su vida bárbara y brutal que de hombre racional y de entendimiento...²³

En estas palabras, se advertirá que aún la descripción precisa queda diluida, pues si bien Torquemada cumple con la idea general de reconstruir el aspecto de su personaje (de complexión “robusta y fuerte, y muy aparejada para cualquier trabajo”), también se anotará que su aspecto físico se somete a una visión espiritual, donde se deja de lado la posibilidad de dedicar algunas palabras a la descripción de uno de los aspectos más relevantes del individuo: la traza de su rostro.

Algo muy distinto podría decirse de Bernal Díaz del Castillo, quién prolijo al escribir, dejó entre las páginas de su *Historia verdadera...* uno de los mejores ejemplos que encuentro entre las fuentes de la Nueva España, de lo que es el retrato hablado:

Pasaré adelante y diré de su proporción y condición de Cortés. Fue de buena estatura y cuerpo, y bien proporcionado y membrudo, y la color de la cara tiraba algo a cenicienta, y no muy alegre, y si tuviera el rostro más largo, mejor le pareciera, y era en los ojos en el mirar algo amorosos, y por otra parte graves; las barbas tenía algo prietas y pocas y ralas, y el cabello, que en aquel tiempo se

²³ Fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del sacnto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicia* cap. XVII, f. 83-83v.

usaba, de la misma manera que en las barbas, y tenía el pecho alto y la espalda de buena manera, y era cenceño y de poca barriga y algo estevado, y las piernas y muslos bien sentados; y era buen jinete y diestro de todas las armas, así a pie como a caballo, y sabía muy bien manearlas, y, sobre todo, corazón y ánimo, que es lo que hace al caso.

Oí decir que cuando mancebo en la isla Española fue algo travieso sobre las mujeres, y que se acuchilló algunas veces con hombres esforzados y diestros, y siempre salió con la victoria; y tenía una señal de cuchillada cerca de un bezo de abajo que si miraba bien en ello se le aparecía, más cubríase con las barbas, la cual señal le dieron cuando andaba en aquellas cuestiones²⁴.

Del rostro, de la forma de sus barbas y el color de la piel, de la manera de su mirar, la pluma de Bernal pasa a tratar sobre la cicatriz oculta y la anécdota que describe el lance que explica seña tan particular, para ampliarse más adelante en lo que se refiere ya no sólo al aspecto de la cara, sino también a la traza de señor con que Cortés se desenvolvía en su indumentaria y hasta sus maneras de mesa:

En todo lo que se mostraba, así en su presencia como en pláticas y conversación, y en comer y en el vestir, en todo daba señales de gran señor. Los vestidos que se ponía eran según el tiempo y la usanza, y no se le daba nada de traer muchas sedas y damascos, ni rasos, sino llanamente y muy pulido; ni tampoco traía cadenas de oro grandes, salvo una cadenita de oro de primera hechura y un joyel con la imagen de Nuestra Señora la Virgen Santa María con su Hijo precioso en los brazos, y con un letrero en latín en lo que era de Nuestra Señora, y de la otra parte del joyel nuestro Señor San Juan Bautista, con otro letrero; y también traía en el dedo un anillo muy rico con un diamante, y en la gorra, que entonces usaba de terciopelo, traía una medalla y no me acuerdo el rostro, y en la medalla traía figurada la letra de él; mas después, el tiempo andando, siempre traía la gorra de paño sin medalla. Servíase ricamente como gran señor, con dos maestresalas y mayordomos y muchos pajes, y todo el servicio de su casa muy cumplido, y grandes vajillas de plata y oro; comía bien y bebía una buena taza de vino aguado que cabría un cuartillo, y también cenaba, y no era nada regalado,

²⁴ Todos los textos que se presentan sobre el retrato hablado de Cortes se hallan en el capítulo CCIV. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986. Sepan cuantos...5: p. 556-557.

ni se le daba nada por comer manjares delicados ni costosos, salvo cuando veía que había necesidad que se gastase y los hubiese menester dar²⁵.

Y para entregar un “mejor cuadro”, Díaz del Castillo finaliza tratando del comportamiento de su capitán, la manera como trataba a sus compañeros y la cierta fama de letrado que tenía, así como las preferencias de su devocionario:

Era de muy afable condición con todos sus capitanes y compañeros, en especial con los que pasamos con él de la isla de Cuba la primera vez, y era latino, y oí decir que era un bachiller en leyes, y cuando hablaba con letrados u hombres latinos, respondía a lo que le decían en latín. Era algo poeta, hacía coplas en metros y en prosas, y en lo que platicaba lo decía muy apacible y con muy buena retórica, y rezaba por las mañanas en unas horas y oía misa con devoción. Tenía por su abogada a la Virgen, Nuestra Señora, la cual todos los fieles cristianos la debemos tener por nuestra intercesora y abogada, y también tenía a Señor San Pedro y Santiago y a Señor San Juan Bautista, y era limosnero...²⁶

Bien se comprenderán las diferencias de intención que separan al cronista religioso del cronista soldado, y por tanto las consideraciones que animan a uno a profundizar los rasgos de individualidad mientras otro prefiere puntualizar el itinerario de una vida ejemplar.

Desde su muy extensa *carta relación*, el texto con el que Díaz del Castillo describe a Hernán Cortés puntualiza ya no sólo aspectos de su fisonomía, sino también diversos aspectos de su personalidad, seguramente en pos de rendir mejores cuentas del papel que tuvo su caudillo y del suyo propio en la gran empresa de la conquista, ámbito terrenal en el que si bien los acontecimientos se detallan bajo el signo de una visión providencialista, nunca olvidó que los individuos también rinden tributo a los conceptos de honor y gloria.

En cambio, la biografía escrita por Torquemada transita bajo nociones distintas: el cronista confiesa muy al principio de su obra que el motivo que tuvo para recopilarla: “... fue

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

haberle sido siempre muy aficionado [a fray Sebastián de Aparicio]: y desear que todos sepan lo que hizo en vida un hombre a quien Dios ha estimado tanto en muerte...²⁷

De este modo fray Juan puntualiza cómo la vida de Aparicio funciona, si no como una regla, si al menos como una aspiración de vida digna de tomarse en cuenta, una en la que justamente la descripción de una fisonomía reduce su importancia, considerándosele un matiz, y el menos brillante, entre los muchos actos que constituyen una vida ejemplar.

La obra de Torquemada se destaca en otro sentido, pues si a nuestros ojos no proporciona una descripción precisa del aspecto de Aparicio, logra en cambio enmarcar su rostro y su cuerpo en el entorno de un prodigio, aquel que se deriva del desafío de lo que se considera natural cuando se muere, cuando la mortaja concluye su ciclo y con esperanza en lo trascendente, convertirse, como dijera Aparicio, en polvo y cenizas.

Justo en ello reside el prodigio, uno que permite abrir una brecha en el orden natural, y que Torquemada explica aludiendo al salmo 115, donde se señala que la muerte de los justos es preciosa a los ojos de Dios²⁸ y en vista de ello, sucedió con el cuerpo de fray Sebastián lo que en otros casos no se informa:

...viose en el santo una cosa notable, y fue, que con la muerte, no mudó su rostro ni quedó feo sino muy hermoso y alegre, sin quedar descolorido. Y cobró tanta gravedad y severidad en su semblante, que más parecía cuerpo de hombre dormido que de difunto²⁹.

Esta situación se acompaña de una serie de testimonios, entre los que destaca el que aconteció a un hombre, quién al llegar a donde se velaba el cuerpo de fray Sebastián, devotamente le dijo: “Padre Aparicio déme la mano para que cuando este ante la mano de

²⁷ Fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del sacnto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicio*: Dedicatoria a don Gaspar de Zúñiga y Acevedo.

²⁸ *Ibidem*: cap. 24, f. 128.

²⁹ *Ibidem*: cap. 21, f. 100v.

Dios Nuestro Señor le suplique me perdone mis pecados”³⁰, y desatando un cordel que servía al envoltorio vio que el difunto abrió la mano derecha que antes tenía cerrada.

Con ejemplos así, debe considerarse cómo el cuerpo cobra una dimensión distinta, y en trasgresión a los procesos naturales, el aroma de la muerte se convierte en dulce y celestial y la frescura de la carne concluye en testimonio de su bienaventuranza. Pareciera que de esta forma, la muerte de Aparicio se convirtió en el catalizador de una devoción que al involucrarse con lo sobrenatural, se puntualiza y proyecta como entonces no pudo lograrlo otro personaje, y viéndolo así, en aquellos momentos iniciales no se necesitaba una imagen, un retrato; para recordar a fray Sebastián de Aparicio, para dar fe de su aspecto, se contaba con su cuerpo.

Otros testimonios de cronistas novohispanos próximos a Torquemada, contribuyen a configurar de mejor manera la visión que entonces se tenía de las relaciones entre el cuerpo y su imagen. El primero que se presenta, proviene de la *Historia de Yucatán...* de fray Bernardo de Lizana, quien tratando de muerte de su hermano de religión, el padre fray Pedro Cardete, ocurrida en 1619, dice:

Antes que el santo varón muriese, quiso un famoso pintor retratarle, y se puso por una ventana encubierto porque el santo no le viese, porque sabía no lo consentiría por su mucha humildad, y al tiempo quiso dar el primer rasgo del bosquejo, oyó que le dijo el santo sin voltear al pintor la cabeza: Vaya con Dios ¿que quiere retratar a un pobre mendigo, gran pecador? y tomó tal miedo el pintor que se fue confuso y no se atrevió hasta que murió: y entonces sacó su retrato en las andas puesto, si bien como estaba algo hinchado, no pudo salir tan flaco como era, y no por eso el retrato dejaba de tener gran propiedad porque es eminente pintor, si hoy lo hay en el mundo. Está este retrato en la sacristía del convento de mi Padre San Francisco de la villa de Mérida que es el consuelo de todos³¹.

³⁰ *Ibidem*: cap. 23, f. 121.

³¹ Fray Bernardo de Lizana, *Historia de Yucatán. Devocionario de nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual*, Valladolid, 1633: f. 31 v.

A diferencia de Aparicio, las marcas de la muerte cobraron con presteza su parte en la fisonomía del padre Cardete, y aunque algo hay de sobrenatural en la manera como quiso por humildad conservar su imagen anónima, finalmente el eminente pintor pudo conservarla para consuelo de los habitantes del convento de San Francisco de Mérida. En ejemplos como este, vuelve a tener sentido el valor de las virtudes y el efecto de la ejemplaridad, pues sólo por ella se explica la atención que se tuvo para que el pintor ejecutara el retrato del fraile.

Fray Baltasar de Medina, por su parte, dejó su *Crónica de la Provincia de San Diego* otro testimonio que bien puede servir de complemento a los tópicos apuntados por Lizana. Escribe el padre Medina en el apartado que corresponde a la vida del venerable Fray Antonio de Arteaga:

Entre el devoto concurso, que asistió a venerar en la muerte al que conoció viva idea y ejemplar de virtudes, fueron algunos bienhechores de calificada cristiandad, que hicieron sacar algunas copias y retrataron para conservar a los ojos, imagen y pincel de aquel espejo de perfección Religiosa. No permitiera su humildad viviendo este aplauso; *aquí con más propiedad copia al robo que llaman los pintores*, pues llevaron los pinceles las facciones de su Venerable rostro y estatura contra la voluntad de su legitimo dueño. Hoy se conservan estos retratos sin luces, visos ni asomos de resplandor; tintes prohibidos de la Iglesia, con justo y estrecho orden, que no se pinten con insignias, ni caracteres de bienaventurados, sino son los sujetos a quienes ella a declarado por Santos, por ser estos resplandores una vislumbre y demostración de la inaccesible llama, que goza en la gloria. Pero la Iglesia no ha prohibido retratos de tales personas, mientras en ellos no se mezclare alguna sombra o claro de los que se deben a los bienaventurados, o canonizados por Decreto y Bula Apostólica³².

Igual que el franciscano de Yucatán, el dieguino jamás permitió que en vida le retrataran, de modo que, como debió acontecer en muchos casos, el retrato, si tomaba en cuenta “el natural”, tenía un camino: fijar la traza a partir del cadáver de su modelo, o bien ejecutar un dibujo idealizado, en cuyo caso, igual funcionaba para los efectos de la memoria,

³² Baltasar de Medina, *Crónica de la Provincia de San Diego*, México, Academia Literaria, 1977: f. 178 v.

pues la identidad entre personaje y retrato se fijaba más que por la precisión de los contornos, por los hechos ejemplares de quien se retrataba. Por tal razón, a lo menos en el caso de fray Antonio de Arteaga, se explica por qué faltan a la imagen sin vida, las virtudes del que las detentó un día.

Pero además, el padre Medina distingue en su discurso la serie de preceptos que la iglesia fija para la representación de su santa jerarquía, reconociendo que quien pintare retratos de religiosos ilustres, no debía hacerlo con insignias ni caracteres de bienaventurado, sin antes conocer de cierto que a quién se retrataba, era ya un sujeto declarado santo por la Iglesia.

En los primeros siglos del cristianismo, los santos disfrutaron de un lugar privilegiado en la dimensión de las creencias de la sociedad. Fue la devoción "popular", a veces extremadamente regionalizada, la que alzó el culto de los personajes cuya vida se juzgó digna de encomio. La iniciativa quedó en manos de las iglesias locales, y hasta el siglo XI, no existía un procedimiento canónico establecido para tal fin³³.

Antes del siglo XI, el método normal para inaugurar el culto de un santo era el de la *elevación*, promovida por el obispo de la localidad, y que consistía en desenterrar las reliquias del personaje a quien se santificaba, colocándolas en un altar. Las primeras aprobaciones papales se expidieron en el siglo X, y sólo en el siglo XI tal práctica empezó a ser usada como esencial y necesaria como parte del proceso de *elevación* de los santos³⁴.

Según informa Jacques le Goff, sólo fue a partir de finales del siglo XII cuando la *elevación* se sometió a la investidura papal³⁵, y tardarían todavía mucho más tiempo en hacerse efectivas las disposiciones de la Santa Sede sobre lo que un mundo sin imprenta recreaba, igual que los cantares de gesta, a través de su tradición oral.

³³ Luis Maldonado, *Génesis del catolicismo popular, el inconsciente colectivo de un proceso histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1979: 64.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Jacques Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Juventud, 1959: p. 679.

Fue hasta la época de Urbano VIII (1632-1644) cuando se hicieron reformas profundas en el Ritual, el Martirologio y el Breviario, reservándose exclusivamente al Papa el derecho de canonizar a los santos. Además, Urbano VIII giró una serie de disposiciones donde fijó las normas que afectaban toda la literatura creada en torno al venerable de quien se seguía un proceso de beatificación³⁶, y si bien tales preceptos se publicaron en tiempos de este Papa, varios de ellos ya se consideraban desde el siglo XVI, sobre todo en el entorno de los múltiples problemas que sobre la veneración de los santos trajo a la iglesia católica la reforma protestante.

Tal fue la razón por la que todo libro referente a la vida de un religioso o una comunidad incluía una *protesta*, por medio de la cual su autor sometía cuanto contenían sus escritos a la superior autoridad de la Iglesia, lo cual, para el caso de Torquemada, queda manifiesto en las líneas finales de la biografía de fray Sebastián, donde a manera de epígrafe se lee:

Todo lo contenido en este breve tratado de la vida y milagros del santo fray Sebastián de Aparicio, lo sujeto a la corrección de la Santa Madre Iglesia Católica Romana, en el cual no es mi intención afirmar cosa que de suyo no sea afirmable, cuya fe profeso como uno de sus católicos³⁷.

Y es de pensarse que si cuanto se dio a la imprenta debía guardar estos cuidados, tal vez en el entorno de la publicación de la biografía de Torquemada se consideró muy pronto desbocar con imágenes la devoción de la sociedad poblano tlaxcalteca.

IMÁGENES DE UNA VIDA

Por el resto del siglo XVII, la causa de fray Sebastián de Aparicio no permaneció ociosa, la devoción que prendiera con tal intensidad a comienzos de ese siglo habría de mantenerse

³⁶ *Enciclopedia de la Religión Católica*, v. VII: 478.

³⁷ Fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del santo confesor de Cristo, fray Sebastián de Aparicio*. epígrafe final.

viva, aún cuando sufrió un momentáneo titubeo pues al llevarse acabo la investigación sobre la fe de bautismo de Aparicio, se encontró con que la guerra librada entre España y Portugal entre 1641 a 1668, había destruido cualquier vestigio documental en su nativo pueblo fronterizo de Gudiña³⁸.

En febrero de 1641, la ciudad de Puebla de los Ángeles solicitó licencia para trasladar una ermita que usara habitualmente fray Sebastián como refugio, y que se localizaba en lo alto de una barranca, a un sitio más adecuado³⁹. Esto demuestra que de manera similar a lo que aconteciera con Juan de Palafox y Mendoza, la sociedad poblano-tlaxcalteca tuvo especial interés en conservar, o cuando no remodelar, los lugares que conformaron el itinerario donde transcurrió la vida de sus hombres ejemplares⁴⁰.

A mediados del siglo XVII, otro activo procurador de la causa de Aparicio fue su hermano de orden, fray Bartolomé Letona, quien publicó en 1662 una *Relación auténtica sumaria de la vida, virtudes y maravillas del V. P. fray Sebastián de Aparicio*.⁴¹ obra que compendia a la de Torquemada y que brinda nuevos datos con relación al estado de la causa y también respecto a nuevos milagros, pero en este nuevo esfuerzo tampoco hay vestigio iconográfico, como sucede años más tarde con la obra publicada en Sevilla por fray Diego de Leyva a la que se tituló *Vida, virtudes y milagros del venerable Siervo de Dios Fr. Sebastián de Aparicio, religioso lego franciscano del convento de Puebla de los Ángeles*⁴².

En la década de 1680 la procuración de la causa debió estar muy activa, pues se sabe que entre julio de 1688 a julio de 1690, se expidieron varias licencias a nombre de fray Diego de Cáceres y fray Laureano de la Madre de Dios, por las que se les faculta para pedir

³⁸ Fernando Ocaranza, *La beatificación del venerable Sebastián de Aparicio*, México, s.e., 1934: p. 63.

³⁹ Archivo General de la Nación, *General de parte*, v. 8, exp. 80, f. 54 v.

⁴⁰ Para el caso de Aparicio es importante el énfasis que se puso durante el siglo XVIII en remodelar la pequeña ermita del Rancho de Aparicio, la cual es conocida el día de hoy como la Ermita de Nuestra Señora del Destierro en Aparicio, Puebla.

⁴¹ Fray Bartolomé Letona, *Relación auténtica sumaria de la vida, virtudes y maravillas del V.P. fray Sebastián de Aparicio. Lego franciscano de la provincia de México*. en *Anales de la Provincia del Santo Evangelio*, México, v. IV, n. 3, 1947.

⁴² Fray Diego de Leyva, *Vida, virtudes y milagros del Ven. Siervo de Dios Fr. Sebastián de Aparicio, religioso lego franciscano del convento de Puebla de los Ángeles*, Sevilla, por Lucas Martín de Hermsilla, 1687

limosnas que contribuyan al proceso de beatificación Aparicio⁴³; y apenas un par de años después de la publicación sevillana de Leyva, aparece el primer retrato de fray Sebastián de que se tenga noticia: se trata de una plancha sobre lámina de cobre que aparece firmada y fechada por Joseph Carnero en el año de 1689 (Fig. 69).

Al pié, esta lámina, de la que no se han encontrado ejemplares impresos, lleva una inscripción que informa sobre la fecha de nacimiento y muerte de fray Sebastián, menciona que su cuerpo incorrupto se localiza en el convento franciscano de Puebla y que sus estampas, dedicadas al virrey Gaspar de Sandoval y Silva y Mendoza, conde Galve, conceden 40 días de indulgencias por cada vez que dieran limosna para la causa de beatificación, promovida entonces por fray Juan de Castañeira⁴⁴.

No resultaría difícil pensar que Castañeira, en su calidad de procurador y limosnero mayor, solicitara a José Rodríguez Carnero tomar el buril en lugar de los pinceles, para contribuir con su buen arte a tan noble causa. Para 1689, es probable que Rodríguez Carnero llevara residiendo en la ciudad de Puebla aproximadamente cinco años⁴⁵. Originario de la ciudad de México y elogiado con hipérboles barrocas por don Carlos de Sigüenza y Góngora a la hora de su participación en el arco que levantó el ayuntamiento en la entrada del virrey conde de Paredes⁴⁶, el artista trasladaría su residencia a la Angelópolis, donde una vez más se cubriría de fama a la hora de pintar los grandes lienzos de la capilla del Rosario en Santo Domingo, obra que data por el año de 1690 (que luce magnífica después de su reciente restauración).

⁴³ Archivo General de la Nación, Reales Cédulas Duplicados, v. 33, expedientes. 255, 284, 302 y 346.

⁴⁴ La paleografía de la inscripción sería: "Verdadero Retrato del B. P. fr SEBASTIAN de APARICIO de la Regular Observancia de N.P.S Fran^{co} q nació en la Gudiña Reino de Galicia Año de 1502 y murió en la Puebla de los Ang. de la Nueva España año de 1600 en el conv^o de N. Seraph^{co} P. donde esta incorrupto su cuerpo. Dedicó esta estampa el P. Procur^{or} y limosnero mayor de su beatificación fr. Ju^o de Castaneira a el ex^{mo} Sr. Conde de Galve Virrey de esta Nueva España. Como a Sindico en dicha beatificación con cordial afecto concede su Ser^{ia} Il^{ma} 40 días de indulgencia por cada vez que dieran limosna".

⁴⁵ Rogelio Ruíz Gomar, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, v. XIX, n. 70, 1997: p.65.

Cuando Rodríguez Carnero talló el cobre, sin duda se encontraba en uno de sus mejores momentos artísticos, y enmarcado por una arquitectura revestida con elementos vegetales, dejó una representación de fray Sebastián elaborada con esmero. Está Aparicio de tres cuartos de perfil, e hincado en oración frente a un altar dedicado a Nuestra Señora del Destierro (Huida a Egipto), lo que haría pensar que el paraje a que se alude es justamente la ermita de Rancho de Aparicio, lugar donde fray Sebastián gustaba retirarse para ejercitar el espíritu mientras pacían los animales que tiraban de sus carretas.

La línea del buril es firme y rica en el detalle, lo cual es visible sobre todo en los elementos ornamentales del pequeño altar, aunque también Rodríguez Carnero deja incisiones efectistas que contribuyen a dar cabal idea de las hojas que revisten los árboles del fondo.

En cuanto a la figura de Aparicio, otro detalle para destacar se refiere al hecho de consignar a la estampa el carácter de retrato verdadero, fórmula bastante extendida en el retrato novohispano, con que se pretende legitimar la relación de identidad que existe entre la imagen y su modelo, lo que para este caso no resultaba imposible pues aunque para 1689 habían pasado muchos años de la muerte de Aparicio, el testimonio de su cuerpo incorrupto seguía vigente y por tanto, la posibilidad de ensayar una imagen que considerara al modelo, si bien ésta la hizo el pintor en el entorno de una composición donde el acento principal se puso en la expresión y el rostro del retratado, al que Rodríguez Carnero representa con los ojos asimétricos, nariz aguileña y boca de labios cortos y delgados, con lo que la imagen parece huir de las idealizaciones.

Importante por ser el primero en la línea iconográfica de Aparicio, este retrato revela además a José Rodríguez Carnero en una faceta desconocida hasta la fecha, pero que seguramente debió mantener en un segundo plano merced a su exitosa carrera de pintor en el medio de la ciudad de Puebla. Además, la obra de Rodríguez Carnero vuelve a poner en

⁴⁶ Vid. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio*, México, Coordinación de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, 1989. Biblioteca mexicana de

línea la relación que existe entre imágenes y memoria, pues si en primera instancia esta lámina apareció de manera independiente a la edición de un libro, se sabe que el mismo año de su ejecución, es decir 1689, fray Juan de Castañeira publicó en la ciudad de Puebla otra biografía de Aparicio a la que tituló *Epílogo métrico de la vida y virtudes de el venerable padre fray Sebastián de Aparicio...*⁴⁷, en cuya portada, además de la dedicatoria al Conde de Galve, incluye una leyenda en donde informa que los obispos de México y Puebla conceden la mismas indulgencias que ofrece la estampa, pero esta vez a los que leyeren el compendio biográfico de Aparicio.

Por otro lado, y al igual que pasó con el proceso de Gregorio López, la causa de fray Sebastián de Aparicio continuaría con la necesidad de acumular limosnas, ya mediante procuradores y limosneros nombrados ex profeso, o también con la inserción de un donativo en los testamentos que suscribían los moribundos en varias ciudades del virreinato, lo cual para el caso de Aparicio resulta especialmente visible en los documentos notariales de Puebla y Tlaxcala, cuestión que por su parte, reforzaría la idea de cómo su causa sufrió un proceso de regionalización, con todo y que su primera biografía o su primer retrato, como ya se dijo, se hubieran dedicado al patrocinio de virreyes.

Otra línea en la iconografía *apariciana* la inaugura un retrato que por sus características, también puede considerarse temprano: se trata del cuadro que se conserva en la sacristía de la iglesia del ex convento de San Francisco de Tlaxcala (Fig. 70), lienzo anónimo cuya factura bien puede ubicarse a finales del siglo XVII o principios del XVIII.

En este caso, un paisaje vuelve a ser el entorno que rodea a la figura de Aparicio, lo cual reitera cómo este fraile antes de anclar su vida al interior de un convento, tuvo más

escritores políticos.

⁴⁷ Fray Juan de Castañeira, *Epílogo métrico de la vida y virtudes de el venerable padre fray Sebastián de Aparicio natural de la Gudiña (en Galicia) e Hijo de la Orden del Seráfico en esta Provincia del Santo Evangelio de México, con un compuesto de diversas místicas aromas para todos, de distintos santos y autores sacada por el P. Fr. Juan de Castañeira Predicador y Limosnero mayor de el Venerable Padre Aparicio en el Obispado de la Puebla. Dédicalo al Excelentísimo Señor Conde de Galve, Virrey de esta Nueva España y Síndico General de las limosnas de la beatificación de dicho Venerable Padre, a cuyas expensas se imprime para dicho efecto este año de 1689. Conceden ambas señorías de México y Puebla cuarenta días de indulgencia a los que lo leyeren*, Puebla, por Diego Fernández de León, 1689.

gusto por la naturaleza y ciertos parajes, donde aprovechaba para que sus animales pastaran, pero también donde el futuro beato ejercitaba su cuerpo y espíritu con disciplinas que lo acercan a lo ascético.

Pero aquí el paisaje es accesorio, lo único que se destaca es una cruz de madera colocada en lo alto de una fronda indeterminada, en un sitio que bien pudo funcionar como seña de un oratorio, aunque como elemento complementario, dicha cruz y el resto del paisaje sólo forman el escenario del retrato de medio cuerpo, que ocupa todo el primer plano de la obra y en donde Aparicio vuelve a representarse con la mirada extática, levantada al cielo, en una disposición muy próxima al grabado de Rodríguez Carnero, del que corrige la asimetría de la mirada y que el que los delgados labios se extienden de manera más armoniosa.

Otra diferencia respecto a la plancha de Rodríguez Carnero, es la disposición de las manos, que en este caso ya no van juntas describiendo el gesto de oración, sino que ahora le sirven para tomar con la derecha una piedra con la que Aparicio se ejercita golpeándose el pecho, mientras con los dedos de la izquierda, que se halla al nivel de la cintura, pasa las cuentas de un rosario, atributo que como el hábito y cordón franciscanos, se convertirá en una constante para el resto de su iconografía. En esta pintura, además, el sayo tiene la peculiaridad de ser azul, cuestión que ha movido a diversas y hasta a veces contradictorias interpretaciones, de las que bien puede dar cuenta un pasaje de Manuel Rivera Cambas, quién en su *México pintoresco, artístico y monumental* apunta:

El color del hábito de estos religiosos fue azul, en vez del color gris usado en España; provino esta diferencia, de que habiéndoseles despedazado el hábito a los primeros misioneros en los trabajos y viajes que hacían y no disponiendo de sayal, ni de lana con que reponerlo, acudieron al expediente de hacer desbaratar por las indias el tejido de los hábitos viejos, y que fuera cardada e hilada la lana de que estaban formados, para tejer otros nuevos, y siendo necesario darle un

color más duradero, los hicieron teñir de añil, que era el tinte más común en México⁴⁸...

No me extrañaría que el testimonio de Rivera Cambas tuviera origen frailuno, es decir, que algún franciscano contemporáneo suyo, atinara a contarle esta versión que por su parte, no alude al hábito pardo, uno de los más convencionales en las representaciones pintadas de esta orden, al grado de considerarse que en lo general, dicho tono debió ser el más utilizado en sus hábitos, cuando por la cita anterior se deduce que en consecuencia a su devoción por la pobreza, los franciscanos pudieron atender a cuestiones de índole práctica, como las descritas por Rivera Cambas, quien por cierto calla otra conocida versión donde se asegura que los franciscanos adoptaron el azul para el color de sus hábitos, como una manera de demostrar su acendrado espíritu inmaculista.

La pintura de San Francisco de Tlaxcala merece otro comentario, relacionado con el hecho de que por ninguna parte deja evidencia de inscripción o leyenda alguna, por lo que determinar si el cuadro es una representación de fray Sebastián de Aparicio, obedece más a la tradición que así lo señala, y que posiblemente se sustenta en el reconocimiento de una fisonomía que pudo tomar como referencia su *modelo natural*, es decir el cuerpo incorrupto de Aparicio, aunque para el caso ya se contaba con al menos un modelo figurativo, el retrato grabado por Rodríguez Carnero, que al ponerse en comparación tiende su cadena de nexos y parecidos, como indudablemente lo hace esta pintura con otro grabado tallado varias décadas después por el finísimo buril de Francisco Casanova (Fig. 71).

El grabado, firmado y fechado por Casanova el año de 1769, debió ejecutarse en la ciudad de México y su edición obedeció, como en el caso de la obra de Rodríguez Carnero, a la publicación de un folleto que trataba sobre la vida de fray Sebastián, escrito en este caso por el franciscano fray José Manuel Rodríguez. Parece que el grabado debió contar con aceptación pues el mismo editor lo volvió a utilizar, pero esta vez para que sirviera de

⁴⁸ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Imprenta de la Reforma, 1880-1883: p. 217.

ilustración a la obra de José Miguel de Olivera Castro, que apareció con el título de *Elogio cristiano*⁴⁹.

En lo que respecta a Casanova, esta plancha es cuanto se conoce de él y es una lástima, pues su grabado resulta sorprendente por su calidad. La fineza y seguridad en el trazo del buril se aprecian en cada detalle de la estampa, en tanto que la cartela y el óvalo que enmarca la vigorosa efigie de Aparicio, ya denotan cierto gusto con tendencias rococó. En lo que respecta a la figura de fray Sebastián, si bien existen concordancias con el temporalmente lejano lienzo de la sacristía de san Francisco de Tlaxcala, su eficiente trazo recrea un retrato mucho mejor construido, en el que el hábito se despliega con formas angulosas y el rostro, sin alejarse de su modelo (el cuadro o el natural), gana en corporeidad y vida aún dentro de los lineamientos que hacen de él un ejemplo convencional, a la vera de mantenerse unido a su modelo o convertirlo en una *figura heroica*.

Como también podrá apreciarse, la fecha de publicación de la estampa de Casanova, se halla a veinte años del momento culminante de la beatificación de Aparicio (1789), y por lo mismo podrá comprenderse cómo se estarían dando los últimos tirones para culminar tan largo proceso, donde imagen e historia formaron unidad indivisible, en la búsqueda de estimular la devoción que facilitara los recursos económicos tan necesarios al caso. Dicho empeño no será el único pues años atrás, entre Rodríguez Carnero y Francisco Casanova, hubo otro ejemplo digno de traerse a cuento.

A mediados de 1718 don Leonardo Libri, quién fungiera como síndico de la causa de Aparicio, organizó en Roma un certamen para ver a quién se encargarían los retratos e ilustraciones que figurarían en una *Vida del Sebastián de Aparicio* escrita en lenguas castellana, italiana y toscana⁵⁰. Para el efecto participaron ocho afamados *incisores*, entre los que figuraban un español, cuatro italianos, y tres flamencos, quienes al parecer entregaron al

⁴⁹ Eduardo Báez Macías, "El grabado durante la época colonial", *Historia del arte mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982, Arte Colonial, v. IV, t. 8: p. 1205.

⁵⁰ Fernando Ocaranza, *La beatificación del venerable Sebastián de Aparicio*, México, s.e., 1934: p. 73-76. Rame, palabra italiana para cobre.

procurador diversos proyectos que don Fernando Ocaranza, quién proporciona esta valiosa noticia, sintetiza en el siguiente listado:

Arnoldo Van Vesterohun, 60 *rames*.
 Gerónimo Rossi, 50 *rames*.
 Vicente Francisqueni, 4 *rames*.
 Maximiliano Limpac, 6 *rames*.
 Carlos Allet, 3 *rames*.
 Antonio Foyz, 3 *rames*.
 Juan Antonio de Sarabia, 6 *rames*.
 Francisco Antonio Ranci, 2 *rames*.
 Son todos los *rames* 134⁵¹.

Con mala fortuna Ocaranza apenas brinda algún otro detalle, como el que Sarabia se obligaba por contrato a cubrir sus láminas con buril fino, “de suerte que no sean inferiores a las que abren la misma Vida Carlos Allet y Jerónimo Rossi”⁵², advirtiendo además que una vez aprobada y vista la calidad de su trabajo, habría de cubrirse la cantidad de diez escudos por lámina, lo cual pasaría si Sarabia hubiera ganado el certamen, aunque al efecto, se ignora si se realizaron los trabajos finales para ilustrar la políglota biografía aparicioniana. No obstante, resulta fácil imaginar que cualquier resultado tuvo que ajustarse al objetivo que persigue todo ciclo iconográfico ligado a la causa de un proceso de beatificación: ilustrar una vida.

Por otro lado, el nombre de Arnold van Westerhout (Arnoldo Van Vesterohun en el listado de Ocaranza)⁵³, se destaca no sólo por la cantidad de láminas que entregó al mencionado certamen -60-, sino también porque de entre los artistas postulantes, es el único de quien de cierto se conoce una plancha relacionada con el tema de fray Sebastián de Aparicio.

⁵¹ *Ibidem*: p. 175.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Arnold van Westerhout, grabador flamenco que nació en 1651 y murió en 1725. Su ámbito de trabajo fue la ciudad de Roma, donde participó en diversas empresas editoriales entre las que se pueden citar: *Gabinetto Armonico*, de Filippo

El ejemplar que se conoce está coloreado al óleo (Fig. 72), por lo que no resulta fácil advertir a primera vista el fino trazo del buril de Westerhout en este ambicioso grabado, cuya composición se despliega a partir de un amplio paisaje horizontal en el que se representaron diversas escenas, que confluyen en la figura de fray Sebastián Aparicio. En esta obra, el entorno urbano de la ciudad de Puebla lo deja el grabador en segundo plano, como para no olvidar que la Angelopolitana era la depositaria de su principal reliquia, a más de ser la ciudad que llegó a costear una parte significativa de los caudales necesarios para la causa de beatificación.

De cualquier modo, el amplio paisaje centra su atención en el entorno rural, que debido a las actividades de limosnero y carretero, fueron para Aparicio eje de su vida en el siglo y en la religión, y ambas confluyen en el grabado de Westerhout quién al representar chichimecas en una geografía ajena a sus costumbres, puntualiza otro rasgo importante en la leyenda *apariciana*: el proverbial dominio que fray Sebastián siempre demostró tener hacia las fieras, lo que a su vez fue motivo de gran admiración, como la que demuestra el grupo de cuatro personajes que se hallan por el costado izquierdo. Así, a los pies del fraile se ven con la cabeza gacha un jaguar, un lobo, un león y un lince, mientras cuatro bueyes les forman corro, uno de ellos hincado como rindiendo pleitesía, en tanto que de los cuatro chichimecas de la derecha, uno ha dejado en el suelo su arco y su carcaj con flechas, como pudieron hacerlo algunos indios del septentrión cuando toco a Aparicio participar en el trazo y tráfico del camino de la plata entre México y Zacatecas.

Y en medio de todo, se ve de pié y bajo la sombra de un árbol una figura bastante convencional de fray Sebastián, vestido con el sayo típico de los franciscanos y portando en sus manos una cruz y un rosario, elementos que fungen como verdaderos atributos, como también lo serían su capa y sombrero de viaje que descansan en otra rama del árbol, su carreta, o el par de flores blancas que manan de un trasto tirado en el suelo. Otro detalle que

Bonanni, (1716), y el *Liber LXX*. del *hebdomadum resignatus...* por Jacopo Maria Ayroli, Roma 1714. <http://www.recorderhomepage.net/artw.html>, consultado agosto de 2010.

llama la atención es la rama del árbol que se proyecta en forma de cruz, referencia que por cierto recuerda el lienzo de la sacristía de San Francisco de Tlaxcala (Fig. 70), y que explica por qué ese páramo lo consideraría fray Sebastián como su santuario.

Con tanto que representar y de tan buen modo, el rostro del fraile ya no alcanzó una ejecución meticulosa, apegada en algo a su modelo, pues a diferencia de los casos anteriores, podría decirse que esta obra no pretendió ser en estricto sentido un retrato, sino más bien una construcción iconográfica que puntualiza algunos rasgos de la leyenda aparicionaria, situación que no fue un obstáculo para que el grabado corriera con cierta fortuna.

Tal es el caso del medio punto localizado en la Capilla Real de Cholula (Fig. 73), obra de gran formato ejecutada posiblemente sobre la mitad del siglo XVIII, y que hace juego con una importante serie de óleos donde se representan grandes íconos del devocionario criollo de los valles de Puebla – Tlaxcala, como la aparición de San Miguel del Milagro a Diego Lázaro de San Francisco, la Virgen de Ocotlán y las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe.

En lo que respecta al medio punto que representa a fray Sebastián de Aparicio, se ha de comentar que su oficio resulta regular, destacándose por la manera como esta pintura decanta la narrativa de la plancha de Westerhout, de la que se eliminaron algunas las escenas del fondo. Este afán simplificador también se aprecia en otra pintura más tardía, acaso cercana a los albores del siglo XIX, la cual se localiza en una región distante al entorno donde se concentra el principal foco de la iconografía aparicionaria: se trata de un lienzo de mediano formato y una factura próxima a lo popular, que pertenece actualmente a la Pinacoteca de la Compañía de Jesús en la ciudad de Guanajuato (Fig. 74).

Otro óleo ligado de manera directa al grabado de Westerhout se localiza en la capilla del Destierro, en Aparicio, Puebla (Fig. 75), y en ese lugar tan importante para el devocionario de fray Sebastián, tal lienzo opera como la efigie que mantiene viva su presencia, junto con una rama del famoso árbol que el religioso usara para sus ejercicios espirituales y que se conserva como reliquia debajo de su retrato.

Respecto a la pintura, cuya ejecución podría ubicarse sobre el segundo tercio del siglo XVIII, considero que dentro del círculo de las obras relacionadas al grabado de Westerhout

que hasta ahora se conocen, resultaría plásticamente la mejor, y no sólo por lo que respecta a la buena ejecución lograda por su anónimo artista, sino también porque al ceñirse a un formato vertical, la narrativa del cuadro pudo concentrarse en la imagen del personaje central, que al recuperar preeminencia y libre de muchos elementos accesorios, permite reconocer al conjunto nuevamente como un retrato.

En tal conversión, hay elementos que se trasladaron sin muchas alteraciones, como las aves que se posa en diferentes ramas, o el paisaje del fondo, donde también se representaron algunas lomas, un río y su puente, o la lejana referencia urbana a la ciudad de Puebla. No obstante, aquí anotamos las transformaciones nos parecen más significativas: la galería de fieras domesticadas se redujo un par de felinos (el jaguar y el león), de la comitiva de bueyes sólo queda uno, que el artista pintó a reducida escala junto a la carreta del fondo. Además, se eliminó la presencia de los indios septentrionales, cuestión que los otros cuadros si mantuvieron, permitiendo fluir el mensaje que igualaba su mansedumbre a la que mostraban a Aparicio el resto de los animales.

Entre los atributos de Aparicio, se conservaron la capa y el sombrero, así como el rosario, aunque la cruz portaba en su mano derecha se sustituyó por un cayado. Otro cambio es la fina definición en los rasgos del rostro de fray Sebastián, que describen a un viejo de gran calva y perfiles angulados, acaso algo lejanos a su modelo original, aunque suficientes para dar a la efigie la corporeidad necesaria en un lienzo donde el personaje, y no el entorno de su historia, es el eje principal de la representación.

En éste punto coincidiría otra pintura perteneciente a las primeras décadas del siglo XVIII, que con el tema de fray Sebastián de Aparicio existe en la Catedral Metropolitana (Fig. 76), obra de muy buena factura aunque carente de firma, en la que fray Sebastián está vestido con hábito pardo, en medio de un paisaje que mantiene ciertos débitos con grabado de Westerhout.

Entre las pinturas dedicadas a fray Sebastián, destaca por su buen oficio otra pintura que pertenece al santuario de Zapopan, Jalisco, firmado únicamente Rodríguez Juárez (Fig. 77). Al existir dos pintores coloniales con esos mismos apellidos, el estilo hace pensar que la obra fuera ejecutada por el que se llama Juan⁵⁴, quién haría una obra de pinceladas amplias y efectistas, donde se reitera el tema de ubicar al futuro beato en el paraje del Rancho de Aparicio.

Como el ámbito de actividad de Juan Rodríguez Juárez se ubica sobre todo durante el primer tercio del siglo XVIII, a tal época debe ceñirse la factura de este cuadro, que como el ya citado de San Francisco de Tlaxcala, insiste en el hábito azul, disponiendo como atributos en las manos de Aparicio una piedra y un rosario. En lo que respecta a la fisonomía, el rostro pintado por Rodríguez Juárez recupera el seño en los labios que presenta la reliquia mortuoria de Aparicio, aunque el resto lo deja con nobles arrugas y bien proporcionado, añadiendo a los ojos toques de luz, que hacen ver en la expresión de su mirada un encuentro próximo a lo místico.

No puede negarse que en la composición de Rodríguez Juárez, existe una evocación del grabado de Westerhout, como lo comprueba entre otros, el detalle del cuenco tirado en el suelo del que manan las flores blancas. Sin embargo, también habrá de reconocerse que al modificar la postura en la efigie de fray Sebastián, trasladándolo hasta llenar el primer plano y colocándolo de rodillas en sinuoso contraposto, el buen arte del pintor novohispano dio pie a otra variable, en la que casi todos los incidentes descritos por el amplio paisaje del grabador flamenco se eliminaron, estableciendo una composición al fin novedosa, y que de algún modo mantendrá su vigencia hasta muchos años después, cuando en 1790 el fecundo grabador poblano José de Nava, diera a la imprenta un grabado que ilustró el sermón que

⁵⁴ Juan Rodríguez Juárez, activo en la ciudad de México entre 1692-1728.

pronunció el padre José Carmona con motivo de la aceptada beatificación de Aparicio⁵⁵ (Fig. 78).

Al mirarlas juntas, no puede negarse que la plancha de Nava mantiene algunos de los elementos compositivos ya propuestos en la magnífica pintura de Rodríguez Juárez. Dicha filiación formal, no obstante, resulta difícil de corroborar más allá de la propuesta comparativa, y se matiza además con una significativa diferencia simbólica: en el grabado de Nava, la efigie de Aparicio se mantiene en primerísimo plano, aunque su postura resulta hierática frente al dinamismo que puso en ella el heredero de Luis Juárez, y ahora remite con menos complicaciones a las muchas obras que el arte novohispano formuló sobre la historia de la oración del huerto de Getsemaní. No obstante, la narrativa en el grabado de Nava conduce a caminos de menor tensión emocional, aunque se permite, como no lo hicieron anteriores representaciones, a colocar una amplia aureola en la cabeza del reciente beato, complementándose la nueva condición de Aparicio con el haz de luz que proveniente de las alturas, acentúa la diagonal que recorre toda la composición.

Comentario aparte merece la minuciosa recreación de la ciudad de Puebla figurada por Nava, que al exponerse como un conglomerado donde sólo se divisan cúpulas y torres, llega a un punto extremo en la sacralización del entorno urbano, cuestión que además refuerza el escudo de la ciudad, donde ésta se reconoce en la representación de su Catedral, imagen que por cierto no deja de recordar alguna de las representaciones del templo de Salomón, y todo para destacar la poblana filiación de fray Sebastián de Aparicio, pues como lo señala la inscripción puesta al pie del grabado, la urbe, con exacerbado orgullo, presume la posesión de tan preciada reliquia: “Verdadero Retrato del B. Sebastián de Aparicio cuya insigne reliquia de su incorrupto cuerpo se venera en la Iglesia del Convento de las Llagas del Seráfico P. S. Francisco en esta Ciudad de la Puebla de los Ángeles”.

⁵⁵ Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990: p. 51. José de Nava fue uno de los más prolíficos grabadores poblanos, cuya actividad inició en la década de 1750 y concluyó sobre 1810, fecha en la que Pérez Salazar encuentra todavía láminas firmadas por Nava. No está de más señalar que el sermón del padre Carmona se publicó gracias al patrocinio del ayuntamiento angelopolitano.

 FIGURACIONES DE UNA HAGIOGRAFÍA

En cierta forma, el grabado de Nava cierra un amplio círculo cuyo punto de partida es la plancha de José Rodríguez Carnero, y como aquella primera obra, la de José de Nava reitera la formulación de presentar a su composición explícitamente como un “verdadero retrato”. A decir verdad, y puestos los rostros de ambas composiciones en comparación con una imagen de la reliquia de Aparicio (Fig. 79), el observador contemporáneo podría dudar de la manera como se conjugan los conceptos “verdadero” y “retrato”, pues sólo ciertas concesiones darían lugar a aceptar la necesaria interdependencia que debiera existir entre el modelo y sus imágenes.

Por ello vale la pena puntualizar que el concepto de “verdadero retrato”, más que afirmar una relación de corte naturalista entre modelo y retrato, tiende a reafirmar una noción de autoridad por la cual la relación entre modelo e imagen se convierte en algo implícito, y por lo tanto sin discusión, en el entorno de una época en la que la imagen rara vez podía ponerse en contraste con su posible fuente.

Pero siendo ambas imágenes un “verdadero retrato” y refiriéndose las dos a un solo individuo, la divergencia que muestran va más allá de lo que propiamente pudiera referirse a la noción de “parecido”, y ello no sólo se debe a la brecha temporal que existe entre ambos grabados, sino fundamentalmente, a que representan a un individuo que en el transcurso de los años tiene una condición distinta: en el caso del grabado de José Rodríguez Carnero, fray Sebastián de Aparicio aparece como un fraile cuya causa se promovía y para ello, la estampa misma resulta fundamental, no sólo al nivel de la promoción de su devoción, sino también como otro de los instrumentos que posibilitan la recolección directa de limosnas. En cambio, el grabado de José de Nava fray Sebastián está al final de ese proceso, cuando ya es un beato reconocido por la autoridad de la Santa Sede y por tanto, digno de portar aureola, atributo que expresamente en el entorno de la contrarreforma, se reserva únicamente para los santos.

Este cambio en la condición de fray Sebastián frente a la devoción permitió no sólo la posibilidad de aumentar algún atributo a sus representaciones, sino además, motivó la

creación y difusión de toda una serie de variables iconográficas, cuando el mismo año de la beatificación, los buriles del italiano Pedro León Bombelli tallaron una serie de 111 grabados, que se publicaron bajo el título de *Colección de estampas que representan los principales pasos hechos, y prodigios del Beato fray Sebastián de Aparicio*⁵⁶, obra monumental que constituye el ciclo de imágenes más amplio y completo sobre su vida.

Poco puede saberse de Bombelli, pintor y grabador italiano que nació hacia 1737 y murió en septiembre de 1809⁵⁷. Lo que efectivamente es posible formular, es que los grabados sobre la vida de Aparicio le fueron solicitados por fray Mateo Ximénez, el postulador de la beatificación de Aparicio que en 1789 vio el fin del largo proceso.

La obra de Bombelli y Ximénez consta de un frontispicio (Fig. 80) más 110 estampas y en cada una de ellas, fray Mateo dispuso una leyenda que en su conjunto, compendian los hechos significativos, los milagros y las virtudes de Aparicio. Tras la portada, el primero de los grabados se titula “Retrato del Beato Sebastián de Aparicio” (Fig. 81) y para ella, desde la lejana Roma, Bombelli se hace continuador de la tradición compositiva propuesta en obras como la de el convento de San Francisco de Tlaxcala (Fig. 70), aunque resulta más probable que conociera y utilizara como modelo, algún grabado como el ya referido de Francisco Casanova (Fig. 71).

Sin embargo, en su versión, Bombelli no ubica a la figura de Aparicio enmarcada entre sinuosos garigoleos, decidiéndose a utilizar un sencillo marco lineal, que a su vez constituye el principal elemento con el que unifica todos sus grabados. Al pié, la imagen lleva la siguiente inscripción. “Retrato del beato Sebastián de Aparicio” y no mostrándose con la autoridad que emana del concepto de “retrato verdadero” ya utiliza al de beato, de modo que aunque pueda pensarse que se dibujó incluso meses antes del edicto que lo

⁵⁶ Fray Mateo Ximénez y Pedro León Bombelli, *Colección de estampas que representan los principales pasos hechos y prodigios del Beato Fray Sebastián de Aparicio Religio. Franciscano de la Provincia del Sto. Evangelio de México*, Roma, por Stampa Salomoni, 1789. Edición facsimilar de fray Juan Escobar en Puebla, 1958.

⁵⁷ Ulrich Thieme y Felix Becker, *Allgemeines Lexikon del bildenden künstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig, Fotomechanischer Nachdruck, Grafische Werke Zwickau, 1989.

proclamara como tal, la serie en realidad debió publicarse poco después, como uno más de los actos conmemorativos del acto papal de la beatificación.

En lo que se refiere a la representación, Bombelli también decide colocar a la efigie de Aparicio en el entorno del paraje del famoso Rancho, adicionando como vestigio de su leyenda, la presencia de un rumiantes. Igual que en las obras mencionadas arriba, fray Sebastián ocupa sus manos con un rosario y una roca con la que se golpea el pecho, y sin duda los rasgos expresivos el grabador los concentra en el seño fruncido de los labios y en los grandes ojos, acentuándose apenas el halo beatífico recién ganado, con una ligera variación lumínica que resalta el rostro de fray Sebastián del fondo oscuro.

Continuando con en contexto general de esta obra, ha de resaltarse que cada leyenda de Ximénez no excede más de 15 palabras; la idea de síntesis con respecto a las anteriores y no ilustradas biografías es notoria, porque pareciera que sus enunciados solo tuvieron la intención de marcar a quien tuviera entre sus manos la colección de estampas, aquello que el fino buril de Bombelli realmente describía. Como ejemplo de los enunciados de Ximénez, se pueden citarse: "Cura un lobo milagrosamente al Bto Aparizio, siendo niño"⁵⁸ (Fig. 82), "Allanado el camino por los chichimecos, pasa el Bto Aparizio a Zacatecas con sus carretas"⁵⁹ (Fig. 83), ejemplos de una síntesis que se corresponde con la complejidad de las láminas de Bombelli, quien reproduce en dos, tres o más planos, varias escenas que tienen como fin ilustrar el desarrollo de la idea. Justo en la lámina 11(Fig. 83), la imagen de Bombelli expresa algo que remonta hasta la biografía príncipe de Aparicio escrita por Torquemada, el capítulo referido a la caridad del venerable varón:

Siendo secular, y corriendo la carreta de Zacatecas (como ya se ha dicho) con su cuadrilla de carros, a nadie dejó de acudirle en su necesidad, y era tan conocido (por estas buenas obras que hacia) de los chichimecas (gente desnuda y bárbara que hacia su habitación por aquellos despoblados y serranías) que cuando pasaba por los lugares de sus rancherías, se venían a el (y con ser una gente caribe, y que

⁵⁸ Lámina 2 de la serie.

⁵⁹ Lámina 11 de la serie.

comen hombres puestos en su presencia, eran unos muy mansos corderos, los cuales regalaba y acariciaba con tierno y manso corazón. Davales de comer aquel día para lo cual hacía matar un novillo (de los que traía para este efecto entre los bueyes) conforme el poco o mucho numero de gente que se le llegaba...⁶⁰

La estampa señala el encuentro de Aparicio con los chichimecas y en dos escenas a segundo plano, cómo mataban al novillo, lo cocinaban y comían de él. Entre diversos pasajes Bombelli y Ximénez no dejaron pasar desapercibido otro detalle particular señalado en la vida de Torquemada, quién metaforizando la vida y virtudes de Aparicio escribió:

Era hieroglífico la palma (según la antigua opinión) del hombre justo. Y la razón que daban era, que la palma tiene el tronco delgado, áspero, y desagradable a la vista, pero en la parte superior y alta de sus ramas verde y extendida, y tan hermosa que da placer el mirarla.⁶¹

De esta forma, Bombelli representó la palma jeroglífica en al menos cuatro láminas⁶² (Fig. 85 a, b, c, d), en paisajes y momentos que ciertamente no lo requerían, como sí lo demandó el contenido simbólico con el que enriqueció casi todas sus estampas. Así como existen coincidencias que unen a la lectura plástica de Bombelli con Torquemada, no deja de haber notables diferencias. Refiriéndose a los chichimecas, fray Juan fue cuidadoso en no mezclar los pasaje de la mansedumbre de las bestias y los elementos climáticos con la historia de Aparicio y sus incursiones en los caminos de la plata. Para el caso, Torquemada localizó el encuentro entre Aparicio y los chichimecas dentro del capítulo donde exaltaba la caridad, diferenciándolo de aquellos que narraban cómo el robusto Aparicio domaba novillos, o cómo éstos acudían mansamente a sus llamados. Ximénez y Bombelli fueron más incisivos al respecto: en la última lámina de la colección de estampas⁶³ (Fig. 84), se ve Aparicio como un nuevo Adán en el ejercicio de sus virtudes, rodeado de diversos animales: se distinguen a sus pies laboriosas hormigas o sobre su sombrero algunas abejas, elementos

⁶⁰ Fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del santo confesor de Cristo, fray Sebastián de Aparicio*. fs. 60-60v.

⁶¹ *Ibidem*:: f. 112-112v.

⁶² Láminas 6, 24, 62, 96.

⁶³ Lámina 110.

que sin duda aluden a su imagen de hombre trabajador, pero también un león y un jaguar, en convivencia pacífica con los bueyes, asnos y mulas de tiro entre los que también se aprecia la imagen de un indio chichimeca, lo que seguramente se inspiró en la espléndida estampa grabada por Arnold van Westerhout años atrás.

Hay otra diferencia entre el ciclo narrativo de Bombelli y Ximénez con respecto a Torquemada. En su obra, el cronista franciscano pasa por alto muchas de las visiones demoníacas de Aparicio. Sí menciona cómo después de su aceptación como hermano lego, tuvo la aparición de un negro que en realidad personificaba al demonio, de este modo, algo en la religiosidad del europeo y en la sensibilidad del franciscano, permitió la representación de secuencias impresionantes como la estampa 47 (Fig. 86a), en cuya inscripción se lee “Pónese el Beato Aparicio desnudo sobre la tierra y desafía a los demonios para la batalla”, la 58, que detalla cómo “Intentan los Demonios arrojar al Beato Aparicio al suelo, desde el Claustro alto del Convento” (Fig. 86b).

Plásticamente cada lámina muestra una gran corrección en su factura, y puede decirse que ninguna demerita en calidad respecto al conjunto, presentando en la tónica general, a un grabador que gusta de fondos arquitectónicos clásicos, aunque en algunos detalles no olvida carruajes y rocallas que delatan la presencia de otros estilos. A momentos, sin embargo, el personaje que representa a Aparicio más parece un hábil empresario ilustrado que sabe de ingeniería, que el rústico hombre de negocios que realmente fue⁶⁴ (Fig. 87), transcribiendo en las imágenes el rasgo de heroicidad que confirió a fray Sebastián su condición de beato, y definiendo la iconografía con la que posteriormente otras obras tocaron el mismo tema.

Ese es el caso de los lienzos que cubren los muros de la capilla de la *Virgen Conquistadora* de San Francisco de Puebla, donde un grupo de ocho grandes cuadros reprodujeron 34 escenas de la vida de Sebastián de Aparicio. Temporalmente, los cuadros de la iglesia poblana son posteriores a la serie de grabados de Bombelli, a los que

plenamente se deben en cuanto a fuente de composición e iconografía. Puede afirmarse también que las pinturas de la mencionada capilla son, por su número, el ciclo narrativo de la vida de fray Sebastián de Aparicio pintado en la Nueva España, más numeroso e importante localizado hasta la fecha.

Son varios quienes a la vista de la firma “Miguel Zendejas / 1802”, han atribuido al pincel de este ilustre artista poblano la totalidad de los lienzos de la vida de Aparicio a que se hace referencia⁶⁵, sin observar con solo un poco cuidado, que al menos son dos las manos que intervinieron en su factura. De los ocho grandes cuadros de la vida de Aparicio⁶⁶, uno efectivamente, ostenta el autógrafo mencionado. A esta pintura se suman tres más, confirmándose cuatro lienzos como de Miguel Jerónimo Zendejas -dos colgados en la nave y dos más en el crucero de la capilla- (Figs. 92 a 95), quedando el resto como anónimos, pintados con anterioridad a 1802 pero, por su puesto, después de 1789, cuando vio la luz la obra de Bombelli-Ximénez (Figs. 88 a 91).

Es posible hacer tal afirmación pues los lienzos que pertenecen a la mano de Zendejas no solo guardan respecto al autografiado unidad en cuanto al colorido, dibujo y pincelada, sino también respecto al formato en la distribución de las escenas que describen. Los lienzos de Zendejas reproducen, cada uno, cuatro distintos pasajes, en tanto que los de mano anónima presentan cinco o seis escenas.

Por otro lado, mientras los lienzos de Zendejas aparentan ser una sola pintura en la que se representa cuatro escenas distintas, los lienzos anónimos dan la impresión de que se hubieran ensamblado para "construir" la gran pintura que parecen ser. Otra característica que los diferencia es que los marcos casi ovalados de los versos que identifican la escena representada son, para el autor anónimo especie de rocallas, en tanto que para Zendejas son cuadrados sobre un simulacro de veta de mármol.

⁶⁴ Lámina 7: “Fabrica Carretas el Beato Aparicio, y con ellas conduce géneros desde la antigua Vera Cruz a México”.

⁶⁵ Entre otros: Matías Campazas, *Vida del beato Sebastián de Aparicio* (en cuadros), Puebla, s.e., 1985.

⁶⁶ Véase la distribución de estas pinturas en el contexto del plano arquitectónico del convento de San Francisco de Puebla en la [figura 96](#).

Diferenciar las manos que intervinieron en este ciclo narrativo es la parte más sencilla; queda por resolver quién fue el autor que ejecutó la primera parte del ciclo, qué razones motivaron a colocar los cuadros en un orden que no se apega a la cronología en la vida de Aparicio, o quién fue el autor de los versos que constituyen la explicación de cada pasaje.

Si bien, como se dijo, las pinturas de la capilla de la *Virgen Conquistadora* tienen su origen en la composición e iconografía de los grabados del italiano Bombelli, presentan, al mismo tiempo, marcadas diferencias. Una muy notable es que al suprimir los textos de Ximénez e incluir en su lugar versos en octava real, la narrativa adquiere una tónica mucho más lírica. Además, para el caso de las pinturas, la libre interpretación del artista simplificó las complicadas planchas del italiano, eliminando cuanto le convenía de los fondos que complementaban la secuencia de una misma escena, y más de una vez, simplificando hasta la misma escena principal.

A guisa de ejemplo se puede mencionar el caso del lienzo que narra el embarque de Aparicio al Nuevo Mundo, en donde se conservo como parte de la lectura el simbolismo del atravesar las columnas del Plus Ultra (escena ya narrada por Torquemada), pero en donde también es posible apreciar la simplificación que prefirió lo pictórico sobre la recargada secuencia detallada por el grabador (Fig. 90). En el caso de los lienzos de Zendejas se alcanza a apreciar a un pintor de mejor talento, al que no importó transformar de manera más radical a su fuente; esto se aprecia en la escena que representa cómo un caminante devoto de Aparicio le vio elevado de la tierra (Fig. 95), en donde son más las diferencias respecto al grabado correspondiente de Bombelli que sus similitudes.

Otra pintura de gran interés en la iconografía del Beato Aparicio es la que se custodia en el Museo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. De la misma forma que las obras anteriormente mencionadas, este cuadro no se aleja de la íntima relación entre la historia de la devoción de fray Sebastián y su iconografía, aunque en esta ocasión su temática no trate específicamente sobre la vida o un retrato del Beato, tanto como de la historia del portento que obró una de sus imágenes: se trata del *Verdadero retrato de la estatua de [San] Sebastián de Aparicio* a la que milagrosamente abrazó la imagen de un San

Francisco, lienzo fechado el año de 1782 y que se debe al pincel del artista poblano José Mariano de Lara y Hernández⁶⁷.

En este punto, la pintura de Lara y Hernández permite recordar cómo a lo menos en el ámbito de la pintura del siglo XVII y XVIII, tanto en México como en distintas partes de Iberoamérica, el retrato no fue una actividad artística exclusivamente destinada a la figuración de algún personaje, pues en buen número de ocasiones su concepto también se extendió, como es el caso, a imágenes escultóricas que la devoción de un individuo o la religiosidad de una comunidad consideraba importantes. Para citar algunos ejemplos de este singular proceso, baste recordar a la pintura firmada y fechada por José de Mora en 1719, que al pie lleva una inscripción donde se lee: “Verdadero retrato de la milagrosa imagen del santo Cristo de Chalma”⁶⁸, o bien la *Virgen de la Soledad* de Cristóbal de Villalpando⁶⁹, en cuyo trazo se reproduce una venerada imagen madrileña esculpida originalmente por Gaspar Becerra. Si bien el caso villalpandesco no reproduce ninguna inscripción que se refiera a la imagen de esta Virgen como un “verdadero retrato”, resulta digno mencionarse cómo pareciera que el artista tuvo la intención de *humanizar* a la escultura, al grado de que sin los cortinajes y la esmerada labor de platería visible en su peana y aureola, más parecería una imagen de la propia Virgen que de una de sus tallas. No sucede lo mismo con el caso del Cristo pintado por José de Mora, donde su traza escultórica es parte de lo que el pintor busca evidenciar en su representación, convirtiéndose, como señala Elisa Vargaslugo, en

⁶⁷ Muy pocos datos se cuentan para tratar de este artista poblano, de quien a la fecha se documentan tres pinturas: la que aquí se comenta, única con una fecha cierta para datar el lapso en el que estuvo activo, un *San José*, que Manuel Toussaint vio firmado en el convento de San Francisco de Tehuacan y considera obra de principios del siglo XIX (Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*: p. 181), y finalmente el retrato de Salvador Bienpica y Sotomayor, que Francisco Pérez Salazar reporta en las galerías de la catedral de Puebla, considerándolo lienzo de finales del siglo XVIII (Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 1963: p. 185).

⁶⁸ Pintura que actualmente custodia el Museo Nacional de Arte. Véase: Elisa Vargaslugo, “Nuestro Señor de Chalma”, *Arte y mística del barroco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994: pp. 140-142.

⁶⁹ Véase: Rogelio Ruiz Gomar, “Virgen de la Soledad”, *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997: pp. 185-187.

testimonio de importancia ante el hecho de que la imagen que dio motivo a la pintura, se destruyó en un incendio ocurrido hacia finales del siglo XVIII o principios del XIX⁷⁰.

Regresando a la obra de Lara y Hernández, ha de decirse que las esculturas que le dieron origen, como en el caso de la Virgen de Gaspar Becerra o la del Cristo de Chalma, también han desaparecido. En las amplias inscripciones que acompañan a la pintura⁷¹, se especifica que tanto el San Francisco como el fray Sebastián de Aparicio pertenecían a un retablo dedicado a la Virgen de Aranzazu, que en su momento adornó alguna porción de la iglesia del convento de San Francisco de Puebla. Así, la composición de Lara y Hernández reproduce la porción correspondiente a un nicho del citado retablo, donde se ve cómo la imagen del santo de Asís mantiene su mano derecha suspensa sobre la efigie arrodillada de un fray Sebastián de Aparicio. Si bien el entorno de el nicho es el que justamente recuerda que ambas imágenes son esculturas, y que en ello reside el prodigio de que una de ellas se moviera, la verdad es que nada en su ejecución lo revela: una vez más, pareciera estarse más ante personajes humanizados que frente a tallas escultóricas. Por su parte, las cinco cartelas con escenas de la vida de Aparicio algo añaden a la confusión, pues surge la duda de si en éste contexto, se refieren al venerable religioso cuya vida conmemoran, o bien a la escultura humanizada que por cierto, reproduce el seño con el que otros artistas caracterizaron el verdadero retrato de fray Sebastián.

⁷⁰ Elisa Vargaslugo, "Nuestro Señor de Chalma": p. 142.

⁷¹ La transcripción de las inscripciones que acompañan a esta pintura son las siguientes: al pié: "Verdadero retrato de la estatua de [san] Sebastián de Aparicio, que milagrosamente la imagen de nuestro padre san Francisco, que hoy renovado está en el altar de Nuestra Señora de Aranzazu, alzó la mano que tenía puesta sobre la cabeza y así se mantuvo mucho tiempo según refiere la historia del reverendo padre fray Diego de Leyva en el capítulo 9 del Libro de su segunda parte, folio 55; Sus virtudes están probadas en grado heroico por nuestro santísimo padre Clemente XII y su cuerpo se mantiene incorrupto es este Santo Convento, murió por febrero del año 1600, de 98 años de edad. A devoción de los bienhechores de san Sebastián de Aparicio; a solicitud de fray Juan Barreda". Cartela 1: "Los portentos entretejen de Aparicio la paciencia, pues hizo andar su obediencia la carreta sin un eje. Libro 2, c. 16, folio 133". Cartela 2: "Juan Núñez, caso muy cierto, se recomendó cristiano a Aparicio, quien la mano le franqueó después de muerto. Libro 4, c. 3, folio 179". Cartela 3: "Aparicio y diego, varios, se identificaron tanto que Diego cuidaba el manto y trocaron los rosarios. Libro 3, c. 3, folio 151". Cartela 4: "No hay estilo, falta verba, para explicar sus decoros, pues en las milpas los toros entresacaron la hierba. Libro 1, c. 17, folio 63". Cartela 5: "La fe, caridad, pureza, san Sebastián concordaba y así su cuerda amansaba de los toros la fiereza. Libro 1, c. 18, folio 68".

De las inscripciones, otro punto que llama la atención, pues si bien éstas cumplen con suficiencia los aspectos informativos para el que fueron dispuestas, su protagonismo expresado en el generoso espacio que ocupan y en detalle de lo que dicen se entrelazan con otro fenómeno. Al detallarse en ellas con toda precisión que la narrativa de la pintura tiene su fuente en pasajes precisos de la obra titulada *Vida, virtudes y milagros del Ven. Siervo de Dios F. Sebastián de Aparicio, Religioso del Convento Franciscano de Puebla*⁷², escrita por fray Diego de Leyva, se nota cuanta reciprocidad llega a existir entre un texto y una imagen, y cómo finalmente ambos nos cuenta las historias.

Al parecer, la iconografía sobre fray Sebastián de Aparicio detuvo su rico y variado muestrario tras los acontecimientos de la guerra de Independencia. Todavía puede mencionarse como una obra de cierta categoría, al apoteótico lienzo apariciano (Fig. 99) que se halla en el retablo principal de la capilla donde hoy se exhibe el cuerpo de fray Sebastián en senda hornacina de plata (Fig. 97). Como se puede apreciar al compararla con otro grabado que hizo Pedro León Bombelli y que no pertenece a la serie publicada en el libro de imágenes que se publicó en 1789 (Fig. 98), pareciera que el peso de la iconografía generada en torno a las fiestas de la beatificación de Aparicio fue tal, que haría difícil emprender la creación de nuevas fórmulas iconográficas, proceso que debió esperar hasta el siglo XX, cuando al exaltarse su papel en la construcción del camino entre México y Zacatecas, se convirtió al beato en patrono de los las carreteras (véase fig. 101).

⁷² Diego de Leiva, *Vida, virtudes y milagros del Ven. Siervo de Dios F. Sebastián de Aparicio, Religioso del Convento Franciscano de Puebla*, Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla, 1687.

IMÁGENES Y RECUERDO: ALGUNOS RETRATOS DEL CONVENTO GRANDE DE SAN FRANCISCO DE MÉXICO

DISPERSIONES

Al observar el plano del convento grande de San Francisco de México publicado por Antonio García Cubas en su evocador *Libro de mis recuerdos...*⁷³, apenas se cobrará una idea de las asombrosas proporciones que alguna vez tuvo. El proceso de exclaustación de los franciscanos que inició el año de 1856⁷⁴, marcó el principio de la demolición de este edificio aunque no su absoluta ruina, pues hasta el día de hoy se mantienen en pie algunas de sus partes, incluidas el claustro principal, la nave de la iglesia en conjunto con la capilla de Aranzazu, una porción de las arcadas de la portería y algo de la esquina donde se ubica el espacio de la capilla del Calvario (Fig. 102). Mencionadas así y maltrechas como hoy se observan, difícilmente este listado dará cuenta del enorme conjunto que en el momento de

⁷³ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anécdotas y costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustrada con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, sucesores y hermanos, 1905. Edición facsimilar de Editorial Porrúa, México, 1986, Biblioteca Porrúa 86: pp. 60-61.

⁷⁴ Luis Alfaro y Piña proporciona las siguientes noticias sobre la destrucción del convento: “En el año de 1856 en virtud de un decreto de D. Ignacio Comonfort, fecha 16 de septiembre, fue suprimida la orden de San Francisco arbitrariamente y en 19 de febrero del siguiente año el mismo Comonfort la restableció después de haberse comenzado a destruir por su orden la parte del convento que dividía la calle de San Juan de Letrán de la del callejón de Dolores o de la posta. A finales de 1860 fueron exclaustados los religiosos de San Francisco [n. 1: En la misma fecha se verificó la de los religiosos de San Agustín, de Nuestra Señora del Carmen, de Nuestra Señora de la Merced, Dieguinos, Camilos, etc.] y en el mes de abril de 1861 siguió la destrucción de los altares de la iglesia mayor, la de las capillas del atrio, así como también la parte donde estaba la capilla de los Servitas, para fabricar una calle en prolongación con la de Betlemitas. En la misma fecha se comenzaron a bajar las campanas de las torres y poco tiempo después se comenzaron a fabricar casas en el lugar que ocupaban las otras capillas...”: Luis Alfaro y Piña, *Relación descriptiva de la fundación, dedicación, etc., de las iglesias y conventos de México, con una reseña de la variación que han sufrido durante el gobierno de D. Benito Juárez*, México, Tipografía de M. Villanueva, 1863: pp. 66-67.

su apogeo constructivo, se desplegó sobre una superficie calculada sobre los 21,919 metros cuadrados⁷⁵.

Es de pensarse que antes de iniciada su demolición, muchas dependencias del convento de San Francisco conservarían íntegros muchos de sus programas ornamentales. De hecho, no escapa al anónimo autor del plano, señalar la existencia de al menos dos puntos pertinentes para el estudio que aquí se traza: en el ámbito de la portería -que García Cubas curiosamente denominó “claustro exterior”-, se menciona la existencia de un ciclo pictórico dedicado a la figura del Beato Sebastián de Aparicio, y por otra parte está la celda donde murió el venerable fray Antonio Margil de Jesús (Fig. 103).

Poco se puede abundar respecto al ciclo apariciano. Algunos espacios de lo que fue la antigua portería, como se dijo antes, se mantienen en pié, por lo que al observarlos resulta posible imaginarse que las pinturas dedicadas a fray Sebastián cubrirían una superficie bastante considerable, en la que bien se pudo trazar la historia de la vida del ilustre gallego, con un detalle similar al que manejó el ya mencionado ciclo de la capilla de la Virgen Conquistadora -en el convento franciscano de Puebla-. El nombre de su autor se ignora y por lo tanto no es posible figurarse una imagen sobre su calidad plástica, aunque por otro lado, la existencia de estas pinturas bien pudo delatar la manera como la comunidad francisca de la ciudad de México festejó la beatificación de Aparicio y siendo así, tales pinturas, como las de Puebla, pudieron realizarse durante los últimos lustros del siglo XVIII o los primeros del XIX.

Por su parte, que el mapa recuerde con precisión la celda donde falleció el padre Margil, refiere el alto aprecio que los franciscanos de su tiempo debieron dispensarle, pero además, dicha seña confirma la idea de que el convento, en términos de sus sistemas ornamentales, procuró espacios donde era posible dejar inscritos y resguardar los ejemplares hechos de sus habitantes más destacados, como ya se refirió en páginas anteriores.

⁷⁵ *Ibidem.*

Para el caso de *El peregrino septentrional atlante* –como el cronista fray Isidro Félix de Espinosa celebró a Margil de Jesús⁷⁶–, Antonio García Cubas describe entre sus páginas mayores detalles referentes al sitio que guardaba la memoria del venerable personaje:

Las puertas abiertas de una celda franqueáronme la entrada de ella, la cual era una pieza pequeña, cuya única ventana caía, por el norte, a un gran patio, hallándose en la pared occidental, en el ángulo noroeste, pintada al temple, la imagen de un sacerdote y al pie de ella una inscripción hecha con azulejos: VERDADERO RETRATO DEL VENERABLE P. FRAY MARGIL DE JESÚS, MISIONERO APOSTÓLICO EL CUAL FALLECIÓ EN ESTE SITIO Y CONVENTO DE N. P. SAN FRANCISCO DE MÉXICO DÍA 6 DE AGOSTO DE 1726, A LOS 70 AÑOS DE EDAD. La celda con esta inscripción, pero sin la efigie, existe aún en la casa de vecindad en que se convirtió la enfermería, casa marcada con el número 6 de la calle de Independencia, desde la cual se advierte aquella ventana, sobre la escalera del patio, dando precisamente a la acera occidental de la calle de Gante⁷⁷.

La evocadora imagen la perpetuó García Cubas en una de las ilustraciones de su libro, aunque cabe pensar que la efigie “pintada al temple” no era tal, sino alguna otra obra posiblemente ejecutada al óleo, como las muchas de las pinturas que sobre Margil de Jesús circularon en la Nueva España. De hecho, la iglesia de San Francisco de México conserva aún como reliquia de aquellos años, un retrato del padre Margil que se observa colocado en lo alto de la portada que conduce a la nave de la iglesia desde la capilla de Aranzazu, obra al parecer de buena factura pero puesta en tan difíciles condiciones para su observación, que apenas algo más puede comentarse de ella (Fig. 104).

Aparece el padre Margil de cuerpo entero, ocupando el primerísimo plano de un paisaje indeterminado; como indumentaria lleva el hábito pardo de los franciscanos con

⁷⁶ Fray Isidro Félix de Espinosa, *El peregrino septentrional atlante delineado en la exemplarísima vida del venerable padre fray Antonio Margil de Jesús, fruto de la floridísima ciudad de Valencia, hijo de su seráfica observante provincia, predicador misionero, notario apostólico, comisario del Santo Oficio, fundador y ex guardián de tres colegios, prefecto de las misiones de Propaganda Fide en todas las Indias Occidentales y aclamado de la piedad por nuevo apóstol de Guatemala*, México, por Joseph Bernardo de Hogal, 1737. Un recuento de la iconografía margiliana lo hace Antonio Rubial García en: *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 1999. Sección de obras de Historia: pp. 290-291.

capucha que le cubre la cabeza, sombrero de peregrino en la espalda, el cordón de tres nudos a la cintura y en el pecho un crucifijo. Su mano izquierda la lleva a la cintura mientras en su mano derecha porta un bastón de madera, el cual tiene la peculiaridad de acabar su empuñadura semejando una “Y”. No deja de sorprender como esta descripción pareciera haberse llevado al estereotipo, pues bien puede aplicarse a diversos retratos del mismo personaje entre los que se pueden citar el *Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús* localizado en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas (Fig. 107), otro firmado “Torres”⁷⁸, de colección particular en los Estados Unidos de América (Fig. 108), y la versión anónima que se conserva en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México (Fig. 105)⁷⁹, obras en donde la inclinación de la cabeza y seño del fraile resultan tan similares, que aún sin otro dato se podría identificar en ellas al mismo personaje.

No obstante, este núcleo de obras también muestra algunas diferencias respecto al retrato localizado en la capilla de Aranzazu, que atañen desde la diversa calidad de su oficio, hasta las ligeras variantes del texto de la cartela, y sobre todo al formato de la pintura, pues mientras la primera es “de cuerpo entero”, las siguientes son de “medio cuerpo”, con lo que el fondo, que de por sí refería un paisaje indeterminado, prácticamente se elimina al grado de no saberse si fray Antonio se ubica en un entorno exterior, como correspondería a los atributos de peregrino que forman su arreglo y fama de evangelizador andariego, o está en el interior de alguna edificación.

⁷⁷ Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*. pp. 57-58.

⁷⁸ Esta imagen, proporcionada por la Dra. Clara Bargellini, conserva la firma “Torres” y en la publicación de donde proviene se añade además el nombre de Luis con una interrogación, situación que hace difícil señalar si esta obra comprueba la existencia de un nuevo artista no contemplado en las nóminas de pintores conocidas, o más bien puede relacionarse con Antonio de Torres, pintor activo en la ciudad de México entre 1693-1731 y primo de los artistas Rodríguez Juárez, autor de un importante ciclo de retratos de frailes franciscanos al que me referiré más adelante.

⁷⁹ Curiosamente esta pintura se exhibe en el nuevo guión del Museo Nacional de Historia junto con los mosaicos que pertenecieron al antiguo edificio franciscano a los que alude García Cubas. Por otra parte, se sabe que el retrato de Margil perteneció hasta una época muy reciente a una colección particular, pues el 17 de febrero de 1969 se compró al señor Jorge Denegre Vaught por un costo de \$15,000 pesos. Véase: María Esther Ciancas y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato*

Relacionada con estas pinturas se halla la plancha firmada por el grabador novohispano Joaquín de Sotomayor (Fig. 107), sobre todo porque en ella se repite la morfología del rostro del padre Margil, aunque ciertamente, la historia que describe esta representación transita por senderos diferentes, pues aunque el grabado es la ilustración principal del ya referido libro de fray Isidro Félix de Espinosa⁸⁰, en él se obvia la condición viajera de fray Antonio, concentrándose la composición en demostrar la esencia principal de su oficio misionero, al colocar la figura de Margil de Jesús al centro de un grupo de atentos y devotos indígenas chichimecas.

Existe otro *Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús*, firmado por Nicolás Enríquez, que actualmente se localiza en la Universidad de Our Lady of the Lake, en San Antonio Texas (Fig. 109), pintura admirable porque compartiendo con este núcleo de obras el mismo tema, el retrato pintado por Enríquez se aleja de sus convenciones, de modo que los rasgos impresos por el pintor en el rostro del fraile valenciano, parece que construyen un *verdadero retrato* en su sentido literal, más que un *verdadero retrato* en su sentido literario.

Al apreciar la construcción figurativa lograda por Enríquez, debe concederse que la cuestión de parecido y/o proximidad con el modelo original debe ser estrecha, habiendo logrado un retrato cuyo formato es algo menor al de medio cuerpo y en el que el rostro de fray Antonio, “de tres cuartos”, es el centro de la representación. Sin merma de la noble figura, el retrato de fray Antonio no oculta las arrugas de la frente, pómulos y párpados o la barba sin rasurar, esbozando la boca de gruesos labios una leve sonrisa que complementa el seño del entrecejo y la serena expresión de la mirada que se dirige a un punto del espacio indeterminado. Aquí no se representa al incansable viajero o al evangelizador de pueblos irreductibles, sino al fraile de serena vida interior.

Pero si se concede entonces que en este retrato existen rasgos de identidad entre representación y representado, no está demás señalar que por lo mismo, se abre un espacio

colonial (Siglos XVI-XVIII). Catálogo de la colección del Museo Nacional de Historia, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994: p. 101.

para pensar que en el ámbito de la pintura novohispana y al menos para ciertos temas, el “estudio del natural” pudo ser un ejercicio practicado por diversos artistas. Para verificar tal punto, resulta indispensable corroborar en este caso que al menos antes de la muerte del padre Margil, ocurrida el 6 de agosto de 1726, el pintor Nicolás Enríquez y el religioso coincidieron en un posible encuentro.

La vida del ilustre religioso de origen valenciano se extendió 73 años, de modo que su nacimiento se verificaría poco después de mediados del siglo XVII, posiblemente hacia 1653. Nicolás Enríquez pertenecería a una generación muy diferente; no contamos con su fecha de nacimiento, aunque Manuel Toussaint refiere que el ámbito de su actividad artística en la ciudad de México, se extiende –según la firma de sus cuadros- entre 1730 hasta 1787. Si para la primera fecha ya era maestro examinado, su fecha de nacimiento podría fijarse entre 1705-1715, con lo que se da el margen, ciertamente estrecho, para que en efecto el pintor Enríquez hubiera conocido al famoso misionero, aunque acaso con los talentos de un adelantado oficial si es que no un maestro recién examinado, cuya edad, para 1726 en que murió Margil, fluctuaría en torno a los 20 años.

Tales indicios se complementan con otra notable referencia documental, en la que un Nicolás Enríquez de Vargas –acaso su nombre completo-, figura entre los personajes relacionados con la academia del arte de la pintura promovida por los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, pues en 4 de septiembre de 1722 aparece mencionado entre “las demás personas que la componen”, citándosele junto con el entonces llamado oficial don Joseph de Ibarra, encargado para que comparezca y haga postura ante el señor corregidor y Ayuntamiento de México para la ejecución del arco triunfal que la ciudad levantará a la entrada del virrey don Juan Antonio de Acuña, los propios hermanos Rodríguez Juárez,

⁸⁰ Fray Isidro Félix de Espinosa, *El peregrino septentrional atlante...*, México, por Joseph Bernardo de Hogal, 1737.

Tomás de Pereda, [Antonio de?] Torres, Marcelo Vásquez, Juan Francisco Aguilera, Carlos Clemente López, Eusebio Carrillo, Thomas de Merlo y Mateo Gómez⁸¹.

La ilustre compañía y el intento de formar esta academia, hacen por demás atractiva la personalidad artística de Nicolás Enríquez, quién durante su larga vida habrá de obsequiar a la Nueva España uno de sus pinceles más capaces. Sin embargo, y posiblemente debido a que para el momento de la muerte del padre Margil este artista contara con menos reconocimiento que otros, fray Isidro Félix de Espinosa lo ignora cuando en su ya citada biografía, trata sobre la muerte de fray Antonio Margil de Jesús. En ese contexto, Espinosa destaca en primer término, la fervorosa devoción que despertó la noticia del fallecimiento del padre Margil, al punto que para evitar “excesos no permitidos”, el ministro provincial de los franciscanos mandó expresamente

a todos los religiosos, no tomasen las pobres alhajas del Difunto, reservándolas todas con cautela. Todo fue necesario, pues apenas amortajado el cadáver se abrió la puerta, cuando de tropel se abalanzaban a tomar alguna cosa que hubiese servido a su uso, y así ni los pañizuelos que le habían aplicado, ni las vasijas de bebida y unturas pudieron reservarse del piadoso hurto⁸².

Pero si la reliquia del cuerpo se amortajó convenientemente para reservarla de cualquier acto de vandálica piedad, el padre Espinosa detalla que su efigie no corrió con igual fortuna, pues

Algunos bienhechores de la primera nobleza trataron de sacar alguna copia de este ejemplar de virtudes para recuerdo de su feliz memoria. No permitiera su humildad viviendo este corto aplauso, y aun parece lo resistía ya difunto, pues el insigne pintor Juan Rodríguez, que vivía entonces, siendo tan diestro en copiar facciones, como sabe todo este Reino, sudaba copiosamente al querer trasladar

⁸¹ Las referencias documentales sobre esta academia provienen del *Archivo General de Notarías, México*, 391 a/c Felipe Muñoz de Castro, t. 2577, f. 221-222 y f. 222-223 v., información generosamente proporcionada por Rogelio Ruíz Gomar. Para el tema de las primeras academias de pintura en la Nueva España, destaca el valioso artículo de Xavier Moyssén, "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, v. IX, n. 34, pp. 15-29.

⁸² Fray Isidro Félix de Espinosa, *El peregrino septentrional atlante...* c. XXX. "Aclamación de su virtud en su muerte y el entierro honorífico con que se desempeñó la piedad mexicana": p. 318.

los lineamientos de aquel difunto cuerpo a la tabla, y confesó haberle costado inmensa fatiga poder formar retrato que algo se pareciese...⁸³

De la cita anterior, debe destacarse la confirmación del cronista Espinosa de que en vida, el padre Margil no hubiera consentido hacerse retrato, situación que vino a cambiar tras su fallecimiento, cuando el pincel del renombrado artista Juan Rodríguez [Juárez], se tomara el trabajo de copiar sus facciones, inaugurándose, no sin dificultades, el proceso de su iconografía:

Era propiamente copiar al robo, como llaman los pintores, pues llevaron los pinceles las facciones del venerable rostro contra la voluntad de su dueño. Estos retratos se han difundido sin otro lustre que el que usa la común estimación con personas dignas de especial memoria, y de quienes no es razón se sepulsen heroicos hechos⁸⁴.

De aquí se desprende que si un pintor tuvo la posibilidad de acceder al venerable modelo, este sería Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), renombrado artista activo en la ciudad de México desde al menos 1692 y último exponente de la famosa dinastía de los Juárez, quién para el año del fallecimiento del padre Margil, continuaría trabajando en magna obra pictórica que ahora luce en el altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana.

Ahora bien, con todo y que la cita del padre Espinosa aclara varias cuestiones referentes al iniciador de la iconografía de fray Antonio (que sería el pintor Juan Rodríguez [Juárez]), la ya marcada existencia de al menos dos modelos bien diferenciados de retratos del padre Margil deriva en otras interrogantes, pues sería fácil considerar que el modelo de retrato que dibuja al “fraile peregrino” –como ejemplifica el cuadro de la capilla de Aranzazu (Fig. 105)- es obra derivada acaso de una primera versión, ahora mismo desconocida, debida al pincel de Juan Rodríguez Juárez quién por tanto, sería el creador del estereotipo que repetirían otros artistas novohispanos.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*: pp. 318-319.

Todo ello concuerda con otra de las frases del cronista Espinosa, quien escribe: “*Estos retratos* se han difundido sin otro lustre que el que usa la común estimación con personas dignas de especial memoria...”, donde podría reconocerse que un cuadro de Rodríguez Juárez fue el origen de la secuela iconográfica. Sin embargo, también queda la duda de si la bien construida composición del “fraile peregrino” fue, en efecto, la que causó a Rodríguez Juárez, “tan diestro en copiar facciones, *como sabe todo este Reino...*”, los “copiosos sudores” e “inmensa fatiga” que Espinosa asegura el pintor hubo de pasar, para “poder formar retrato que algo se pareciese...” a su dueño.

Por su parte, hay que admitir que líneas como las puestas entre comillas, bien caben entre los tópicos de corte literario que siempre se hallan detrás de las obras de corte panegírico, como es el caso de la biografía escrita por Espinosa. Pero al comparar la pintura firmada por Enríquez con la del modelo del “fraile peregrino”, y apreciar las evidentes diferencias de unas facciones que debían parecerse algo más -pues al fin provienen del mismo individuo-, cabe la duda de si la primera obra de Rodríguez Juárez, constó en realidad de varios ensayos que posteriormente el mismo artista arreglaría en una “composición oficial”.

Tal procedimiento abriría la posibilidad de que Rodríguez Juárez hubiera hecho, en efecto, un “estudio” con diferentes variables, que fueran más cercanas en su parecido al modelo original y que, a su vez, alguna de ellas fuera la fuente de la que Nicolás Enríquez - acaso discípulo de Juan-, tomara la traza para ejecutar su misteriosa versión del retrato del padre Margil, aunque, por supuesto, también queda la posibilidad de que el mismo Enríquez disfrutara el privilegio que tuvo Rodríguez Juárez, al haber copiado directamente las facciones del venerable difunto, y ello sin que el padre Espinosa considerara relevante mencionar algo al respecto.

Después de todo, el biógrafo reconoce que no fue uno, sino “...Algunos bienhechores de la primera nobleza...” quienes se interesaron en patrocinar un retrato que perpetuara la memoria y la imagen del padre Margil, con lo que se puede pensar que estos “bienhechores” pudieron contratar, por cierto, a más de un pintor. A estas alturas debe aceptarse que las hipótesis ya resultan bastante tortuosas, aunque también habrá de admitirse que los cuadros

que forman el núcleo de retratos de fray Antonio Margil de Jesús, proponen una relación que va más allá de la que se deriva de constituir la iconografía un mismo personaje.

RECUEENTOS

Sin tener conocimiento de otra obra, nada más que lo reseñado en el apartado anterior parece haberle quedado al convento de San Francisco de México. Todo indica, sin embargo, que la colección de pintura que con los años pudo atesorar el que fuera el edificio más importante de la provincia del Santo Evangelio, debió ser muy amplia y contar con pinceles de gran calidad. Es posible creerlo así, sobre todo si se recuerdan algunos pasajes consignados por autores cercanos a la exlaustración, entre los que sin duda, destaca el testimonio de Manuel Ramírez Aparicio:

Añadiremos... que además de los cuadros de la vida de San Francisco, obra de Chávez, que decoraban las paredes inferiores del departamento principal⁸⁵, había otros en las de arriba debidos al pincel de Juárez, y eran los siguientes: *La invención de la Santa Cruz*, *San Lorenzo mostrando a los pobres cuando se le pidieron los tesoros de la Iglesia*, *Ananías volviendo la vista a S. Pablo*, *La curación del paralítico por S. Pedro*, y *El Martirio de S. Sebastián*. De Ibarra se conservaban allí mismo: *La visión de S. Juan (Apocalipsis)*; en el refectorio: varios cuadros de los apóstoles; en la antesacristía: *La bajada de Jesús al limbo*, con algunos otros cuadros de mérito...⁸⁶

⁸⁵ Aunque nunca se ha sabido con certeza a que Echave pertenecería la serie de la vida de San Francisco del claustro bajo, no fue esta la única obra pictórica firmada por alguno de los miembros de esa ilustre dinastía, pues según hace constar Manuel Ramírez Aparicio en otra parte de su libro, “el mejor adorno de sus paredes laterales [en la también derruida capilla del Señor de Burgos] consistía en varios cuadros grandes que representaban la vida de San José, obra del célebre Baltasar de Chávez”. Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos de México, estudios biográficos, históricos y arqueológicos*, reproducción facsimilar de la primera edición, México, 1861, prólogo de Oscar Castañeda Batres, México, Miguel Ángel Porrúa, 1982. Colección Tlahuicole 4: p. 341.

⁸⁶ Sobre las obras que existían en la sacristía, Manuel Rivera Cambas escribe: “La sacristía, en la que eran enterrados los condes de Santiago, estaba llena de lienzos grandes con marcos dorados, representando varios pasajes de la sagrada escritura: el paraíso, la escala de Jacob, el triunfo de Judit, Rebeca a la orilla del pozo, además en un cuadro veíanse representados los atributos de María Santísima, obra del lego Diego Becerra; la sacristía estaba adornada con una cenefa baja de azulejos, y cubierta toda de estantes de nogal embutidos, en los cuales se guardaban los ornamentos y el techo era de artesón dorado”. Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripciones, anécdotas y*

Todas estas pinturas, así como las muchas otras que no consideraron nóminas tan generales como la transcrita, tuvieron finales diversos y entre ellos, el que pareciera menos azaroso también lo consigna también Ramírez Aparicio:

Estos últimos [es decir, los cuadros de José de Ibarra], así como los que estaban en el refectorio y en la antesacristía, son de un autor cuyo nombre ignoramos, y todos, o los más, han sido trasladados a la Academia de Nobles Artes para enriquecer las galerías de este amable plantel que, no lo dudamos, recibirá algún día de nuestro gobierno toda la protección que merece⁸⁷.

La apostilla del autor de los *Conventos suprimidos* genera la ilusión de que “todos, o los más” cuadros pertenecientes al convento de San Francisco, quedarían en efecto, bajo resguardo de la Academia de Nobles Artes, que por cierto, también sería el destino de la obra pictórica de otras exclaustaciones⁸⁸ y siendo así, el ingreso de pinturas a la Academia debió conformarse por crecidos lotes de obras de la más diversa temática y oficio, situación que, sin duda, motivaría a una institución con poco espacio y recursos económicos siempre limitados, a realizar una selección que dejaría fuera de su cuidado a numerosas pinturas.

Temáticamente y por hallarse entre ellos los retratos de los primeros evangelizadores de México y algunos notables frailes más, el Museo Nacional vería la ocasión de engrosar sus fondos, principalmente constituidos por antigüedades mexicanas, con algunas de las pinturas de la remesa exclaustada, entre las que estaría, por ejemplo, el retrato del siempre celebrado fray Pedro de Gante (Fig. 110), que el mismo Ramírez Aparicio aprovechó para mandar hacer una de las ilustraciones de sus *Conventos suprimidos* (Fig. 111).

Muchos años más tarde, aunque todavía dentro del lapso de vida institucional que tuvo el Museo Nacional cuando estuvo ubicado en su edificio de la calle de Moneda, el entonces jefe del Departamento de Historia, don Jesús Romero Flores, se dio a la tarea de trabajar el gran cúmulo de pintura de retrato novohispano que poseía el Museo,

episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica..., México, Imprenta de la Reforma, 1880-1883, v. I: p. 215.

⁸⁷ Manuel Ramírez Aparicio, *Los conventos suprimidos de México*: p. 351

catalogándola en un libro⁸⁹, donde la mayoría de las veces publicó una imagen del cuadro, la cartela que lo acompaña y algún dato más, pero no sobre la obra, sino del retratado, cuestión sintomática de cómo el interés que se tenía en estas pinturas residía en consideraciones de tipo histórico antes que tener en cuenta cualquier aspecto relacionado por ejemplo, con su calidad plástica. En el prólogo de su *Iconografía colonial*, escribe Romero Flores:

La necesidad de la formación de este catálogo se dejaba sentir desde hacía algún tiempo, ya que hombres de ciencia y de letras en general, preguntan a menudo si en nuestras galerías de exhibición se encuentra tal o cual retrato, ya sea por investigación iconográfica o para su publicidad en libros o revistas.

Desfilan por las páginas de este libro, virreyes, oidores y jefes del gobierno civil de la colonia; arzobispos y obispos; preladados de las ordenes monásticas; misioneros, historiadores y cronistas; rectores de la universidad, catedráticos de ella y maestros de los colegios; cuantos significaron y llamaron de algún modo la atención en el largo periodo de trescientos años, en que nuestro país estuvo sujeto a la dominación española. Ciertamente tenemos que dolernos de que nuestro Museo no posea todavía los retratos de todos los personajes notables de este periodo histórico. Faltan en nuestra colección los de sabios, poetas, artistas, que supieron honrar el nombre de México, dentro y fuera de nuestras fronteras y, aunque figuran en la rica biblioteca del establecimiento, esperamos completar muy pronto las galerías iconográficas con la efigie de tan ilustres compatriotas⁹⁰.

Y en tales palabras resuenan, sobre todo por su acendrada dosis nacionalista, ecos de la intención con la que se formó una institución europea ligada al arte del retrato, notable porque su creación obedeció expresamente a la idea de concebir una institución cuyo fin principal fue exhibir obra pictórica de este género; me refiero a la *National Portrait Gallery* de Londres, nacida directamente de la cepa del coleccionismo y romanticismo inglés encarnado por Philip Henry Stanhope –su fundador–, pero sobre todo por Thomas Carlyle, quién fue autor de una famosa y debatible teoría de los héroes⁹¹, además de haber

⁸⁸ Entre las que destacarían las de los conventos de Santo Domingo y San Agustín.

⁸⁹ Jesús Romero Flores, *Iconografía colonial*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1940.

⁹⁰ *Ibidem*: prólogo, páginas sin numeración.

⁹¹ Thomas Carlyle, *De los héroes*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Océano, 1999. Biblioteca Universal.

organizado el año de 1855 en Edimburgo, la *National Exhibition of Scottish Portraits*, verdadero antecedente intelectual de la referida institución londinense que abrió sus puertas un año después, en marzo de 1856⁹².

Pero regresando a las pinturas que estuvieron en el Museo Nacional y que por su temática, antaño pudieron formar parte de la galería de retrato del convento de San Francisco de México, Romero Flores consigna las siguientes obras:

Obras anónimas:

Retratos de fray Martín del Castillo y fray Luis Morote
Retratos de fray Gil y fray Paulucio de la Trinidad
Retrato de fray Matías Diegues
Retrato de fray Pedro de Gante
Retrato de fray Andrés de Olmos
Retrato de fray Antonio Margil de Jesús
Retrato de fray Bernardino de Sabún
Retrato de fray Juan de Torquemada
Retrato de fray Junípero Serra

Obras firmadas:

Por José de los Ríos Arnáiz:

Retrato de fray Buenaventura Francisco Baeza

Por Antonio de Torres:

Retratos de fray Pedro de Gante y fray Diego de Olarte
Retratos de fray Diego Trujillo y fray José Sánchez
Retratos de fray Francisco Jiménez y fray Juan Suárez
Retratos de fray Sancho Merás y fray Esteban de Ursúa

Además de estas obras, habría otras dos pinturas con tema franciscano que corresponden a la efigie de fray Juan de Zumárraga, los cuales, como se verá más adelante, pudieron pertenecer a alguna institución religiosa distinta. Por su parte, de la lista que se

⁹² Además, en 1876 Carlyle escribió un extenso ensayo titulado *The Portraits of John Knox*, donde abunda sobre la relación que existe entre el retrato y el héroe. Véase: Paul Barlow, "The imagined hero as incarnate sign: Thomas Carlyle and the mythology of the 'National Portrait' in Victorian Britain", *Art History*, v. 17, n. 4, December 1994: pp. 517-545, y Charles Saumarez Smith, *The National Portrait Gallery*, Londres, NPG, 2000: pp. 9-12.

extrae para San Francisco de México y gracias al catálogo de Romero Flores, resulta interesante destacar que aunque aparecen algunos personajes cuya vida transcurrió en el siglo de la primera evangelización, pareciera que ninguna de sus pinturas se remonta a época tan temprana, debiéndose considerar como las más antiguas los retratos que corresponden a fray Andrés de Olmos (Fig. 112a), una de las versiones de fray Juan de Zumárraga (Fig. 113a), y los retratos dobles de *Fray Martín del Castillo* y *fray Luis Morote* (Fig. 114) y *Fray Gil* y *fray Paulucio de la Trinidad* (Fig. 115).

Como tantas veces acontece, el primero en tratar algo con respecto al retrato del padre Olmos, fue don Manuel Toussaint, quién en su *Pintura colonial en México* recoge la siguiente noticia:

Otro pintor llamado también Aquino, es el que firma el retrato del padre Olmos, muerto en 1571, que se conserva en el Museo Nacional. Efectivamente, en la parte inferior de la inscripción a la derecha se lee: J. Aquino, al menos así parece decir como puede verse en el facsímile que publico, La inscripción es indudablemente del siglo XVI pero el retrato ha sido totalmente repintado en el XVII. Así pues, no podemos juzgar de su carácter y mérito⁹³.

Y a continuación publica una calca del autógrafo (Fig. 112b), de cuya paleografía -ya se observa de la cita anterior-, el mismo Toussaint tuvo sus dudas y yo las mías, considerando en realidad imposible leer en ella el “Aquino” a que se alude. Si tal firma fuera posible, esta pintura se convertiría en una obra de capital relevancia, signada por el autor a quién discutiblemente también se atribuyó el lienzo de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac⁹⁴. Pero si ha de concederse, como dice Toussaint, que las grafías de la cartela corresponden a caracteres arcaicos y por tanto pudieran remontarse al siglo XVI, tal detalle sería lo único que apunta a una cronología tan antigua, pues el retrato, actualmente restaurado, permite ver en sus detalles no repintes, sino una obra formada plenamente sobre

⁹³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 25.

⁹⁴ Véase: Pedro Angeles Jiménez, “Apeles y tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano indígena del siglo XVI en la Nueva España”, De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004: pp. 115-134.

mediados del siglo XVII (Fig. 112a), donde su pintor sobresale por la ejecución naturalista que imprime a los diversos libros, papeles y otros objetos dispersos en la pintura, atributos que identifican al retratado con la venerable fama de sabio y apóstol con que distinguen al padre Olmos todos los cronistas franciscanos⁹⁵.

El retrato de fray Juan de Zumárraga (Fig. 113a), por su parte, pareciera algo más temprano que el del padre Olmos, pues aunque su factura no resulte de tan depurado pincel como lo es el *Fray García Guerra* pintado por Alonso López de Herrera⁹⁶, lo recuerda en su traza, por lo que considero que la factura del cuadro del obispo franciscano podría localizarse sobre el primer tercio del siglo XVII.

En esta bien lograda representación de cuerpo entero, se alude no sólo a la calidad de primer obispo de México que tuviera fray Juan de Zumárraga, sino además, a su precisa condición de fundador del hospital de “este Amor de Dios”, con lo que, fácilmente, podría esperarse que el retrato pudiera corresponder a la mencionada institución hospitalaria que con ello, rendiría tributo a su notable fundador⁹⁷.

No puede dudarse que la figura de fray Juan de Zumárraga, como su biografía, constituyen de por sí un tema que merece tratarse con mayor detalle. Para muestra y en lo que respecta a la plástica, basta apreciar la evolución que se presenta a partir de su retrato como fundador del hospital del Amor de Dios, el cual relacionamos en este caso con otra

⁹⁵ La paleografía de la cartela que acompaña esta pintura es pródiga al respecto y su paleografía modernizada sería la siguiente: “El venerable padre fray Andrés de Olmos, tan santo como docto, con los dones de sabiduría, de ciencia, de curación, de profecía, de interprete de las escrituras y el de lenguas, pues supo con admiración las 4 primeras de estas Indias, que propagó con innumerables frutos de honestidad y honra, componiendo 3 artes y 3 vocabularios en mexicano, totonaco y huasteco, y escribiendo en dichas lenguas los siguientes libros: de los 7 sacramentos, de los 7 pecados mortales, de los 7 seres, y de otros diferentes: de Pláticas política para los tlatoanis, de los Sacrilegios, del juicio final y un auto al propio fin, Doctrina, Confesionario y otros manuscritos fuera de la traducción de N. Castro y de 2 epistolarios de rabinos. Murió dejando memoria eterna y nombre de apóstol de estas Indias, año de 1571”.

⁹⁶ Actualmente depositado en el Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México.

⁹⁷ La pintura tiene dos inscripciones: una en el libro abierto sobre la mesa donde se lee: “Euntes in mundum Universum, predicate Evangelium Omni creaturae, qui crediderit e baptizatus fuerit salvus erit. Qui Vero crediderit condenabitur. Signa” que corresponde al evangelio de Marcos, 16: 16-17 (Vayan por todo el mundo y anuncien la Buena Nueva a toda la creación. El que crea y se bautice, se salvará. El que se resista a creer, se condenará.). Por otra parte, en la cartela inferior se lee: “El ilustrísimo y reverendísimo señor don fray Juan de Zumárraga, primer Obispo y Arzobispo de México y fundador de este Hospital del Amor de Dios”.

versión que igualmente Romero Flores consigna en el Museo Nacional (Fig. 113b). Se trata de una pintura en que otra vez, la dignidad de Zumárraga como primer obispo de México da sentido a su retrato de cuerpo entero, donde aparece rodeado de atributos que como ocurre con este género en el ámbito de la pintura de la Nueva España, ganan una categoría icónica de tanta relevancia como la efigie misma, complementándose el sentido de la pintura con las correspondientes cartelas.

En primer término, y más visible por hallarse sobre un fondo claro que la hace contrastar con el resto de la pintura, hay una inscripción donde se lee: “J. ZUMÁRRAGA OBIJT. ANNO 1548”; obituario mensaje de índole biográfica que tiene correspondencia y se complementa con la gran cartela ovalada que se localiza a los pies de la mesa y en donde se lee:

El ILL^{mo}. S. D. Fr. Juan de Zumárraga Natural de la Villa d Durango en Vizcaya, Prim^r. Obpo. y Arzobispo de esta S^{ta} Iglesia Metropolitana de Mex^{co}. y llegó a ella A^o de 1528. A quien se le apareció la portentosa Imagⁿ. De N. S. de Guadalupe en 12 de Diciembre dl a^o de 1531 y dio principio a la Hermita de la Gran Sra. y fallecio Domingo ynfraoctava de Corpu^s a las nueve de la mañana, a^o 1548, de mas de 80 a^s.

Pero como bien se aprecia, la cartela no sólo puntualiza al espectador del lienzo la información del ámbito cronológico en donde se ubica la vida de Zumárraga; añade al símbolo fundacional que fray Juan representa al haber sido nombrado el primer obispo y arzobispo de la Nueva España, otro aspecto verdaderamente caro al pensamiento criollo, pues si en efecto, la aparición de la Virgen de Guadalupe ocurrió dentro de los márgenes de su vida de este venerable vasco, nada extraño sería, por tanto, que se escapara la ocasión de representarle junto a la devoción mariana más importante del virreinato, dando principio, según lo refiere esta cartela, a la construcción del templo que con el paso de los años el sentimiento de la ciudad de México elevaría al rango de estrella del norte y baluarte septentrional de la capital de la Nueva España como una urbe sacralizada.

Bien conocida es la disputa histórica que agravada desde el siglo XIX, creó en torno a la Virgen de Guadalupe en enfrentamiento de los bandos aparicionistas y antiaparicionistas, que centraban sus argumentos en la manera como las fuentes a su alcance permitían ver en esta devoción mariana una realidad o un mito. En ese contexto, el estudio sobre la vida de fray Juan de Zumárraga realizado por don Joaquín García Icazbalceta⁹⁸, que siempre mostró prudencia respecto a los partidos, se tomó como punta de lanza de quienes negaban el milagro del ayate, pues sus cuidadosos estudios negaba lo que la pintura que venimos comentando afirma con tanta seguridad, al no haber encontrado Icazbalceta indicio documental de mano del propio obispo, que indicara en efecto, que Zumárraga, en su calidad de principal figura eclesiástica, diera con alguna acción inicio culto guadalupano.

Para la pintura novohispana, empero, y en el contexto de la consolidación del criollismo, la posible contradicción se convirtió más bien en un hecho tan obvio, que por lo mismo esta pintura lo ilustró con la mayor naturalidad, obviándose que Zumárraga pertenecía a la orden religiosa que durante el siglo XVI había mostrado sus dudas respecto al milagro del Tepeyac con el sermón que fray Francisco de Bustamante pronunció en la capilla de San José de los Naturales la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora⁹⁹. Para el siglo XVIII, en cambio, todo el virreinato veía la aparición guadalupana como una verdad aceptada.

Por esta razón, en el retrato de Zumárraga que conserva la Basílica de Guadalupe (Fig. 113c), Miguel Cabrera no tiene empacho en agregar una imagen de la Virgen de Guadalupe a los atributos que acompañan al primer obispo, como su mitra, su báculo episcopal y su heráldica familiar, habiendo dejado sin cambios lo que respecta a la inscripción que se localiza en una cartela de marco más ornamentado, así como a las letras en latín que alcanzan a leerse en el libro abierto y colocado de cara al espectador sobre la

⁹⁸ Véase el estudio clásico de Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*, México, Porrúa, 1988. Escritores mexicanos 41-44.

mesa, la cual se repite desde el retrato más temprano comentado en párrafos anteriores: “*Euntes in mundum Universum, predicate Evangelium Omni creaturae, qui crediderit e baptizatus fuerit salvus erit, Qui Vero non crediderit condenabitur*”. Que corresponde con el texto bíblico de San Marcos “Y les dijo: «*Vayan por todo el mundo y anuncien la Buena Nueva a toda la creación. El que crea y se bautice, se salvará. El que se resista a creer, se condenará*»¹⁰⁰”.

Mensaje que liga al trabajo evangelizador de los primeros franciscanos con el de la iglesia primitiva, pero sobre todo con la obra misional, que también es labor del episcopado. De tal suerte, la obra de Cabrera acaba por entregar una síntesis simbólica donde se funden en un solo quehacer la evangelización y el establecimiento de la iglesia indiana, y al aceptarse a Zumárraga como el fundador del primitivo edificio del Tepeyac, se consolida una piedra angular del culto guadalupano.

Otro legado de la antigua galería de retratos del convento de San Francisco de México, es el lienzo donde aparecen las efigies de fray Martín del Castillo y fray Luis Morote (Fig. 114), obra anónima que despliega la modalidad de representar dos personajes en un mismo lienzo, como si ambos coincidieran simultáneamente en la misma habitación, que para el caso sería la biblioteca, lugar adecuado en el que de acuerdo con las cartelas que aparecen en la parte inferior de la pintura¹⁰¹, los dos sabios cultivarían sus correspondientes actividades intelectuales.

Los padres Castillo y Morote ocupan el primerísimo plano, uniformados por el hábito franciscano aunque diferenciándose cada uno por la elegante posición que guardan sus brazos y manos. Así mismo, fray Martín del Castillo resulta un poco más espigado que su

⁹⁹ Es decir, el 8 de septiembre de 1556. Véase: Joaquín García Icazbalceta, *Investigación histórica y documental sobre la aparición del la Virgen de Guadalupe de México*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1952 cuya primera edición fue hecha en Madrid, 1888, por Imprenta de La Guimolda.

¹⁰⁰ Evangelio de San Marcos, 16: 15-16.

¹⁰¹ Las cartelas corresponden a un resumen biográfico de cada personaje: "El muy R. P. Fray Martín del Castillo, hijo de esta S. Provincia, natural de Burgos. Profesó en este convento, Doctor jubilado. Maestro de Teología por el señor Alejandro VII. Ministro Provincial de esta Santa Provincia. Escritor misionero". "El M. R. Padre Fray Luis Morote, hijo de esta Santa Provincia, natural de Lorca; profesó en este Convento. Lector jubilado [...] Apostólico, Calificador del Santo Oficio [...] Provincia y Comisario General de [...] Nueva España".

compañero, y en su fisonomía se advierte a un hombre más joven, sin la tonsura encanecida y con pómulos cuya prominencia acentúa su mirada que dirige al espectador. Por otra parte, a su derecha y obedeciendo al lenguaje convencional de la pintura de retrato, el anónimo artista pintó un grueso cortinaje que al recogerse, descubre la estantería que perdiéndose en la penumbra con sus numerosos libros, ambienta el efecto de profundidad en la pintura.

Si bien el encuentro de los hermanos Castillo y Morote pudo acontecer en un momento determinado, esto no necesariamente sucedió en la realidad. Desafortunadamente, apenas se cuenta con alguna información para aclarar este punto, llamando la atención la brecha temporal que muestran los datos que se conocen sobre ambos personajes. Así las cosas, se sabe que el trienio cuando fray Martín del Castillo ocupó el cargo de provincial, se remonta, según las listas de fray Agustín de Vetancourt¹⁰², a los años 1664-1667, época que dista más de cuatro décadas del nombramiento de Comisario General de la Nueva España que desempeñó fray Luis Morote desde 1711 hasta su muerte, ocurrida a fines del mes de septiembre de 1715¹⁰³. Por su parte, esta última fecha podría servir de marco temporal para señalar la factura del cuadro, pues como pudo apreciarse cuando se estudiaron los lienzos que representan a Margil de Jesús, para los franciscanos como para buena parte de la sociedad novohispana, el retrato se convirtió en un registro conmemorativo que enaltece la figura y obras de las personalidades que se han ido. Desde este punto de vista, es posible considerar que el orden en que aparecen las representaciones de Castillo y Morote, pudiera corresponderse con la secuencia temporal en que ambos religiosos murieron.

El lienzo donde se representan los retratos del hermano Gil y fray Paulucio de la Trinidad (Fig. 115), sería ejemplo de otra obra que aprovechó el recurso de colocar dos

¹⁰² Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio franciscano de los varones más señalados...*: p. 151.

¹⁰³ Lino Gómez Canedo, *Evangelización y Conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1977: p. 330.

personajes en una misma pintura¹⁰⁴, aunque vale la pena aclarar que a diferencia del lienzo anterior, estos religiosos no se relacionan directamente con la historia de los franciscanos en la Nueva España.

Fray Gil, tercero entre los primeros religiosos que siguieron la forma de vida propuesta por San Francisco, aparece de pié, portando entre sus manos un libro en cuyo lomo alcanza a leerse “Místicas colac...s”, que acaso identifica alguno de sus escritos, correspondiéndose tal título con la espiritual descripción que de él aparece en la *Vida primera* de Tomás de Celano:

No mucho después siguió a éste el hermano Gil, varón sencillo y recto y temeroso de Dios, que a través de su larga vida, santa, justa y piadosamente vivida, nos dejó ejemplos de perfecta obediencia, de trabajo manual, de vida solitaria y de santa contemplación...¹⁰⁵

Por su parte, de fray Paulucio la deteriorada cartela apenas permite saber que se le considera inicial promotor de la observancia, de modo que sin ser integrante del primitivo grupo del santo de Asís, su importancia histórica entre los franciscanos observantes daría motivo suficiente para representarlo al lado de uno de los iniciadores de la orden, hilvanando el prestigio de su obra reformadora con el carácter fundacional encarnado por su compañero de lienzo. Por otra parte, habrá de considerarse que esta pintura, lo mismo que la de los padres Castillo y Morote, formara serie con otras obras que por desgracia dejaron de existir. Así aisladas, resulta imposible profundizar mayormente en ellas, aunque a cambio, la fortuna quiso que llegaran a nuestros días junto con otro ciclo del que se conocen cuatro pinturas, que a diferencia de las que se reseñan hasta este punto, dejan el anonimato

¹⁰⁴ Esta obra, que Romero Flores localiza en conjunto con las obras provenientes del convento de San Francisco, se localiza actualmente entre las obras que pasaron a la custodia del Museo Nacional del Virreinato. Véase: Varios autores, *Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, tomo I, siglos XVI, XVII y principios del XVIII*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992: p. 175.

¹⁰⁵ *San Francisco de Asís, Escritos, biografías, documentos de época*, Madrid, La Editora Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978: p. 157.

pues están firmadas por el pincel de uno de los mejores artistas de el primer tercio del siglo XVIII: Antonio de Torres.

EL CICLO DE ANTONIO DE TORRES

Una de las más interesantes series de retratos dedicadas a miembros de la provincia franciscana del Santo Evangelio, es sin duda la que se debe a Antonio de Torres. Actualmente, sus lienzos se custodian en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, y es de considerarse cierta hipótesis de Francisco de la Maza, quién menciona que estos cuadros se ejecutarían para el convento grande de San Francisco de México, en el contexto de la remodelación que tal edificación afrontara sobre la segunda década del siglo XVIII: “Poco después de la construcción actual de la iglesia de San Francisco, de 1710 a 1716, se mandaron pintar varios retratos de franciscanos ilustres, tal vez ante el remordimiento de la pérdida de los antiguos...”¹⁰⁶

Tal sugerencia resulta de interés pues con ella se daría respuesta, a lo menos en parte, a cierto apunte mencionado líneas atrás, donde se consideraba como particularmente extraño el que entre los cuadros provenientes del antiguo convento de San Francisco, ninguno pudiera fecharse entre los años que dieron vida al siglo XVI. La remodelación a que se refiere de la Maza debió constituir una obra de espectaculares proporciones, y dada la cercanía temporal con el año de 1719, que data uno de los cuadros de Torres¹⁰⁷, resulta plausible considerar a lo menos cierta parte de la propuesta de don Francisco de la Maza, no por cierto la que se refiere a que estos lienzos se ejecutarían bajo el influjo de algún "remordimiento", sino antes bien, que el nuevo ciclo de pinturas se aprovecharía para dar lustre y unidad a las obras de la recién hermoseedada edificación.

¹⁰⁶ Francisco de la Maza, "Iconografía de Fray Pedro de Gante", p. 20.

¹⁰⁷ *Fray José Sánchez y fray Diego Trujillo*, firmado "Antto. de Torres F año de 1719", en el ángulo inferior derecho.

Tradicionalmente, se consideraron cinco las pinturas relacionadas a Antonio de Torres, pues autores como Toussaint o el mismo de la Maza¹⁰⁸, añadieron el ya comentado retrato de los padres *Fray Martín del Castillo y fray Luis Morote*, a las pinturas donde se representan las efigies de *Fray José Sánchez y fray Diego Trujillo* (Fig. 116), *Fray Juan Suárez y fray Francisco Jiménez* (Fig. 117), *Fray Diego de Olarte y fray Pedro de Gante* (Fig. 118) y *Fray Esteban de Ursúa y Sancho Merás* (Fig. 119).

Sin duda, todas las pinturas comparten características comunes: primero, tienen un mismo origen pues como se dijo, todas provienen del convento franciscano de la ciudad de México. Además, temporalmente habría otra concordancia, si se considera que el ciclo de Torres esta fechado 1719, en tanto que el cuadro de Castillo y Morote posiblemente se ejecutaría poco después de 1715. Sumado a lo anterior, obviamente, todos los cuadros representan a personajes distribuidos por pares, en lienzos cuyo formato bien puede considerarse monumental debido a su gran tamaño.

Sin embargo, justo en este último punto comienzan las diferencias, pues mientras el lienzo de los padres *fray Martín del Castillo y fray Luis Morote* (Fig. 114) alcanza los 350 por 134 cm, los lienzos firmados por Torres promedian en su altura 300 cm y al ancho 200 cm, medidas algo menores, pero suficientes, para que Antonio de Torres planteara en sus lienzos un manejo espacial donde sus personajes aparecen mucho más holgados, ocupando un espacio en cuya distribución se aprecian figuras de mejores proporciones. Por otra parte, en el caso de la pintura anónima, tanto el tratamiento de las telas como los rostros se definen con vigor y rasgos expresivos que no coincide con el oficio del ciclo que si está firmado por Torres, al que por tanto, habrá de considerarse integrado por sólo cuatro pinturas.

El *Retrato de fray José Sánchez y fray Diego Trujillo* (Fig. 116) es un lienzo cuyas medidas son 305 x 214 cm. En él aparecen sus dos frailes de pié, vestidos con el hábito

¹⁰⁸ Véase el listado de las cinco obras en Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 150 y en Francisco de la Maza, "Iconografía de Fray Pedro de Gante", p. 20.

pardo que es tradicional en los franciscanos, ceñidos por el cordón de los tres nudos y calzados con sandalias. Por las facciones de su rostro y la diferencia en color de los cabellos, fray Diego Trujillo parece de mayor edad que el padre Sánchez, cuestión que el pintor Torres mantendrá como rasgo convencional, pues en todos los lienzos de esta serie se aprecia la preocupación de representar a un religioso de mayor edad que a su compañero.

La serenidad impresa en los rostros de estos personajes, aparenta el intermedio de una plática, acaso meditación, estudio o discusión sobre el contenido de un libro abierto, que señala el padre Sánchez con su mano derecha. Otros elementos que sugieren el coloquio entre los personajes, son el elegante *discurso* de las manos, de correctas proporciones y bien trabajadas, lo mismo que la dinámica que el pintor dio a los cuerpos de su dos figuras. En el caso de Trujillo, como si fuera una escultura, el pintor hizo que la pierna derecha se proyectara hacia el frente, en tanto que la cadera marca un giro en sentido inverso a la postura de la cabeza. La figura de fray José Sánchez guarda una vertical más rígida, su pierna izquierda avanza semiflexionada igual que la de su compañero, pero tanto la postura de sus manos como la de su rostro dirigiéndose al libro abierto, dan elegancia y dignidad a la figura, que jamás llega a ser hierática.

En el fondo de la escena aparece la base y el arranque de una pilastra, elementos arquitectónicos que formando un eje vertical, marcan claramente el centro de la composición y al mismo tiempo, ayudan a dividir en dos segmentos la superficie del cuadro, que a no ser por el juego de movimientos de los personajes representados, cada uno por sí, podría bien considerarse como un cuadro independiente.

Atrás, a la derecha del padre Sánchez, Antonio de Torres pintó un elegante cortinaje de lo que podría ser el dosel de un rico aposento, lo cual bien pensado, no haría juego con el espíritu que siempre impregnó la ideología de la orden franciscana en la provincia del Santo Evangelio, pero que en definitiva, sí está de acuerdo con los convencionalismos que afectaron la pintura de retrato de la Nueva España.

Detrás del padre Trujillo, se observa el fragmento de un vano que permite mirar hacia el interior de un claustro. Igual que la pilastra divisoria, tales elementos se muestran de proporciones adecuadas y tan austera en sus formas, que en su sobriedad denota un gusto

que tiende a alejarse del abigarramiento arquitectónico recargado de rocallas y otros elementos ornamentales, y convierte a esta obra en antecedente de los fondos arquitectónicos de corte *más clacistas*, como los usados posteriormente por pintores como Miguel Cabrera -véase el patrocinio de la Virgen de Guadalupe en el cubo de la escalera del colegio de Guadalupe, Zacatecas- o Juan Patricio Morlete Ruíz -como se aprecia en el Ecce Homo que se custodia en el Santo Desierto de Tenancingo-.

Los dos frailes tienen a sus costados una mesa. La del padre Sánchez, por su perspectiva, se interpone entre el espectador y el cuerpo del religioso en tanto que la del padre Trujillo queda atrás de su figura. En las dos mesas se dispusieron algunos objetos que aluden a la calidad de los retratados: libros, pluma y tintero para la mesa de fray Diego Trujillo, y muy en el fondo de ambos muebles las mitras a las que ambos frailes renunciaron. Otro elemento que Antonio de Torres representa a los pies de sus personajes, es la correspondiente cartela, en la que consigna algunas noticias la vida de los frailes en cuestión. Bajo la representación del padre Trujillo se lee:

El muy Reverendo Padre Fray Diego Trujillo, hijo de esta Santa Provincia, Lector jubilado, Catedrático de Scoto, Maestro Provincial, fue Obispo electo de Cebú, renunció y murió *exemplarísimo* en el convento de Puebla de los Ángeles.

En el caso de la representación de fray José Sánchez se lee:

El muy Reverendo Padre Fr. José Sánchez; hijo de esta Santa Provincia Lector Jubilado y Calificador por la Suprema, Ex-Ministro Provincial Obispo electo de Camarines, renunció. Se enterró en este convento con la mitra a los pies.

Puede observarse que en ambas cartelas se da un manejo específico del ámbito en el que murieron estos dos personajes. De Trujillo se dice que "*murió exemplarísimo en el convento de Puebla de los Ángeles*". De Sánchez, que se enterró en "*este convento*" con la mitra a los pies. Así pasará también, por ejemplo, con fray Pedro de Gante; al final de su cartela se lee que "*está enterrado en la capilla de los indios de este convento*", que no puede ser otro, por supuesto, que el de San Francisco de México, con lo cual la información proporcionada por los mismos lienzos, corrobora a qué lugar perteneció la serie algún día.

El lienzo de *Fray Juan Suárez y fray Francisco Jiménez* (Fig. 117) es, como el resto de los de la serie, una obra de buenas proporciones; sus medidas son 306 x 212 cm. Al observarla, se aprecia que Antonio de Torres manejó un lenguaje compositivo relacionado en todo con el cuadro anterior: así, los personajes fueron imaginados en un espacio indeterminado.

Torres divide la composición con una columna que supuestamente se prolongaría más allá del lienzo, apoyada sobre una sencilla basa rectangular. El mismo gusto arquitectónico, sobrio, que se observó en la pintura comentada anteriormente, también se halla presente en el diseño de estos elementos arquitectónicos. Pende de la columna un sencillo paño cuyo movimiento hacia el lado derecho del espectador, sugiere una ligera brisa que conduce la figura del padre Francisco Jiménez.

Tanto el paño como los hábitos de los retratados, son de buena factura, aunque no se llega al efecto que permite identificar el material con que fueron hechos. No obstante, Torres imprimió en ellas el manejo de caídas muy libres, donde predominan las formas circulares sobre las angulosas y los hábitos siguen el movimiento que el pintor imprimió a las figuras de su obra.

En este lienzo, Torres propone al espectador dos figuras de pié, con la misma rodilla semiflexionada hacia el frente, matizándolas con el movimiento impreso a las manos y la postura de los rostros. Fray Juan Suárez -a la izquierda- expresa en el movimiento de sus manos un compás de plática, mientras su rostro, en tres cuartos de perfil, denota un hombre vigoroso con mirada dulce, que comunica algo del espiritual coloquio que ambos religiosos podrían sostener. A los pies de la representación de Suárez se ve su correspondiente cartela, con buena caligrafía, donde se leen los datos del personaje en cuestión:

El Venerable P. Fr. Juan Suárez, hijo de esta Santa Provincia, Insigne en Púlpito y Cátedra, renunció todos los oficios de la Orden, y la mitra del Río de las Palmas, murió con fama de santidad.

En el caso de la figura de fray Francisco Jiménez, Antonio de Torres varió algo la postura de las manos, ambas ceñidas al cuerpo, y portando en una de ellas un libro. Esta mano, expresiva y tal vez la mejor lograda del conjunto, separa elegantemente el dedo

meñique. Delicadezas técnicas como la representación de las manos en esta serie, permiten vislumbrar al gran artista que fue Antonio de Torres.

Igual que en los anteriores casos, acompaña a este retrato una cartela informativa donde se lee:

El V. P. Francisco Jiménez, hijo de esta Santa Provincia; el primer sacerdote que cantó misa en este reino; doctísimo en el Derecho Canónico; Guardián de diversos conventos; Primer Obispo Electo de Oaxaca, Tabasco y Guatemala que entonces era todo uno; murió en este convento eclesiástico en milagro...

Una mesa se halla presente en los costados opuestos de cada personaje. En ella destaca la mitra que, según la cartela, representa el obispado a que renunciaron ambos religiosos.

Otra pintura de la serie tiene por tema a fray Diego de Olarte y a fray Pedro de Gante (Fig. 118), y mide 293 x 200. En este lienzo aparecen los personajes en el ámbito de lo que podría ser una celda. Al fondo un vano hace las veces de servir de elemento divisorio del cuadro, de la misma forma que en los lienzos anteriores funcionó la pilastra o la columna. A la derecha del espectador, de pié, está el flamenco fray Pedro. En este caso Antonio de Torres no usó el dibujo y buen tratamiento de las manos como elemento importante en la representación de la figura del fraile, y decidió hacer que éste guardara sus manos entre los paños del hábito, gesto que debió ser común entre los miembros de la orden franciscana y otras comunidades religiosas. En cambio, el carácter de retrato se acentuó en el rostro, que denota cierta fuerza expresiva, y donde predomina el rasgo particular de la nariz aguileña con que tradicionalmente se recordaba al predicador de origen flamenco.

La pierna izquierda de fray Pedro avanza al frente, y utilizando como recurso el juego luminoso, deja ver con claridad los pies, en donde el rasgo común es el de dibujar con mayores dimensiones los dedos intermedios, otra convención bastante usual en la pintura novohispana, que se encuentra presente, por citar sólo algunos ejemplos, en la serie de los apóstoles ejecutada por Juan Tinoco -hoy en el Museo Universitario de Puebla, Puebla-, o la de Juan de Miranda -actualmente en el ex convento de San Francisco de Cuernavaca-. La cartela que reseña la vida de Gante dice:

El V.P.Fr. Pedro de Gante, hijo de esta Santa Provincia, fundador de la capilla de San José, del Colegio de San Juan de Letrán, del Colegio de Niñas y de más de cien iglesias de México y sus adyacentes; tuvo ciencia infusa de todas las artes liberales, que enseñó a los indios; fue su padre y de todo el reino. El Emperador Carlos V, su cercano pariente, obtuvo licencia del Pontífice y un nuncio Gral. para que le ordenase de Sacerdote y la merced adjunta del Arzobispado de México; renunció a la mitra y no admitió la dispensa. Está enterrado en la capilla de los indios de este convento.

Cuyo texto, comparando su extensión respecto a la de los otros retratados por Antonio de Torres, resulta en verdad extensa aunque no se aproxima por mucho al apunte biográfico puesto a los pies del ya mencionado cuadro con la efigie de fray Pedro ejecutado años más tarde (Fig. 110), en donde enfatizando su labor educativa, su imagen aparece acompañada de toda una comitiva de indígenas que parece llegan a visitarlo en lo que fuera la sacristía de su benemérita capilla de San José de los Naturales¹⁰⁹.

¹⁰⁹ El texto de la cartela de esta pintura dice: “El Siervo de Dios y Varón Apostólico fr. Pedro de Gante, natural de la Villa de Iguen, en el condado de Flandes. Primer Religioso Lego y Fundador de esta Provincia del Santo Evangelio. Fue enviado por el Emperador Carlos V su muy inmediato pariente. Fue de excelsas virtudes, tuvo conocimiento infuso de las Artes liberales y mexicanas; enseñó a los indios la doctrina christiana, que traduxo en idioma mexicano, y a los dos años la tenía impresa. Enseñó a los mancebos la música y oficios mecánicos. Edificó en México, y en sus contornos más de cien iglesias; fundó los insignes colegios de San Juan de Letrán y el que llaman de las Niñas; fue fundador de este convento y capilla de Sr. S. José, primer parroquia de las indias, y primerísima de millares de iglesias de Nueva España y Perú; hizo escuela de niños y niñas y a los de S. Juan de Letrán les consiguió de su Majestad rentas para su sustento. A petición suya mandó la Sra. Emperatriz seis matronas a su costa que enseñaran los oficios mujeliles a las niñas y en el colegio de Letrán tenía una celdilla en que se retiraba a sus santos ejercicios, de que sacaba tanta eficacia en los sermones que predicaba a los indios en lengua mexicana en que fue fecundísimo que dejó hasta el día en ellos la devoción conque reciben el Sacramento del Altar; hizo una plática cerca del matrimonio, que en un día se veificaron en Xochimilco a miles los casamientos; fue él quién instituyó las cofradías de naturales y por un eficaz informe suyo fueron últimamente libres de la esclavitud introducida contra ellos. Por tres veces le vinieron licencias, sin solicitarlas, para que le ordenasen sacerdote, una del Papa Paulo III, otra de un General de la orden, y otra de un nuncio apostólico, porque sabedores de su celo y sus virtudes, les pareció que no debiera permanecer en su estado lego. Por el Emperador se le hicieron, no condescendió, y decía que más quería versarse en la enseñanza de los indios como pobre lego, que en el ejercicio de los prelados y que más le acomodaba la celdilla del colegio de S. Juan de Letrán, que los Palacios episcopales, fue tan venerado y querido de los indios, que teniendo sacerdotes que los miraban como a hijos, todos acudía a él en solicitud de consuelo, le amaban como a padre y le obedecían como superior y maestro, en tanto grado, que de su arbitrio pendía todo el gobierno de México, y de los lugares comarcanos si se les mandaba alguna cosa temporal o espiritual, ocurrían a saber su voluntad para ejecutarla: por tanto, fue tan estimado el Ilmo. Sr. Dn. F. Juan de Zumárraga, primer obispo de esta Santa Iglesia y religioso franciscano que presentó sus circunstancias el capítulo general, de Tolosa, y el Ilmo. Sr. Dn. F. Alonso de Montúfar del sagrado orden de nuestro P.S. Domingo decía frecuentemente como su antecesor: yo no soy el arzobispo de México, sino F. Pedro de Gante. Hágase sin dilación lo que él ordenase. Y habiendo trabajado como 50 años instruyendo a más de diez mil indios y reduciendo almas a millones, murió el día en que nuestra madre la Santa iglesia celebra el Santo de su nombre de

Pero regresando al lienzo de Torres, el compañero de Gante en este caso es fray Diego de Olarte, representado a la izquierda del espectador y sosteniéndose con su mano derecha sobre una mesa, mientras la izquierda la posa sobre su cintura, tocando con sus dedos el cordón distintivo de los franciscanos. Aquí nuevamente Torres pintó manos de proporciones correctas y posturas elegantes, y sin llegar a lecciones de anatomía, existe el intento de caracterizar el dibujo de las venas en la mano izquierda, que sobresale de la penumbra formada por la capa del hábito. El rostro de Olarte, como el de Gante, aparece de tres cuartos; un rostro joven y dulce, en el que apenas se delinea el entrecejo fruncido. La cartela correspondiente señala:

El Ve. Padre Fray Diego de Olarte, hijo de esta Santa Provincia. Profesó en este convento: fue su Guardián, fue Definidor, Provincial y Comisario General de todas las Provincias de la Nueva España y fue Conquistador, íntimo confidente de Cortés. El Sr. Felipe II, para remunerar los trabajos de una emulación, le hizo una merced singular que fue a decirle en su presencia escogiese la Mitra que le gustase de sus reinos, a que respondió humildemente con la renuncia, y se volvió al convento de Puebla, donde murió.

En las mesas que acompañan a cada personaje, como en los casos anteriores, destacan las mitras a que renunciaron y algunos otros elementos convencionales en la pintura de retrato novohispana, como la pluma con tintero y los libros.

Finalmente, *fray Esteban de Ursúa* y *fray Sancho Merás* (Fig. 119) están representados en un óleo de 350 x 202, donde los personajes aparecen en lo que sería el ámbito de la librería del convento. El padre Merás posa su mano izquierda sobre una mesa, señalando elegantemente un documento que pareciera comentar con su compañero. Su rostro, de tres cuartos, voltea hacia fray Esteban con una mirada apenas expresiva. La cartela que reseña su vida señala:

principio de los apóstoles N.P.S. Pedro, año de 1572 y a instancias de los indios fue sepultado en su capilla y parroquia con concurrencia de lo más notable de la ciudad”.

El V.P.Fr. Sancho Merás, hijo de esta Santa Provincia, profesó en este convento: Maestro de Novicios y Guardián de este Convento. Fue definidor e íntimo confidente del Sr. Felipe Segundo; sus Cartas se leían primero que todas en el Consejo para enterarse de la verdad: Fue Obispo Electo de Michoacán; renunció y se halló la cédula en el breviario. Murió en este mismo convento a 16 de julio de 1628^a.

En el caso de esta pintura, son los librereros en el fondo los que señalan el acostumbrado eje vertical utilizado por Torres en la composición de estos lienzos, que además, se conjugan con el trazo de un muro claro en el que pende un cortinero, cuyas telas marcan una rígida caída vertical. Fray Esteban de Ursúa tiene, salvo las manos que guarda en las mangas de su hábito, la misma postura de Merás, y su rostro con menos expresión parece que aleja su mirada a un punto distante. A sus espaldas aparece la omnipresente mesa, con la salvedad de que enseña tres mitras y no una -como con el resto de sus compañeros-, razón que se explica al leer la cartela:

El V.P.Fr. Esteban de Ursúa, hijo de esta Santa Provincia Natural de Durango; profesó en este Convento; Varón extático, despreciador de las humanas honduras, fue Provincial, y desde el primer día empezó a renunciar y no se la admitían; así lo mantuvieron dos años hasta que renunció. Fue electo Obispo de Cuba; renunció; volvió el Rey a hacerlo Obispo de Campeche con súplica que admitiese; renunció también, volvió tercera vez a remitirle cédula de Obispo de Michoacán, tercera vez renunció. Murió de 80 años en este convento donde se enterró con las tres Mitras a los pies.

A estas alturas, ya se habrá notado que el tema de la renuncia a distintos obispados es tan recurrente entre los personajes representados por Torres, que de alguna forma esta situación debiera constituir una especie de hilo conductor en la serie, corroborándose algo más esta posibilidad si se mira el listado que sobre el tema, proporciona en su *Menologio franciscano* fray Agustín de Vetancourt:

Electos que han renunciado las Mitras.

1. El V.P.Fr. Francisco de Soto, que hallándose en la Corte, cuando llegó la nueva de la muerte de el Señor D. Juan de Zumárraga, le ofreció su Majestad la merced del Arzobispado, y con humildad la renunció, cuya vida está en 28 de Agosto en el Menologio.

2. El V.P.Fr. Antonio de Ciudad Rodrigo, fue electo en primer Obispo de la Nueva Galicia, y lo renunció. Su vida está en el Menologio a 13 de Septiembre.

3. El V.P.Fr. Luis de Fuensalida. Fue el primer Obispo electo de Michoacán, y no aceptó Cuya vida esta en 10 de Agosto en el Menologio.

4. El V.P.Fr. Juan Suárez fue electo Obispo de la Provincia de Río de las palmas.

5. El V.P.Fr. Francisco Jiménez fue por cédula de su Majestad en 14 de Mayo del año de 534 que cita Gil González Dávila en el Teatro, electo primer Obispo de Oaxaca, otros dicen de Tabasco y otros de Guatemala, y como era todo una provincia varían en el nombre, cuya vida está en 31 de julio en el Menologio.

6. El V.P.Fr. Juan de Ayora, siendo Provincial de Michoacán le vino una cédula de Obispo de lo mismo, y una y otra renuncio por irse a Filipinas, cuya vida esta en 3 de Agosto en el menologio.

7. El V.P.Fr. Juan de S. Francisco, Provincial que fue de la Provincia del Santo Evangelio, renunció el Obispado y merced de Yucatán, esta su vida en 30 de Julio en el Menologio.

8. El V.P.Fr. Esteban Urzúa Provincial que fue de la Provincia del santo Evangelio, renunció tres mitras, la de Cuba, la de Yucatán y Michoacán, y le enterraron con las tres mitras a los pies, cuya vida está en 4 de Septiembre en el Menologio.

9. El V.P.Fr. Sancho Meras renunció a la merced de la Iglesia de Michoacán, y traía la cédula en el Breviario por registro para que fuese motivo de agradecimiento, está su vida en 16 de Julio.

10. El V.P.Fr. Diego de Olarte, conquistador, Provincial en el año de 564 pasó a España, y honrándole su Majestad con una Mitra, la que eligiera, no aceptó la merced, vino por Comisario General de Nueva España el año de 568 esta su vida en el 18 de Septiembre.

11. El V.P.Fr. Pedro de Gante no quiso ordenarse aunque le vino para ello Bula y Patente del General, no quiso aceptar el Arzobispado de México, antes que fuese electo el Señor Zumárraga, respondió al Señor Carlos V que más estimaba la Celda pobre de Religioso, que los palacios del Obispo, está su vida en el Menologio en 29 de Junio.

12. El V.P.Fr. José Sánchez renunció la Mitra del Obispado de Camarines.

13. El V.P.Fr. Diego Truxillo renunció la de Cibú ambos lectores jubilados, Catedráticos de Escoto y ministros provinciales que fueron.

Otros muchos han solicitado el que no les elijan por no tener que renunciar, y algunos de los que viven han escrito con súplica el que no les presenten, contentándose con vivir en lo que a Dios prometieron, y en esta en el testamento que firmaron¹¹⁰.

¹¹⁰ Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio franciscano de los varones más señalados...*: pp. 137-138.

Como puede observarse, al analizar este listado del *Menologio*, las parejas formadas por los retratos de Antonio de Torres, coinciden con los personajes que se resaltan en itálicas. Además, sin ser una copia, los textos que resumen las vidas de los frailes son una síntesis cercana a lo consignado en las cartelas de las pinturas, lo cual suma puntos para creer que en el encargo de las obras, los frailes que renunciaron al cargo de obispo constituyen la guía del programa propuesto a Torres como tema de sus retratos, aunque a decir verdad, esto resulta insuficiente para establecer una relación directa o mucho más estrecha con la crónica de Vetancourt, que no obstante, posibilita apuntar que a la serie de Torres le faltarían las pinturas donde se representarían a fray Francisco de Soto, fray Antonio de Ciudad Rodrigo, fray Luis de Fuensalida, fray Juan de Ayora y fray Juan de San Francisco, personalidades de primer orden en el contexto de la historia de la Provincia del Santo Evangelio del siglo XVI.

Al ser cinco los personajes cuya representación se extraña como para que la serie estuviera completa, habría de pensarse que en alguna de las pinturas faltantes, Antonio de Torres pudo agrupar a tres religiosos, aunque debe considerarse que el listado de los frailes que renunciaron a sus mitras pudo crecer, sobre todo si no se pasan por alto las últimas palabras de Vetancourt respecto al deseo que expresaron por escrito algunos religiosos, contemporáneos suyos, quienes con gesto de humildad, preferían no figurar entre las páginas de su crónica.

No obstante, puede decirse, el conjunto de los retratos de Antonio de Torres que si nos llegaron, constituye un monumento póstumo, cuya temporalidad tan alejada del siglo XVI, permito a su artista construir efigies que posiblemente tienen poca relación con el personaje retratado, dependiendo para la reconstrucción del parecido, más de lo dicho por las crónicas, y acaso, de obras más tempranas hoy desaparecidas. En otro momento, se ha mencionado que un convento constituye, además de un ámbito simbólico, uno de la memoria en que los retratos podían localizarse en los lugares donde habitaron los religiosos representados en un momento determinado (Zumárraga en la enfermería del convento franciscano de México, Gante en la sacristía de San José de los Naturales), el sitio donde fallecieron (como la ya mencionada celda del padre Margil de Jesús), o bien en los

corredores del claustro (como en el caso de la galería de Cholula). Pero teniendo este nexo con la memoria, ¿qué retrataban estas pinturas, al parecer dominadas por convencionalismos, antes que por mantener algún nexo con la fisonomía de su modelo retratado?.

Debe considerarse que en más de un caso, el deterioro o la desaparición de murales y lienzos antiguos, fue impedimento para permitir a obras más nuevas establecer elementos de continuidad en la representación de un determinado religioso. Ello afianza la hipótesis de Francisco de la Maza, cuando consideraba que fue el contexto de una remodelación arquitectónica del convento de San Francisco de México, lo que permitió la sustitución de los retratos antiguos por otros, que pudiendo respetar la fisonomía representada en las obras que les antecedieron, se preocuparían tanto o más por convertir sus efigies en el *fiel retrato* de las virtudes del personaje pintado, virtudes perpetuadas en la memoria colectiva de la comunidad religiosa y por los cronistas de la orden. De esta manera, el artista reconstruye en sus obras una suerte de *retrato hablado*, donde la efigie daba razón, hasta donde era posible, del aspecto del modelo al que se hacía referencia, pero sobre todo, daba razón de una idea: la de alguien que por sus virtudes, era digno de conservarse en la memoria.

Por otra parte, habrá de considerarse que en el caso de esta serie de lienzos debidos al pincel de Antonio de Torres, la idea de estructurar sus obras a partir de la *representación de parejas*, conlleva cierto dejo de sabiduría clásica, que concuerda muy bien con las intenciones moralizantes de Plutarco quien a lo largo de sus *Vidas paralelas*, juega con la fórmula del dueto, preguntándose, por ejemplo, quién es digno de compararse con Rómulo y recordando a Esquilo señala:

¿Quién tendrá compañía a esta lumbrera?
¿Con quién se le compara? ¿Quién le iguala?¹¹¹

¹¹¹ Plutarco, "Teseo". *Vidas paralelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1923, t. I: p. 11.

Pareciéndole al sabio romano que Teseo bien podía figurar al lado de Rómulo pues al equiparlos, se aprecian muchas notas de semejanza como el que ambos eran hijos de dioses, concluyendo Plutarco con un verso de la *Iliada* donde el autor clásico encuentra la autoridad apropiada para empatar a sus personajes:

Invictos ambos: lo sabemos todos¹¹².

En la Nueva España, la fórmula de representar a dos personajes en un mismo lienzo no es particular del retrato de religiosos franciscanos, antes bien entre los ejemplos conocidos, se puede mencionar la serie de reyes peninsulares de los que apenas hoy se conservan en el Museo Nacional de Historia, dos lienzos del siglo XVI, que representan, respectivamente, a *Fernando e Isabel los católicos* (tanto monta, monta tanto...) y a *Carlos I y Felipe el Hermoso* (Fig. 120), obras de buena factura en donde los personajes aparecen representados de cuerpo entero, en un ámbito espacial indeterminado que por lo mismo, centra la atención del espectador en las figuras de los reyes que además de una corona, mantienen entre ellos los nexos familiares propios de una casa nobiliaria.

Otra vertiente donde es posible localizar obras que representan efigies pareadas, es el retrato de donantes, como en el caso del lienzo donde aparecen Clemente de Santa María y Rosa de la Concepción (Fig. 121), extraordinaria pintura ejecutada para conmemorar la erección de un altar mariano para la iglesia de Concepción Buenavista, Oaxaca, el cual se dedicó a la Virgen -por su puesto- en su advocación de Inmaculada¹¹³.

Aquí los personajes se representaron de medio cuerpo y a la sombra del sujeto de sus devociones, en una composición ciertamente atrevida, pues la pintura perfectamente puede asociarse a otras obras que al exponer la filiación familiar de María, en lugar de los donantes representarían a Santa Ana y San Joaquín unidos a la Virgen con una guía vegetal.

¹¹² *Ibidem*: p. 12.

¹¹³ La pintura se localizó en el contexto de los trabajos que realizó el Seminario de pintura dirigido por la Dra. Elisa Vargaslugo para el proyecto "Imágenes del indio en el arte de la Nueva España", es lo único que al parecer, sobrevive del mencionado retablo.

Otras pinturas del siglo XVIII donde aparecen personajes representados por pares, son los interesantes lienzos de *Doña Beatriz de Miranda y doña Josefá de Santo Tomás* (Fig. 122), monjas del convento de Balvanera y la Encarnación respectivamente, y en el contexto del retrato civil, recordemos el lienzo de *Doña Juana y Doña María Josefa de Lafora Gay y Arce* (Fig. 123), actualmente conservado en colección particular. En estas pinturas, las parejas despliegan una suerte de misteriosa fascinación: la de las monjas resulta una especie de espejo, en donde el parecido de las fisonomías de sus personajes, domina sobre las diferencias que se aprecian en la representación de los hábitos que portan madre e hija, cuya memoria recuerda el convento de Balvanera con este retrato¹¹⁴ pues ambas fueron sus generosas benefactoras¹¹⁵.

Algo semejante podría decirse respecto al retrato donde se representa a las hermanas Lafora Gay y Arce, cuyos rostros parecen similares, más allá de lo que podría corresponderse al *aire de familia*. En este caso, y aunque la cartela ocupa un lugar preeminente al centro del lienzo, su información es bastante escueta¹¹⁶, de modo que resulta imposible, por ejemplo, conocer la edad o cualquier otro dato concerniente a Doña Juana y Doña María Josefa al momento en que se ejecutó su retrato. No pasa lo mismo con lo relacionado a su filiación genealógica, cuestión que junto a los escudos heráldicos representados a los extremos del lienzo, subrayan el ámbito simbólico más eminente incluido en el discurso de esta pintura.

Bien puede afirmarse que el desconocido maestro que ejecutó esta pintura, utilizó, como en el caso anterior, una suerte de efecto de espejo, donde al parecido en la fisonomía

¹¹⁴ Resulta bastante probable que esta obra pertenecería al convento de Balvanera de la ciudad de México.

¹¹⁵ El texto de su cartela dice lo siguiente: “A la muy noble y [pusima] Señora Doña Beatriz de Miranda, singular gloria de esta Imperial Ciudad, patria feliz suya, que edificó generosamente este templo [ran] para Dios señor: que quiso ocultarse en vida y muerte a toda criatura humana, serio argumento de lo grande que obraría en esta forma. Agradecido este religioso convento de Nuestra Señora de Balvanera, le dedica esta memoria, juntamente con la de su bien [parecida] hija la Madre Josefa de Santo Tomás, religiosa en el convento de la Encarnación de esta ciudad que perfeccionó esta obra por muerte de su madre con igual largueza. Año de 1672. D. O. M. C. R. D.”

¹¹⁶ La transcripción de la cartela es la siguiente: “Doña Juana y Doña María Josefa de Lafora Gay y Arce, hijas del Teniente Coronel don Nicolás de Lafora Gay y de Doña Francisca Xaviera de Arce”.

de ambos personajes, añadió una serie de correspondencias evidentes en el tipo de peinados, las joyas e incluso los vestidos que portan, así como en el leve giro de la postura en tres cuartos y la actitud de sus manos, permitieron crear una composición fluida, que culmina con la rosa sostenida por Doña Juana, la cual, por cierto, añade un toque simbólico pertinente al tema del retrato, pues la lozanía de una flor sólo puede prolongarse merced a los oficios de la pintura.

Pero regresando a los lienzos pintados por Antonio de Torres, habrá de apreciarse un hilo que une a las imágenes franciscanas tanto como a las obras comentadas en las últimas líneas: que sea por filiación de sangre o por filiación de orden espiritual, los retratos pareados subrayan la noción de representar juntos a personajes ligados entre sí a través de la idea de “familia”.

Finalmente, los lienzos de Torres poseen, como muchos de los retratos de religiosos pintados en la Nueva España, elementos convencionales debidos a un gusto instaurado sobre fórmulas largamente probadas, que a su modo, contribuían a marcar una línea de referencia con los personajes representados: la cartela, la mesa con objetos que aluden al individuo, el manejo de paños y cortinajes. Pero además, también deben resaltarse como virtudes en las obras de Torres: su buena factura, correcto dibujo y proporciones, el empleo de composiciones que sólo por el hábil uso de los recursos del pintor no se convierten en monótonas, como sería el uso de fondos arquitectónicos, fórmula novedosa hasta ahora no detectada en el retrato del siglo XVII, y que con reservado impacto usarán diversos artistas del siglo XVIII pleno.

AÑORANZAS

En el apartado anterior, creo que quedó suficientemente dicho que entre los retratos que subsistieron del expolio de San Francisco de México, ninguno puede datarse dentro de los

linderos del siglo XVI. Debo sin embargo detenerme en otra peculiaridad, y es que al examinar la nómina de lienzos extraída del libro de Romero Flores¹¹⁷, se destaca el hecho de que entre ellos, son varios los retratos de personajes que sí vivieron durante el gran siglo de la evangelización, los cuales se resumen en la lista a continuación:

Franciscanos del franciscanismo europeo anteriores a la evangelización de México: 1 obra (*retratos de fray Gil y fray Paulucio de la Trinidad*)

Franciscanos del siglo XVI: 6 obras (anónimos: *retrato de fray Pedro de Gante, retrato de fray Andrés de Olmos, retrato de fray Bernardino de Sahagún y retrato de fray Juan de Torquemada*. Firmados por Antonio de Torres: *retratos de fray Francisco Jiménez y fray Juan Suárez y retratos de fray Pedro de Gante y fray Diego de Olarte*).

Franciscanos de los siglos XVII-XVIII: 2 obras (Firmados por Antonio de Torres: *retratos de fray Diego Trujillo y fray José Sánchez y retratos de fray Sancho Merás y fray Esteban de Ursúa*)

Franciscanos del siglo XVIII: 5 obras (*Retratos de fray Martín del Castillo y fray Luis Morote, Retrato de fray Antonio Margil de Jesús, Retrato de fray Junípero Serra, Retrato de fray Matías Diegues. Firmado por José de los Ríos Arnaiz Retrato de fray Buenaventura Francisco Baeza*)

Así, del padre Gante se mencionan dos representaciones, y del siglo XVI se identifica a siete frailes más, algunos destacados por pertenecer al grupo de los primeros doce, como fray Francisco Jiménez o fray Juan Suárez. Otros son distinguidos evangelizadores, como es el caso de fray Andrés de Olmos (Fig. 112), y algunos más que fueron –cuestión de no menor importancia- eminentes cronistas, como las representaciones a fray Bernardino de Sahagún (Fig. 124) y el padre fray Juan de Torquemada (Fig. 125).

Actualmente ambos retratos se hallan en distintos repositorios. El primero sí continuó como parte del lote que se extrae de Romero Flores, y hoy se exhibe en la renovada museografía del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, en tanto el de fray Juan de Torquemada se localiza en los catálogos del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán, como tantas obras concentradas ahí cuando se creó este museo por el año de 1964.

¹¹⁷ Jesús Romero Flores, *op. cit.*

Las dos pinturas muestran alguna peculiaridad que les distingue, y acaso la que llama la atención mayormente, es la diferencia en el color del hábito que portan sus personajes. Fray Bernardino lo lleva pardo y cubre su cabeza con un bonete, en tanto que fray Juan conserva su tonsura al aire y su indumentaria resulta azul¹¹⁸. Tales diferencias bien podrían conducir a pensar que los cuadros fueron ejecutados por autores distintos y en épocas diferentes, aunque resulta igualmente cierto que la serie de características que comparten ambos lienzos, los hilvana suficientemente para considerarlos como los últimos sobrevivientes de lo que pudo ser otra serie que ejecutada sobre mediados del siglo XVIII, que rememoraría –en palabras de fray Agustín de Vetancourt–, a “los varones ilustres que con sus escritos honraron a la Provincia del Santo Evangelio Mexicana”¹¹⁹.

La lista proporcionada por Vetancourt para los frailes que se destacaron en este aspecto resulta bastante copiosa, y se remonta hasta fray Toribio Motolinía, pero igualmente incluye religiosos que escribieron no sólo obras de carácter histórico, sino también otras de valor doctrinal como catecismos, sermones, gramáticas o vocabularios, destacándose especialmente los redactados en diversas lenguas indígenas. La suma de autores señalados por fray Agustín de Vetancourt en el referido capítulo, incluyéndolo a él mismo, llega a 47 frailes, y de no menor importancia resulta el hecho de que, aún cuando el cronista les asignó un número continuo hasta llegar a su persona, divide su lista en dos aparatados denominando al segundo “Escritores de nuestros tiempos” y añade a manera de breves palabras introductorias: “En imitación de los antiguos prosiguieron ilustrando a la Provincia con sus escritos que gozamos para enseñanza nuestra, y de los siglos venideros”¹²⁰.

Que duda cabe de que los escritos de Vetancourt guardan su distancia cronológica con el par de retratos aquí referidos, que por su parte, posiblemente son punta de lanza de una serie que pudo ser tan numerosa como la lista propuesta por este religioso. No obstante, y como fue el caso de las obras de Antonio de Torres, la sombra del cronista parece cobijar la

¹¹⁸ Tema ya tratado en el capítulo “Imágenes de una vida”. Véase n. 48.

¹¹⁹ Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio franciscano de los varones más señalados...*: p. 137.

posible serie de estos retratos, si no directamente y como un programa *ad hoc*, si con esa noción de conciencia histórica a que la fue tan afecta la orden franciscana desde sus primeros tiempos¹²¹.

En el caso de la Provincia del Santo Evangelio, la división construida por fray Agustín marca claramente una frontera: la de los *tiempos antiguos*, donde se localizan los orígenes de la orden franciscana en México, que coinciden con la fundación de la Iglesia y su primitiva obra misional, tiempos que por cierto limita el cronista sobre el primer tercio del siglo XVII, hasta donde llega la vida de algunos religiosos y colegiales del antiguo colegio de Santiago Tlatelolco, notable institución que por cierto también se relaciona a la imperecedera obra de fray Bernardino de Sahagún aunque -resulta por demás importante-, Vetancourt sólo se refiera incidentalmente a fray Juan de Torquemada, en el contexto del apartado de fray Gerónimo de Mendieta, mencionando las que consideraría sus obras más eminentes:

...el P. Fr. Juan de Torquemada imprimió el año de 600 la vida del V. H. Fr. Sebastián de Aparicio, que está para beatificarse; imprimió en Sevilla el año de 615, por Mathias Clavijo, las tres partes de la Monarquía Indiana, que han sido en el Orbe celebradas, valiéndose de muchos escritos de los más antiguos padres¹²².

De las últimas palabras escritas por Vetancourt, se colige que este cronista no pudo ignorar la fama de la monumental *Monarquía Indiana*, aunque al aprovecharse Torquemada de “*muchos escritos de los más antiguos padres*”, se apura la sugerencia de que por ello fray Agustín no destacó con número propio y entre el listado de las granadas plumas que reseña, la obra y el nombre del padre Torquemada. Sutileza, verdaderamente, pues los escritos de muchos religiosos jamás se entregaron a la imprenta, permaneciendo únicamente en papeles

¹²⁰ *Ibidem*: p. 142.

¹²¹ Pienso en que desde su nacimiento, el franciscanismo contó con autores que se dieron a la tarea de construir su particular visión histórica, destacándose en la etapa más primitiva autores como Tomás de Celano, San Buenaventura y en no menor medida, el mismo San Francisco de Asís.

¹²² Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio franciscano de los varones más señalados...*: p. 142.

y legajos custodiados por el archivo y biblioteca, que en la traza del convento constituyen el verdadero corazón de la memoria de la Orden, y el lugar más apropiado para albergar, junto con su labor imperecedera, a las imágenes en retrato de quienes la formaron.

La visión de Vetancourt configura muy bien el entorno de una primera época, una época *antigua* en relación a lo que fray Agustín curiosamente denomina “nuestros tiempos”, pues en tal apartado incluye lo mismo personajes que vivieron en el transcurso del siglo XVII –que fue su propio siglo–, y a religiosos del siglo XVI, como fray Marcos de Cámara, profeso en el convento de México en 5 de junio de 1564 y recordado por escribir con gran erudición un cuestionario que tituló *Conciliación de lugares difíciles de la escritura*, o mejor aún, al padre fray Diego Valadés, quien como ya se vio en capítulos anteriores, fue autor de una *Retórica cristiana*, publicada el año de 1575¹²³.

Ante hecho tan singular, queda alguna duda sobre los criterios seguidos por Vetancourt para fijar los límites entre lo que consideraba antiguo respecto a lo moderno, pero ello no invalida que sustancialmente, para fines del siglo XVII, ya era clara entre los franciscanos una perspectiva histórica donde se concebían al menos dos grandes etapas, de modo que, como bien sugirió Francisco de la Maza, resulta posible que algunos de los retratos provenientes de aquella etapa primigenia, quisieran sustituirse con series nuevas y de aspecto más homogéneo, resultando encargos que se adecuarían a los nuevos espacios creados por las reformas arquitectónicas del convento de San Francisco, y que al mismo tiempo permitirían, apelando a una de las funciones sustantivas del género del retrato¹²⁴: conminar a quién los contemplase a imitar las virtudes ejemplares de los hombres del pasado y con ello, nuevamente imágenes y memoria confluyen a plenitud tanto en su función como en sus posibilidades simbólicas. Por tal motivo añorar las imágenes de la época antigua era necesario, agregando junto a la serie de escritores de tiempos antiguos y

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Sobre este punto véase el tratado de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979: p. 333-339.

modernos, un elemento de actualización que sumaba profundidad a la perspectiva histórica de la orden y por tanto, a su actuación en el pasado y presente de la Nueva España.

Y acaso esta explicación no resulte particular a la serie de retratos de los escritores y cronistas de la Provincia del Santo Evangelio de México, de la que sobrevivieron únicamente las representaciones de los padres Sahagún, Torquemada y acaso la de fray Andrés de Olmos, sino a toda una actitud de rescate de los orígenes, encarnada por la orden en un sentido más amplio; esfuerzo en que cabrían obras tan importantes como otro gran óleo pintado sobre la segunda mitad del siglo XVIII, en el que otro anónimo autor retrata por pares el conjunto de *Los primeros doce franciscanos* (Fig. 126), obra que actualmente se halla en la iglesia de San Francisco de Puebla, Puebla, o aún otros esfuerzos que temporalmente llegan hasta el siglo XIX, como el conocido retrato de fray Pedro de Gante pintado el año de 1874 por el muy versátil Ramón Rodríguez Arangoity (Fig. 127a), que fue donado al Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec por el Archivo del ex Ayuntamiento del Departamento del Distrito Federal en 1930¹²⁵, y que por su parecido formal bien puede relacionarse con otro par de obras: el único retrato del que tengo referencia, donde la efigie de *fray Martín de Valencia* se representa sin otra compañía¹²⁶ (Fig. 127b), y el *Retrato de fray Ángel de Hute* que actualmente se halla en el Convento de San Francisco, Tecajic, Estado de México (Fig. 127c).

No debe olvidarse, después de todo, que la revitalización de la memoria funciona tanto o más en tiempos de vacas flacas que en épocas de jauja, y ciertamente tras la exclaustación que vino con las leyes de Reforma, la segunda mitad de siglo XIX debió ser para los franciscanos un momento crítico, donde recurrir a los *oficios de la memoria*, pudo

¹²⁵ María Esther Ciancas y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial (Siglos XVI-XVIII). Catálogo de la colección del Museo Nacional de Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994: p. 71. Sobre Ramón Rodríguez Arangoity, se sabe que fue personaje más relacionado a cuestiones de arquitectura e ingeniería. Discípulo de Lorenzo de la Hidalga, el emperador Maximiliano le encomendó la dirección de diversas obras, entre las que destacan la del *Monumento a Cristóbal Colón*. Véase: Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983: pp. 118 y 170.

¹²⁶ Esta obra actualmente pertenece a la colección de Fomento Cultural Banamex.

convertirse en artificio indispensable. Justamente esta actitud de revitalización de la memoria parece desprenderse de un conjunto de lienzos que actualmente conserva el convento de Etzatlán, Jalisco, cuya temática se configura con las efigies de quienes figuran en los anales de la historia de la Provincia del Santo Evangelio, como los primeros mártires de tierras novohispanas, y que a saber serían fray Juan Calero (Figs. 128 y 130), fray Antonio de Cuellar (Figs. 131 y 132), fray Francisco Lorenzo (Figs. 133 y 134) y fray Juan Francisco (Figs. 136 y 137).

Como fácilmente se distinguirá en las ilustraciones, las pinturas de Etzatlán pueden agruparse en dos series bien diferenciadas -cada una integrada por cuatro retratos-, en donde sus rasgos estilísticos evidencian que una parece más arcaica respecto de la otra.

Para despejar tal situación, la primera pista proviene del examen de las inscripciones que acompañan los lienzos que parecen más antiguos, donde en efecto, a manera de colofón, en sus cartelas aparecen estas valiosas líneas. En el retrato de fray Juan Calero:

Es copia sacada del Original por disposición de N. R. P. Fr. Francisco Rodríguez, Guardián y Predicador del Conv.o de Etn. = Por Fran.co B. Velazquez a 13 de febrero de 1857.

en el retrato de fray Antonio de Cuellar:

VELAZQUEZ fecit / Es copiado del original, en Diciembre de 1856. Se hizo por disposición de N. R. P. G. Fr, Francisco Rodríguez, Predicador y Comisario de Terceros.

en el retrato de fray Francisco Lorenzo:

Este cuadro se copió del Original en Diciembre de 1856. / Por disposición de N. R. P. Guardián, Predicador y Comisario de Terceros Fr. Francisco Rodríguez, por estar dicho original hecho pedazos y perdiendo todo su color.- Etzatlán, Abril de 1858. / Facit Francisco B. Velazquez.

y finalmente, en el retrato de fray Juan Francisco:

Este cuadro se copió del Original en Diciembre de 1856 por disposición de N. R. P. Fr. Francisco Rodríguez, Guardián. Predicador y Comisario de Terceros,

por estar dicho Original hecho pedazos y perdiendo todo su color.- F. B. Velazquez. Fecit

de donde se extrae en claro, en primerísimo lugar, que esta serie se ejecutó en el lapso que va de diciembre de 1856 hasta abril de 1858, y que fue mandada a hacer a instancias de fray Francisco Rodríguez.

Pero además –cuestión relevante al asunto de revitalización de la memoria al que se hace referencia-, los fragmentos de las cartelas citados arriba también documentan que el padre Rodríguez dispuso la renovada factura de los lienzos decimonónicos, a la vista del estado lamentable en que por entonces se encontraría una serie todavía más primitiva.

Respecto a la autoría de los lienzos, las referidas inscripciones también permiten discurrir que la serie decimonónica se debe al oficio de Francisco B. Velázquez, pintor del que por desgracia no se cuenta con otra documentación o referencia sobre su vida y obra, pero quién al acompañar a su autógrafo con la fórmula latina “fecit”, creó cierto margen de duda sobre si tal nombre corresponde al copista decimonónico –como considero es el caso-, o bien si éste fue tan fiel a los lienzos originales, que junto con el traslado de la composición y cartelas antiguas, pudiera reproducir el nombre del que fuera su pintor en la época virreinal.

La inscripción del retrato de fray Juan Francisco refiere que la copia de este lienzo se inició en diciembre de 1856, fecha que también consignan los cuadros con las efigies de fray Francisco Lorenzo y fray Antonio de Cuellar, en tanto que la del padre Calero iniciaría dos meses más tarde, en febrero de 1857. ¿Sería posible que todo el conjunto de los primitivos cuadros ameritaran, igual que los de fray Francisco Lorenzo y de fray Juan Francisco, una copia nueva por estar sus originales hechos “pedazos y perdiendo todo su color”? ¿Será que a la vista de la renovación de un primer cuadro, el guardián de Etzatlán juzgara necesario mandar a hacer nueva toda la serie, conjunto conmemorativo tan relevante a la historia del convento y provincia jalisciense tanto como para la de los franciscanos de la Nueva España?. Preguntarse más al respecto parece inútil, y lo cierto es que desafortunadamente, nada más antiguo que los cuadros de Velázquez parece quedar entre los óleos que forman el patrimonio de la iglesia y convento etzatlense.

Pero entonces, ¿cómo sería la primitiva serie, de la que hoy nada queda?. A juzgar por las obras de Velázquez, los cuadros serían de cuerpo entero, y como los decimonónicos, representarían a sus personajes realizando alguna labor evangélica en el primer plano de un paisaje, mientras al fondo se detallan los acontecimientos de su cruento martirio. Es posible también que la narrativa de los lienzos antiguos pudiera ligarse intrínsecamente al discurso de su correspondiente cartela, donde además de hacerse una síntesis biográfica de cada fraile, se detallan mediante incisos los varios acontecimientos que se despliegan en los planos profundos de cada lienzo, como bien ejemplifica en la transcripción de la cartela correspondiente a fray Juan Calero (Fig. 128):

Vo. Ro. del Siervo de Dios Fr. Juan Calero, Religioso lego, morador del Convento de Etzatlán y primer mártir de la Iglesia Indiana, por la Fe de Jesucristo, en el serro de Tequila, a manos de los indios infieles chichimecas, a 10 de junio de 1541; y después de cuatro días fue hallado su cadáver incorrupto y vertiendo sangre; y tres indios que murieron en su compañía, fue conducido a sepultarse en su iglesia. A. Procura reducir el V. P. a los indios apostatas que de varios pueblos se alzaron y agregaron a los indios de tequila: se vuelven pero resisten y lo despiden. B. Sabiendo esto unos indios que no se hallaron presentes a la exhortación, siguen enfurecidos al Religioso e hincado les habla humildemente, ellos le respondieron con flechas, macanas y piedras, quebrándole sus carnes y huesos de todo el cuerpo. C. ...con tres indios compañeros... D. Conducen a los cadáveres para sepultarlos en la...¹²⁷

¹²⁷ Los textos completos de las cartelas restantes van en el mismo tenor: de fray Antonio de Cuellar dice “Vo. Ro. del Siervo de Dios -Fr. Antonio de Cuellar, segundo Mártir de la Iglesia Americana, por la Fe de Jesucristo, primer Guardián del conv.o de Etzatlán de la St.a Provincia de Jalisco, causó su muerte la tiranía de los Indios Infieles Chichimecos, en la Serranía de Ameca, en donde predicándoles las verdades Católicas, lo flecharon y quebrantaron sus huesos con Porras y Macanas y cargado de Piedras lo dexaron por muerto a 12 de Agosto de 1543, murió a 14 de dho. pidiendo a Dios por sus ofensores; fue conducido al siguiente día a su convento, quedando depositados sus huesos en el centro de la pared del Presbiterio al lado del Evangelio en donde se hallan todavía. A. Viene el V. P. de bautizar y. predicar, y lo dexaron por muerto los Indios en el Serro de Ameca. B. Lo conduce á Ameca y allí muere. C. Van sus Religiosos y conducen al cuerpo para sepultarlo en su iglesia”. En el retrato de fray Francisco Lorenzo se consigna: “Vo. Ro del Siervo de Dios Fr. Fr.co Lorenzo, primer Mártir por la Fe de Jesucristo y segundo Guardián del convento de Etzatlán. Hincado con su Crucifixo en las manos ante el altar mayor de la Iglesia que erigió en el Pueblo de Cacalotlán, en el año de 1541. En 1553 a la media noche le quitaron la vida los Indios Gentiles con las Macanas, porras y flechas y a su compañero el hermano Juan Francisco y 17 Indios cristianos, y habiendo incendiado la Iglesia y Convento huyeron; se les dio sepultura en la Iglesia de Etzatlán y en el año 1630 se trasladaron sus huesos y los de otros religiosos Mártires a la de N. P. S. Francisco de Guadalajara. A. Martirio del V. P. a manos de los indios. B. Acabó abrasado, con las piedras incendiadas de la Iglesia.

Así vistas, estas pinturas resultan un traslado visual de la narración, estructurándose cada una en dos planos que además de marcar diferencias en el nivel de su proporción o escala, marcan distintas implicaciones simbólicas al contrastar la mansedumbre de los fieles reducidos por el oficio de los frailes, contra la ferocidad de los infieles que operan el martirio. No está por demás señalar que en el cuadro del padre Calero, el contexto de la revuelta que los indígenas iniciaron contra la colonización española, queda, en el inciso B, alegorizada por un indio que aconsejado por el demonio, se encamina junto al grupo de infieles que ya flechan al fraile y a sus tres compañeros (Fig. 129).

Pero el juego de espejos entre copia y original no acaba, prolongándose más allá de los lienzos decimonónicos y de sus originales perdidos, porque en el contexto de revitalización también juega un papel de gran relevancia la memoria de los hechos que conmemoran estos cuadros, cuya secuela historiográfica desemboca a tiempos fundacionales, en el siglo XVI, iniciándose la historia de los mártires de Etzatlán merced a la pluma de fray Toribio Motolinía¹²⁸, y continuándose posteriormente en las crónicas redactadas por Gerónimo de Mendieta¹²⁹, fray Juan de Torquemada¹³⁰ y fray Agustín de Vetancourt¹³¹, por mencionar las que de momento me parecen más relevantes.

En esta perspectiva, es fray Gerónimo de Mendieta quién distingue con particular relieve lo que escribió el padre Motolinía respecto a fray Juan Calero, estimado por ambos cronistas como el primer mártir de la Iglesia Indiana de la Nueva España. Dice Motolinía, citado a su vez por Mendieta:

C. Lo conducen a enterrar en la Iglesia en donde estaba de Guardián” y finalmente, en el de fray Juan Francisco: “Vo. Ro. del Siervo de Dios y Religioso Donado Fr. Juan Francisco morador del Convento de Etzatlán y Mártir de la Iglesia, por la enseñanza de la doctrina de Jesucristo en el año de 1543. Saliendo a la media noche de la Iglesia del Pueblo de Cacalotlán. Murió en la entrada de su habitación, a manos de la crueldad de los Indios Infieles, y en el día siguiente fue llevado su cadáver con el de su Guardián Fr. Fr. Lorenzo a la Iglesia de Etzatlán. A. Fr. Juan Francisco pone Rosarios a los Indios recién bautizados para distinguirlos de los por bautizar. B. Su Martirio y muerte. C. Conducen al difunto cuerpo con el de su Guardián a su Iglesia.”

¹²⁸ Fray Toribio Motolinía, *El libro perdido...*, edición de Edmundo O’Gorman, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989: 343-351.

¹²⁹ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: 735-742, 747-758

¹³⁰ Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, libro XXI: 429-435, 441-453

Dos cosas saco yo de aquí para mí, por las cuales querría mucho alabar y bendecir a Dios. La una, ver que el primero mártir de este nuevo mundo tomó Dios del humilde estado de los menores, y de los legos, donde había tantos y tan antiguos sacerdotes con tan grandes deseos de morir por Jesucristo, y que con esta hambre y sed pasaron el mar y vinieron entre estos infieles del occidente, y que da Dios a aqueste humilde lego la primera corona de martirio. La otra es, que este primer mártir fue hijo de esta nueva Iglesia, y que en esta provincia del Santo Evangelio tomó el hábito trece años antes que lo martirizasen. De lo cual yo tomo argumento y señal, que Dios quiere hacer grandes mercedes a esta su nueva esposa¹³².

Aquí Motolinía hace profunda reflexión del caso, y contrasta la fortuna del sencillo lego a quien la Providencia consagró como “primero mártir de este nuevo mundo”, aún habiendo “tantos y tan antiguos sacerdotes con tan grandes deseos de morir por Jesucristo”. Este breve pero importante párrafo, permite sospechar además que la biografía de Calero consignada en la crónica de Mendieta, puede guardar algún débito hasta ahora no suficientemente aclarado, con la versión escrita previamente por Motolinía, la cual, infortunadamente, sólo conocemos por los fragmentos que el oidor Alonso de Zorita aprovechó en su *Relación de la Nueva España*¹³³. Entre tan huidizo juego de espejos, debe destacarse cómo los escritos de fray Toribio constituyen hasta ahora, la fuente más primitiva en tratar a profundidad sobre la fundación del convento de Etzatlán y la vida y martirio de fray Juan de la Esperanza, “que por otro nombre se llamaba fray Juan Calero”¹³⁴, poético nombre que por cierto, ya no usa Mendieta ni cronistas posteriores.

Por otro lado, y aunque sólo contemos con fragmentos de lo que el padre Motolinía escribió sobre este asunto, pueden enfatizarse otras diferencias entre la obra escrita por este fraile y la de Mendieta. En primera instancia, ningún margen de discusión queda en cuanto que ambos consideraron los acontecimientos de Etzatlán sumamente graves. La descripción

¹³¹ Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio franciscano de los varones más señalados...*: 58-59, 88-89, 5-6

¹³² Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: pp. 735-736.

¹³³ Mismos que Edmundo O’Gorman compila para su reconstrucción del *Libro perdido...* Véase: Fray Toribio Motolinía, *El libro perdido...*: p. 343 y siguientes.

¹³⁴ Fray Toribio Motolinía, *El libro perdido...*: p. 344.

de la saña con la que actuaron quienes dieron muerte a Calero, quedó descrita en términos muy similares por ambos cronistas, y así encontramos que el clímax del suplicio Motolinía lo describe de la siguiente manera:

...pero ellos, como enemigos crueles, pensando que en matar un fraile que enseña y predica la fe de Dios y en destruir y derribar la idolatría, hacían gran servicio a sus dioses y que era gran valentía, dispararon en él sus flechas, y asaeteado aquel siervo de Dios cayó en tierra llamando y confesando el nombre de Dios, y no contentos con esto, con garrotes y con una mazuela le quebrantaron los dientes y muelas diciendo: ya no nos predicarás más del cielo ni del infierno, ni habremos menester ni queremos tu doctrina; y con los tormentos que le habían dado estaba corriendo sangre por muchas partes y le acabaron de matar a pedradas...¹³⁵

lo que se corresponde a la crónica de Mendieta en los siguientes términos:

Los bárbaros dispararon en él sus flechas, y asaeteado cayó en tierra, confesando el Nombre de Dios entre aquellos descreídos. Los cuales no contentos con lo hecho, con las macanas le quebraron los dientes y muelas en la boca, diciendo: “Ya no nos predicarás mas cosas del cielo, ni del infierno, ni hemos menester ni queremos tu doctrina.” Diéronle También macanazos en la cabeza, y aunque de muchas partes le corría sangre, viendo que aun no estaba del todo muerto, le acabaron de matar a pedradas...¹³⁶

Si bien los pasajes se hayan muy próximos en las palabras o incluso al nivel de su sintaxis y narrativa, hay en ellos, por decirlo de alguna manera, senderos que se bifurcan por diversos caminos, sobre todo en la manera como ambos cronistas conceptualizan a los indígenas ejecutores de Calero. En el caso de Motolinía, estos aparecen como “enemigos crueles”, bajo un matiz que acepta a plenitud el feroz comportamiento de los indios y el daño hecho al trabajo evangélico, pero que finalmente, destaca de la afrenta el heroico

¹³⁵ *Ibidem*: p. 344.

¹³⁶ Fray Gerónimo de Mendieta, *op. cit.*: p. 738.

comportamiento del mártir antes que la dura realidad de la evangelización del septentrión novohispano. Mendieta, por su parte, conoció más largamente los avatares de la conquista y evangelización del norte de México y bajo esa perspectiva, nomina a los indios como “bárbaros”, asimilables perfectamente al concepto de indómitos chichimecas.

EVANGELIZADORES Y MÁRTIRES ENTRE EL BURIL Y LA PLUMA

Desde el siglo XVI, la evangelización del norte de la Nueva España, fue para los franciscanos eje de considerable atención y por tanto, hubieron de discurrir las múltiples problemáticas que diferenciaron a este proceso, sobre todo frente a los notables éxitos misionales alcanzados entre las poblaciones indígenas del centro de México. Antes de la colonización hispano india, las extensas regiones norteñas eran habitadas por una gran diversidad de grupos con distintas lenguas, pero cuyo modo de vida resultaba similar, en cuanto que la mayoría poseía una organización de cazadores-recolectores seminómadas, diferentes por tanto a las poblaciones agrícolas sedentarias que se extendían por todo el territorio que hoy se denomina como Mesoamérica.

En tales condiciones, el septentrión novohispano ofrecía una población menos densa y más dispersa, reportándose durante los primeros años de la presencia española, expediciones orientadas fundamentalmente a labores de reconocimiento hasta que, organizándose empresas colonizadoras y misionales más consistentes -estructuradas en torno a la fundación de reales de minas-, los caminos de la plata pronto se convirtieron en blanco efectivo de los indígenas norteños que venidos a “salteadores de caminos”, aprovechaban el flujo constante de personas y mercancías al septentrión aunque, paulatinamente, la actividad agropecuaria de los colonizadores comenzó a desplazar a los norteños de los valles que de acuerdo a los movimientos de las estaciones, otrora les ofrecían su sustento, obligándolos en cambio a encontrar su abrigo, en regiones más adentro de serranías y cada vez más inaccesibles.

Tal contexto configuró la fama de los indígenas indómitos, que a partir de la presencia hispano india en esa porción del Nuevo Mundo, vinieron a denominarse a rajatabla como *chichimeca*¹³⁷, palabra cargada con variedad de matices, pero primordialmente con el cariz negativo que hacía de quienes caían bajo ese nombre, una variedad de seres bárbaros, sin policía, que parecían gustosos por habitar en cañadas, montes y cuevas apartadas de los pueblos, sin tener casa cierta y vagar y asentarse donde les anochecía¹³⁸. Como escribiera el padre Gerónimo de Mendieta:

Chichimeco es nombre común (entre nosotros los españoles y entre los indios cristianos) de unos indios infieles y bárbaros, que no teniendo asiento cierto (especialmente en verano), andan discurriendo de una parte a otra, no sabiendo qué son riquezas ni deleites, ni contrato de policía humana¹³⁹.

En el terreno misional, hubo entre los franciscanos diversos momentos en cuanto a la manera como concibieron tanto a los indígenas norteños como a los trabajos para su conversión; dos extremos de esa visión general se ilustran perfectamente en un par de obras del siglo XVI: un enfoque ciertamente “positivo”, se representa en los grabados con que fray Diego Valadés ilustró los folios 224 y 225 de su *Retórica cristiana* (Figs. 137 y 138), mientras del otro lado se ubicaría un dibujo a pluma con el que fray Gerónimo de Mendieta quiso ilustrar la portada del libro quinto y último de su *Historia Eclesiástica Indiana* (Fig. 139).

Sobre las famosas láminas de Valadés, a la primera mirada le resulta difícil admitir que su temática no relate la evangelización franciscana de los primerísimos tiempos. La egregia figura del misionero encarnado en ellas no se refiere a algún fraile en particular, expresa más bien un arquetipo, cuya expresión última conserva su nexos con el ideal

¹³⁷ Véase el apartado “Chichimecas: sobre los significados de una palabra”, en el artículo de Pedro Ángeles Jiménez, en “Imágenes e ideas: los indios del septentrión novohispano”, y el artículo: “Una vida y dos mundos”, *Imágenes de los naturales en el arte de la nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005: 145-150.

¹³⁸ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1982. Sepan cuantos... 300: p. 599.

misionero que culminará con la figura del Peregrino Septentrional Atlante, con que se identificó a fray Antonio Margil de Jesús¹⁴⁰. Por ello, acaso ambas láminas de Valadés intentaron ser, como lo explica Francisco de la Maza, "escenas de la evangelización"¹⁴¹, donde lo que se buscó fue explicar la manera como operó la metodología misional de los franciscanos ante la grey indígena que, si se sigue a Esteban J. Palomera, no sería la que conformaban las comunidades del altiplano central mexicano durante los años siguientes a su llegada en 1524, sino más bien los dispersos pueblos chichimecas que hacia 1560 el mismo Valadés contribuyó a evangelizar en la región de la Nueva Vizcaya¹⁴².

Buena pista para asegurarlo, resulta la manera como Valadés promueve los trabajos misionales de esa región norteña entre sus lectores, y para ello incluyó en el capítulo de su *Retórica cristiana* titulado "De la alabanza que se puede reportar de los bienes del alma"¹⁴³, un hermoso discurso latino cuya estructura bien puede relacionarse con los *huehuetlatolli* de los antiguos nahuas, donde amen de tratar sobre las virtudes morales que debían aderezar a los predicadores, incluye una invitación abierta para atraer nuevos operarios a la evangelización de aquellos ásperos territorios chichimecas:

Así si alguno pensase inducir a un amigo a que vaya, por razón del servicio de Dios y del rey a lo que llaman Nueva Copala o Nueva Vizcaya, se puede hacer más o menos del siguiente modo.

Ya que tú, por la buena voluntad que me tienes, me pides te dé mi consejo de si debes emprender una expedición a la Nueva Vizcaya para trabajar por la causa de Dios y del rey, es mi opinión que aunque el negocio no fuese en si mismo bastante favorable, con todo, porque va en ello juntamente el complacer

¹³⁹ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: p. 731.

¹⁴⁰ Véase el grabado de Joaquín de Sotomayor ya comentado en la [Lámina 106](#).

¹⁴¹ Véase la clasificación que Francisco de la Maza hace de las láminas de fray Diego de Valadés, en Francisco de la Maza, "Fray Diego de Valdés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", *Francisco de la Maza. Obras escogidas*, México, Comité Organizador "San Luis 400", UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, y la traducción y reedición de la *Retórica cristiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

¹⁴² Esteban J. Palomera considera que Valadés ingresó a la orden contando con 22 años y que su probable ordenación acontecería no antes de 1555. *Vid.: Fray Diego de Valadés OFM. Evangelizador humanista de la Nueva España. El Hombre, su época y su obra*, p. 86.

¹⁴³ Fray Diego Valadés, *op. cit.*: parte cuarta, capítulo XX, pp. 457-563.

al sumo y verdadero Dios y al rey católico, juzgo que no es indigno lo que pretendes llevar a cabo. Justo es que los hombres de tu condición con prontitud y obediencia vayan delante de los demás como alumbrándoles el camino con la antorcha. Pues los que son los principales en la república, los mismos lo suelen también ser para el pueblo... puesto que se experimenta una gran satisfacción después de haber llevado a cabo acciones brillantes y de haber sobrellevado los trabajos. Añádase a esto la conveniencia del lugar que promete una victoria fácil de alcanzar a costa de pocos trabajos, consiguiéndose a la vez con gran aumento de gloria¹⁴⁴.

Aquí Valadés habla con la autoridad de la experiencia, pues conocía las numerosas dificultades de evangelizar en territorios septentrionales, y justamente debió tener en cuenta la época que trabajó en el norte de la Nueva España, cuando describió en sus "palabras preliminares al piadoso lector", publicadas en su edición del *Itinerarium* del padre Focher, un famoso pasaje de su vida:

Más, estando yo trabajando en la conversión de los infieles que llaman chichimecas, a duras penas pude escapar de la furia de aquellas gentes, con grave peligro de mi vida y de mis compañeros. Con esto perdí todos los libros y vi frustrados los trabajos y desvelos que me había costado reunirlos desde mi juventud¹⁴⁵.

Además, se puede traer a colación otro pasaje de la *Retórica* para asegurar en las citadas láminas la identificación que se hace de los indios chichimecas:

Así, al hablar de la provincia de los chichimecas hay que decir que es tan rica en plata, que ella sola proporciona todo cuanto se lleva España de riquezas; engendra hombres tan robustos y tan ágiles que no sólo ellos sino también las mujeres cargan sobre los hombros fardos doblemente mayores que los nuestros y los llevan recorriendo un camino mucho más largo. Además, que son hombres tan belicosos, y de pechos tan animosos, *que estando con sus cuerpos desnudos, y armados sólo con arco y flechas*, se atreven a hacer frente a soldados bien adiestrados y bien pertrechados de armadura, y acometen con una rapidez

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 459.

¹⁴⁵ Fray Juan de Focher, *Itinerario del Misionero en América*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1960: p. 14.

propia de ciervos.¹⁴⁶

La invitación a laborar en la Nueva Vizcaya, en cuyo territorio se hallaba el entonces exitoso asentamiento de Nombre de Dios (Durango), era al mismo tiempo buena muestra del binomio que acompañó desde sus orígenes al expansionismo español: conquistar una tierra generosa, no sólo por su plata, sino también por ser pródiga en todos los sentidos¹⁴⁷, era empresa hartamente difícil, pero que asimismo atraería al Evangelio nueva y numerosa grey.

Valadés reconoce la fama belicosa y valentía de los chichimecas, y su descripción, subrayada en la cita anterior, pone la letra cercana a sus imágenes. En la composición de su primer grabado (Fig. 137), fray Diego coloca junto al fraile a un grupo de jóvenes doctrineros indígenas, cuya función iba desde cargar los implementos necesarios hasta auxiliarles como intérpretes en las tareas de la evangelización¹⁴⁸. Desde el extremo derecho,

¹⁴⁶ Fray Diego Valadés, *op. cit.*: parte cuarta, capítulo II: p. 385.

¹⁴⁷ Escribe Valadés: "hay membrillos del tamaño de las cabezas de los niños, melocotones que son iguales a naranjas grandes, hay cebollas que son tan anchas como las ollas y ajos que tienen el tamaño de naranjas", *op. cit.*: p. 463.

¹⁴⁸ La descripción textual que hace Valadés del grabado se despliega con el recurso de llamadas, que mediante una ordenación alfabética, explica cada parte de la imagen. El texto íntegro señala:

- A. El religioso no lleva consigo más armas que la imagen de Cristo crucificado. Aparte del breviario, no quiere llevar otra cosa alguna
- B. allí están los muchachos que les acompañan como ayudantes para enseñar la doctrina, pues están muy adiestrados en este oficio, a tal grado que ellos ponen en esto muchísima diligencia, juntamente con los hombres maduros que como auxiliares lleva consigo el misionero.
- C. Es el intérprete del religioso, el cual conoce la lengua española, va escudado con la imagen de Jesucristo, y conduce a los bárbaros e indómitos indios a la presencia del religioso: quienes aparecen aquí desnudos, pues así se acostumbra andar entre ellos.
- D. Pone de manifiesto la fiereza, las armas de los bárbaros, y del modo como se van acercando.
- E. Allá se ve a los indios [cristianos], y a los hermanos, que van por los montes, rocas y peñascos, en busca de los falsos ídolos, y para conducir a los infieles, a la fe de Cristo.
- F. En ese lugar es donde duermen por las noches [los misioneros], después de haber calentado las piedras y de colocar encima de ellas algo de paja.
- G. Representa a los fieles que acompañan comúnmente a los religiosos como ayudantes, y ellos tienen cuidado de los muchachos y de los objetos sagrados, que [éstos] llevan siempre en las manos. Pues, por lo común, llevan el santo crisma y el óleo, el cáliz y otros ornamentos, que son necesarios para el culto divino.
- H. Aquí se ve de qué manera acostumbran recibir a los religiosos, y cómo las mismas mujeres les enseñan a sus hijos que los reciben de rodillas y les piden su bendición.
- I. Nunca se llegan a la presencia del religioso con las manos vacías, pues siempre les ofrecen algo en señal de caridad, como son fruta o algo semejante. Recorrían [los misioneros], sin temor alguno, por los montes y cañadas, cien o doscientas millas, predicando, demoliendo los templos, y derribando sus ídolos; catequizando, bautizando;

un intérprete conduce ante el religioso a "los bárbaros e indómitos indios" que¹⁴⁹, desnudos, no llevan encima nada más que sus largas cabelleras, junto al indispensable arco y sus flechas. Al fondo, el grabado despliega la geografía de una abrupta sierra que los indígenas cristianizados deben remontar para invitar a los "bárbaros", dispersos, a escuchar la prédica del fraile. En la parte baja, también a la izquierda, queda testimonio de un curioso dato etnográfico: una fosa en la que se ponían a calentar piedras que posteriormente se cubría con tierra y paja, con el fin de brindar un lecho tibio contra las noches del desierto¹⁵⁰.

Como otra fórmula de la evangelización desplegada por los franciscanos en tierras norteñas, existió una política de movimiento poblacional de indígenas cristianos a tierra de infieles, de tal suerte que numerosos contingentes de mexicanos, tlaxcaltecas, otomíes y tarascos fueron llevados a poblar nuevas fundaciones en territorio de chichimecas. Nuevamente aquí la idea era brindar ejemplos de vida que convencieran a los infieles de adoptar no sólo su religión, sino también, un modo de vida sedentario, en pueblos cuya manera de vida dependiera de la agricultura, tal como quedaba manifiesto en el proyecto de la fundación de Nombre de Dios¹⁵¹. Esa importante fórmula misional Valadés la testimonia incluyendo en su grabado una nutrida concurrencia de indios vestidos con elegantes tilmas, "que acompañan comúnmente a los religiosos", dispuestos en dos grupos, uno atrás del predicador, cargando un cáliz y otros enseres, y otro a la derecha, donde también se destaca la generosa caridad con que los indios dispensan a los frailes, representada por dos indias

y no decaía su ánimo, ni por las amenazas, ni por la muerte violenta de uno de sus compañeros, sino que de esto se sacaban mayores fuerzas como lo demuestra el presente dibujo.

Véase *ibidem*, parte cuarta, capítulo XXIV, pp. 507-509.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Curiosamente Giovanni Francesco Gemelli Careri, al tratar sobre los chichimecas, hace alusión a una costumbre similar: "Ahora bien, no permitiendo la largura del camino llevar los colchones para dormir, los padres jesuitas que van a su misión del Parral (más ingeniosos que otros misioneros en lo tocante a la comodidad), han aprendido de los mismos indios a llevar, delante del arzón de la silla, sus colchones y almohadas de cuero, que por la noche llenan de aire con el aliento, y por la mañana las hacen volver a su estado". Véase: *Viaje a la Nueva España*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1983: p. 70-71.

con indumentarias típicas del Altiplano central que arrodilladas, ofrecen una sencillo canasto con diversos frutos.

Si el primer grabado alude a la invitación de la prédica y a la confrontación de dos tipos de vida encarnados por los chichimecas bárbaros y los indios civilizados, en el segundo grabado la escena estructura una hermosa composición que demuestra cómo la palabra -la retórica derivada de la divina sabiduría-, convence a los bárbaros que se congregan a escucharla, desprovistos de las armas que abandonaron en el suelo de un círculo a manera de corro (Fig. 138).

Nuevamente Valadés añade una dosis simbólica en la confrontación de barbarie y civilización, manifiesta en la manera como los indios conforman el círculo: un indio vestido con tilma junto con uno desnudo, situación que se rompe únicamente en dos lugares: al extremo izquierdo del fraile, donde hay un hombre y una mujer desnudos que en su porte pretenden ser nuevas encarnaciones de Adán y Eva; y también sobre el mismo lado del círculo, una mujer que amamanta a su hijo como nuevo símbolo de la caridad. La prédica acontece a la vera de frondosos árboles, nueva alusión a la naturaleza agreste que promete, como en el fondo del grabado, su transformación bajo la forma civilizada de una ciudad.

De esta suerte, Valadés presenta un panorama donde, a pesar de sus dificultades, la evangelización es posible, aún inmersa en cuestiones tan inconvenientes como las derivadas de la *Guerra justa*, y ello se aprecia con claridad tanto en los dibujos mencionados como en la ya citada exhortación al religioso que decidiera misionar en Nueva Vizcaya:

Así, es conveniente que tú te sacrifiques allí mismo ocupando el lugar de tu padre, habiendo tan fundada esperanza de lograr una alabanza egregia y una gran utilidad, especialmente si atiendes a que actualmente tienes mayores facilidades que las que tuvieron al principio aquellos que llegaban por primera vez. Pues al presente ya se encuentran establecidos muchos domicilios, fortalezas y caminos más seguros. Además, te quiero hacer constar que no ha

¹⁵¹ Véase: Robert H. Barlow y George T. Smisor, *Nombre de Dios, Durango. Two documents in náhuatl concerning its foundation. Memorial of the Indians Concerning Their Services, c. 1563. Agreement of the Mexican and the Michoacanos, 1585*, Sacramento, The House of Tlaloc, 1943.

habido ni hay indios tan audaces y ágiles como ellos, ni que tanto desconozcan el miedo y la vergüenza, como se ha visto en el daño causado por ellos en toda condición de personas y en las maldades que han ejecutado, Ésta es la razón de que no han sido colocados hombres pacíficos, ni de los indios ni de los españoles, en esos lugares, que son muy frecuentados también por los chichimecas. Lo cual, sin embargo, ha sido logrado por nuestros religiosos en la ciudad que se llama Nombre de Dios, donde conviven pacíficamente los indios y los españoles...¹⁵²

Fray Gerónimo de Mendieta, ya se dijo, difiere de la visión positiva que entregan Valadés y sus grabados. No debe olvidarse, finalmente, que su *Historia eclesiástica indiana* fue redactada con una perspectiva más amplia en lo que respecta a los relativos triunfos y desavenencias de la evangelización nortea, y la prueba se halla en muchas de las biografías que conforman su libro quinto y los martirios que en ese apartado se detallan.

En su "Prólogo al cristiano lector", Mendieta es elocuente al respecto; inicia con argumentos que aluden directamente a las múltiples virtudes del martirio, como el que estructura en torno a una frase del apóstol san Juan: "Ninguno tiene mayor caridad que aquel que pone su vida por sus amigos"¹⁵³. Continuando, Mendieta trata en su primer capítulo sobre los hechos y martirio de fray Juan Calero, y enseguida refiere los hechos de fray Antonio de Cuellar, buen ejemplo donde Mendieta torna a subrayar la indómita crueldad de los chichimecas, manifiesta en la saña con que mataron a este fraile:

Y aunque el santo religioso (visto que venían con mal contento) los saludó mansamente, ellos le respondieron con fiera inhumanidad y crueles flechas, y tan sin piedad le tiraron, que entre otras con que le hirieron el cuerpo, le clavaron tres por el rostro, y una de ellas le entró por la boca y le salió por el colodrilo, y cayendo en tierra, le dieron muchas pedradas y palos en la boca y por todo el cuerpo, como si fuera algún cruel enemigo, habiéndoles sido un amoroso padre, y dejándolo de esta manera por muerto, se fueron aquellos apostatas y parricidas¹⁵⁴.

¹⁵² Fray Diego Valadés, *op. cit.*: p. 459.

¹⁵³ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: p. 731.

¹⁵⁴ *Ibidem*: p. 740.

Tal espíritu es el que capta la ilustración que aparece como lámina para adornar la publicación del libro quinto, que en vida Mendieta jamás pudo ver en letra de imprenta (Fig. 139). A diferencia de Valadés, el dibujo que ilustraría esta parte de la *Historia eclesiástica indiana* confronta barbarie y civilización por lo que parecen caminos irreconciliables. El dibujo se estructura en cuatro escenas que bien podría tomarse como guión de las líneas anteriormente citadas. En la primera, un fraile mira al cielo mientras dos chichimecas apuntan sus flechas hacia él; lo mismo repite la segunda escena y en la tercera, de rodillas, el fraile toma una cruz para significar que como Cristo, acepta el destino que su fe le confirió. La última escena, finalmente, refiere cómo el religioso yace muerto mientras los chichimecas le asaetan y golpean con una macana. Frente al heroico religioso está el bárbaro irreducible, sin policía, que Mendieta sólo puede definir en los siguientes términos:

Diferéncianse los indios de paz y cristianos, en lengua, costumbres, fuerza, ferocidad y disposición de cuerpo, por la mala influencia de alguna estrella o por la bestial vida en que se crían. Son [los chichimecas] dispuestos, nerviosos, fornidos y desbarbados, y en alguna manera pueden ser tenidos por monstruos de la naturaleza, pues en sus costumbres son tan diferentes de hombres, cuanto su ingenio es semejante al de los brutos...¹⁵⁵

Frente a las divergencias conceptuales con respecto a los grabados de fray Diego, el dibujo de Mendieta luce menos estructurado. Si las planchas de Valadés no muestran notables diferencias respecto a los mejores impresos de su época, el dibujo incluido por Mendieta, en cambio, tiene una composición sencilla ejecutada con lo que parece un trazo preparatorio, con poco equilibrio en el manejo del espacio, que sin embargo, recrea con propiedad la narrativa y sobre todo distinguen la fiereza con que, traducidos a imágenes, se caracterizó a los chichimecas durante la segunda mitad del siglo XVI.

Resulta necesario además, destacar que entre todos los dibujos que conserva el original de la *Historia eclesiástica indiana* escrita por fray Gerónimo de Mendieta, ésta lámina no coincide en ningún aspecto con los patrones fijados desde la *Retórica* de fray

Diego de Valadés, como sí acontece en las ilustraciones que el cronista destinó como carátulas de sus libros anteriores; verbigracia, el dibujo del atrio, el de la gentilidad mexicana y el de la predicación a los indios. Tal aspecto acaso obedece al hecho de que la estructura con la que Mendieta concibió su crónica, no encontró equivalente en los grabados valdesianos, debido, como se sugirió líneas atrás, al hecho de que ambos franciscanos vieron con distintos ojos la evangelización del septentrión novohispano.

Finalmente, debe notarse que el dibujo de Mendieta no conserva referencia que conduzca a identificar a los frailes que representa, y bien podría tratarse de cualquiera de los muchos franciscanos que murieron a manos de los indígenas norteros. Sin embargo, no esta por demás comentar -por lo sugerente que resulta-, que el número de religiosos dibujados en esta lámina, coinciden con los cuatro frailes martirizados en las inmediaciones del convento de Etzatlán, de modo que pudiéramos estar frente a una de las más antiguas representaciones de los mártires jaliscienses.

Recordemos de qué manera inicia fray Gerónimo de Mendieta la segunda parte del libro quinto en su *Historia Eclesiástica Indiana*: justamente acentuando la importancia de las vidas de fray Juan Calero, quien murió asaeteado recibiendo además macanazos en la cabeza¹⁵⁶ (así se observa en la representación que se ubica en la parte inferior del dibujo (Fig. 139), y a la vida de fray Antonio de Cuellar, quien falleció ante la “fiera inhumanidad y crueles flechas”¹⁵⁷ de los indios, en el camino que va de Ameca a Etzatlán (el segundo registro desde la parte inferior).

Continuarían en el dibujo las representaciones de fray Francisco Lorenzo y fray Juan Francisco, aunque bien es cierto que ambos religiosos apenas son mencionados por Mendieta, en el contexto de la biografía que el cronista dedica a fray Andrés de Córdoba, lego franciscano de los primeros tiempos cuyos restos, como los de los primeros mártires, también descansarían en el convento de Etzatlán:

¹⁵⁵ *Ibidem*. p. 732.

¹⁵⁶ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. p. 738

Sus huesos [los de fray Andrés de Córdoba] están con mucha veneración guardados en una caja de piedra detrás del altar de la capilla mayor del convento de Etzatlán, de la provincia de Jalisco, con los de otros cuatro santos frailes que fueron muertos por los indios infieles en defensa de la fe. Estos fueron Fr. Antonio de Cuellar, guardián de aquel convento; Fr. Juan Calero, lego; Fr. Francisco Lorenzo, sacerdote, y otro fraile mancebo llamado Fr. Juan¹⁵⁸.

¹⁵⁷ *Ibidem*: p. 740.

¹⁵⁸ *Ibidem*: p. 628.

IMÁGENES DE UNA EMPRESA: LOS COLEGIOS DE *PROPAGANDA FIDE* DE LA NUEVA ESPAÑA

DOS LIENZOS DEL COLEGIO DE SAN FERNANDO DE MÉXICO A EXTRAMUROS

A diferencia de la suerte que corrieron los retratos pertenecientes al convento de San Francisco de México, donde la exclaustación decimonónica cobro el efecto de una dispersión casi completa, tres colegios franciscanos de *Propaganda Fide* se destacan porque, a pesar de las fortuitas circunstancias que envuelven al arte religioso de nuestro periodo virreinal, en la actualidad subsiste una buena cantidad de la pintura de retrato de los antiguos colegios de Santa Cruz de Querétaro, San Fernando de México y Guadalupe de Zacatecas, si bien habría de advertirse que la galería del instituto queretano sería el único caso donde los cuadros no se mantiene *in situ*, habiéndose movido sus lienzos al edificio de San Francisco de Querétaro, que por hoy es la sede del Museo Regional de ese Estado.

Como se recordará, en apartados anteriores algo se trató respecto al cómo un tema relacionado a los colegios de *Propaganda Fide*, tuvo cierta repercusión dentro del núcleo pictórico que perteneció a San Francisco de México, habiéndose estudiado el caso de los retratos de fray Antonio Margil de Jesús, quién al morir, fue objeto de vistosas exequias por parte de sus compañeros del convento grande, atesorándose su memoria al señalar diligentemente la celda donde falleció, y reservando para tal sitio un retrato del notable misionero norteño, obra extraviada entre los avatares de la exclaustación y que como tantos otros cuadros, aún puede existir, aunque desligado ya del impulso que le dio origen.

En páginas pasadas, también se revisó cómo algunas pinturas del convento grande de San Francisco de México, fueron integradas a las colecciones del actual Museo Nacional de Historia, al que fueron a parar, seguramente también, cuadros pertenecientes a otros templos, como presumiblemente lo serían obras del colegio de *Propaganda Fide* de San

Fernando de México, entre los que se halla un lienzo firmado *José de los Ríos Arnaiz fecit*, donde se representa la efigie de *fray Buenaventura Francisco Baeza* (Fig. 140), así como la monumental pintura que Mariano Guerrero dedicara a figura de *fray Junípero Serra* (Figs. 141a y 141b).

Respecto a José de los Ríos Arnaiz, autor de la primera pintura, poco en realidad es lo que se puede decir. A partir del retrato de *fray Buenaventura Francisco Baeza* que se comenta, este pintor presumiblemente se hallaría activo en la ciudad de México sobre la década de 1770¹⁵⁹.

En la *Pintura colonial en México*, Manuel Toussaint trata sobre un tal José Bentura Arnáez, nombre que se consigna a partir de la forma como cierto pintor rubrica el último de los pareceres pertenecientes a la celebre *Maravilla americana...* de Miguel Cabrera¹⁶⁰.

Del breve escrito vertido en las páginas del famoso tratado guadalupano, se conoce que el mencionado *José Bentura Arnáez* ya sería pintor reconocido sobre la década de 1750, pues se dice que el 15 de abril de 1752, se le seleccionó junto con Cabrera y el también pintor José de Alcívar, para ejecutar una de tres copias de la Guadalupeana, mismas que se destinarían para altas dignidades eclesiásticas como el arzobispo de México, don Manuel Rubio y Salinas, o el jesuita Juan Francisco López, quien en su calidad de Procurador a

¹⁵⁹ Esto se deduce a partir de la noticia de la muerte del padre Baeza consignada en la cartela del lienzo, cuya trascripción dice: “Retrato del Ve. P. Fray Buenaventura Francisco Baeza, nació el día 14 de julio del año de 1701 en la Villa de Ponferrada, Obispo de Astorga, donde estudió gramática y se ordenó de Primera Tonsura el año de 1722. Pasó a este Reino, donde se ejerció en el comercio hasta el de 1725, que dio su nombre en la Milicia de Jesucristo, en el colegio de Santa Cruz de Querétaro, donde estuvo hasta el de 1735, en que por medio de la obediencia pasó a este Colegio de San Fernando con los fundadores. Fue predicador excelente y con la voz y presencia le hacían respetable. En el confesionario era incansable y en la caridad con sus hermanos, especialmente con los moribundos, pues mientras vivió en este Colegio aunque cargado de accidentes, no hubo alguno que no le asistiese hasta la muerte, visitándole de día y de noche. Dios Nuestro Señor le permitió esta caridad, con que, aunque tenía enfermedad para quedarse muerto de repente y sin sentidos, murió con todos los que el Señor le dio dando pruebas de paciencia en el espacio de tres días que estuvo sin movimiento. Fue su muerte el día 27 de junio del año de 1770. Requiescat in Pace Amen”.

¹⁶⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. p. 171. Y Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, en la Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756. El parecer de Arnáez está fechado 19 de septiembre de 1756.

Roma, tendría el encargo de llevar y entregar alguna de esas versiones al papa Benedicto XIV¹⁶¹.

Por seguirle la pista, Toussaint sugiere que *Arnáez* seguiría activo en 1771, y para ello se vale de otra información, pero esta vez proveniente de la pluma de Joaquín Velásquez de León, quién publicó en ese año un compendio donde se narran los detalles de la construcción y significado del arco de entrada a la ciudad de México, del virrey don Antonio María de Bucareli y Urzúa, cuya construcción se confió a Pedro Quintana y a un tal “*Buenaventura de Hernández*”, a quién por la semejanza de nombres, Toussaint acaba considerando el mismo pintor. Si bien esto pudiera ser cierto, la verdad más posible apunta a que el juego de los homónimos difumina la certeza de cualquier posibilidad, debiendo esperar mejores pruebas para acabar de aceptar o desmentir si tras esta serie de nombres, se oculta, como parece, más de un pintor¹⁶².

De cualquier modo, el retrato del padre Buenaventura revela un artista de cierta calidad (Fig. 140). En esta pintura, aparece el fraile de amplia tonsura como eje central de la composición, mientras pasa entre sus dedos las cuentas de una suerte de rosario. El rostro denota carácter y como suele suceder en la pintura de retrato de los franciscanos, el omnipresente hábito de la orden sólo descubre una porción de los pies calzados con sandalias. Mientras la intemporal figura del retratado mira al espectador, a sus espaldas ocurren dos escenas que se explican perfectamente cuando se ha leído la cartela: a la derecha, se observa a fray Buenaventura impartir el sacramento de la confesión, labor donde “*era incansable*”, y en escena de la izquierda se le ve en el ejercicio de la caridad, al asistir a alguno de sus hermanos moribundo, escenas ambas que subrayan las virtudes que a la vista

¹⁶¹ *Ibidem*, “Aprobación de D. Joseph Bentura Arnaez”: s.p.

¹⁶² Xavier Moyssen añade que en la monumental escalera del colegio de Guadalupe, Zacatecas, al lado del lienzo concedido al pincel de Miguel Cabrera donde se representa el *Patrocinio de San Francisco y la Virgen de Guadalupe*, se halla otra pintura del igual formato pero con el tema de *El Santo nombre de Jesús*, que está firmada Ríos Arnáez, obra de gran interés que sin duda debe llamar la atención para continuar reuniendo las pistas que revelen quién era este artista. *Vid.* Manuel Toussaint, *op. cit.*: p. 268 n. 13.

de la comunidad del Colegio de San Fernando de México, harían del padre Baeza un protagonista digno para formar parte de su galería de personajes ilustres.

Por su parte, Mariano Guerrero es otro pintor de gran calidad cuya personalidad artística también aguarda mejores momentos para profundizar en ella. Por lo pronto, se conoce que su periodo de actividad se documenta en la ciudad de México entre los años de 1781 a 1802, y aunque sería un artista plenamente finisecular, Toussaint, como a tantos otros, le relaciona al estilo de Cabrera¹⁶³, si bien sus fechas extremas sugieren que un trato directo entre ambos artistas resulta difícil de imaginar, pues como se sabe, Miguel Cabrera falleció el año de 1768.

En lo que se refiere a la pintura que Mariano Guerrero dedicó al padre Junípero Serra, lo primero que destaca es lo monumental de la composición, que lejos de representar un *Verdadero retrato del apostólico predicador...*, contradiciendo la primera línea de la extensa cartela que le acompaña, se trata, en realidad, de una *historia*, es decir, una secuencia narrativa que se estructura en torno a los últimos momentos de la vida del venerable religioso canario¹⁶⁴.

¹⁶³ Manuel Toussaint, *op. cit.*: p. 174.

¹⁶⁴ Transcripción de la cartela: "Verdadero retrato del apostólico predicador fray Junípero Serra, natural de la villa de Petra, en el reino de Mallorca. Tomó el hábito en aquella observante provincia. Habiendo profesado y concluido sus estudios, leyó por tres años el curso de artes, el que finalizado obtuvo la borla y cátedra de prima de teología del San Duns Escoto en aquella Real y Pontificia Universidad, de la que después de algunos años renunció para venir en misión a este colegio de San Fernando de México, a donde llegó el día 2 de abril de 1750, en que por tres años fue maestro de novicios y por otros tres discreto. Salió varias veces a misionar entre infieles, donde manifestó su singular talento y ardiente caridad de su ardiente pecho. Estuvo en calidad de Presidente en las misiones de Sierra Gorda, donde con celo infatigable trabajó en la reducción de aquellos indios. De allí pasó a las misiones de la Vieja California por Presidente de todas ellas, de aquí entró al descubrimiento de las tierras de Monterrey donde fundó nueve misiones y confirmó en ellas más de 5300 indios, y después de 14 años de presidencia en estas y muchos trabajos y afanes verdaderamente apostólicos, adornada su alma de virtudes, se dispuso para la eternidad con prevención que tuvo sin duda de su tránsito, pues unos días antes mandó se hiciera un cajón para enterrar su cuerpo. *Llamó a su padre confesor para su última confesión, fue a la iglesia a recibir el Santo Viático cantando al mismo tiempo de recibirlo con la mayor armonía la estrofa del himno "Sanctus ergo Sacramentum"*. Vuelto a su celdita y sentado en una silla, recibió con la mayor devoción el sacramento de la extremaunción, rezando con los padres circunstantes los salmos penitenciales, hallándose después con alguna turbación de espíritu, pidió se le encomendara su alma a Dios a que respondió hincado de rodillas, finalizando esta función exclamó con alegría y singular júbilo "Gracias a Dios ya no hay miedo, descansaré un rato" y recostándose sobre las tablas, entregó su alma al Creador, día 28 de agosto del año de 1784". Las cursivas son mías.

Es conocido que el padre Serra falleció el 28 de agosto de 1784 en la misión de San Carlos del puerto de Monterrey, cuando fungía con el cargo de presidente de todas las misiones de la Alta California. De su valiosa contribución a los trabajos misionales de esa y otras regiones, también deja testimonio la cartela que en apretado resumen, describe el puntual itinerario de su vida, cuestión que más en extenso abordaría fray Francisco de Palou, misionero cronista y familiar a la vida del padre Serra, quién por su parte publicaría el año de 1787 una muy completa *Relación histórica de la vida y apostólicas tareas del venerable padre fray Junípero Serra y de las misiones que fundó en la California septentrional y nuevos establecimientos de Monterrey*¹⁶⁵.

Nuevamente, ya se aprecia, la crónica y la pintura encuentran una piedra de toque, un punto en el que cada cual con sus recursos, se prestan a la narración de una serie de acontecimientos, que para el caso, giran en torno a la muerte del padre Serra. Colindancia pues, que acerca a la pintura y a la crónica hasta una proximidad que bien puede sugerir el que ambas manifestaciones atienden un mismo impulso, acaso debido al padre Palou, cuyo objetivo se centraría en glosar y gloriar la vida y obra de fray Junípero Serra, historiándola y con ello, institucionalizándola.

Los matices de lo escrito podrían no abundar en la íntima relación que los padres Serra y Palou cultivaron desde 1750, año en que ambos se conocieron y empezaron a ser “compatriotas en el mismo ministerio”¹⁶⁶. Pero en los últimos capítulos, donde Palau narra las circunstancias que rodearon la muerte de su superior, no sólo construye un discurso donde deja patente toda su admiración a fray Junípero, de quién llega a expresarse como “mi amado y siempre venerado padre maestro y lector”¹⁶⁷, sino también, y ello resulta de particular interés para el lienzo que se comenta, tiene además especial cuidado en describir un pasaje que debió ser fundamental para ambos: la ventura de ser Palau quién el 27 de

¹⁶⁵ Fray Francisco Palou, *Relación histórica de la vida y apostólicas tareas del venerable padre fray Junípero Serra y de las misiones que fundó en la California septentrional y nuevos establecimientos de Monterrey*, México, Porrúa, 1982. Sepa cuantos...: 143.

¹⁶⁶ *Ibidem*: p. 180.

¹⁶⁷ *Ibidem*: p. 179.

agosto de 1784 –un día antes de que muriera- administrara su último viático al venerable Junípero.

Al llegar su paternidad a la grada del presbiterio, se hincó de rodillas al pie de una mesita preparada la función. Salí de la sacristía revestido, y al llegar al altar, en cuanto preparé el incienso para empezar la devota función entonó el fervoroso siervo de Dios con su voz natural, tan sonora como cuando sano, el verso *Tantum ergo Sacramentum*; expresándolo con lágrimas en los ojos. Administréle el sagrado Viático con todas las ceremonias del ritual, y concluida la función devotísima, que con tales circunstancias jamás había visto, quedó su paternidad en la misma postura arrodillado dando gracias al Señor, y concluidas se volvió para su celdita acompañado de toda la gente. Lloraban unos de devoción y ternura y otros de pena y dolor por lo que recelaban de quedarse sin su amado padre. Quedóse solo en su celdita recogido, sentado en la silla de la mesa, y viéndolo así tan recogido no di lugar entrasen a hablarle¹⁶⁸.

Y esto es lo que se mira en la pintura (Figs. 141a y 141b). Aquí, el talento compositivo de Mariano Guerrero se hace patente, pues su obra se encuentra a caballo entre lo que tradicionalmente define los géneros de la pintura de retrato y la pintura de historia.

La escena acontece frente a la fastuosa escenografía del interior de la iglesia de la misión de San Carlos, en donde se aprecia, flanqueado por espléndidos damascos rojos, un retablo al que patrocina una escultura de la Virgen y el Niño, donde se distinguen los zócalos y las terminaciones en pirámide invertida de una serie de cuatro pilastras estípites, la mesa de altar y su sagrario.

Casi todos los personajes están arrodillados. A la derecha del espectador sin embargo, se ven dos oficiales españoles que representan acaso –según lo cuenta Palou-, al capitán y comandante fragata don José de Cañizares y al capellán real don Cristóbal Díaz¹⁶⁹, autoridades que recién habían arribado al puerto de Monterrey con la noticia de que, desafortunadamente, venían sin nuevos religiosos de los colegios del sur; personal tan necesario para misión impulsada por el padre Serra (Fig. 141c).

¹⁶⁸ *Ibidem*: p. 183-184.

¹⁶⁹ *Ibidem*: p. 185.

Del mismo lado, otros marineros llevan candelas, aunque sus uniforme casi quedan ocultos bajo una gruesa capa de color pardo, y guardando equilibrio, al lado derecho del espectador, presididos por un monaguillo y otro fraile que porta una vela, se ve a un grupo de indígenas, que formaría una representación de la comunidad convertida por los esfuerzos misionales de Serra y sus compañeros (Fig. 141d).

La función de la misa la preside el propio fray Francisco Palau, que investido para la solemnidad, presenta el viático que tan devotamente recibirá el padre Serra aquel 27 de agosto de 1784. Gracias a la última restauración¹⁷⁰, se observa un *pentimento*, que daría a la representación de Palau una recomposición completa, pues mientras en la capa de acabado final el religioso se mira erguido, en la capa subyacente se aprecia cómo la primera composición captaría, ya no la presentación del viático, sino más bien momento en el que Serra devotamente lo recibe, tal como se expresa en la cartela (*...fue a la iglesia a recibir el Santo Viático cantando al mismo tiempo de recibirlo con la mayor armonía la estrofa del himno "Sanctus ergo Sacramentum"...*) (Fig. 141b).

Queda sin respuesta el qué motivó el cambio en la composición, pero de la misma forma que Palau actuó para promover la impresión de su vida sobre fray Junípero, también es probable pensar que una razón de decoro motivó el cambio, pues al representarse el momento de la presentación y no el de la recepción del viático, la pintura convierte el pasaje en una parte de la misa a la que también asiste el espectador, y no propiamente a la recreación de un momento particular entre los actos previos a la muerte del padre Serra, escenario que por otra parte, como lo consideran Rubial y Suárez Molina, también querría representar el buen estado de las misiones californianas, que con haber perdido a su principal impulsor, mantendrían...

¹⁷⁰ Restauo que se realizó para presentar esta obra en el entorno de la exposición "Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana", Museo Nacioal de Arte, noviembre de 2001 a marzo de 2002.

un dejo de esperanza que convertía a California en la última frontera posible para el apostolado franciscano, en una región donde se continuaría con el ideal de la segunda edad dorada.¹⁷¹

LA PINTURA DE RETRATO QUE SE CONSERVA DEL ANTIGUO COLEGIO DE SAN FERNANDO DE MÉXICO

El 19 de junio de 1858, un fuerte sismo sacudió a la ciudad de México acarreando toda una estela de daños. Entre las edificaciones maltrechas estuvo el Colegio de *Propaganda Fide* de San Fernando, que en palabras de fray Isidoro de la C. Camacho –su guardián por el año de 1866–, casi desapareció¹⁷²:

...la iglesia fue desmantelada del todo, especialmente de sus antiguos y respetables altares y hoy se conserva con un solo altar comenzado y los demás con mesas portátiles, sin órgano y el pavimento con tablas sueltas...¹⁷³

Quedan las palabras del padre Camacho como testimonio de lo que le aconteció a lo principal de la iglesia, aunque con poca fortuna, nada más se conoce respecto a lo que pasó a otros bienes y dependencias.

Tras el recuento de los daños causados por el temblor, el colegio fernandino naturalmente emprendió una serie de remodelaciones, que a la postre jamás culminarían, pues a los efectos del sismo hubo de agregarse que con exclaustación, vino sobre el conjunto arquitectónico un trazado de vialidades que lo redujeron todavía a menos, y como pasó con San Francisco de México, es posible pensar que a partir de entonces, también iniciaría la dispersión y pérdida de otros bienes que le quedaban.

¹⁷¹ Antonio Rubial García y María Teresa Suárez Molina, “Mártires y predicadores. La conquista de la frontera y sus representaciones plásticas”, *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000: p. 67.

¹⁷² Fray Fidel Chauvet, *La iglesia de San Fernando de México y su extinto colegio apostólico*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún A.C., 1980: p. 154.

¹⁷³ *Ibidem*, fray Isidoro de la C. Camacho, “Estado del colegio de San Fernando antes de 1860” ciudad de México, 2 de mayo de 1866: p. 154.

Por lo mismo, no puede soslayarse la afortunada circunstancia que permitió llegar a nuestros días a un reducido lote de pintura de retrato. Sólo a partir de este pequeño grupo de obras, será posible imaginar lo que en su momento formaría una serie mayor, cuyo tema serían los retratos de los personajes notables, ligados a la fundación, historia y trabajos misionales que desde 1731 –año de su fundación–, protagonizó el colegio de San Fernando de la ciudad de México.

Entre el listado de obras sobrevivientes, encontramos los lienzos que representan los retratos de fray Toribio de Nuestra Señora (Fig. 142), fray Antonio Linaz (Fig. 144), fray Diego de Alcántara (Fig. 145), fray Juan Ramos de Lora (Fig. 146), fray Bernardo Pumeda (Fig. 147), el Hermano Raymundo de Castañeda (Fig. 148) y fray José de Santiesteban (Fig. 149), destacándose entre ellos lo mismo cuadros anónimos de gran calidad, como es el caso del retrato correspondiente al del padre Santiesteban, que los firmados por pintores como Antonio Sánchez, Miguel Ángel de Ayala y Miguel Cabrera.

Es el caso del retrato de fray Toribio de Nuestra Señora, donde al extremo inferior izquierdo se lee el autógrafo “Miguel Cabrera f. año de 1740”, lo cual ya otorga a la pintura cierta singularidad, pues dicho año, que es mismo en que se documenta el matrimonio de Cabrera¹⁷⁴, resulta también el más temprano que se tenga conocimiento, en lo que respecta a la actividad artística de éste personaje¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. p. 161.

¹⁷⁵ La fama de Cabrera ha dejado la más abundante bibliografía que disponga cualquier pintor de la Nueva España, aunque habrá de reconocerse que aún faltan por estudiar diversos aspectos, claves para la cabal comprensión tanto de su fortuna crítica como en lo que respecta a su quehacer artístico. Pueden consultarse: ----, "Miguel Cabrera", *Nuestro México*, México, t. I, num. 2, marzo de 1932. María Isabel Astiazarain Achabal, "La iconografía de la virgen de Guadalupe. Dos cuadros de Miguel Cabrera en Guipuzcoa", *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, 1991, n. 7: pp. 139-149. Berlin, Heinrich, "Dos estudios mexicanos", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962, n. 16: pp. 109-120. Javier Castro Mantecón y Manuel Zárate Aquino, *Miguel Cabrera. Pintor oaxaqueño del siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1958. Dirección de Monumentos Coloniales 5. Javier Castro Mantecón, *Obras selectas de Miguel Cabrera*, México, 1974. Jaime Cuadriello, "Rafael Ximeno y Planes. Retrato del obispo Joaquín Pérez Martínez" y "Miguel Cabrera. Retrato de don Juan de Palafox y Mendoza", *Memoria*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1991, n. 3: Jaime Cuadriello, "Triunfo y fama del Miguel Ángel americano: el nombre de Miguel Cabrera", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, t. II: pp. 405-418. Enrique Fernández Ledesma, "Miguel Cabrera", *El Arte*

Pero además, el retrato del padre Toribio evidencia otro significado, pues aunque estemos lejos de establecer si verdaderamente se trata de una obra *temprana* dentro del enorme catálogo ejecutado por el *Miguel Ángel americano*, qué duda cabe que en el lienzo se aprecia el buen arte que hizo de Cabrera un extraordinario retratista, capaz de hacer obras de magnificencia, como su famosa *Sor Juana Inés de la Cruz*¹⁷⁶, o el impresionante retrato de corte intimista que realizara sobre la efigie de Sor María Josefa Agustina Dolores¹⁷⁷.

El retrato de fray Toribio, de fino oficio, se sitúa entre ambos extremos. Resulta, en su composición, bastante ecuánime a las convenciones del retrato novohispano, que como se aprecia, modela la imagen de cuerpo completo y girada a tres cuartos de perfil reiterativamente. En este caso, el entorno que rodea al personaje nuevamente configura un espacio neutro e intemporal, identificándose un elemento arquitectónico en cuyo basamento, Cabrera aprovechó colocar la inscripción que informa sobre la efigie

en México: pintura colonial, Monterrey, Cervecería Cuauhtemoc, s.f, s.p., n. 7. Justino Fernández, "Abelardo Carrillo y Gariel, El pintor Miguel Cabrera..." (Reseña), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, vol. IX, n. 36, pp. 114-115. Ma. Concepción García Sáiz, "Pinturas 'costumbristas' del mexicano Miguel Cabrera", *Goya*, Madrid, enero-febrero de 1978, n. 142. Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, prólogos de Diego Angulo Iniguez, Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Ángel Fernández, s.l., Olivetti, 1989. Lázaro Gila Medina, "Un cuadro inédito de Miguel Cabrera: El Cristo de Burgos de la iglesia del Carmen del exconvento de San Ángel, en México", *Anales del Museo de América*, Madrid, Anales del Museo de América, 2004, n. 12: pp. 205-216. Gonzalo Obregón, "Notas sobre cuatro pinturas de Miguel Cabrera existentes en la Catedral Metropolitana de México", *Artes de México*, México, 1974, a. XXI, n. 182-183: pp. 117-119. Sebastián, Santiago, "El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, v. XII, n. 43: pp. 71-73. René Taylor, "Dos cuadros de Miguel Cabrera en Puerto Rico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, v. XIII, n. 46: pp. 59-63. De la *Maravilla americana* de Cabrera, cuya primera edición es de 1756, reportamos en las siguientes ediciones modernas: Cabrera, Miguel, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Guadalupe de México*, México, Jus, 1977. Cabrera, Miguel, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de Guadalupe de México*, ed. facsimilar, Querétaro, Ediciones Cimatario, 1945. Los estudios monográficos más relevantes siguen siendo: Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966. Memorias X. Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, Grupo Financiero InverMéxico, 1995 y Mónica Martí Cotarelo, *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*, México, CONACULTA, 1999. Círculo de Arte.

¹⁷⁶ Actualmente se exhibe en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec. Lienzo de 209 x 140, ejecutado en torno a 1750.

¹⁷⁷ Actualmente localizado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán. Lienzo de 173 x 105, ejecutado en torno a 1759.

representada. Pegada al muro, resalta una estampa cuyo tema es *La aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, testimonio de lo que podría ser una devoción personal de quién está retratado, lo mismo que una fuente grabada cuya localización daría pie a recopilar los modelos de que dispondría ese notable artista novohispano.

Si la obra es convencional en su tono general, delata además el buen oficio del pintor, como se deduce al observar el cuidadoso tratamiento que Cabrera dio al hábito del fraile. También son excepcionales la representación de las manos –que llevan las cuentas del rosario–, y el rostro, de recia personalidad y tan comunicativa mirada, que algún vestigio debe transmitir respecto al modelo que reproduce.

Fray Toribio fue importante a la comunidad del colegio de San Fernando de México, por ser uno entre los que se cuentan como sus fundadores. Así lo recuerda en su crónica fray Félix Isidro de Espinosa, quién escribió:

Poco después pasó la cuaresma, señalado ya el sitio, determinó el M. R. P. Comisario General asignar los que habían de quedarse en el Hospicio de S. Fernando, y a mi me nombró por Presidente, por compañeros a los Padres Predicadores Fr. Diego de Alcántara, ex guardián del colegio de la Santa Cruz, Fr. Nicolás de San José y Sandi, ex lector, y al P. Pr. Fr. Gaspar de Villegas, y dos religiosos laicos, que fueron Fr. Toribio de Ntra. Sra. Y Fr. Francisco Bustamante, y el hermano donado Raimundo de Castañeda. Ya compuesto de algún modo el hospicio, se hizo entrada en él, la tarde del 29 de abril [de 1731]...¹⁷⁸

Esta breve mención es cuanto se conoce de fray Toribio por la crónica, siendo realmente mayor toda la información vertida en la cartela de su lienzo. Por ella conocemos que era natural de Camaleño, en la provincia de Burgos, y que tomó el hábito cuando ya residía en México, ingresando a los 27 años al colegio de Santa Cruz de Querétaro. Además, también se sabe que murió a los 64 años, destacándose no sólo como fundador de San Fernando, sino también por sus “virtudes heroicas, las que pueden servir de eterno

epitafio para que no se olvide su memoria”. Tales virtudes estuvieron relacionadas con lo que debió ser un constantemente precario estado de salud, que fray Toribio sólo superó con el ejercicio de su heroica paciencia.

El retrato lo debió pintar Miguel Cabrera después de que el fraile muriera. Es posible considerarlo así, pues en una línea de la cartela dice: “...la figura del rostro lo representa vivo, símbolo de su angelical pureza y mortificación pasiva...”, complementando, además, detalles que se corresponden con su retrato: “...Después de muerto tuvo los pies como se representan, la llaga y su blancura desmienten los horrores del cadáver, circunstancias que publican la hermosura de su espíritu por el ejercicio de sus virtudes... Murió el día 27 de diciembre del año de 1740”.

Con poca fortuna la cartela no dice en qué lugar falleció. Además, la fecha de diciembre de 1740, deja muy poco lapso para determinar que ese fuera el año de la ejecución del retrato, sobre todo si se considera que ese es el año que Cabrera consignó en su autógrafo. Por otro lado, también resulta posible que aconteciera algo como lo descrito anteriormente para el caso de fray Antonio Margíl de Jesús, es decir, que el pintor viera el cadáver, sacando apuntes que posteriormente le servirían para la ejecución de su pintura.

La posibilidad del apunte tiene otra frágil asidera, y es que entre los lienzos que se conservan del antiguo Colegio de Santa Cruz de Querétaro, donde fray Toribio tomó el hábito, queda otro retrato, en esta ocasión sin firma visible y bastante deteriorado, parecido en todo al lienzo de San Fernando, no obstante lo cual, habrá de asentarse la duda de si el lienzo queretano también fuera obra de Miguel Cabrera. (Fig. 143 a-c).

Entre el listado de fundadores del colegio de San Fernando que proporciona el padre Espinosa, a parte de fray Toribio, coincide con nuestra nómina de retratos sobrevivientes las efigies de un par de lienzos, donde se hallan representados fray Diego de Alcántara (Fig.

¹⁷⁸ Fray Isidro Félix de Espinosa, *Crónica apostólica y seráfica de todos los colegios de Propaganda Fide de esta Nueva España*, edición facsimilar de la primera edición de 1746, nota introductoria de Enrique Brito Miranda, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1997: pp. 512-513.

145) y Raimundo de Castañeda (Fig. 148), firmados por Antonio Sánchez (Antto. Sanchez fec) y Miguel Ángel de Ayala (Migl. Angl. de Ayala fec) respectivamente.

En ellos, las convenciones del retrato novohispano en lo que respecta a sus modelos de composición vuelven a la carga. Si se miran juntas estas pinturas, los tres cuartos de perfil van en sentido opuesto, y en el caso del padre Alcántara se añaden detalles como la estampa devocional clavada a la pared (una Crucifixión), así como una mesa con tinteros, plumas y un par de libros, elementos que como siempre, remiten a considerar los intereses intelectuales del representado.

Antonio Sánchez ejecutó un digno retrato del extremeño fray Diego de Alcántara, personalidad importante para los colegios de *Propaganda Fide*, pues ocupó en dos ocasiones la guardianía del colegio queretano, y jugó un papel determinante en la fundación de San Fernando¹⁷⁹.

En este caso, la pintura también puede colindar temporalmente con la muerte del padre Alcántara, que ocurrió el 7 de septiembre de 1750. Si esto fuera así, estaríamos en presencia de una “obra temprana” entre la producción de ese artista, pues aunque Toussaint lo agrupa entre los pintores secundarios “anteriores a Cabrera e Ibarra”¹⁸⁰, gracias a un espectacular *Triunfo de la Trinidad*, que se ubica en el crucero de la iglesia de El Carmen de San Ángel y que está firmado y fechado por Sánchez en 1772¹⁸¹, estaríamos en condiciones de afirmar que más propiamente, debería de considerársele contemporáneo de Miguel Cabrera.

Como pasó con la pintura de fray Toribio, lo más sobresaliente en el retrato de Alcántara (Fig. 145) es la ejecución del rostro, venerable, enjuto y bien dibujado, cuya mirada va directo al espectador. La mano derecha también sostiene un rosario mientras la

¹⁷⁹ Véase: Félix Isidro de Espinosa, *op. cit.*: pp. 510-513.

¹⁸⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*: 154.

¹⁸¹ La pintura está reproducida en el artículo de Ma. Del Consuelo Maquivar, “Cristo: la segunda persona de la Santísima Trinidad”, *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, 2000: pp. 156-157.

otra se eleva a la altura del corazón, completándose la suerte de icono que de esta forma, construye este tipo de retrato.

Otra obra en el catálogo de Antonio Sánchez forma parte de las pinturas fernandinas. Se trata de el retrato de fray Bernardo Pumeda (Fig. 147), cuyo deceso ocurrió el 25 de marzo de 1752, es decir, a poco más de dos años de la muerte del padre Alcántara.

Esta consideración es importante, si se quiere pensar en la posibilidad de que alguna institución novohispana tuviera cierta preferencia por contratar algún pintor en particular, cuestión que por cierto puede tomar muy diversos cauces, y que van desde la posibilidad de conseguir un precio accesible, hasta la propia devoción del artista hacia una comunidad religiosa.

Por otra parte, en estos lienzos es posible advertir cómo un mismo pintor define aspectos compositivos diversos, pero no por cierto a partir de modificar las convenciones del género, cuanto por definir un escenario diferente para la representación de sus personajes. Así, al retrato intimista del padre Alcántara, Sánchez opone un espacio exterior, acorde a las actividades que definieron la vida del padre Pumeda, fraile gallego natural de Santiago de Compostela cuya vida tampoco reseñan las crónicas, pero que según la cartela de su retrato murió misionando en la región de Zimapán, actualmente estado de Hidalgo.

Curiosamente, si bien el tópico de fraile *viajero* lo retomó el pintor Miguel Ángel de Ayala¹⁸² para el caso de fray Raymundo de Castañeda (Fig. 148). En este retrato de cuerpo entero se destaca monumental, la figura del limosnero potosino pintada sobre un fondo neutro en el que sólo se detalló el piso en que se yergue el personaje. Muy deteriorada, además de la cartela y la firma de Ayala, en el ángulo inferior derecho sobresale otra inscripción que dificultosamente se lee: “lo dio a este Sto. Colegio el afectuoso Sr... Espinola”, justo al lado del autógrafo. Para el caso, no obstante, estas palabras remiten a la posibilidad de que, tal como sucedió para esta pintura, muchos retratos pudieran haber sido

¹⁸² Contamos apenas con el nombre de Miguel Ángel de Ayala, a quien se le registra activo en México entre 1773 y 1790.

donaciones financiadas, más que por su comunidad religiosa, por personajes atentos a la devoción que mantuvieron con ella.

Quedan por tratar entre los lienzos de San Fernando, aquellos que corresponden a los retratos de fray Juan Ramos de Lora (Fig. 146) y a fray José de Santiesteban (Fig. 149), los cuales desafortunadamente carecen de firma, pero por su gran calidad plástica, seguramente se debieron a alguno de los más granados pinceles entre el grupo de artistas novohispanos de mediados del siglo XVIII.

Recuerda el padre Chauvet al sevillano fray Juan Ramos de Lora, entre los destacados misioneros peninsulares traídos a la Nueva España por el año de 1749, gracias al empeño de fray Pedro López de Mezquía: “treinta y tres por todos; y entre ellos algunos de los personajes que mayormente destacaron en las misiones fernandinas, como fray Junípero Serra, fray Francisco Palou, fray Juan de Crespi, fray Juan Ramos de Lora ... etc.”¹⁸³.

Y en efecto, tal como lo anuncia la cartela de su cuadro, Ramos de Lora colaboró intensamente en los trabajos misionales del septentrión novohispano, habiendo pasado 16 años en Sierra Gorda y 5 más en las de California, para posteriormente ser designado Discreto y Vicario de los colegios de Propaganda Fide, antes de que el papa Pío VI y el emperador Carlos III, le confirmaran primer obispo de la nueva diócesis de Mérida, en la provincia de Maracaibo, investidura que recibió el 20 de junio de 1783 de manos del arzobispo metropolitano don Alonso Núñez de Haro y Peralta.

Como en otras ocasiones hicieron tantos franciscanos, esta vez el cargo obispal no se rechazó, y en la pintura aparece la robusta efigie de cuerpo entero de Ramos de Lora, quién mira de frente al espectador. Su mano derecha se eleva a la altura del pecho, mientras la otra sostiene un sombrero pastoral que en la sencillez de su diseño, forma contrapeso con la hermosa mitra que acompañada por otros objetos de escritura, se destaca sobre la mesa rococó, a la izquierda del espectador. Tal contrapeso también lo acentúa el anónimo pintor,

¹⁸³ Fidel Chauvet, *La iglesia de San Fernando de México y su extinto colegio apostólico*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún A.C., 1980: p. 81.

al enfatizar bajo los mantos de obispo al burdo sayal y cordón franciscanos, y asimismo el religioso aparece calzado con modestas sandalias.

En verdad este lienzo no parece destinado a formar parte de la serie de retratos de un asiento catedralicio, pero ello no merma la grandiosa dignidad de la representación y así, enmarca a la figura de tres cuartos del fraile obispo, un cortinaje carmín en donde si bien no se representó una heráldica personal, si quedó constancia, en cambio, de la investidura episcopal de Ramos de Lora gracias a la presencia de un escudo.

Sin duda, este lienzo estaría destinado a preservar la memoria de este personaje entre la comunidad fernandina, pues, al afrontar Ramos de Lora sus nuevas obligaciones, les debía abandonar. De esta forma, la factura de su retrato puede no estar muy lejos del acto consagradorio, es decir, cuando fray Juan todavía estaba en la Nueva España antes de tomar su sede obispal, situación que se refuerza al revisar su cartela, donde no menciona alguno de los importantes eventos realizados por este personaje durante su periodo de obispo.

Finalmente, se sabe que fray Juan desempeñó de manera notable su cargo, añadiendo a la fundación y consolidación de la diócesis de Mérida, la del Seminario de San Buenaventura de Mérida, considerada como la institución originaria de la que se derivó la Universidad de los Andes. Murió el 9 de noviembre de 1790.

Si la calidad en dibujo y equilibrio colorístico hacen del retrato de fray Juan Romos de Lora una obra atribuible a pinceles tan destacados como el de José de Páez, qué decir del magnífico lienzo también sin firma, que retrata a fray José de Santiesteban.

Esta bella pintura se halla poco comprometida con la ejecución de su fondo. Hay apenas un paisaje sugerido por ramas y un lomerío, cuya altura delinea un horizonte que llega al tercio bajo de toda la superficie del lienzo. El resto del fondo se tachona con nubes cuyo color azulado se integra bien al tercio inferior, interrumpiendo esta continuidad una muy sencilla cartela, así como la monumental figura que se desplanta a todo lo largo del lienzo.

De la efigie, destaca el verismo del sayo, cuya trama se delinea a partir de sabias pinceladas blancas. La elegante postura del fraile se recrea escultóricamente, en formas que

sugieren lo sinuoso sin llegar a serlo, aunque el pintor se permite poses afectadas, como a las que llega la representación de las muy bien pintadas manos.

Además, también resulta admirable el naturalismo alcanzado por el artista en la representación de las heridas que los comanches que atacaron la misión de San Sabá, infringieron al padre Santiesteban, pero sobre todo, se destaca la lograda calidad del rostro, bien perfilado, cuya serena mirada se conjuga a una leve sonrisa, que deja claro el mensaje de lo que significa el martirio: la cruel muerte no acaba con la vida, permite en cambio su comienzo.

Pocas entre las obras que son materia de este trabajo, lograron la calidad plástica manifiesta en el retrato del padre fray José de Santiesteban, que además, sorprende por su economía de recursos. No es, evidentemente, una composición tan ambiciosa o compleja, como la que mereció la narración recreada en el lienzo al que titulé “La destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban” (Fig. 150 a, b y c), obra que ya cuenta con una nutrida bibliografía, y al que por otro lado dediqué anteriormente dos largos artículos¹⁸⁴.

Sin embargo, la referencia a la gran pintura es inevitable, y aunque ambas cumplen objetivos distintos, en las dos obras aparece, con diferencias plásticas evidentes, la representación del mismo religioso. Dicha presencia corre paralela al apreciar la postura del personaje, así como de los elementos iconográficos en los que se convierten las heridas infringidas al pecho de fray José por las balas de los comanches, así como el libro y el

¹⁸⁴ Véanse los extensos artículos de mi autoría, "La Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban: una historia, una pintura". *Memoria*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1994, n. 5: pp. 5-33, y "Entre apaches y comanches: algunos aspectos de la evangelización franciscana y la política imperial en la misión de San Sabá", *Nómadas y sedentarios en el Norte de México; homenaje a la Dra. Beatriz Braniff Cornejo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, IIA, IIIH, 2000, pp. 419-439, donde se borda en torno a una gran variedad de temas que se derivan de la monumental composición que actualmente se resguarda en el Museo Nacional de Arte. En ambos trabajos se da extensa relación de los libros y artículos dedicados tanto a la pintura, como al tema mismo de la destrucción de esta misión franciscana. Habrían de agregarse, de más reciente aparición, el artículo de Juan M. Romero de Terreros Castilla, "The Destruction of the San Saba Apache Mission: A Discussion of the Casualties", *The Americas*, v. 60, n. 4, abril de 2004: pp. 617-627, y la ficha correspondiente

crucifijo que sostiene en sus manos. La serenidad columnaria parece la misma, pero para acentuar la idea del martirio, el autor de composición de San Sabá, representó muy evidente el cuchillo que degolló el cuello del fraile, haciéndolo todo más gráfico y unido al discurso histórico que subyace en el gran lienzo.

Pero las diferencias también evidencian menos pericia en la manera como se representó la postura de las manos, y en pos de armonizar con el resto del cuadro, también se advierte un dibujo de pinceladas más sueltas que no obstante, recrean un rostro pálido, mortecino, sin la profundidad emocional lograda en el lienzo que pertenece al colegio de San Fernando.

A las diferencias en la ejecución habrán de añadirse las de su entorno simbólico, pues el lienzo que conserva el Museo Nacional de Arte, exalta el martirio envuelto en el complejo entramado histórico de la tragedia de San Sabá, al que se une indisolublemente la figura de fray Alonso Giraldo de Terreros y el mecenazgo de su primo, el rico minero don Pedro Romero de Terreros. La obra conservada en San Fernando, en cambio, sólo recuerda el colapso de la misión texana porque la menciona en su cartela, siendo el protagonista de todo la efigie de fray José de Santiesteban, así como el ejemplo que exalta su martirio.

LA PINTURA DE RETRATO EN LOS COLEGIOS DE SANTA CRUZ DE QUERÉTARO Y GUADALUPE DE ZACATECAS

Sería indebido considerar que el gran septentrión novohispano fue el único territorio donde los Colegios Apostólicos para la propagación de la Fe ejercieron su influencia. Acaso, mejor fuera apuntar que sus esfuerzos aspiraron a abarcar cuanto les fue posible del territorio americano. No obstante, fue en el norte novohispano donde dejaron dos extraordinarias edificaciones, cuya relevancia bien ejemplifica la importancia de esta institución misional: el

de Jaime Cuadriello incluida en el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. I, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999: pp. 126-133.

Colegio de Santa Cruz de los Milagros, fundado en la ciudad de Querétaro el 15 de agosto de 1683, a iniciativa del predicador de origen mallorquín, fray Antonio Linaz de Jesús María, así como el más tardío Colegio de Guadalupe de Zacatecas, cuya fundación, del 12 de enero de 1707, fue dirigida fray Antonio Margil de Jesús.

Si bien la monumentalidad de sus edificios todavía es un índice que demuestra la importancia de su intensa actividad, su estado actual, en cambio, también es muestra de la suerte asimétrica que corrió su patrimonio artístico. Y mientras el del colegio zacatecano pudo sorpresivamente sobrevivir con poca merma, hasta convertirse en asiento del actual Museo Regional de Guadalupe, el de Querétaro, en cambio, sufrió terribles pérdidas y dispersiones que iniciaron desde el siglo XIX, ya debido a accidentes, como el que se registró el 31 de marzo de 1849, cuando el estallido de un polvorín destruyó la biblioteca y derribó gran parte del edificio del convento¹⁸⁵, o bien por la serie de acontecimientos que durante esa centuria, hicieron que la vocación misional cayera en declive.

Hacia 1890, fray Miguel M. Zavala, guardián del convento por aquel entonces, escribe tristes noticias acerca del estado del colegio queretano:

la mayor parte del edificio del Colegio está el día de hoy convertido en ruinas; y la iglesia sin los colaterales. En virtud de las circunstancias, ya no tiene este Colegio ninguna Doctrina ni ninguna Misión entre infieles. Somos cinco sacerdotes y un religioso laico lo que, aunque dispersos, formamos la comunidad¹⁸⁶.

Y así, mientras en el caso de Zacatecas el núcleo de pintura que resulta de interés para el presente trabajo, todavía se localiza *in situ*, pero bajo la custodia del Museo Regional de Guadalupe, lo que resta de la galería de retratos que otrora perteneció al Colegio de Santa Cruz, hoy se conserva fuera de su emplazamiento original, en el Museo Regional de

¹⁸⁵ Alfredo Villagrán, *La Santa Cruz de los Milagros, epopeya evangelizadora desde Santiago de Querétaro. Exposición temporal, junio-septiembre de 1996*, Querétaro, Museo Regional de Querétaro, 1996: p. 13. El Dr. Villagrán hace un útil recuento cronológico del Colegio de Querétaro desde sus orígenes hasta la actualidad.

¹⁸⁶ *Ibidem*: p. 14.

Querétaro, que actualmente ocupa, curiosamente, los antiguos claustros de la primera fundación franciscana de esa ciudad, es decir, el convento de Santiago de Querétaro.

En conjunto, el listado de pintura de retrato que perteneció a estos colegios llega a 38 obras; 15 de ellas proceden de Santa Cruz, mientras las 23 restantes hoy se conservan en el Museo Regional de Guadalupe¹⁸⁷. Esto constituye, de cuanto se ha examinado al momento, el más nutrido conjunto de retratos de cuantos subsisten, aunque también, como sucedió en casos anteriores, entre sí formen conjuntos heterogéneos, cuyas diferencias naturalmente, se corresponden a las fechas de su ejecución, su autor o al personaje que representan. Además, como a continuación se verá, constituyen distintas series donde la temática del retrato es su piedra de toque.

RETRATOS CON ESCENAS DE MARTIRIO

Al recordarse el gran lienzo de la “La destrucción de la misión de San Sabá...” (Fig. 150), bien se advertirá la problemática de considerar a esta obra como puramente un retrato. En efecto, las figuras de los frailes martirizados forman eje esencial en la composición, enmarcando el nutrido conjunto de acontecimientos que dieron por resultado la destrucción del asiento misional. Es decir, el cuadro genera una sintaxis que lleva del retrato –con las efigies en primer plano– a la pintura de historia, y hasta, como lo sugerí en otro trabajo, a la construcción de una suerte de escenografía donde, como un mapa imaginario, se despliegan los tristes acontecimientos en la sucesión temporal en que se dieron, presentándose al espectador con el efecto de solo golpe de vista¹⁸⁸.

Tal grandilocuencia narrativa no llegará a repetirse en otros lienzos franciscanos con el tema del martirio, aunque puedan identificarse ciertas afinidades, sobre todo en el

¹⁸⁷ Véase anexo 4.

¹⁸⁸ Pedro Ángeles Jiménez, "La Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban: una historia, una pintura". *Memoria*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1994, n. 5: pp. 5-33

conjunto que forman los retratos de *Fray Juan Crisóstomo Gil de Bernabé y fray Felipe Guillén* (Fig. 153), de *Fray Juan Díaz y fray José Moreno* (Fig. 152), y *Fray Francisco Garcés y fray Juan Antonio Barreneche*, serie que originalmente perteneció al Colegio de Santa Cruz de Querétaro¹⁸⁹.

Ese conjunto, también ofrece una composición cuyo tema se estructura a partir de la representación, en primerísimo plano, de sus personajes en pares, mientras los detalles históricos que les llevaron al martirio se hilvanan al fondo, puntualizando el momento cómo murieron los frailes, lo cual resultan en trazos esquematizados, sobre todo si se comparan con la riqueza narrativa representada en el gran telón de fondo de la historia de San Sabá.

Para darse una idea de tal síntesis, puede apreciarse el caso del padre Felipe Guillén, de quién escribe fray Juan Domingo Arricivita:

Con esta inocencia de vida, discreción, actividad económica, y apostólico celo, proseguía el P. Fr. Felipe las laboriosas tareas de su ministerio, á cuyas voces respondían gustosos los indios, viendo que sólo miraba su ministerio por su interés propio, y sin atender al suyo, y cada día estaban más contentos de su apacible genio; pero habiendo ido el día veinte y siete de Abril del año setenta y ocho a la visita del Pueblo de Santa Teresa, después de rezar la Doctrina Cristiana y de las demás funciones de su ministerio, celebró el santo Sacrificio de la Misa, y se encaminó para la Misión de Ati: yendo a la mitad del camino le asaltaron siete indios con tal furor, que dando uno de ellos una lanzada en el pecho, le arrojó del caballo, muerto: venían los bárbaros huyendo porque acababan de hacer cuatro muertes en el Ati, y temiendo que los alcanzaran, no se detuvieron para desnudarlo, ni ejecutar las inhumanas barbaridades que acostumbraba, con los que matan. Ocurrieron los indios de la Misión, y se llevaron a ella el cuerpo del difunto padre. Avisó el Ministro al Padre

¹⁸⁹ Hoy, como ya se dijo, forman parte de las obras que resguarda el Museo Regional de Querétaro. Estos lienzos, al igual que un nutrido grupo de las obras que forman este apartado, fueron comentados por Antonio Rubial García y María Teresa Suárez Molina en: "Mártires y predicadores. La conquista de la frontera y sus representaciones plásticas", *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000: pp. 50-71.

Presidente, y llamando a otro Misionero, al siguiente día hicieron los oficios y misa para darle sepultura¹⁹⁰.

Como se aprecia, la narración abunda en las circunstancias que rodean la muerte de fray Felipe, y algunas de ellas no llegan a la pintura: verbigracia y entre lo más evidente, no se representó el caballo en el que el religioso se dirigía a la Misión de Ati (pimería alta de Sonora), y es un indígena y no siete, quién ataca, atravesando al religioso con su lanzada. Al parecer, no se trata de particularizar toda la historia y la secuencia de los acontecimientos, es el martirio mismo el que en tal síntesis, adquiere mayor relieve.

Por su parte, también ha de puntualizarse que estos tres lienzos, muestran entre sí suficientes afinidades tanto para considerarlos una serie, como para atribuirlos a un mismo artista que, desafortunadamente, no dejó autógrafo para identificarle.

Haciendo caso nuevamente a las fechas extremas en que murieron los frailes representados, resulta posible sugerir que estos lienzos pudieran haberse ejecutado después de 1781, aunque tal fecha podría extenderse hasta principios de la década de 1790, sobre todo si se considera que, como ocurrió en el caso de la serie de Antonio de Torres¹⁹¹, el cronista fray Juan Domingo Arricivita o alguna autoridad del colegio de Santa Cruz, tuviera interés en mantener el orden con que se cuenta la vida de estos seis personajes en la *Crónica seráfica y apostólica del Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro en la Nueva España, dedicada al Santísimo Patriarca San Joseph...*¹⁹². En todo caso, el modelo del lienzo de San Saba, cuyo fechamiento data en torno a 1758-1765¹⁹³, se mantendría como posible referencia compositiva, anterior a la serie de los mártires queretanos.

¹⁹⁰ Fray Juan Domingo Arricivita, *Crónica seráfica y apostólica del Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro en la Nueva España, dedicada al Santísimo Patriarca San Joseph...*, México, por don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792: 528.

¹⁹¹ Véase el apartado anterior titulado "El ciclo de Antonio de Torres", donde se formuló la hipótesis de que la serie de parejas representada por este artista, tuviera alguna relación con el listado de religiosos "Electos que han renunciado las Mitras" proporcionados por fray Agustín de Vetancourt en su *Menologio franciscano*.

¹⁹² Fray Juan Domingo Arricivita, *Crónica seráfica y apostólica del Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro en la Nueva España ...*: pp. 515-547. La crónica inicia esta posible secuencia en el libro IV, con el capítulo XI "Frutos con el que el Señor decoró el ministerio apostólico en la muerte de los misioneros" y concluye en el capítulo XVII, reseñando las "Virtudes y feliz muerte del P. Fr. Juan Antonio Barreneche".

¹⁹³ *Vid.*: Pedro Ángeles Jiménez, "La Destrucción de la misión de San Sabá...": p. 24.

Un caso distinto lo constituye el par de retratos que se conservan de fray Pablo Rebullida, uno en Querétaro y otro en Zacatecas (Fig. 151 y 181), lienzos en los que sin usar la fórmula de personajes presentados en par, se emplea en cambio la tradicional efigie a tres cuartos de perfil y de cuerpo entero.

En ambos cuadros, sin embargo, el religioso aparece en una postura atípica, pues flexiona notoriamente sus rodillas: posible licencia narrativa que contribuye a puntualizar el doloroso trance de su muerte, acaecida entre los indios talamancas de Guatemala, el 17 de septiembre de 1709.

La vida y martirio de este religioso forma varios capítulos en la *Crónica apostólica...* de fray Isidro Félix de Espinosa¹⁹⁴, quien contextualiza la muerte de Rebullida en medio de una cruenta y generalizada rebelión, acaecida entre los talamancas que años atrás, comenzara a evangelizar el mismo fray Antonio Margíl de Jesús:

Este mismo día, que habían celebrado los dos misioneros la Impresión de las Llagas hecha por Cristo en el cuerpo de su Seráfico Patriarca, estando en su pobre celda, acometieron sobre ellos los salamanca. Y sacándolos con violencia a parte pública, no cesaba un punto de predicarles en su lengua el bendito fray Pablo, abominando sus errores, y publicando que era verdadera la fe de Jesucristo, que tantos años les había enseñado. Poco lugar le dieron para desengañarlos, porque luego lo atravesaron por los costados con una lanza; y aunque corría un raudal de sangre por la herida, perseveraba con voces animosas predicando. Llegó otro bárbaro y repitió nueva herida al bote de otra lanza por el pecho, con que le derribó en tierra, y entonces le dieron muchas heridas, por cuya boca exhaló los últimos alientos... No contentos con esta cruel carnicería, pareciéndoles que aún respiraba, le cortaron la cabeza de los hombros, para mas asegurarse de que aquella lengua bendita no pudiese fulminar contra ellos más verdades y desengaños. Al mismo tiempo martirizaron el V. P. Zamora, mientras otros ensangrentaban sus lanzas y empleaban sus flechas en los pocos soldados que hubieron a las manos, sin dejar uno siquiera con vida, para que pudiera contarlos. Muertos ya todos, se pusieron a celebrar un solemne convite, parecido al del rey Herodes, en que fue el mejor plato de su crueldad la cabeza

¹⁹⁴ Fray Isidro Félix de Espinosa, *Crónica apostólica y seráfica de todos los colegios de Propaganda Fide de esta Nueva España*, edición facsimilar de la primera edición de 1746, nota introductoria de Enrique Brito Miranda, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1997: libro V, del capítulo XXXVIII al LI.

del precursor de Cristo: y en esta celebridad de los bárbaros, la cabeza del V. P. Fr. Pablo, quitada de su cuerpo, era la mejor vianda de su cruel apetito¹⁹⁵.

Y como se aprecia en la versión queretana (Fig. 151b y c), el fondo pondera particularmente tanto la decapitación del religioso, como la preparación del festín. En planos más profundos, la narración pictórica sintetiza con trazos bien resueltos, la quema de la misión y la destrucción que ocurrió después de la matanza.

No cabe duda que esta versión presenta los atributos de un artista de primera línea. Su fuerza expresiva algo pudiera acercarse al pincel de Juan Correa, pero ciertamente, difiere del lienzo de Zacatecas, donde, en términos generales, se aprecia un esquema compositivo bastante similar, pero menos afecto al detalle, no sólo en lo que respecta a la manera como se pintaron los eventos en el fondo del lienzo, sino también, en lo que toca a la realización de las manos y rostro del personaje central.

Si desafortunadamente la versión queretana no lleva firma que aclare autoría, la de Zacatecas, en cambio, lleva el autógrafo “Sanabria f...” en el ángulo inferior derecho, pudiéndose relacionar con el poco conocido pintor Diego Sanabria, activo desde fines del siglo XVII hasta el primer cuarto del XVIII, y del que Manuel Toussaint ubica algunas obras localizadas en los actuales estados de Querétaro, Michoacán y Zacatecas¹⁹⁶.

Por su parte, Sanabria tiene un destacado lugar entre la nómina de artistas que hicieron retratos para los franciscanos de la Nueva España, pues aparte del que refiere el martirio del padre Rebullida, su firma aparece en los lienzos que representan a fray Antonio de los Ángeles (Figs. 182), fray Francisco de Jesús (Fig. 180), fray Francisco de los Frutos (Fig. 186), y fray Antonio Linaz (Fig. 166), todos pertenecientes al colegio de Zacatecas.

Pero continuando con aquellos lienzos que retratan personajes ligados a la historia de su martirio, ha de advertirse cierta continuidad: el ejemplo más temprano de este tipo de representaciones, acaso es el dibujo a pluma que Gerónimo de Mendieta eligió como

¹⁹⁵ *Ibidem*: p. 584.

¹⁹⁶ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. p. 189 y 195.

frontispicio al libro V de su *Historia eclesiástica indiana* (Fig. 139), en donde como se dijo anteriormente, quizá pueda identificarse una representación de los mártires de Etzatlán. Desde esa composición de fines del siglo XVI, las obras que llevan por tema el martirio, presenta las efigies principales a primer plano, ubicando el *punctum* del martirio como telón de fondo, en uno o más pasajes que detallan algo sobre la historia del o de los personajes principales.

Será entre fines del siglo XVII y mediados del XVIII, cuando se advierte que tales obras enriquecerán sus fórmulas narrativas, como bien lo ejemplifica el par de lienzos donde se representa a fray Francisco Javier de Silva (Fig. 179) de autor anónimo, y el de fray Francisco de Jesús, también ejecutado por Sanabria (Fig. 180). Estas pintura se destacan entre el grupo de piezas que forman este apartado, fundamentalmente porque a la convención de retratar al personaje principal en primer plano, en ambas se representaron, proporcionados al tamaño del religioso mártir, las sendas figuras de los indígenas que acabaron con sus vidas. También es cierto que en ambos cuadros, se utilizan escenas secundarias ubicadas en planos más profundos, pero qué duda cabe que al agrandar a los agresores, se puntualizaron con mayor fuerza las divergencias que hay entre el mártir y el infiel, entre la virtud y el vicio.

Por la cartela que acompaña el *Retrato de fray Francisco de Jesús*¹⁹⁷ es posible determinar que la contrahecha figura que representa al victimario, correspondería a un indígena de la zona del Nuevo México. Sin embargo, nada lo caracteriza o posibilita alguna filiación de tipo étnico, y la menguada definición en la anatomía de éste personaje, su cabello largo, la macana o el taparrabos, mejor podrían relacionarlo a la idea del salvaje, cuya tradición iconográfica se hunde en el tiempo.

Algo similar ocurre en el cuadro del padre Silva, pues la descripción de los indígenas que acosan al fraile también incluye largos cabellos y pieles puestas como taparrabos. Aquí

la macana se cambia por lanzas, pues así lo exige su historia y a diferencia de la pintura firmada por Sanabria, el anónimo artista desplanta personajes que sobresalen por la correcta representación de su anatomía y contrapostos; el cuerpo contrahecho ya no es síntoma de su condición agreste, como en cambio si lo sería el moreno color de su piel, pero sobre todo, la feroz expresividad de sus rostros, semejante a la de los sayones que flagelan algún *Jesús de atado a la columna* en la pintura dieciochesca de la Nueva España.

No sería remoto pensar que el lienzo del padre Silva, tuviera alguna relación con las representaciones de fray José del Villar (Fig. 178) y fray Mariano Ledesma (Fig. 173), si no temáticamente, pues estos religiosos no murieron a manos de infieles, si por su gran calidad artística, pero a contrapelo, pues los indígenas que acompañan a estos personajes se agrupan con reverencia a su lado: son mansos y van vestidos, significando a la población que se alejo de la infidelidad agreste y ya fue cristianizada.

Otro lienzo que sigue esta suerte de convenciones es el retrato fray José María Sáenz (Fig. 188), quién de acuerdo a la cartela que le acompaña, murió el sábado 21 de agosto de 1813, es decir, se trata de una obra de principios del siglo XIX, lo cual resulta extraordinario, pues sus escenas secundarias relatan una hermosa secuencia que refiere la forma como durante centurias, los franciscanos definieron la práctica misional ante la variopinta y agreste población indígena del septentrión.

Ciertamente esta obra carece de la fuerza artística de alguno de los lienzos reseñados a este punto, y no obstante, aún cuando la fisonomía del religioso o el estado de conservación del lienzo dejaran mucho que desear, la efectividad de su mensaje resulta icónica: en el fondo y a la izquierda del espectador, se destaca una escena cuya identidad iconográfica remite a fray Diego de Valadés y los grabados del evangelizador franciscano en tierras chichimecas, pues agrupados en semicírculo, se ve una multitud de indígenas emplumados, atentos al gesto retórico y a la cruz con que fray José María les conmina a cristianizarse.

¹⁹⁷ El *Retrato de fray Francisco de Jesús* está firmado en el ángulo inferior derecho “Sanabria f.” El texto de su cartela dice: “El Ve Pe Fr Franco de Hhs N R P Appco y fundador del Collegio de la Sta Cruz de Querétaro a quien quitaron la vida

Pero añadiéndose a la efectividad que de esa escena evangélica pudiera lograrse, también aparece la representación de un cajón abierto, en el que se aprecian objetos circulares rojos y blancos, cuya naturaleza en primera instancia, resulta imposible definir, pero que en todo caso, representarían los regalos a distribuirse entre la concurrencia tras completarse los efectos de la predicación. Más explícitas son al respecto otras escenas (Figs. 188 b y c), en donde el padre Sáenz aparece en medio de otras igualmente nutridas concurrencias, pero adicionalmente atraídas con los regalos de telas rojas o blancas que les dispensa el religioso, lo que recuerda claramente la forma cómo desde el siglo XVI, el capitán Miguel Caldera modeló la pacificación de amplios grupos de chichimecas norteos.

RETRATOS DE MISIONEROS PREDICADORES

Resulta difícil concebir la existencia de los Colegios de *Propaganda Fide*, sin referirse a la figura señera de su fundador, el religioso de origen mallorquín fray Antonio Linaz de Jesús María (1635-1693). La historia del origen de esa institución da materia al primer libro de la famosa *Crónica apostólica...* escrita por fray Isidro Félix de Espinosa, y la vida del padre Linaz, es sustancia de muchos de sus folios¹⁹⁸.

De hecho, el primero de los colegios, el de Querétaro, se estableció el 15 de agosto de 1683 gracias al empeño de sus trabajos, y de entre los 23 frailes voluntarios que reclutó para esta fundación -entre quienes destaca fray Antonio Margil de Jesús-, muchos continuaron brillantemente su labor, impulsando directa o indirectamente la ampliación de la actividad de los colegios por la geografía del continente.

Al mencionar Espinosa a los compañeros de Linaz, se refiere a ellos en términos barrocos: “estos fueron los soldados estrenuos (sic), que habían de hacer la guerra a las

inhumanamente los indios... del Nuevo México estando ocupado en su conversión el año de 1691”.

¹⁹⁸ Fray Isidro Félix de Espinosa, *Crónica apostólica*: libros II y III, pp. 93-251.

huestes tartáricas en la América”¹⁹⁹, y en efecto, su impulso predicador tomó como objetivo lo mismo a las ciudades y poblaciones más importantes del reino, que a las tierras donde todavía hacía falta prender con mayor fuerza la actividad evangelizadora.

De tal suerte, fácil resultará comprender que en los tres colegios cuya pintura de retrato forma la médula de este apartado, exista una versión dedicada al padre Linaz (Figs. 165, 166 y 144), formando una modesta iconografía que desde mi punto de vista, se bifurca esencialmente en dos modelos.

El retrato que se localiza en Querétaro parece el más antiguo (Fig. 165), y en los textos que escribió Alfredo Villagrán para la exposición “La santa cruz de los milagros”, se ofrece una extraordinaria noticia, cuya origen, por desgracia, no fue precisado. Al referirse Villagrán al lienzo de Linaz escribe:

Óleo sobre tela del siglo XVII. Retrato del Fundador del Primer Colegio Apostólico de Propaganda Fide en toda la América mandado hacer por Fr. Antonio Margil de Jesús durante su guardianato, 1697-1701²⁰⁰.

Esta noticia resulta relevante, pues si procede de alguna crónica o documentación de archivo, daría lugar a conocer el posible comitente de la obra, además de localizar con relativa precisión la época de su factura, la cual por otro lado, se corresponde con años algo posteriores al fallecimiento de fray Antonio quien murió en la corte de Madrid el 29 de junio de 1693.

De esta forma, la versión queretana del retrato de Linaz no fue ejecutada teniendo a la vista al religioso que representa, situación por cierto no extraña, pues abre la posibilidad de ver en operación alguno de estos procesos: que el pintor construyera la efigie porque le conoció, que la ejecutara preguntando su fisonomía a quienes le conocieron, o bien que para la ocasión, recibiera algún trazo o modelo desaparecido, sin excluir, por supuesto, la posibilidad de que la figura simplemente la ejecutara a partir de el delineado de rasgos

¹⁹⁹ *Ibidem*: p. 45

convencionales, aunque eso parece lo menos probable, pues al tratarse de la efigie del fundador de los colegios, resulta difícil considerar que no hubiera, así fuera desde la distancia, cierta correspondencia con el ilustre religioso.

La versión queretana no tiene firma, pero aparece en el catálogo de *Juan Correa. Su vida y su obra*, atribuido al pintor mulato²⁰¹, y a riesgo de seguir construyendo sobre un castillo de naipes, si tal atribución se corrobora en algún momento, no debe pasarse por alto que al menos para sus versiones de la Virgen de Guadalupe, se tiene documentado que Correa usaba una traza de tamaño natural para hacer fieles traslados del modelo original.

La insistencia en este asunto, deriva del hecho de que aún cuando como ya se dijo, los retratos de Linaz modelan dos iconografía diferentes, en todas, el rostro guarda parecido, aunque por otro lado, no quepa duda de que cada lienzo pertenece a artistas distintos (Figs. 165, 166 y 144). Mientras la versión de Querétaro aparece por el momento en torno influencia de Correa, la de Zacatecas está firmada “Sanabria”²⁰², y la de San Fernando es anónima.

Los retratos de Querétaro y Zacatecas (Figs. 165, 166), forman uno de los mencionados linajes iconográficos; se parecen en todo: en ellos, la efigie del religioso se destaca de un fondo neutro y oscuro, cuyo principal objetivo puede ser que el espectador se dirija sin distracciones hacia el personaje representado. La figura de Linaz es icónica, austera, destacan en su vestiduras la rudeza del sayo, el rosario cuyas cuentas pasan hábilmente los dedos de su mano izquierda, el sombrero de peregrino que alude a la extensa geografía recorrida por su acción misionera, lo mismo que el cayado que termina siendo

²⁰⁰ Alfredo Villagrán, *La Santa Cruz de los Milagros, epopeya evangelizadora desde Santiago de Querétaro. Exposición temporal, junio-septiembre de 1996*, Querétaro, Museo Regional de Querétaro, 1996: p. 18.

²⁰¹ Elisa Vargaslugo, José Guadalupe Victoria, *et. al.*, *Juan Correa. Su vida y su obra; t. II: Catálogo, Primera y Segunda parte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985: v. II, p. 375. En la ficha dice: “La parte inferior del lienzo está tan maltratada que no es posible leer la inscripción que hubo. Aunque no aparece la firma de Correa es obvio que se trata de una obra que hace pareja con la anterior (el retrato de Fray Melchor López de Jesús, firmado por Juan Correa en el ángulo inferior derecho) y que posiblemente ambas formaron parte de una serie de retratos de los fundadores del convento de la Santa Cruz de Querétaro”.

crucifijo, objeto que uniría devoción y funcionalidad en un solo instrumento. Tal descripción puede aplicarse indistintamente a ambos cuadros, retratos conmemorativos plenamente dedicados a la imagen del ilustre fundador que recuerdan.

Hay, en cambio, algunas diferencias respecto al retrato que perteneció al colegio de San Fernando de la Ciudad de México (Fig. 144). En esta ocasión, la figura de fray Antonio también ocupa un lugar preeminente, pero ahora se ubica al centro de un paisaje abierto, sugerido por un cielo azul tanto como por las ramas de una arboleda. Linaz se halla de pie, su figura se entorcha parada sobre una roca, la cual le sirve a manera de púlpito. Y en efecto, su representación muestra gestos retóricos, como instruyendo a la variopinta concurrencia que le circunda con el crucifijo que porta.

Entre los ocho personajes que le rodean, no aparece, visiblemente, algún indio gentil. Destaca en cambio, a la izquierda del espectador, un viejo inválido de torso desnudo, cuya figura equilibra en interés en la parte derecha de la composición, la representación de una hermosa dama, engalanada con ropajes vistoso, aretes y un hilo de perlas. Justo esta figura, recuerda alguna de las historias ejemplares contadas en la crónica del padre Espinosa:

Vivía en una ciudad de esta América una mujer rica, noble y muy preciada de discreta, pero tan olvidada de Dios, que no tenía otro cuidado más que gozar las falaces delicias del mundo. En la pompa y vanidad de las galas tenía el lauro de ser la primera: en los saraos, comedias y en paseos, nunca quiso ser la segunda. Era poco amiga de los sermones y si acudía a las grandes fiestas llevaba solo la mira de ser vista y aplaudida...²⁰³

Al arribar los religiosos franciscanos de *Propaganda Fide* al poblado donde vivía, la mujer comenzó a tener sueños que como saetas le decían: “si no mudas de vida, al infierno te vas mujer perdida”, situación que le produjo muchas congojas hasta confesarse con los religiosos y obteniendo la licencia de su esposo, mudó su vida y decidió vestir el hábito de terciarios de San Francisco. En la suma de ejemplos como el de la conversión de aquella

²⁰² En el caso de los retratos de fray Pablo Rebullida acontece algo similar, es decir, mientras la versión de Querétaro tiene relación con Juan Correa, la de Querétaro está firmada por Sanabria.

dama, el retrato del padre Linaz encara una operación de mayores proporciones. En otra parte de su crónica, el padre Espinosa escribe respecto al poderoso influjo de la predicación que los religiosos de *Propaganda Fide* lograron en el entorno mismo de la ciudad de Querétaro:

Quedó finalmente esta ciudad tan reformada con la venida de los misioneros a ella, que saliendo de camino un hombre vulgar, se encontró con un vecino cuerdo, bien nacido y timorato, que había estado ausente de su casa por algún tiempo. Preguntóle si había alguna novedad en la ciudad, a que respondió: Señor, ya Querétaro no es Querétaro, porque han venido unos padres a la Cruz tan impertinentes, que ya no hay aquellos fandangos que había, ya todo está muy triste, ya no se escucha el arpa ni una guitarra: todo es rezar y sermones, con que ha perdido el lugar su alegría²⁰⁴.

El retrato del padre Linaz integra no solo el mensaje inherente al que se construye en torno a la figura de un fundador; su efigie, absolutamente institucionalizada, opera en al menos dos niveles, que van desde la ejemplaridad de su obra misional, hasta la representación de la sociedad cuya transformación resulta merced a su influjo. Pero el modelo iconográfico del lienzo de San Fernando, increíblemente, es atípico; es decir, si se miran otras pinturas que representen a los fundadores de los colegios, se verá que sus pintores prefirieron delinear una imagen adusta, sin requiebres externos a la vida de la comunidad a la que pertenecían los retratados. Para corroborarlo, baste citar el retrato del venerable fray Francisco de Estévez²⁰⁵ pintado por el artista queretano Pedro Noriega (Fig. 154), o el ya mencionado retrato de fray Melchor López de Jesús (Fig. 155).

En estos lienzos, vuelve a la carga la manera convencional, el personaje de cuerpo entero a tres cuartos de perfil se desplanta frente a un espacio neutro, indeterminado, donde el hábito franciscano o el crucifijo constituyen los únicos elementos simbólicos porque en realidad, la efigie es la icónica, imperecedera. De esta forma, podría sugerirse que el retrato

²⁰³ Espinosa: p. 71.

²⁰⁴ *Ibidem*: p. 55.

²⁰⁵ Su biografía viene en: Juan Domingo Arricivita, *Crónica señáfica...*: pp. 163-184.

no pretende *sustituir* al personaje que representa, pero si lo recuerda, inmerso en la serie que conjuntamente, forma con los otros notables de la orden; siempre unido a la comunidad de la que forma parte pero singularizado, pues justo su historia como individuo acaba por remitirle a la congregación de la que forma parte.

La eficiencia de ese modelo es, probablemente, lo que le permite extenderse con tanta fortuna y a lo largo del tiempo. También parece cierto que a los atributos inmanentes, siempre será posible añadir algunos otros, siempre que guarden relación con la persona representada, su devoción o su oficio. Estos elementos, además, pueden sumarse a licencias como usar alguna moldura en forma de rocalla para enmarcar alguna cartela, o atributos tan comunes como la mesa, el tintero tinteros y los libros.

Para ilustrar el caso, está el cuadro de fray Manuel Ortuño y Velasco, cuyo linaje admite la representación de su escudo de armas (Fig. 161), así como su particular devoción a los corazones de Jesús y María que se pintaran como flotando a su lado. Otro ejemplo sería el retrato de fray Diego de los Dolores Ursúa, donde el esforzado misionero parece trabarse en diálogo con la Trinidad (Fig. 160).

También hay retratos que perfilan la ocupación o el oficio a que se dedicaron sus representados. Si bien la gama no resulta variada, los hay de quienes ocuparon altos cargos eclesiásticos, como fue el caso de fray Pedro de la Concepción, fundador del colegio de Guatemala y obispo de Puerto Rico -del que los colegios de Querétaro y Zacatecas conservan cada uno su propio retrato (Fig. 163), o el hermoso lienzo de fray Francisco Russet de la Rosa, misionero del colegio de Zacatecas que llegó a ocupar el obispado de Sonora, Sinaloa y las Californias entre 1798 y 1814, que se debe al pincel de Juan de Sáenz (Fig. 168). Es probable que Sáenz hubiera pintado el retrato del padre Russet antes de partir a su mitra, con la finalidad de mantener su recuerdo entre la comunidad del colegio. Este punto merece puntualizarse, pues a diferencia de los retratos pintados post mórtem, como el ya referido caso de las obras dedicadas a fray Antonio Margil de Jesús, o el apenas citado de fray Diego de los Dolores, el que hubiera retratos que se ejecutaran en vida, también abre la posibilidad de bordar sobre la convención del género de retrato, que establece alguna relación entre el pintor y su modelo bajo la figura de tomarlo del natural.

Otro lienzo verdaderamente destacado, es el retrato de fray Isidro Félix de Espinosa (1679-1755), el célebre autor de las vidas de fray Antonio de los Ángeles Bustamante²⁰⁶ y fray Antonio Margil de Jesús²⁰⁷, así como la ya multicitada crónica de los colegios de propaganda fide, y la *Crónica de la Provincia Franciscana de los Santos Apóstoles de San Pedro y San Pablo de Michoacán*²⁰⁸, entre muchos escritos más.

Su retrato no sigue el modelo propuesto por los lienzos que se dedicaron a los frailes fundadores de los colegios o a sus misioneros. Toda proporción guardada, se ajusta mejor la manera propuesta por Miguel Cabrera en su cuadro de Sor Juana Inés de la Cruz, donde el pintor construye una imagen que en todo, alude al ambiente intelectual y la dedicación a las letras de su retratado. Por su parte, es justo puntualizar que temporalmente hablando, el anónimo retrato de fray Isidro estaría poco lejano en el tiempo respecto al de Cabrera, pues si el de la poetisa pudo ejecutarse sobre los primeros años de 1750, el del padre Espinosa se pintaría poco después de 1755, según puede pensarse tras leer su cartela, donde ya se informa que el cronista “murió de edad de 76 a^s”²⁰⁹.

Así, la aguileña figura del padre Espinosa constituye una obra eminentemente conmemorativa, en la que el fraile aparece señorialmente sentado frente a un escritorio. Sus manos, bien ejecutadas, aparentan dejar papeles recién concluidos y nuevamente, el hábito franciscano, el crucifijo y algunos estantes de libros, formulan presencia simbólica aludiendo al oficio de cronista que desempeñó. Por su parte, la cartela traza en breve lo que la imagen corrobora, proponiendo al espectador una frase que como la imagen, define lo que importa

²⁰⁶ *El cherubim custodio de el arbol de la vida, la Santa Cruz de Queretaro: vida del Ve. siervo de Dios fray Antonio de los Angeles Bustamante ... / la escribe el P. Fr. Isidro Felix de Espinosa*, México, Joseph Bernardo de Hogal, 1731

²⁰⁷ *El peregrino septentrional atlante : delineado en la exemplarissima vida del Venerable Padre F. Antonio Margil de Jesus, Fruto de la Floridissima Ciudad de Valencia... aclamado de la piedad por nuevo apostol de Guatemala... / escribela el P. Fr. Isidro Felis de Espinosa, Predicador, y Misionero Apostolico, ex Guardian del Colegio de la Santa Cruz de Queretaro, su Chronista, y menor Hijo*, Mexico, por Joseph Fernando de Hogal..., 1737.

²⁰⁸ *Crónica de la Provincia Franciscana de los Santos Apóstoles de San Pedro y San Pablo de Michoacán*, México, 1746. La edición consultable es la de Nicolás León, prólogo y notas de José Ignacio Dávila Garibi. México, Editorial Santiago, 1945.

²⁰⁹ “Ve. Re. DL V P: Isidro Felis de Espinosa Predicador Appco Guardian y Cronista de este Collegio de la Sta Cruz de Queretaro: Calificador dl Sto Oficio de la Ynqqon. Fue religioso de ejemplares virtudes y solidos consejos. Murio de edad

y por lo que el padre Espinosa resalta: “Fue religioso de ejemplares virtudes y sólidos consejos”, quedando por subrayarse en este momento, el hecho de que la pintura, cuya traza muestra gran calidad, se debió al patrocinio de un personaje perteneciente al linaje de los Marqueses del Villar del Águila, don Sebastián de Urrutia y Aldama, y por tanto a una de las familias ligadas indisolublemente a la ciudad de Querétaro²¹⁰.

Entre la serie queretana se localiza otro lienzo cuya efigie, también tiene su versión correspondiente en el colegio de Zacatecas. Son dos óleos donde se retrata a fray Antonio de los Ángeles Bustamante (Figs. 158 y 182), religioso de vida ejemplar quien además, motivó al padre Espinosa a escribir y publicar en 1731 un libro que tituló *El cherubin custodio de el árbol de la vida, la Santa Cruz de Queretaro: vida del Ve. siervo de Dios fray Antonio de los Angeles Bustamante*. Esta publicación no solo es el compendio general de la vida del religioso, para el caso, completa además su iconografía conocida: tras la acostumbrada protesta del autor y justo antes de iniciar el capítulo primero, aparece un grabado que reproduce su efigie firmada “Joachin Soto Mayor Ex Mexico” (Figs. 190).

El asunto reviste interés y alguna sorpresa, pues revela cómo la figura de un religioso que no fue fundador de los colegios, su jerarca o destacadísimo misionero, tuvo en cambio su relevancia desde su condición de laico y ejerciendo el aparentemente modesto oficio de portero²¹¹. Ahí se explica el requiebre barroco decantado por Espinosa quien bajo la figura de “querubín custodio”, desdobra nombre y labor, precisando en palabras lo que también pretendían las imágenes. Y esa no fue ocasión única, en su prólogo, escribe el padre Espinosa:

Con trepidante pluma, de que no pierda en lo escrito lo que se granjeo en los hechos ejemplarísimos Fr. Antonio de los Ángeles, escribo su ajustada vida,

d 76 as. MA devocion del M Illmo Sr Dn Sebastián de Urrutia y Aldama Marques del Villar del Aguila Caballero dl Orden de Alcantara”

²¹⁰ Baste recordar que fue padre de Don Juan Antonio de Urrutia y Arana, promotor de la construcción del famoso acueducto que se levantó en esa ciudad entre 1726 a 1735.

²¹¹ El cargo de portero nunca fue menor en la vida conventual novohispana. Entre los religiosos citados en este trabajo que también lo fueron, está el caso de fray García de Salvatierra.

quedando persuadido no caber en las voces, cuanto cupo en lo que obró para el común ejemplo. Tomó alientos mi desconfianza con el suave, aunque fuerte estímulo de la obediencia: y haciéndome cargo del oficio (en mi tan inmerecido) de cronista, pareció conveniente dar principio a ocupación tan laboriosa, *tirando las líneas en el lienzo de esta vida*, por satisfacer al deseo de tantos, cuantos le alcanzaron vivo, y leyeron el sermón de sus honras después de muerto.

y a continuación, hace una reflexión sobre lo efímero y lo permanente, dentro del marco de sus propias reflexiones de la historia

La dilación en dar a pública luz hazañas heroicas suele entibiar el calor de las imitaciones, y el tiempo como borra hasta en los bronces los caracteres, suele sepultar las individuales noticias. Aún están calientes las cenizas de las venturosas operaciones de este religioso héroe; con que pueden darse a luz pública escritos los hechos más dignos de su virtud, que poco ha registraron los ojos, y tocaron las manos de las experiencias...

prosiguiendo:

He procurado ajustarme en todo a la verdad, que es alma de la historia, desatendiendo algunas noticias hasta que las asegure y lime el tiempo. En la sinceridad del estilo se verá más bien insinuado el candor de la virtud, que se deja atender mejor, mientras menos vertida de voces y estudiadas

escribiendo como conclusión de su razonamiento:

Por dar luz a mis borriones he solicitado entretejer algunas cláusulas de sus cartas y apuntamientos, deseoso que sus sentencias se conviertan en saetas para los corazones. Sujeto va cuanto digo al piadoso juicio de mis lectores: si algún periodo les disonare, atribúyanlo a mi ignorancia, sin culpar mi voluntad, que desea en materias tan arduas el acierto, y prontamente daré, y doy por no dicho lo que se juzgare por menos recto. *No procuro divulgar milagros, sino virtudes, con ellas se afianza una ejemplar vida y se logra perseverando una dichosa muerte.*

Y a semejanza de las letras, eso justamente pretenden las imágenes, cuestión fundamental de este trabajo que encuentra en la iconografía y la vida que de fray Antonio escribió el padre Espinosa, una vertiente más de cómo imágenes y memoria se hilvanan con extensiones y redes que mantienen el piso común de sus ideas.

En cuanto a las ya citadas representaciones de fray Antonio, debe decirse que resultan notables, sobre todo a la vista de otras pinturas comentadas atrás, las cuales si bien muestran variables debidas ya sea a la mano del artista que las pinto o al tiempo de su factura, podría decirse, sin embargo, que tuvieron en cuenta modelos comunes o débitos visibles entre una versión y otra, formándose linajes iconográficos que mantienen una secuencia. Eso aplica por ejemplo, al caso de los retratos de fray Toribio de Nuestra Señora, donde la obra firmada por Miguel Cabrera y localizada en el colegio de San Fernando (Fig. 142), puede abrir coba para atribuirle al mismo artista, el cuadro que representa a este fraile y que se localiza en el Museo Regional de Querétaro (Fig. 143). Otro caso sería el retrato de fray José de Santiesteban localizado en el colegio fernandino (Fig. 149), y el gran parecido que hay entre su representación y la efigie que aparece en el gran lienzo del martirio de San Sabá (Fig. 150), variando, fundamentalmente, la inteligencia artística de quienes le ejecutaron. Asombra el parecido entre el fray Antonio Linas que perteneció al colegio queretano (Fig. 165), y el de Zacatecas (Fig. 166), aunque el primero está atribuido al mulato Correa y el segundo a Sanabria, lo cual, incluso, deja la puerta abierta al hecho de que ambos artistas tuvieran alguna relación que potencialmente, estará por descubrirse.

Por su parte, encuentro notable que en las pinturas de fray Antonio de los Ángeles, si bien no puede negarse un aire similar en la fisonomía de su personaje, guardándose además que en ambas obras existe gran coincidencia en la posición y la postura de las manos, las diferencias, por su parte, tienen peso significativo. Primero, he de notar cómo la cartela de la versión zacatecana esta perfectamente integrada a su composición, de tal suerte que sus trazos caligráficos le tiene como fondo. El texto es, ambos cuadros, el mismo, sólo que en la versión queretana ya no se alcanza a leer el final, que por cierto, consignaría únicamente el año de 1711, que corresponde al de la muerte del ilustre personaje, y que como hemos visto en repetidas ocasiones, también nos sirve de punto de partida para el fechamiento del cuadro. En cuanto a la versión queretana, la inscripción se ciñe a una pequeña cartela que va sobre el ángulo inferior izquierdo. Su letra, apretujada, se lee con mayor dificultad y posiblemente, la restauración a la que fue sometido, no permitió al reentelado completar el espacio donde se escribiría la línea faltante.

Mientras la versión de Querétaro aparece como anónima, el cuadro de Zacatecas está firmado por Diego Sanabria y de los dos, éste último, debido a su deterioro, parece el más antiguo. Esto resultaría algo curioso, pues fue en el colegio de Querétaro donde este fraile tuvo su mayor actividad, habiéndosele recibido ahí como hermano lego para ser “esclavo de todos”, por el año de 1690²¹².

La austeridad de su vida, así como su espíritu de contemplación, oración, caridad para con los pobres al lado de muchas otras virtudes, le granjearon la gran admiración que trasunta el padre Espinosa en su libro, distinguiéndose además en vida, entre los amigos cercanos al venerable fray Antonio Margil de Jesús²¹³. Fray Antonio murió en Querétaro, y sería algo de explicarse cómo un colegio distinto –es decir, el de Zacatecas- pudiera haber conservado la versión más antigua respecto a la que resguardaría la sede donde moró.

Pero el misterio tiene un vuelco inesperado, cuando a la hora de revisar un interesante “Inventario de las obras artísticas del Museo Regional del Estado de Querétaro” formado por Abelardo Carrillo y Gariel y Eugenio Noriega²¹⁴, se descubre el registro de dos lienzos con este mismo tema. Al primero, inventariado con el número 55758 le corresponde la siguiente descripción:

FRAY ANTONIO DE LOS ANGELES, óleo sobre lienzo, con bastidor, figura de cuerpo entero, de 169 mts. Alto x 106 mts. Ancho con leyenda. “En la parte superior Nuestra Señora de Belén. El venerable padre fray Antonio de los Ángeles Religioso lego hijo de este Colegio de la Santísima Cruz fue varón muy singular virtudes ... (muy roto en la parte inferior)”²¹⁵

Y todo ajusta con el cuadro que en este trabajo se presenta como la figura 158. En otra página, el documento de Noriega y Carrillo y Gariel registra otro retrato de fray

²¹² Alfredo Villagrán, *La Santa Cruz de los Milagros, epopeya evangelizadora desde Santiago de Querétaro. Exposición temporal, junio-septiembre de 1996*: p. 19

²¹³ *Ibidem*: 19-20.

²¹⁴ Abelardo Carrillo y Gariel y Eugenio Noriega “Inventario de las obras artísticas del Museo Regional del Estado de Querétaro”, documento mecanuscrito que se localiza en la Colección de documentos de Abelardo Carrillo y Gariel, Instituto de Investigaciones Estéticas, expediente CACG/036, folios 217-268.

²¹⁵ *Ibidem*: h. 39.

Antonio, pero esta vez asignándole el número de inventario 55485, acompañándole la siguiente descripción:

FRAY ANTONIO DE LOS ÁNGELES, figura de cuerpo entero, óleo lienzo con bastidor y marco de madera pintado de café y negro, con la leyenda siguientes: “Verdaderos retratos del ciervo de Dios FRAY ANTONIO DE LOS ÁNGELES, natural del Coe de las Montañas de las castañas del Valle de Veelina de las Montañas de Burgos, nació el 28 de septiembre del año de 1659 y renunció al Mundo y sus falsas glorias, tomó el hábito de religioso lego en el Colegio Apostólico de la Santísima Cruz de la Ciudad de Querétaro, a 29 de Septiembre del año de 1690 de edad de 31 años 1 día, cumplido exactamente obligaciones de su profesión, murió... [ilegible por estar roto en la parte inferior] Firmado por Diego Sanabria. En la parte superior derecha, un cuadro de la Virgen con el Niño, con leyenda”...²¹⁶

Tal obra, desafortunadamente, no se localizó entre las revisadas en la temporada de trabajo que hice en el Museo Regional de Querétaro, debiéndose posiblemente a que en aquella ocasión, no se tuvo acceso a los materiales resguardados en bodega. Pero estableciéndose con claridad que el primero no esta, como el segundo, firmado por Sanabria, destaca a las claras que el texto de la cartela ofrece detalles distintos a los consignados en las otras versiones. En este caso, además, el texto es más preciso en lo que se refiere a la procedencia del fraile, pero sobre todo lo es cuando precisa la temporalidad de su vida en el claustro, lo que reseña puntualizando hasta llegar a la cuenta de los días. Además, el lienzo no localizado también tiene un cuadro dentro del cuadro, tema que podría corresponder a la Virgen de Belén ya mencionada, todo lo cual sugiere que pudiera existir algún débito entre uno y otro lienzo. De esta forma, habría de añadirse otro cuadro en la nómina de Sanabria, pero además, posiblemente esa versión a la fecha no localizada, acaso fuera el modelo del que deriva el cuadro de la ilustración 158.

En todo caso, sería presumible que Diego Sanabria fuera responsable de los modelos iconográficos que se conocen en la representación de fray Antonio. El de Querétaro

²¹⁶ *Id.*: h. 6.

reproduce un carácter intimista, donde su fondo neutro y oscuro permite destacar la figura del religioso, cuya indumentaria le caracteriza como peregrino. Porta además una bolsa cruzándole el pecho, lo cual seguramente hace alusión a su actividad como limosnero del colegio queretano, mientras su mano izquierda sostiene un rosario.

Por su parte, en el lienzo de Zacatecas fray Antonio no tiene los atributos del peregrino. Su indumentaria se ciñe al tradicional hábito franciscano que se planta con pliegues hábilmente trabajados, a más de la textura burda, bien caracterizada por el pintor Sanabria, cuya idea en la representación la prefirió bordar sobre la actividad de portero del colegio que asimismo, el venerable ejercitó a lo largo de su vida. De ahí las cuatro llaves ceñidas a un cuero que porta sobre su antebrazo derecho, conservando para la otra mano, otra variable de cuentas para la oración.

Mención especial merece la cruz que reposa al extremo izquierdo del espectador, que representa sin duda al colegio del que él era custodio, y sugiriendo con la cesta de panes que aparece en la parte inferior, el ejercicio de la caridad con la que siempre se identificó al padre de los Ángeles.

Pero también existe un grabado (Fig. 190), que, como ya se mencionó, apareció ilustrando la biografía escrita por Espinosa publicada el año de 1731; obra firmada por el prolijo grabador Joaquín Sotomayor, de quién sabemos estuvo activo en la ciudad de México en el periodo que media entre 1729-1790, por lo que su versión de la efigie de fray Antonio podría contarse entre sus obras tempranas²¹⁷.

Para esta plancha, Sotomayor parece inspirarse en el modelo propuesto por Sanabria en su versión de en Zacatecas, variando la composición, sobre todo, en lo que concierne a la figura del fraile, recreando una efigie mas frontal y reposada. No obstante, llaves y rosario, la cruz y el cesto, aparecen como atributos inmanentes, a los que se añade la representación de una olla de potaje, que complementa el mensaje de su afable caridad.

²¹⁷ María Teresa Martínez Peñaloza, *et al.*, *Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco*, México, Museo Amparo, Backal Editores, 1995: p. 258.

Esta ocasión brinda un eje de estudio al que habrá de ponérsele mayor atención, pues en este caso, temporalmente parece que el grabado de Sotomayor se debe a la pintura y al citarlo, le otorga reconocimiento, ya fuera porque Sotomayor toma directamente en cuenta a la pintura, o bien porque el autor del libro, padre Espinosa, la hubiera referido como modelo para la estampa, considerando que esa imagen se adaptaba a la idea y al contenido que pretendió para su libro.

Bien es cierto que la mencionada secuencia iconográfica que culmina en un grabado, conmemora al insigne portero del colegio de la Santa Cruz, pero el colegio de Zacatecas también cuenta en su haber con otro portero ejemplar, esta vez encarnado en la figura de fray Francisco Anselmo Salinas. Su retrato (Fig. 185), sin abandonar el carácter intimista de los que se dedicaron al padre de los Ángeles, resulta en cambio menos simbólico y mucho más descriptivo. Pareciera fray Francisco Anselmo que mientras camina, lleva el rezo del rosario dirigiéndose hacia la puerta de su residencia, acompañado sólo por las meditaciones que le envuelven; las sendas llaves que penden a la altura de su cintura son el único elemento que identifican su oficio.

Sobre este religioso, las crónicas más conocidas refieren poca o ninguna información. Fray José Antonio Alcocer le dedica algunas líneas, pero sorpresivamente, igual que un grabado con débitos hacia una pintura, el cronista proporciona datos que incidentalmente se relacionan con éste lienzo:

El 11 de abril de 1752 murió en este Colegio el hermano lego fray Francisco Salinas, de quien se tiene también su retrato. En él se dice que tomó el hábito en la Provincia del Santo Evangelio, que allí vivió con ejemplo de todos 17 años, que se pasó a este Colegio y siempre observó tenazmente la seráfica Regla: por último se dice, que de sus virtudes se dará noticia en la Crónica de los Colegios. De ellas se tiene aquí en general; pero de lo que el retrato se expresa,

se refiere que, cuando murió, había cosas dignas de publicarse en la Crónica...²¹⁸.

Circularmente, resulta necesario citar aquí al menos la parte de la cartela a la que se refiere Alcocer

...fue varón de vida muy penitente y ejemplar de que se dará alguna noticia en la Crónica de los Colegios. Baste sólo decir aquí, que todo el tiempo que vivió en la religión, que fueron 45 años, observó tenazmente nuestra Regla Seráfica..

invaluable noticia que permite dedicar algunas líneas más al proceso que pretende revelar este trabajo, que pretende establecer la relación entre las imágenes y memoria. Para el caso, Alcocer proporciona mas información al respecto, y les incluye en su *Bosquejo de la historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones, Año de 1788*, el capítulo al que tituló “Párrafo último en que se da noticia de algunos de los religiosos de ejemplar vida que ha habido en este colegio”.

Acucioso como todos los cronistas de los franciscanos, aprecia no sólo la prolija prosapia que con el pasar de los años, formó el instituto zacatecano. Además, intenta buscar, pero sin éxito, la manera cómo tratar sobre la vida de cada fraile notable, y sin embargo, no lo encuentra:

...por beneficio del señor los ha tenido, que, con la relación de su vida y virtudes se pudieran formar varios volúmenes, si Dios, que deja a las causas segundas producir sus efectos, no hubiera permitido el descuido que en este Colegio se ha tenido de encomendar a la posteridad los portentosos hechos de sus alumnos. Este descuido ha sido más que grande...²¹⁹

y consistió en no haberse conservado en Zacatecas, restos o algún traslado de la documentación que en su momento, se envió a Querétaro para que el cronista general formara la historia de todos los colegios. Continúa Alcocer:

²¹⁸ Fray José Antonio Alcocer, *Bosquejo de la historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones, Año de 1788*, México, Editorial Porrúa, 1958: 229-230.

²¹⁹ *Ibidem*: p. 205.

Lamentándome yo de esto con algunos Religiosos, han pretendido disculpar a los que nos han precedido, diciendo: *que no fue el descuido tan grande, pues, a más de haber hecho sacar los retratos de algunos especiales siervos de Dios que ha habido aquí, enviaron al colegio de Querétaro las noticias que tenían de sus ejemplares vidas...*

Es decir, Alcocer encuentra que si bien los papeles y la memoria de los frailes venerables ya se había perdido, la galería de retratos quedaba como consuelo del descuido, y por otra parte, los papeles enviados a Querétaro podrían en su momento formar las páginas adecuadas. Pero la idea que tenía Alcocer era muy distinta, pues :

...por lo que mira a los retratos, fuera de lo poco con la expresión de su nombre en cada uno se dice, no se nos manifiesta otra cosa sino que existieron. La remesa de los papeles que se hizo a Querétaro tan lejos esta de ser disculpa que antes ella es la mayor prueba del descuido...²²⁰

pues tal información debía de dar para llenar con las virtudes de los frailes de Zacatecas las páginas adecuadas, pero ello no pasó:

...remitieron los papeles en que habían notado a Querétaro, sin dejar aquí ni siquiera un simple traslado de lo que enviaron. Este indisculpable descuido originó lo que ahora con tanta razón lamentamos. Se llevaron los papeles a Querétaro y ninguno de los padres cronistas escribió con ellos cosa alguna...²²¹

y pese a esfuerzos por recuperarlos, tampoco eso fue posible. A seguidas, Alcocer refiere su esfuerzo por hacerse de fuentes fidedignas y para lograr su intento, se hizo de un cuadernillo con escasas noticias, añadiendo de los religiosos más viejos los testimonios que podían asegurarse con juramento:

De esas noticias juradas, de las pocas que en el Libro en que se asientan los sufragios que se hacen por los difuntos, y de las que se leen en los retratos que antes dije, pasadas por mi pequeña crítica, formaré en este párrafo una lista de los varones ejemplares de este Colegio (omitiendo a N.V.P. Fr. Antonio

²²⁰ *Ibidem*: pp. 206-207.

²²¹ *Ibidem*: p. 207.

Margíl, por estar ya su vida escrita por los padres Espinosa y Vilaplana), según la serie de los años que pasaron de esta vida...²²²

Y con ese criterio de orden, Alcocer refiere a veces más, a veces menos, las noticias de los religiosos que pudo reunir. En este sentido, cabe hacer un par de puntualizaciones, pues primero, queda claro que en la crítica del cronista se haya una clave importante para este trabajo: los retratos *no pueden por si solos, formar la historia* del colegio. Invaluable ayuda si, y sus cartelas condensada noticia si. Pero aislados del entramado de la conciencia histórica a que ayuda la crónica, o los recuerdos de los frailes que les conocieron en vida, o aún los registros donde se asienta su profesión o su muerte, quedan descontextualizados, y parafraseando al padre Alcocer, “no se nos manifiesta otra cosa sino que existieron”.

Y no obstante, el ciclo que va de la letra a la imagen no hace sino fortalecerse: imágenes y memoria forman un todo, indisoluble, que fundamenta la obra, el sentido de la existencia, el ejemplo y el devenir de una orden.

Por otro lado, la relación de Alcocer resulta de gran utilidad, sobre todo si comparamos cuantos frailes de su relación conservan hoy su retrato, a sabida cuenta de que al final, su existencia está en el sustrato de su bosquejo histórico. Alcocer inicia con fray Nicolás Álvarez (Fig. 170), de quien se extiende en su vida dando algunos ejemplos de sus virtudes. Sigue el listado con las biografías de fray Felipe de Jesús Buitrón (Fig. 171), fray José Guerra (Fig. 172 retrato firmado por Diego de Cuentas), fray Mariano Ledesma (Fig. 173), fray Agustín Patrón (Fig. 174), fray José de Arriaga (Fig. 175 obra de Manuel Montes), fray Buenaventura Antonio Ruíz de Esparza, fray José Ruvira (Fig. 176), fray Luis Delgado (Fig. 177), fray Diego Álvarez, Fray José María Agustín del Villar (Fig. 178), fray Francisco Salinas (Fig. 185), fray Miguel Núñez, fray Ignacio de Torres, fray Francisco Vázquez, fray Ignacio de Herice, fray Diego González, fray Felipe Gallardo y ya en apretada relación, menciona a fray Juan González, fray Manuel Rosales, fray Francisco

²²² *Ibidem*: p. 208.

Mascareñas, fray Francisco García, fray Simón del Fierro y el hermano donado fray Joaquín Badillo.

De la relación se desprende que no todos los personajes fueron consignados por Alcocer, lo que indicaría faltantes que por otra parte, acaso nunca se pintaron. Pero lo cierto es que además, quedan por referirse en su relación lienzos tan importantes como el de fray Francisco de los Frutos (Fig. 186), fray Francisco de San José (Fig. 187), fray José María Sáenz (Fig. 188) o fray Ignacio del Río (Fig. 189), cuya omisión, a lo menos en el caso de los tres últimos, se debe al hecho de que su muerte aconteció ya fuera de los límites temporales que cubre su manuscrito.

Y no obstante, la fortuna puede esbozar amplia sonrisa pues esta notable galería, llena de matices, pinceles, historias y fortuna plástica, hoy sobrevive a los tiempos al lado del patrimonio pictórico del colegio zacatecano.

Conclusiones

EL RETRATO: IMÁGENES E IDEAS

Retrato: "...la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros". Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611.



A lo largo de éste trabajo, asistimos al despliegue de un amplio catálogo de obras en las que se representa a las efigies de los frailes de la orden de san Francisco de la Nueva España. Su selección nunca pretendió ser exhaustiva, pero el haberse reunido un corpus que rebasa las ciento treinta obras¹, permite advertir que aquí se describe el núcleo más importante de éste

¹ Muchas, como el conjunto de grabados de Pedro Bombelli o la serie de pinturas de Zendejas en el convento de San Francisco de Puebla, se cuentan como unidades. Véase la lista de ilustraciones.

CONCLUSIONES

tipo tratado hasta la fecha, materia que formó la propuesta histórico artística desarrollada en el presente trabajo.

Como se aprecia, las obras tratadas aquí no son todo lo homogéneas que en un principio podría pensarse. Si alguien esperaba un conjunto homogéneo lleno de los convencionalismos atribuidos al retrato de la Nueva España, vera, por un lado, que las variables más obvias se dan en el territorio de lo material, pues se reúnen lo mismo grabados que pinturas al óleo, dibujos sobre papel que representaciones murales. Por otro, existe gran diversidad en lo que se refiere a las épocas y los autores a quienes se deben. Temporalmente, encontramos piezas cuya factura se remonta desde la segunda mitad del siglo XVI mientras otras llegan, inclusive, a los albores del siglo XIX, reuniéndose ejemplares, por lo tanto, cuyo marco temporal abarca toda la vida de la Nueva España.

En lo que se refiere a la nómina de artistas que pintaron retratos para la comunidad franciscana, encontramos maestros bien conocidos o de gran calidad plástica, como lo serían Juan Correa, Miguel Cabrera, Miguel Jerónimo Zendejas, José Rodríguez Carnero, Juan Rodríguez Juárez, Diego Sanabria, Diego de Cuentas, Antonio de Torres o los grabadores novohispanos Francisco Casanova y José de Nava, así como el italiano Pedro Bombelli.

En este catálogo también se hallan otros nombres menos célebres, no debido a sus aptitudes artísticas, si porque de ellos urgen estudios que traten de su vida y su obra: tal sería el caso de Antonio Sánchez, Miguel Ángel de Ayala, Pedro Noriega, José Javier de Peralta o Juan de Sáenz. Por supuesto, también realizaron retratos de religiosos franciscanos otros artistas francamente desconocidos, como lo son Baltasar Sánchez, Manuel Montes, Juan Delgado o Blas Félix Delgado de la Virgen, añadiéndose además la numerosa obra que queda como anónima, cuyo conjunto abarca la mayor parte de las piezas que sirvieron de base para construir el discurso vertido en los capítulos pasados.

También puede decirse que este conjunto de retratos forma un legado de valor incuestionable; testimonio artístico de la Nueva España en el que, como se vio, se cuentan obras tan emblemáticas como el *Mural de los doce* de Huejotzingo (Fig. 39), los impecables grabados de la *Retórica cristiana* de fray Diego de Valadés (Fig. 32 y siguientes), el extraordinario retrato anónimo de fray Pedro de Gante (Fig. 110), la versión de fray Juan de

CONCLUSIONES

Zumárraga debida a Miguel Cabrera (Fig. 113c) y la compleja composición de la *Dstrucción de la misión de San Saba...* (Fig. 150); todas ellas, pinturas de gran calidad plástica y ampliamente conocidas.

De la misma forma, también desfilan otras obras de primerísimo orden, pero algo menos célebres, entre las que puede citarse el excelente retrato narrativo de Mariano Guerrero sobre la efigie de fray Junípero Serra (Fig. 141); el preciosismo en la plancha debida José Rodríguez Carnero (Fig. 69) y excelente el grabado de Francisco Casanova (Fig. 71), que representaron al hermano lego Sebastián de Aparicio. También está la inaudita *vera efigie* de fray Antonio Margíl de Jesús debida al pincel de Nicolás Enríquez (Fig. 109), la muy bien lograda serie de frailes de Antonio de Torres (Figs. 116-119), así como el portentoso pero anónimo retrato de fray José de Santiesteban (Fig. 149).

Todas estas pinturas, al lado de otras como las que forman las series de los Colegios de *Propaganda Fide* de Zacatecas, Querétaro y San Fernando de México, fueron decantando diferentes aspectos relacionados a la problemática general planteada por este trabajo, que en diferentes grados y formas, trata sobre la relación que existe entre la pintura de retrato de los franciscanos y la historia de ésta orden en la Nueva España: imágenes y memoria.

Además, por añadidura, este legado pictórico también permitió bordar diferentes aspectos que se refiere a la comprensión de la pintura de retrato durante nuestro periodo colonial, verbigracia, aquí se consideró de gran relevancia trabajar obras como la pintura mural en las porterías de Ozumba y Tlalmanalco, en las que se aprecia como tema principal a la *Llegada de los doce a la Nueva España*, así como también la *Adoración de la Santa Cruz* localizada en sala *de profundis* del convento de Huejotzingo. Estos ciclos murales fueron tratados de la misma forma que otros donde vemos representaciones como el fray Martín de Valencia de Tlalmanalco, o los medallones de los conventos de Cholula y Tochimilco, en donde se realizó un esfuerzo por contextualizar dichas pinturas en el entorno de las diferentes etapas ornamentales que se pudieron identificar en los conjuntos conventuales.

Pero mientras los óvalos de los claustros de Cholula y Tochimilco podrían considerarse retratos en el más clásico sentido de la palabra, en los murales de Ozumba, Tlalmanalco y Huejotzingo es evidente que las efigies de los franciscanos son protagónicas,

CONCLUSIONES

aunque habrá quien las considere mejor relacionadas al nominativo de la pintura de historia². Ahora bien ¿tal jerarquización, derivada de la teoría de los géneros, fue propia de la pintura novohispana de los siglos XVI y XVII?. Posiblemente no, pero qué duda cabe que tras estudiar los contextos que rodean todo este núcleo de obras, fue posible advertir que más allá de problemas como los convencionalismos del género o la relación de parecido entre modelo y pintura, todas comparten al menos una característica: son representaciones de un imaginario común, el que corresponde a la construcción de la imagen de *lo franciscano* en cuanto corporación religiosa, así como a la exaltación de su obra en los territorios de la Nueva España.

Por otro lado, parece oportuno comentar que al parecer, la pintura mural afectó los linderos de la memoria en al menos dos niveles distintos pero complementarios. El primero, corresponde a la cotidianeidad, cuando el mural con la efigie de algún franciscano cumplió la misión de *sustituir* a la personalidad representada en la inmediatez de su ausencia, haciendo que esa imagen formara un diálogo con el espectador, quién al observarla, evocaría al religioso representado, pero sobre todo, rememorando los hechos u obras que distinguiéndolo, contribuyeron a hacerlo merecedor de la representación. Dicho en otras palabras, la imagen funcionaba como una evocación de la personalidad representada y no como un fin en si misma.

Esta dimensión fluctuó entre los recuerdos de quienes lo conocieron en vida, o al menos tuvieron noticia de la fama de la persona retratada, y quienes alentaban la construcción de un imaginario colectivo, considerando que la *galería de retratos* debía funcionar como una suerte de *puntal de la memoria*, el cual se formó gracias a la suma de

² La teoría de los géneros pictóricos, tal como la conocemos hoy, tuvo su origen entre diversas personalidades de la academia francesa de la segunda mitad del siglo XVII, cuando se aplica la clasificación que pone al retrato por debajo de la pintura de historia y las escenas costumbristas, completándose esta jerarquización con la obra pictórica que se dedicada al paisaje y a la naturaleza muerta. Para entonces, se consideraba que el retrato se ejecutaba para complacer al cliente más que alentar la fábrica de grandiosas composiciones narrativas, en cuya resolución, el pintor avecindaba su quehacer más próximo al arte de la poesía. Véase el prefacio a la obra de André Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frederic Leonard, Impresor ordinario del Rey, 1669.

CONCLUSIONES

personalidades destacadas, que con sus méritos, indicaban a toda la corporación cuál era el deseable camino a seguir.

El segundo nivel camina por los senderos propios de la comprensión histórica, pues la vida ejemplar con la que se labró la historia de los franciscanos en la Nueva España, se convierte en testimonio actuante, vivo, de los destacados valores espirituales con que se forjó toda la historia de la orden, destacándose particularmente para el caso de los religiosos franciscanos, su valioso desempeño en la formación de la iglesia indiana.

Como se vio en su momento, los ciclos murales nunca fueron entidades autónomas, pues lo mismo formaron conjunto al lado de secuencias ornamentales como frisos y guardapolvos, como con otros programas simbólicos o con escenas de la vida de santos franciscanos, Cristo o la Virgen. Debe destacarse que al estudiar los ciclos pictóricos donde se representaron a miembros de ésta orden, fue posible advertir que al convento, no sólo hay que concebirlo como la máquina simbólica a la que todos nos referimos en tanto estructura arquitectónica; el convento además, funcionó como todo una *máquina de la memoria*.

Para el caso de los franciscanos, es evidente que hacer retratos fue una actividad que anduvo de la mano al hacer y al quehacer de la construcción de su propia conciencia histórica, lo cual, por supuesto, trascendió los linderos temporales del siglo de la conquista, convirtiéndose en una característica que les acompañó todos los años que duró la Nueva España.

Por tal circunstancia, no resultar extraño que al mediar el siglo XVIII, el padre fray José Antonio Alcocer recogiera un testimonio, relevante para el caso, en el que los religiosos del colegio de *Propaganda Fide* de Zacatecas asientan el papel que para ellos tuvo la formación de su galería de retratos: al no tener papeles o traslados que contaran sobre la fundación, la historia de su colegio o la vida de los religiosos que le habitaron, se disculpaban ante el cronista argumentando que “...no fue el descuido tan grande, pues, a más

CONCLUSIONES

*de haber hecho sacar los retratos de algunos especiales siervos de Dios que ha habido aquí, enviaron al colegio de Querétaro las noticias que tenían de sus ejemplares vidas...*³

Esto permite pensar que el retrato, ya fuera un mural o pinturas al óleo, constituyó para los franciscanos en la Nueva España *otra* manera de afirmación de la memoria, y por lo mismo, de representar su Historia, no obstante lo cual, según ya se comentó en páginas atrás, al cronista Alcocer mejor le hubiera gustado tener los papeles que se enviaron a Querétaro, y sin resignarse a la pérdida de los materiales que pudieron ayudar en la redacción de su historia del colegio zacatecano, escribe acremente: “por lo que mira a los retratos, fuera de lo poco con la expresión de su nombre en cada uno se dice, no se nos manifiesta otra cosa sino que [los religiosos en ellos representados] existieron...”⁴.

Con todo, considero que la evidencia plasmada por Alcocer en su *Bosquejo de la historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones*, hace patente que entre los franciscanos, las galerías de retratos, lejos de constituir únicamente evocaciones a personalidades determinadas, manifiestan ligas a un impulso más amplio: el servir a la construcción de su memoria colectiva, una, en donde las imágenes lo mismo que los documentos y sus archivos, o aún la crónica misma, resultan todas manifestaciones en donde cada cual a su modo, contribuye a un mismo objetivo: la construcción su memoria histórica.

En este sentido, también se presentaron algunas otras particularidades que relacionan a las imágenes y a la configuración de la historia de los franciscanos. Como ejemplo, baste recordar el ciclo pictórico ideado por Antonio de Torres para el convento de San Francisco de México, que parece atender al listado de religiosos “electos que han renunciado las Mitras”, el cual, en su momento, publicó el cronista fray Agustín de Vetancourt en su *Menologio franciscano*⁵.

³ Fray José Antonio Alcocer, *Bosquejo de la historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones, Año de 1788*, México, Editorial Porrúa, 1958: pp. 206-207.

⁴ *Ibidem*: pp. 206-207.

⁵ Véase el apartado “El ciclo de Antonio de Torres”, en la segunda parte de este trabajo.

CONCLUSIONES

Nunca se pretendió establecer, evidentemente, que de *motu proprio*, el pintor del siglo XVIII hubiera tenido la iniciativa de reproducir en pintura esa lista de frailes, como tampoco que Vetancourt tuviera que ver directamente en la encomienda. Sólo que pocas veces, a decir verdad, puede intuirse una proximidad tan sugerente, de modo que podría considerarse que algún mecenas del convento de San Francisco, solicitara al competente pincel de Torres ejecutar ese ciclo pictórico, el cual efectivamente tiene como programa a los religiosos que abandonaron su mitra, conducta ejemplar que por modestia refrendaron numerosos distinguidos frailes, aunque por otra parte, tampoco habrá de olvidarse que otros muchos franciscanos, por obediencia, acabarían ejerciendo alguna mitra obispal.

Debo admitir que en torno a este asunto ya esboce demasiadas hipótesis, pero cuantas más se habrían de bordar, sobre todo si se recuerda que justo el convento de San Francisco, en su monumental grandeza y en su terrible ruina, resultó para este estudio un testimonio ejemplar de cómo ya no una, sino *varias* series de retratos, debieron ejecutarse para revestir sus interminables muros; todo ello para después perderse entre los avatares sufridos por un monumento extraordinario del que, triste es decirlo, hoy queda muy poco.

Por esta razón, a la hora de recapitular sobre los contados retratos sobrevivientes, que pertenecieron al convento grande de San Francisco de la ciudad de México, apenas somos capaces de esbozar una idea de su increíble riqueza. Ahí está la mención del ciclo de fray Sebastián de Aparicio que debió ornamentar extensas superficies de su portería, o las muchas pinturas que, formando series como la de Torres, completarían a los retratos de los cronistas fray Bernardino de Sahún y fray Juan de Torquemada, por no mencionar aquellos que pudieron existir representando a los religiosos que desde fray Martín de Valencia, vivieron durante el siglo de la formación de la iglesia indiana, así como aquellos que forjaron la vida conventual y misional de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX.

De tantas pinturas apenas quedaron unos cuantos ejemplares, contadas piezas de un rompecabezas mayor, del que apenas pudo rescatarse la mención de unos entre los muchos retratos que pudieron llegar a existir.

Desafortunadamente, ese mismo toque de nostalgia puede extenderse al tratar lo concerniente a las pinturas de otros edificios franciscanos, aún aquellos como el colegio de

CONCLUSIONES

Guadalupe, Zacatecas, sitio que tal vez sea el que mejor resguarde el legado iconográfico de los personajes que le habitaron –qué paradójico para el cronista Alcocer-, mejor que el de Querétaro, cuyo colegio a pesar de las múltiples restauraciones que le hicieron durante el siglo XX hoy luce en ruinas, o San Fernando de México, cuyo enorme conjunto arquitectónico fue mermado hasta dejarle reducido a la maravillosa iglesia que aún se mantiene en pie. Si en su momento arquitectura e imágenes formaron unidad, al entrar el edificio en proceso de dispersión y ruinas, parecería que la máquina de la memoria que otrora existió vigorosa, se destruye, o al menos, con el paso del tiempo, parece desvanecerse.

Cuestión por demás interesante para la comprensión de la pintura de retrato en la Nueva España, es abundar sobre el concepto de serie, que en términos generales y para este caso, se relaciona íntimamente a la construcción de una imagen que como la franciscana, es corporativa. Este concepto, también se relacionará fácilmente a series como las de los virreyes del ayuntamiento o del palacio virreinal, las de los inquisidores o las de los obispos en las catedrales de la Nueva España, pinturas en las que pareciera haberse implementado una suerte de *imagología*⁶ que derivó, por ejemplo, en la intención de mantener un mismo tamaño y formato en los lienzo, con escasas variables en sus modelos de representación, al grado de llegar a formulas perfectamente establecidas, convencionales sí, pero altamente efectivas a la hora de transmitir cualquiera de sus mensajes.

Después de todo, tales son algunas de las características de una serie, y aunque en ellas siempre un ojo entrenado llegará a percibir, por ejemplo, a los diferentes artistas que intervendrían en su factura, o el espacio temporal en que fue ejecutada alguna de ellas, los rasgos que las unifican construyen un discurso consistente, sobre todo porque en casos como los antes mencionados, existe una correspondencia entre la dignidad y el poder -civil o eclesiástico-, que las efigies en su conjunto representan.

⁶ El neologismo “imagología”, describe la relación moderna entre agencias publicitarias, periodismo, asesores de imagen, diseñadores, creadores de moda y toda aquella persona que interviene en la creación de una imagen pública, generalmente ligada con el poder o con la industria del espectáculo, de modo que dicha imagen resulta otro “producto”, otro “consumible”. Véase Milan Kundera, *La inmortalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990: capítulo “La imagología”.

CONCLUSIONES

En la construcción de su imaginario, los franciscanos se hicieron de fórmulas variadas, aplicándolas en distintos tipos de series. Al parecer, no tuvieron la necesidad de crear una imagen que tuviera el sino de ser una *fórmula oficial*, unívoca, determinante, como sí fue el caso de los obispos y virreyes. También es verdad que en las series franciscanas, la temática y el hábito formulan enlaces unificadores (el hábito hace al monje), por lo que es innegable que las convenciones del género actúan consistentemente en ellas, codificando su mensaje, su historia, las formas de sus representaciones. Pero que duda cabe que en ellas, no sólo existió la posibilidad de representar en el todo de las series a sus distintas jerarquías y a las diferentes actividades de sus miembros como serían, por ejemplo, los frailes misioneros, los doctos cronistas o los obispos; también caben en las series de retratos franciscanos la diversidad de artistas y oficios lo mismo que de programas e intenciones.

De esta manera, encontramos que mientras los miembros de los gobiernos virreinal y eclesiástico solo pudieron representarse investidos dentro de la autoridad que les era reconocida, los franciscanos tuvieron la licencia para seleccionar representaciones que se adaptaron a discursos algo más variados, aunque al final, tanto en la crónica que narran las vidas de los frailes como en sus imágenes, todas acaban destacando como finalidad principal a las virtudes ejemplares del personaje que refieren. Tal es la razón por la que entre sus retratados, en las series franciscanas podemos encontrar representaciones del hortelano al portero, del limosnero del convento hasta el ministro provincial o a quienes renunciaron o aceptaron las mitras obispales.

Por otra parte, en ciertos casos parece adivinarse que hubo retratos mandados a hacer sin que necesariamente pertenecieran a una serie determinada. En ese sentido, vale la pena recordar que hubo ciertos espacios conventuales que tuvieron relación efectiva con algún retrato, sin importar si éste debía ajustarse a un ciclo pictórico ordenado conforme a tamaño, formato o incluso artista y época de manufactura.

Tal sería el caso del fray Juan de Zumárraga en la enfermería de San Francisco de México⁷, sitio que se construyó bajo su patrocinio. De la efigie de fray Francisco Zimbrón,

⁷ Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*: p. 633.

CONCLUSIONES

cuyo retrato conmemorativo alguna vez estuvo en la portería del convento franciscano de Cuernavaca⁸, o de fray Antonio Margíl de Jesús en el convento de San Francisco de México, donde se mando colocar un retrato que señalaba la celda en la que murió, como recuerdo a su heroica vida. Obras como éstas refieren un carácter conmemorativo específico, pero además, recuerdan muy bien que el espacio arquitectónico tuvo su papel en el despliegue de la memoria colectiva que transmitían los retratos. Estos eran mucho más que un simple legado ornamental sirviendo a los espacios.

No cabe duda que en el conjunto conventual, el claustro central y sus galerías ocupan un lugar preponderante. Ya desde el siglo XVI, se advierte que ciertos ciclos retratísticos fueron ubicados *ex profeso* en esa área del convento. Recuérdese la serie de Tochimilco, pero mejor aún, los medallones del claustro bajo de Cholula. En este punto, debe subrayarse que ambos ejemplos son colaterales al tema principal representado en el claustro, que para el caso del convento de Cholula, se forma a partir de escenas de la vida de San Francisco.

Ya antes, una representación de fray Martín de Valencia había aparecido en el claustro bajo del convento de Tlalmanalco, contando tributos similares a una representación de santa Clara con la que comparte espacio. En esta lógica, podría decirse que el espejo en las virtudes de los santos titulares de la orden, encontraba correspondencia en las efigies que retrataban a los frailes de la Nueva España.

Por otra parte, que la vida del Santo de Asís fuera un eje modélico para los conventos franciscanos no resulta ninguna sorpresa. Así se aprecia en el mencionado convento poblano de Cholula, pero recuérdese que el mismo convento grande de la Ciudad de México poseía, para fines del siglo XVII, una gran serie pictórica con ese tema, misma que describe con cierto detalle, el cronista fray Agustín de Vetancourt:

Tiene dos claustros y en medio de cada cual una pila de agua que le alegra, la del principal es de piedra de jaspe blanco (que acá llaman Tecale) con dos tazas hermosas de lo mismo, y una Imagen de talla de San Diego por remate; los claustros bajos están adornados con lienzos grandes del pincel famoso de

⁸ Fray Agustín de Vetancourt, *Menologio de los varones mas señalados...*: pp. 41-42.

CONCLUSIONES

Baltasar de Chávez, en que se registra toda la vida de N.P.S. Francisco, y entre cuadro y cuadro, una tarja que tiene dos ángeles en que está escrita la historia de cada lienzo en romance lacónico y sucinto; en todo el techo no se devisa viga porque está cubierto de lienzos pintados de varios lazos, alfombras y alcalizas fingidas, que hacen a la perspectiva agradable vista; el zoclo es de madera con países y montería pintado el monte Alberna con primor; de allí se sigue de norte a sur las dos piezas del refectorio y sala de Profundis, en ésta, que es del tamaño del refectorio está el sepulcro de los señores Cervantes en la paredes están las efigies de los dos Obispos de Oaxaca que han tenido con el epitafio funeral cada cual en que se dicen sus dignidades y oficios, acompañada en ésta sala una devota imagen del Santo Cristo de Burgos y su retablo, el refectorio es tan capaz, que en las mesas caben mas de quinientos religiosos con su oficinas necesarias y patio donde se asolea el agua que se ha de beber en sus tinajas⁹.

La magnificencia del claustro quedó manifiesta en el escrito de Vetancourt, y aún cuando hubiéramos deseado más detalles en la descripción que hace el cronista, es posible resaltar cuestiones por demás interesantes: primero, la serie de san Francisco debida al pincel de uno de los famosos Echave, tan bien ejecutada y compleja como debió ser, fue *obra de caballete*. Además, estos lienzos armonizarían con otros elementos ornamentales que en su mejor momento, provocarían efectos visual de increíbles proporciones. Tanto fue así, que en el contrato que trata sobre la factura de la serie de la vida de San Francisco, encomendada a Cristóbal de Villalpando para el convento que esta misma orden tenía en Guatemala, la del claustro mexicano se pide como modelo¹⁰, y lo mismo debió pasar para el caso de San Francisco de San Luis Potosí, donde aún existe parte de una serie mayor debida al pincel de Antonio de Torres, o el ejemplo, bastante completo, que se localiza en las galerías del claustro bajo del colegio de *Propaganda Fide* de Zacatecas, obras todas que al parecer, proceden de la misma genealogía.

Todo apunta a pensar que las series de retrato, que en periodos anteriores compartieron ese espacio tan importante para el conjunto conventual, pasaron a ocupar

⁹ Fray Agustín de Vetancourt, *Crónica de la provincia del santo evangelio de México...*, México, por Doña María de Benavides viuda de Juan de Rivera, 1607: p. 33.

¹⁰ Pedro Ángeles Jiménez, "Serie de la vida de san Francisco", *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714. Catálogo razonado*, México, Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997: p. 258.

CONCLUSIONES

otros ámbitos como serían la biblioteca o corredores habitacionales, sustituyéndose además, técnicamente hablando, a las obras murales por pinturas de caballete.

Por otro lado, en la cita de Vetancourt se registran dos retratos más, ésta vez pertenecientes a obispos franciscanos que ocuparon la mitra de Oaxaca, y que según el cronista, se ubicaban en *sala de profundis*. Que ese espacio conventual de la ciudad de México hospedara retratos, recordémoslo, no es caso único: ya el convento de San Miguel de Huejotzingo había conservado una representación con las efigies de los primeros doce, siendo desde el siglo XVI, un espacio, como la portería o el claustro, destinado a favorecer esta fórmula adoptada por la memoria de la orden.

Además, habrá de puntualizarse que el sentido de representaciones plásticas como la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros Doce* de Huejotzingo, o la *Llegada de los primeros doce* de Tlalmanalco y Ozumba, están estrechamente relacionadas con el fortalecimiento de la importancia fundacional que los franciscanos tuvieron en la formación de la iglesia en la Nueva España. Al lado de este tipo de obras, las series de Cholula y Tochimilco, refrendan el hecho de que los ciclos pictóricos murales debieron adquirir, con el transcurso del tiempo, variantes en cuanto a la forma y la temática de su conceptualización de retrato, buscando fortalecer además de los valores fundacionales de la época de oro –en palabras de Antonio Rubial–, y la memoria colectiva de la *familia* franciscana, llegándose hasta a la fábrica de las grandes series de retratos que existieron en los muchos conventos de todas sus provincias.

Los murales, por otro lado, no fueron el único camino que recorrieron imágenes y memoria. Para demostrarlo, baste recordar la secuencia histórica seguida por los fascinantes grabados de la *Retórica cristiana* de fray Diego de Valadés, y su repercusión en crónicas como la de fray Gerónimo de Mendieta. Esta secuencia, lejos de concebirse como una copia mecánica de traslados entre el buril y la pluma, ha de verse como una historia de conexiones cuyos detalles todavía aguardan profundizarse, pero que además, muestra aspectos de creativa originalidad, manifiestos tanto en el dibujo con el que Mendieta configuró una representación de la familia franciscana del siglo XVI, la cual preside su santo titular (Figs. 35f y 35g), hasta la representación de los que fueron los primeros mártires de la orden en el virreinato de la Nueva España (Fig. 139), los mártires fray Juan Calero (Figs. 128 y 130),

CONCLUSIONES

fray Antonio de Cuellar (Figs. 131 y 132), fray Francisco Lorenzo (Figs. 133 y 134) y fray Juan Francisco (Figs. 136 y 137) cuyas efigies por cierto, tienen continuidad temática desde el siglo XVI hasta el XX, con las pinturas que todavía conserva el convento de Etzatlán, Jalisco.

Fue gracias a el entramado que forman imágenes como estas, que pudimos apreciar cómo crónicas y retratos recorren una suerte de camino paralelo, pues como dijimos, mientras la obra escrita institucionaliza en sus páginas a las historias que resguardan documentos y la tradición oral, las imágenes en que se representa las efigies de los frailes, marcan la trascendencia en la memoria de aquellos religiosos, que por sus méritos y la espiritualidad que demostraron con tesón a lo largo de su vida, constituían un ejemplos a seguir para su comunidad.

Ahora bien, no todos los casos tuvieron la oportunidad de formar secuencias iconográficas tan claras, como si pasó, por ejemplo, la figura señera de fray Juan de Zumárraga, que desde los tiempos de su obispado hasta el siglo XVIII, mantuvo, debido a su importancia, la vigencia necesaria para que se continuara representando.

Otro ejemplo destacado en lo que se refiere a la formación de una tradición de imágenes, es el legado que forma la iconografía de fray Sebastián de Aparicio. En las varias decenas de pinturas y grabados donde aparece, puede apreciarse de qué manera *imágenes y memoria* se enlazan formando distintos entramados históricos. Entre ellos, el más destacable, es la manera como la hagiografía (entendida ésta como otra forma del discurso histórico) y las imágenes, llegan a contrapuntos complementarios que en su proceso de construcción se fortalecen mutuamente. No debe perderse de vista que gran parte de estas imágenes, se fraguaron a la luz del fenómeno de la devoción, promoción y causa de beatificación que la sociedad novohispana alentó en torno a la figura de Sebastián de Aparicio, proceso que desde una perspectiva más amplia, permite mirar un ejemplo exitoso entre las distintas causas devocionales que se forjaron en el mundo americano, la mayoría de las cuales tuvieron serias dificultades para llegar a feliz término.

Además, el ejemplo apariciano permite otra condición bastante rara para el retrato de la Nueva España, pues aunque resulte increíble, el modelo que dio origen a esa tradición

CONCLUSIONES

iconográfica, aún existe visible en su urna de cristal, pudiéndose averiguar un tanto más en lo que respecta al tópico de la imagen de retrato y los “límites de lo parecido”, asunto que desde una mirada más contemporánea y a la vista de artilugios como los aparatos fotográficos que conocemos, podría tomarse como condición *sine qua non* de lo que desde nuestra perspectiva, *podría* ser el retrato.

En efecto, el *cuervo incorrupto*, que así mismo se presentó como prueba de los méritos que hicieron a Aparicio viable al proceso de beatificación, aún existe, y la verdad es que algo de su perfil y rostro enjuto puede *reconocerse* en sus representaciones, sobre todo, aquellas que se dicen “retratos verdaderos”, como sería el caso de los grabados de Francisco Casanova (Fig. 71), José de Nava (Fig. 78) y José Rodríguez Carnero (Figs. 69 a y b) o la pintura de José Mariano de Lara y Hernández (Fig. 100), la cual, curiosamente además, es un cuadro que representa a su vez, *el retrato* de una escultura de Aparicio.

Ese juego de espejos, donde hasta el retrato de un retrato parece a nuestros ojos con dejos de parecido verismo naturalista, debe dar una idea del porqué hasta la lejana Roma, el grabador Pedro Bombelli pudo llegar a la creación de una *imagen fidedigna*, sobre todo en aquella plancha que ostenta el título de “Retrato del Beato Sebastián de Aparicio” (Fig. 81), y así poder traducir la efigie y la vida del hermano lego, en los íconos necesarios a su *correcta* devoción.

Ha de puntualizarse que esa *imagen fidedigna*, poco débito confiere, en términos absolutos, al imperio de lo *parecido*. En un mundo en el que reproducir copias mecánicas únicamente pertenecía al ámbito del grabado, y en el que el conjunto de imágenes circulantes eran verdaderamente escaso, ver juntos un retrato y su modelo debía de tomarse como todo un acontecimiento. Es más, en algunos casos, como en el de los retratos reales, estas obras obtenían tal importancia, que hubo momentos en que llegaron a figurar la misma investidura que representaban. De tal suerte, aunque el parecido existiera como búsqueda o una aspiración, el artista que hacía retratos, en realidad, sólo debía construir *imágenes fidedignas, creíbles*, en las que podía dominar la convención con sus efectos reguladores -creando iconos utilitarios-, y donde además la *observación del natural* podía ser un *ejercicio posible*, pero realmente *no indispensable*.

CONCLUSIONES

En ese sentido, ha de recordarse que la importancia de la *identidad de una persona*, tal y como la concebimos hoy en día -en donde el ADN nos define mejor que una imagen fotográfica, siempre manipulable-, resulta otro concepto bastante alejado a la noción del retrato en la Nueva España.

Por ello, técnicas como el “retrato hablado”, con sus implicaciones forenses contemporáneas, se hayan igualmente lejos del retrato hecho en la Nueva España, aunque tal como se vio, describir con palabras a una persona resultaba posible, pero siempre a la vera de nociones que subyacen por encima de nuestra idea de retrato, y que bien expresa Sor Juana Inés de la Cruz en su famoso soneto CXLV, *A su retrato*:

Soneto (Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa
inscribió la verdad, que llama pasión)

Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Aquí, el retrato poético deja fluir algunas interesantes ideas que se relacionan a aspectos plásticos de la pintura, tal como serían las del *primor en la ejecución* o la del *artificio*, aunque al final, de poco sirven, pues desde esa perspectiva, lo que priva en el arte es el engaño. Con palabras o colores, no se describe la faz de ningún rostro, aquello sólo es carne fútil y es nada: lo importante serán siempre valores espirituales que trascienden la existencia.

CONCLUSIONES

Por eso, en ejemplos como la descripción de Sebastián de Aparicio, escrita por el famoso cronista fray Juan de Torquemada, se lee:

Aunque la complexión y naturaleza del Santo Aparicio era robusta y fuerte, y muy aparejada para cualquier trabajo, es muy cierto que más fueron sufridos y tolerados por amor de Dios, que recibidos para prueba de lo que sus fuerzas podían cargar. Y por esta causa se menospreció tanto, que más parecía su vida bárbara y brutal que de hombre racional y de entendimiento...¹¹

Más que describirle en su aspecto, queda la impronta de qué le hizo merecedor entre tantos distinguidos franciscanos, para promover la causa de su beatificación: los muchos trabajos sufridos por el amor de Dios antes que su aspecto, el cual le hacían parecer mas un hombre bárbaro que uno racional y de entendimiento.

Por otro lado, en lo que concierne al retrato, sabemos que los estudios del natural fueron practicados en la pintura de la Nueva España. Para ilustrarlo, recordemos el caso expuesto por el cronista fray Baltasar de Medina, quién escribe en la *Crónica de la Provincia de San Diego* respecto al venerable fray Antonio de Arteaga:

Entre el devoto concurso, que asistió a venerar en la muerte al que conoció viva idea y ejemplar de virtudes, fueron algunos bienhechores de calificada cristiandad, *que hicieron sacar algunas copias* y retrataron para conservar a los ojos, imagen y pincel de aquel espejo de perfección Religiosa. No permitiera su humildad viviendo este aplauso; *aquí con más propiedad copia al robo que llaman los pintores*, pues llevaron los pinceles las facciones de su Venerable rostro y estatura contra la voluntad de su legítimo dueño.

La devoción mueve a los bienhechores del padre Arteaga, a pedirle a un desconocido pintor que *robe* la imagen de quién en vida y por humildad, jamás lo hubiera permitido. La finalidad de tales obras, sería conservar en pincel "*aquel espejo de perfección Religiosa*" y sin embargo, de acuerdo con Medina, ese fin quedaría cojo pues, escribe: "...Hoy se conservan estos retratos sin luces, visos ni asomos de resplandor..."¹², añadiendo respecto a las

¹¹ Fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del sacnto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicio*: cap. XVII, f. 83-83v.

¹² Baltasar de Medina, *Crónica de la Provincia de San Diego*, México, Academia Literaria, 1977: f. 178 v.

CONCLUSIONES

imágenes como parte del fenómeno devocional, las cláusulas en que la Iglesia ordena alejarse de tintes prohibidos exigiendo además que en tales obras, las efigies de los personajes representados... no se pinten con insignias, ni caracteres de bienaventurados¹³.

Las imágenes debían estar, lo mismo que las vidas de los religiosos, completamente apercebidas de esas disposiciones, que se movían sobre los estrechos márgenes de fenómenos que corrían el riesgo de alentar una devoción desmedida. Ahora bien, desde el punto de vista estético, ese *robo* aunque hecho, jamás cumplió cabalmente el efecto de representación, pues aunque se apegara a su modelo, al faltarle vida, únicamente servía para recordarlo en sus virtudes; por más parecido que fuera, jamás le sustituía, únicamente le evocaba, le recordaba.

Estas características también se hallan presentes en otro pasaje contado por fray Bernardo de Lizana en su *Historia de Yucatán*... quien al referirse al padre fray Pedro Cardete señala:

Antes que el santo varón muriese, quiso un famoso pintor retratarle, y se puso por una ventana encubierto porque el santo no le viese, porque sabía no lo consentiría por su mucha humildad, y al tiempo quiso dar el primer rasgo del bosquejo, oyó que le dijo el santo sin voltear al pintor la cabeza: Vaya con Dios ¿que quiere retratar a un pobre mendigo, gran pecador? y tomó tal miedo el pintor que se fue confuso y no se atrevió hasta que murió: y entonces sacó su retrato en las andas puesto, si bien como estaba algo hinchado, no pudo salir tan flaco como era, y no por eso el retrato dejaba de tener gran propiedad porque es eminente pintor, si hoy lo hay en el mundo. Está este retrato en la sacristía del convento de mi Padre San Francisco de la villa de Mérida que es el consuelo de todos¹⁴.

Igual que el franciscano de Yucatán, el dieguino jamás permitió que en vida le retrataran, de modo que, como debió acontecer en muchos casos, el retrato, si tomaba en cuenta “el natural”, tenía un camino: igual que en el caso de Sebastián de Aparicio, fijar la traza a partir del cadáver de su modelo, o bien ejecutar un dibujo idealizado, en cuyo caso,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Fray Bernardo de Lizana, *Historia de Yucatán. Devocionario de nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual*, Valladolid, 1633: f. 31 v.

CONCLUSIONES

funcionaba igual para los efectos de la memoria, pues la identidad entre personaje y retrato se fijaba más por los hechos ejemplares que evocaba, que por la *precisión* de su trazo y contornos.

Algo así ocurrió con el caso de las efigies de fray Antonio Margil de Jesús. Recordemos el pasaje que refiere Fray Isidro Félix de Espinosa en la biografía que le dedica al gran misionero del septentrión novohispano, quien refiere que al morir, a sabiendas que en vida no consentiría que le retratasen (nuevamente ese tópico), sus muchísimos devotos llamaron al pincel de Juan Rodríguez [Juárez?] para que copiara sus facciones, ejecutando el esbozo de lo que sería la primera imagen en la secuencia iconográfica del venerable religioso. Tal empeño, aun ante pincel eminente:

...era propiamente copiar al robo, como llaman los pintores, pues llevaron los pinceles las facciones del venerable rostro contra la voluntad de su dueño¹⁵.

Y continúa:

Estos retratos se han difundido sin otro lustre que el que usa la común estimación con personas dignas de especial memoria, y de quienes no es razón se sepulsen heroicos hechos.

Es decir, del original trazo hecho por ese artista al que querríamos reconocer como el eminente Juan Rodríguez Juárez, resultarían distintas obras que para el caso de Margil, y de acuerdo a lo estudiado en páginas anteriores, derivan en obras de medio cuerpo y de cuerpo entero en donde se exalta a la figura del religioso en su papel de apóstol norteño, imágenes que tenderán a modelarse en torno a un modelo de representación convencional, todas salvo aquel que firma Nicolás Enríquez¹⁶, retrato sorprendente en el que se aprecia una *fiel* representación de este fraile, acaso derivada de los apuntes que hiciera el mencionado “Juan

¹⁵ Fray Isidro Félix de Espinosa, *El peregrino septentrional atlante...* c. XXX. “Aclamación de su virtud en su muerte y el entierro honorífico con que se desempeñó la piedad mexicana”: pp. 318-319.

¹⁶ Ángeles Jiménez, Pedro, ficha a la pintura: “Fray Antonio Margil de Jesús”, *El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*, México, UNAM, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009: 252.

CONCLUSIONES

Rodríguez” tras el fallecimiento del *septentrional atlante*¹⁷. Esta idea no resulta más que otra posibilidad entre las esgrimidas en este estudio pero después de todo, la pintura de Enríquez, viene a mostrar que en algún momento, artistas novohispanos, en sus retratos, obedecieron la representación del modelo si no del natural directo -pues ese artista vivió mucho tiempo después de los tiempos de fray Antonio-, si a partir de bocetos hechos por otras manos y en otros tiempos.



Recapitulando, hasta este punto quedan mencionada diferentes características del retrato franciscano, así como la manera como se relaciona con el tema general del retrato de la Nueva España, el cual, por su puesto, tendrá que delinearse a partir de una madeja mucho más grande y compleja. Al futuro, tocará convertir esa madeja en estudios más ambiciosos, que contemplen responder, por ejemplo, si los retratos de los franciscanos de la Nueva España tienen aspectos *significativamente* distintos a los que se ejecutaron para otras ordenes regulares, o si la relación manifiesta entre las imágenes y su historia, tal como se estudió en este trabajo respecto a los franciscanos, actúa de manera similar en alguna otra de las instituciones religiosas que actuaron en la Nueva España.

De todo lo visto antes, resultará evidente que la convención y el estereotipo, son características que antes de mirarse como defectos, constituyen una parte fundamental del retrato novohispano; las representaciones aquí analizadas así lo demuestran pero, convenciones y estereotipos también afectaron el ámbito de la escritura en donde los cronistas franciscanos dejaron escritas las vidas e historias de sus personalidades. Dicho aspecto ya fue analizado el libro de Norma Durán, quién al explicar los problemas historiográficos planteados por la biografía de Sebastián de Aparicio, hace extensa relación

¹⁷ Vid. capítulo: “Imágenes y recuerdos: algunos retratos del convento grande de San Francisco de México”, apartado Dispersiones, en que se sugiere que Enríquez pudo conocer en vida a Marfil, aunque aquí se apunta otra posibilidad.

CONCLUSIONES

de cómo el lenguaje retórico ejerce su influencia en la creación del modelo hagiográfico¹⁸. Esa influencia –la de la *retórica*– podría extender su imperio a las representaciones retratísticas, más allá de la gestualidad representada en las imágenes de los frailes. Pienso sin embargo que dicho territorio, aquí sólo quedará mencionada para afianzarse más adelante, pues *el gesto* en la pintura novohispana promete ser, como tema de trabajo, uno que se antoja muy amplio para dirimirse además de lo concerniente al retrato, en el entorno general de la pintura en alguno de los periodos de la época novohispana¹⁹. Tantos más temas aún aguardan para dirimirse, y para muestra, basten los dos últimos tópicos con que cierro estas páginas; asuntos útiles que ayudarán a establecer cuánto más hay que dedicar al conocimiento retrato de la Nueva España.

Simón Pereyns, un pintor de retratos del siglo XVI

En el siglo XVI, a la vera del proceso inquisitorial que se siguió en contra de Simón Pereyns, resalta un pasaje interesantísimo que da cierta luz sobre el género del retrato en la Nueva España. Contado por el mismo flamenco en su confesión fechada el 10 de septiembre de 1568, Pereyns dijo ante fray Bartolomé Ledesma:

...e así mismo dijo este denunciante que estando en Madrid enfermo recibió una carta de su padre, de Amberes, en que le decía que se holgaba mucho que se avía dado este denunciante a pintor retratos y no imagines, por que ganaría más, y este denunciante, enojado de haber visto aquellas palabras en la carta, no la acabó de leer e la rompió, y esto es lo que pasa e la verdad de todo lo que sabe; a herrado, pide misericordia, e se somete al gremio e corrección de la santa madre iglesia e lo firmó de su nombre...

¹⁸ Norma Durán, *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*, México, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2008.

¹⁹ Para apuntar en aquella dirección podrían ayudar textos como el de André Chastel, *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2003, y el propio y extraordinario libro de Michael Baxendall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid, Visor Dis, 1996. La balsa de Medusa 38.

CONCLUSIONES

El dicho fue corroborado cuatro días más tarde por el también pintor Francisco de Morales, agregando en su testimonio que con tales opiniones sobre el retrato, el padre del flamenco seguramente “estaba domado en la secta luterana”, situación que desde su perspectiva, podía agravar los cargos que ya pesaban sobre Pereyng y sus ligeras opiniones sobre el amancebamiento. Mientras Morales ve moros con trinchete en su afán de agravar la situación del flamenco, la verdad, nada difícil sería suponer que para un talentoso pintor, hacer retratos en un entorno cortesano realmente reeditaría bonanzas económicas, además del pingüe efecto de transitar en el gusto y favores de los poderosos, tal como en su momento hizo Alejandro Magno con el pintor Apeles²⁰. Al respecto, Palomino cuenta una ilustrativa anécdota cuando refiere la vida de Antonio Moro, paisano de Pereyng, a quien acaso éste conociera en la corte de España o la de Portugal:

[Moro]...fue enviado por Su Majestad Cesárea a ejecutar el retrato de la señora Princesa de Portugal Doña María, primera mujer del señor Felipe Segundo, y asimismo el retrato del Rey Don Juan Tercero de Portugal, y de Reina Doña Catalina, su esposa, hermana menor del señor Emperador, por los cuales tres retratos recibió Antonio Moro seiscientos ducados de paga, además del salario, que le estaba señalado, y otros muchos dones de gran precio; entre los cuales fue un anillo de oro, estimado en mil florines, con que le regalaron los estados de aquel reino. Y habiendo retratado al mismo tiempo muchos príncipes, y caballeros de Portugal, cada uno le dio por su retrato cien ducados, un anillo de oro, según su posibilidad, que en aquel tiempo era suma excesiva²¹.

Tras el regreso a España de su protector, el virrey don Gastón de Peralta, y al quedarse Pereyng a vivir en la Nueva España, el artista hubo de aceptar que sus ligas directas con las cortes peninsulares habían terminado, que ese ayer prestigioso ya eran otros tiempos y que juicios oportunos, aún salidos de páginas como las escritas por Baldassare Castiglione,

²⁰ Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura...*, Madrid, por don Gerónimo Ortega, 1788, Guevara escribe en su *Dedicatoria*: “...acordé para entretenerme, recoger lo que de pintura y escultura antigua había como de paso en otros tiempos leído: artes nobles y muy estimadas de reyes y pueblos libres en las edades pasadas, de las cuales siempre los buenos juicios y entendimientos gustaron, y se preciaron en gran manera, como claro nos muestra la devoción que a ellas tuvo Alejandro Magno, al cual con parecerle poco un mundo para conquistarle, se deleitó tanto en esto, que los ratos que de la guerra y gobierno de la República le sobraron, los gastó con Apeles, pintor insigne, y yéndose a su oficina a verle poner las manos en sus obras...”.

²¹ Palomino, Antonio, *Vidas*, Madrid, Alianza, 1986. Alianza Forma 56: p. 32.

CONCLUSIONES

habría de ceñirse a opiniones algo más ortodoxas y menos liberales de aquéllas que podía haber dicho en palacio. Después de todo, al trabajar en los territorios ultramarinos, la fe y la devoción adquirirían para Pereyng un peso que hasta entonces le sería desconocido, y tras el altercado inquisitorial, lo que prima fueron opiniones como la del rústico pintor de retablos Francisco de Morales. Para sobrevivir, el antiguo cortesano tuvo que dedicarse empeñosamente a hacer retablos donde la pintura de imágenes fue su tema principal, no obviando además, que en estas tierras, la pintura con escenas de las vidas de Cristo, la Virgen y los santos de la Iglesia, resultaba más redituable que hacer retratos.

El taller del pintor y el retrato en una pintura del siglo XVIII

En su artículo titulado “Las reformas borbónicas y la pintura de castas novohispanas”²², Elena Isabel Estrada de Gerlero dio a conocer una interesantísima serie de ese género, la cual se localizaba entonces en colección particular. Entre los ocho lienzos apaisados que reunía -cuyas medidas promedian los 79 x 59 centímetros-, destaca especialmente aquella que en su cartela dice “De albina y español nace tornatrás”, pues resulta la primera vez que para la pintura de la Nueva España, se conocía una representación dedicada al oficio del pintor (Fig. 191)²³. Estrada de Gerlero escribe sobre esta obra:

La albina, a su vez, en un aparente ascenso en la escala social, es representada en el siguiente lienzo como pareja y al mismo tiempo como modelo del pintor... Dibujos y vaciados en yeso imprimen un toque académico al taller del artista. No escapa a la vista el hecho de que éste pareciera querer disimular el origen de su modelo y la retratará con el pelo rubio “Tiziano”. El hijo tornatrás aprende el oficio de su padre español... Tampoco pasa desapercibido el hecho de que otras pinturas que cuelgan del muro, en un arranque de nostalgia estilística arcaizante de este pintor con pretensiones de académico, representen modelos del siglo

²² Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas”, *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995: pp. 217-252.

²³ *Ibidem*: p. 244.

CONCLUSIONES

XVI, época que fuera considerada por la Ilustración española como paradigma cultural en varios ámbitos. Dentro de la ingenuidad con que está lograda esta escena, el motivo representado es único, hasta el momento, en las pinturas de castas...²⁴

El carácter excepcional de esta pintura, aún deja tela para comentar otros asuntos. Entre ellos, uno muy importante, sería apreciar cómo en ésta representación, su anónimo autor marca pautas para saber que conocía de un tópico fundamental de su oficio: la separación entre la parte mecánica y la intelectual de lo que se quería definir como el arte de la pintura. Esta diferencia resulta bastante esquematizada, pues la encarnan dos personajes que se pintaron en diferentes planos, con diferentes actividades y hasta diferentes niveles en el detalle de su representación.

Por un lado, aparece un personaje en el fondo, al lado de tres bastidores listos para usarse, quien encorvado y casi maltrecho se afana en moler colores como un aprendiz lo haría para su maestro. No obstante podría decirse que existe otro aprendiz, pero de mejor condición y traza, quién funge en la casta como el hijo de la pareja que forman el Español – que apropiadamente la hace de pintor- y la albina. El pequeño tornatras se levanta de una silla, lleva en su mano izquierda algo que podría ser un lápiz y en la derecha un papel con los trazos abocetados de un rostro, como si fuera a enseñar el trabajo recién terminado al maestro. Este aprendiz se ejercita, dibuja, no muele colores. Además, en el piso ha dejado una tablilla donde se miran otros dibujos más abocetados, pero esta vez correspondientes a los rasgos que ejecutaría para dibujar dos rostros: una boca y un mantón de frente, una nariz y una boca de perfil, que le ejercitan en el artificio que su padre pintor ya ejecuta con toda suficiencia.

Por su parte, el pintor con tiento, paleta, colores y pinceles, ejecuta entre todo lo que podría haber pintado, un retrato. Verdad es que la composición le viene bien a la manera como se representan los oficios en la serie, pues la mujer del pintor le “posa”, audazmente diría, pues si apenas se conocen en la Nueva España autorretratos de artistas, como el

²⁴ *Ibidem*: pp. 246-247.

CONCLUSIONES

atribuido a Juan Rodríguez Juárez, a la fecha no se conoce ninguna pintura representado a un miembro o a toda la “familia del artista”. ¿Será entonces el retrato la mujer del pintor?... o será el retrato de un encargo, en el que ella “posa” para auxiliar al pintor a perfeccionar los matices del rostro, a definir los pliegues del vestido, o colocar correctamente las manos, pues si bien se mira en ese “cuadro dentro del cuadro”, la mujer representada no lleva chiquiador, el pelo es diferente y su tocado como su abanico tampoco aparecen. Si bien el vestido esta en un rojo del mismo tono, podrán apreciarse algunas diferencia en la representación de los encajes y mangas, pero tal vez la diferencia mas notoria es que mientras la modelo representa todas las características de una mujer madura, la del retrato parece apenas una niña.

Resulta obvio de cualquier forma, que lo que pinta el artista es un retrato... si no de la mujer que posa, si de un posible encargo, liberando a la joven retratada de las horas de tedio que se darían al construir las veladuras del vestido, las partes más naturalistas y que decantan primor y cuidado en la representación que por otro lado, siempre caracterizó el retrato de la Nueva España. Retrato, que no desdeña, como se ha visto, afrontar los convencionalismos antes como característica que como defecto, porque le son inherentes, necesarios incluso para definirle. Retrato que a la vera de la imagen se complementa con heráldicas y palabras, y estas palabras conducen cuando se hallan, a advertir sintéticamente de quién era la efigie que se representa, pues en el aspecto transitorio de la vida, se le representa por alguna razón: vida e imagen, imágenes y memoria, formando esa unidad indisoluble que ha permitido a estas incompletas galerías trascender el tiempo, retándonos a comprenderlas.

Bibliografía

- , "Miguel Cabrera", *Nuestro México*, México, t. I, num. 2, marzo de 1932.
- Acuña, René, *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, t. II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1986. Serie antropológica 65.
- Ágreda, sor María de Jesús, *Mística ciudad de Dios...*, Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1670.
- Alberti, León Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, 1999.
- Álbum conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México, Ediciones Buena Nueva, 1981.
- Alcocer, fray José Antonio, *Bosquejo de la historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones, Año de 1788*, México, Editorial Porrúa, 1958. Biblioteca Porrúa 12.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, *Obras históricas*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975. Serie de historiadores y cronistas de Indias 4.
- Álvarez Lopera, José, "Los retratos del Greco", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 120-145.

- Andrade, Vicente de Paula, "Disquisición histórica sobre la muerte de los frailes Juan de Tecto y Juan de Aora", *Actas de la XI reunión del Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1895 y 1897, pp. 214-220.
- Ángeles Jiménez, Pedro, *De leyendas doradas y santos evangelizadores en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, tesis de licenciatura.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "La Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban: una historia, una pintura". *Memoria*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1994, n. 5: pp. 5-33.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "Estudio introductorio a la Vida de Fray Martín de Valencia escrita por fray Francisco Jiménez", apéndice del libro de Antonio Rubial García *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la edad media a la evangelización novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1996: pp. 211-261.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "Fray Sebastián de Aparicio. Hagiografía e historia, vida e imagen", *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España. 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 247-259.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "Entre apaches y comanches: algunos aspectos de la evangelización franciscana y la política imperial en la misión de San Sabá", *Nómadas y sedentarios en el Norte de México; homenaje a la Dra. Beatriz Braniff Cornejo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, IIA, IIH, 2000, pp. 419-439.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "Apeles y tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano indígena del siglo XVI en la Nueva España", *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004: pp. 115-134.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "Imágenes e ideas: los indios del septentrión novohispano", *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005: 136-183.
- Ángeles Jiménez, Pedro, "Una vida y dos mundos", *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex, 2005: 898-411.
- Ángeles Jiménez, Pedro, ficha a la pintura: "Fray Antonio Margil de Jesús", *El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*, México, UNAM, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009: 252.
- Ángeles Jiménez, Pedro, ficha a la pintura: "Martirio de los misioneros franciscanos en San Sabá", *El arte de las misiones del norte de la Nueva España, 1600-1821*, México, UNAM, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009: 289-291.

- Angulo Iñiguez, Diego, "Pereyng y Martín de Vos. El retablo de Huejotzingo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1949, n. 2: pp. 25-27.
- Arricivita, fray Juan Domingo, *Crónica seráfica y apostólica del Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro en la Nueva España, dedicada al Santísimo Patriarca San Joseph...*, México, por don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792.
- Astiazarain Achabal, María Isabel, "La iconografía de la Virgen de Guadalupe. Dos cuadros de Miguel Cabrera en Guipuzcoa", *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, 1991, n. 7: pp. 139-149.
- Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Colección Hipótesis.
- Báez Macías, Eduardo, "El grabado durante la época colonial", *Historia del arte mexicano.*, México, Secretaría de Educación Pública, Salvat, 1982, Arte Colonial, v. IV, t. 8: pp. 1190-1205.
- Baltasar de Medina, *Crónica de la Provincia de San Diego*, México, Academia Literaria, 1977.
- Bargellini, Clara, "Alegorías. Museo de Guadalupe, Zacatecas", *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural BANAMEX, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997: pp. 317-318.
- Barlow, Paul, "The imagined hero as incarnate sign: Thomas Carlyle and the mythology of the 'National Portrait' in Victorian Britain", *Art History*, v. 17, n. 4, December 1994: pp. 517-545.
- Barlow, Robert H. y George T. Smisor, *Nombre de Dios, Durango. Two documents in náhuatl concerning its foundation. Memorial of the Indians Concerning Their Services, c. 1563. Agreement of the Mexican and the Michoacanos, 1585*, Sacramento, The House of Tlaloc, 1943.
- Barón, Javier, "El retrato español entre Zuloaga y Picasso", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 292-321.
- Basalenque, Fray Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán, del Orden de N. P. S. Agustín*, México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1673.
- Baudot, Georges, *La pugna franciscana por México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza, 1990. Los Noventa 36.
- Baudot, Georges, *Utopía e historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983. Espasa Universitaria, Historia 12.
- Baxendall, Michael, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid, Visor Dis, 1996. La balsa de Medusa 38.

- Berlin, Heinrich, "Dos estudios mexicanos", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962, n. 16: pp. 109-120.
- Bernal, Ignacio, *Historia de la arqueología en México*, México, Editorial Porrúa, 1979.
- Berthe, Jean-Pierre, "Les franciscains de la Province Mexicaine du Saint-Evangile en 1570: un catalogue de Fray Jerónimo de Mendieta", *Enquêtes sur L'Amérique moyenne. Mélanges offert à Guy Stresser-Péan, Etudes Mésoaméricaines*, v. XVI, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centre D'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, 1989: pp. 213-234.
- Burgoa, fray Francisco de, *Geográfica descripción de la parte septentrional del polo ártico de la América y nueva iglesia de las Indias Occidentales, y sitio astronómico de esta provincia de Predicadores de Antequera*, Valle de Oaxaca, 2 vols., México, Porrúa, 1989. Biblioteca Porrúa 97, 98.
- Cabrera, Miguel, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, en la Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.
- Campazas, Matías, *Vida del beato Sebastián de Aparicio (en cuadros)*, Puebla, s.e., 1985.
- Carrasco, Juan Bautista, *Mitología universal, historia y explicación de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos, de los dioses de la India, el Tibet, la China, la Asia, el Egipto, la Grecia y el mundo romano; de las divinidades de los pueblos eslavos, escandinavos y germanos; de la idolatría y el fetichismo americanos y africanos, etc.*, Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roid, Editores, 1864.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Carlyle, Thomas, *De los héroes*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Océano, 1999. Biblioteca Universal.
- Carrillo Cázares, Alberto, "Retrato y obras de Agustín Esquivel y Vargas", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, El colegio de Michoacán, verano de 1994, n. 59: pp. 65-81.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Autógrafos de pintores coloniales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966. Memorias X.
- Castañeira, Juan de, *Epílogo métrico de la vida y virtudes de el venerable padre fray Sebastián de Aparicio natural de la Gudiña (en Galicia) e Hijo de la Orden del Seráfico en esta Provincia del Santo Evangelio de México, con un compuesto de diversas místicas aromas para todos, de*

- distintos santos y autores sacada por el P. Fr. Juan de Castañeira Predicador y Limosnero mayor de el Venerable Padre Aparicio en el Obispado de la Puebla. Dedicado al Excelentísimo Señor Conde de Galve, Virrey de esta Nueva España y Síndico General de las limosnas de la beatificación de dicho Venerable Padre, a cuyas expensas se imprime para dicho efecto este año de 1689. Conceden ambas señorías de México y Puebla cuarenta días de indulgencia a los que lo leyeren, Puebla, por Diego Fernández de León, 1689.*
- Castiglione, Baltasar de, *El cortesano. Traducido por Boscan en nuestro vulgar castellano nuevamente agora corregido*, Amberes, en la casa de la viuda de Martin Nutio, 1561.
- Castro Mantecón, Javier y Manuel Zárate Aquino, Miguel Cabrera. *Pintor oaxaqueño del siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1958. Dirección de Monumentos Coloniales 5.
- Castro Mantecón, Javier, *Obras selectas de Miguel Cabrera*, México, 1974.
- Castro Morales, Efraín, "Noticias documentales acerca de la construcción de la iglesia de San Miguel de Huejotzingo, Puebla", *Monumentos Históricas*, México, 1980, n. 4, pp. 5-16.
- Cervantes Aguirre, fray Rafael, *Los mártires de Etzatlán*, Guadalajara, por el autor, s.a.
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554, tres diálogos latinos traducidos por Joaquín García Icazbalceta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984. Biblioteca del estudiante Universitario 3.
- Ciancas, María Esther y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial (Siglos XVI-XVIII). Catálogo de la colección del Museo Nacional de Historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.
- Ciudad Real, Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993. Serie Historiadores y cronistas de Indias 6.
- Cline Howard F., "The Relaciones Geográficas of the Spanish Indies, 1577-1648", *Handbook of Middle American Indians*, Austin, University of Texas Press, 1972, 12/1: pp. 183-242.
- Códice de Tlatelolco*, estudio preliminar de Perla Valle, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994. Códices mesoamericanos.
- Cómez, Rafael, *Arquitectura y feudalismo en México, los comienzos del arte novohispano en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.
- Córdova Tello, Mario, *El convento de San Miguel Huejotzingo, Puebla. Arqueología histórica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992. Colección Científica 243.

- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, México, Porrúa, 1975. Sepan cuantos... 7.
- Cortés, Hernán, *Cartas y documentos*, México, Porrúa, 1963. Biblioteca Porrúa 2.
- Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, México, CONACULTA, 1995. Cien de México.
- Cuadriello, Jaime, "Rafael Ximeno y Planes. Retrato del obispo Joaquín Pérez Martínez" y "Miguel Cabrera. Retrato de don Juan de Palafox y Mendoza", *Memoria*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1991, n. 3:
- Cuadriello, Jaime, "Triunfo y fama del Miguel Angel americano: el nombre de Miguel Cabrera", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, t. II: pp. 405-418.
- Cuadriello, Jaime, "El encuentro de Cortés y Moctezuma como escena de concordia", *Amor y desamor en las artes, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001: pp. 263-292.
- Cuadriello, Jaime, *et al.*, *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Museo Nacional de Arte, 1999.
- Cuadriello, Jaime, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t. I, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México*, México, Porrúa, 1992. Biblioteca Porrúa 104-108.
- Curiel, Gustavo, "Escatología y psicomaquia en el programa ornamental de la capilla abierta de Tlalmanalco, México", *Iconología y sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987: pp. 91-105
- Curiel, Gustavo, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988. Monografías de arte 17.
- Chanfón Olmos, Carlos, "Dos representaciones del atrio mexicano", *Arquitectura del siglo XVI, temas escogidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1994. Colección de Arquitectura, 6: pp. 267-307.
- Chauvet, Fidel, *La iglesia de San Fernando de México y su extinto colegio apostólico*, México, Centro de Estudios Bernardino de Sahagún A.C., 1980.
- Chauvet, Fidel, *Los franciscanos en México (1523-1980). Historia breve*, México, Editorial Tradición, 1989.

- Chastel, André, *El gesto en el arte*, Madrid, Siruela, 2003.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982. Biblioteca Americana.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón, *Las ocho relaciones y el Memorial de Culhuacán*, 2 vols., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. Cien de México.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986. Sepan cuantos...5.
- Díez, José Luis, “El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género”, *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 264-291.
- Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*, 2 vols., México, Porrúa, 1967. Biblioteca Porrúa 36-37.
- Durán, Norma, *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*, México, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2008.
- Enciclopedia de la religión Católica*, Dalmau y Jover, Barcelona, 1951.
- Enciclopedia de México*, México, Enciclopedia de México, Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, *El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el siglo XVI. Un análisis del cambio histórico en el arte de la pictografía, con especial dedicación al problema de la representación del cuerpo humano, sus formas, sus posturas y ademanes*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1996, tesis de doctorado.
- Escobar, fray Juan, *Vida del B. Sebastián de Aparicio ilustrada con láminas por el R. P. Fr. Mateo Jiménez, OFM.*, Puebla, Fr. Juan Escobar, 1958.
- Espinosa, Fray Isidro Félix de, *El peregrino septentrional atlante delineado en la exemplarísima vida del venerable padre fray Antonio Margil de Jesús, fruto de la floridísima ciudad de Valencia, hijo de su seráfica observante provincia, predicador misionero, notario apostólico, comisario del Santo Oficio, fundador y ex guardián de tres colegios, prefecto de las misiones de Propaganda Fide en todas las Indias Occidentales y aclamado de la piedad por nuevo apóstol de Guatemala*, México, por Joseph Bernardo de Hogal, 1737.
- Espinosa, Fray Isidro Félix de, *Crónica apostólica y seráfica de todos los colegios de Propaganda Fide de esta Nueva España*, edición facsimilar de la primera edición de 1746, nota introductoria de Enrique Brito Miranda, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1997.

- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "El código Cuetlaxcoapan", *Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983: pp. 29-41.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo", *Jahrbuch für Geschichte Von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas, Homenaje a Erwin Walter Palm*, coord. y preparado por Helga Von Kugelgen Kropfinger, Köln-Wien, Böhlau Verlag, 1983: pp. 641-662.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas", *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995: pp. 217-252.
- Falomir, Miguel, "Los orígenes del retrato en España. De la falta de especialistas al gran taller", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 68-91.
- Félibien, André, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frederic Leonard, Impresor del Rey, 1669.
- Fernández Ledesma, Enrique, "Miguel Cabrera", *El Arte en México: pintura colonial*, Monterrey, Cervecería Cuauhtemoc, s.f, s.p., n. 7.
- Fernández, Justino, "Abelardo Carrillo y Gariel, El pintor Miguel Cabrera..." (Reseña), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967, vol. IX, n. 36, pp. 114-115.
- Finaldi, Gabriele, "Retrato y realidad, Ribalta, Zurbarán, Ribera", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 146-165.
- Focher, Fray Juan de, *Itinerario del Misionero en América*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1960.
- Francastel, Galinne y Pierre, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1988. Cuadernos Arte Cátedra 3.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anécdotas y costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustrada con más de trescientos fotograbados*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, sucesores y hermanos, 1905. Edición facsimilar de Editorial Porrúa, México, 1986, Biblioteca Porrúa 86.
- García Granados, Rafael y Luis Mac Gregor, *Huejotzingo, la ciudad y el convento franciscano*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934. Monografías Históricas Mexicanas.
- García Granados, Rafael, "Tlalmanalco", *Revista de Revistas*, México, 19 de marzo de 1933, a. XXIII, n. 1192: pp. 32-34
- García Icazbalceta, Joaquín, *Nueva colección de documentos para la historia de México. Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594*, México, Chávez Hayhoe, 1941.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954. Biblioteca Americana.

- García Icazbalceta, Joaquín, "Noticias del autor y de la obra", en: Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980: pp. XVII-XXXVI.
- García Sáiz, Ma. Concepción, Pinturas 'costumbristas' del mexicano Miguel Cabrera", *Goya*, Madrid, enero-febrero de 1978, n. 142.
- García Sáiz, Ma. Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, prólogos de Diego Angulo Iniguez, Roberto Moreno de los Arcos y Miguel Angel Fernández, s.l., Olivetti, 1989.
- Gibson, Charles, Tlaxcala en el siglo XVI, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Gila Medina, Lázaro, "Un cuadro inédito de Miguel Cabrera: El Cristo de Burgos de la iglesia del Carmen del exconvento de San Ángel, en México", *Anales del Museo de América*, Madrid, Anales del Museo de América, 2004, n. 12: pp. 205-216.
- Glass, John B., *Catálogo de la colección de códices*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.
- Glendinning, Niegel, "Goya y el retrato español del siglo XVIII", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 230-263.
- Gombrich, E.H., "El legado de Apeles", *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza, 1993: pp. pp. 17-47.
- Gómez Canedo, Lino, *Evangelización y Conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1977. Biblioteca Porrúa 65.
- Gómez Canedo, Lino, *Evangelización, cultura y promoción social. Ensayos y estudios críticos sobre la contribución franciscana a los orígenes cristianos de México. (siglos XVI-XVII)*, México, Porrúa, 1993. Biblioteca Porrúa 109.
- Gómez Canedo, Lino, *Pioneros de la cruz en México. Fray Toribio de Motolinía y sus compañeros*, México, BAC, 1998. BAC Popular 90.
- Gómez de Orozco, Federico, "El códice Cuertlaxcoapan. Notas acerca de este documento histórico", *Boletín del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, 1937, Sexta epoca, v. I, segunda parte, pp. 107-111.
- Gonzaga, fray Francisco, *De origine serapicæ religionis franciscanæ eiusque progresibus, de regularis obsertantiæ Institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, Roma, 1587. Segunda edición en Venecia, 1603.
- González Cárdenas, Luis, "Fray Gerónimo de Mendieta, pensador político e historiador". *Revista de Historia de América*, n. 28, diciembre de 1949: pp. 331-376.
- González M., Jorge René, "Los franciscanos en Querétaro", *San Francisco. Un convento y un museo surcando el tiempo*, Querétaro, Museo Regional de Querétaro, 1996: pp. 8-27.

- Gubern, Román, "Del rostro al retrato", *Anàlisi*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, n. 27: pp. 37-42.
- Gurría Lacroix, Jorge, "La acusación de plagio", *Monarquía indiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983: v. VII, pp. 57-67.
- Hecht, Johanna, "St. Francis whit three Spheres", *México, Splendors of Thirty Centuries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.
- Hernández, Francisco, *Óptica la ilusión*, México, CONACULTA, 2002. Sello Bermejo.
- Historia de la Nación Mexicana. Reproducción a todo color del Códice Aubin 1576*, ed. por Charles E. Dibble, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1963.
- Holanda, Francisco de, *De la pintura antigua y el diálogo de la pintura*, traducción de Manuel Denis, Edición y notas de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Visor Libros, 2003. Discurso artístico 6.
- Iglesia, Ramón, "Invitación al estudio de fr. Gerónimo de Mendieta", *Cuadernos Americanos*, México, julio-agosto de 1945, año IV, n. 4: pp. 156-172.
- Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Leiva, Diego de, *Vida, virtudes y milagros del Ven. Siervo de Dios F. Sebastián de Aparicio, Religioso del Convento Franciscano de Puebla*, Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla, 1687.
- Lejarza, Fidel de, "Franciscanismo de Cortés y cortesianismo de los franciscanos", *Misionalia Hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, n. 13: pp. 43-136.
- León-Portilla, Miguel, "Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1984, v. 17: pp. 261-340.
- Letona, Fray Bartolomé, *Relación auténtica sumaria de la vida, virtudes y maravillas del V.P. fray Sebastián de Aparicio. Lego franciscano de la provincia de México*. en *Anales de la Provincia del Santo Evangelio*, México, v. IV, n. 3, 1947
- Leyva, fray Diego de, *Vida, virtudes y milagros del Ven. Siervo de Dios Fr. Sebastián de Aparicio, religioso lego franciscano del convento de Puebla de los Ángeles*, Sevilla, por Lucas Martín de Hermosilla, 1687.
- Lizana, fray Bernardo de, *Historia de Yucatán. Devocionario de nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual*, Valladolid, 1633.
- Lopes, Atanasio, "Vida de fray Martín de Valencia escrita por su compañero fray Francisco Jiménez", *Archivo Ibero-Americano*, Madrid, julio-diciembre de 1926, año XIII: pp. 48-83.

- Lopes, Atanasio, "Descripción de los manuscritos existentes en la Biblioteca Provincial de Toledo", *Archivo Ibero-Americano*, Madrid, enero-junio de 1926, año XIII: pp. 49-105.
- López de Gómara, Francisco, *Historia general de las indias*, 2 vols., Barcelona, Orbis, 1985. Biblioteca de Historia 12 y 13.
- López, Fernando F., "Acheha para la bibliografía de Fr. Gerónimo de Mendieta", *Archivo Ibero Americano*, 2ª época, a. V, n. 17. Madrid, enero-marzo de 1945: pp. 103-106.
- Maldonado, Luis, *Génesis del catolicismo popular, el inconsciente colectivo de un proceso histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1979.
- Maquivar, María del Consuelo, "Cristo, la segunda Persona de la Santísima Trinidad", *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, 2000: pp. 151-173.
- Martí Cotarelo, Mónica, *Miguel Cabrera, un pintor de su tiempo*, México, CONACULTA, 1999. Círculo de Arte.
- Martínez, José Luis, "Gerónimo de Mendieta", *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980, v. XIV: pp. 165-183.
- Martínez, José Luis, *Documentos cortesianos*, 4 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1990. Sección de Obras de Historia.
- Martínez Peñaloza, María Teresa, *et al., Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco*, México, Museo Amparo, Backal Editores, 1995.
- Maza, Francisco de la, "Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI", *Francisco de la Maza. Obras escogidas*, México, Comité Organizador "San Luis 400", UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992.
- Maza, Francisco de la, "Iconografía de Pedro de Gante", *Artes de México: Fray Pedro de Gante. IV centenario de su muerte*, México, 1972, n. 150: pp. 17-32.
- Maza, Francisco de la, "Las capillas abiertas de Cholula, Tlalmanalco y Teposcolula", *México en la Cultura*, México, 19 de febrero de 1950, n. 55, p. 4.
- Medina, José Toribio, *La imprenta en la Puebla de los Angeles (1640-1821)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.
- Medina, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, 8 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1989.
- Mena Márquez, Manuela B., "Goya "discípulo" de Velázquez", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 200-219.

- Mendieta, fray Gerónimo de, fray Pedro de Oroz y fray Francisco Suárez, *Relación de la descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman la Nueva España, hecha en el año de 1585 por...*, México, Junípero Serra, 1975.
- Mendieta, fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa, 1980.
- Moles, fray Juan Bautista, *Memoriales de la Provincia de San Gabriel de la orden de los frailes menores de observancia*, Madrid, por Pedro Madrigal, 1592.
- Molina, Alonso de, *Confesionario breve en lengua mexicana y castellana*, México, por Antonio de Espinosa, 1569.
- Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera, *La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla. Estudio iconográfico*, México, Gobierno del Estado de Puebla, 1992.
- Monterrosa Prado, Mariano, "La evangelización", *Historia de México*, México, Salvat, 1986, t. 7: pp. 1124-1125.
- Monterrosa Prado, Mariano, "La colección de pintura y su profundo sentido humano", *San Francisco. Un convento y un museo surcando el tiempo*, Querétaro, Museo Regional de Querétaro, 1996: pp. 130-149.
- Morales, Francisco, "Dos figuras en la Utopía franciscana de Nueva España: fray Juan de Zumárraga y fray Martín de Valencia", *Carhiers du Monde Hispanique et Lusobresilien. Caravelle. Hommage à Georges Baudot*, Toulouse, 2001, n. 76-77: pp. 333-344.
- Motolinía, fray Toribio de Benavente, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.
- Motolinía, fray Toribio de Benavente, *El libro perdido. Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de fray Toribio. Trabajo realizado en el Seminario de Historiografía Mexicana de la Universidad Iberoamericana dirigido por Edmundo O'Gorman*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- Motolinía, fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España, Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, México, Porrúa, 1984.
- Moyssén, Xavier, "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, v. IX, n. 34, pp. 15-29.
- Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de la Nueva España e Indias del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas, mandada hacer por la S.S.R.M del rey don Felipe, Nuestro Señor*, edición de René Acuña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984. Serie Antropológica 53.

- Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala (Ms. 210 de la Biblioteca Nacional de París)*, edición de Luis Reyes García, México, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998. Colección Historia de Tlaxcala.
- Muriel, Josefina, "En torno a una vieja polémica. Erección de los dos primeros conventos de San Francisco en la ciudad de México, siglo XVI", *Estudios de historia novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. VI, 1978: pp. 7-38.
- Obregón, Gonzalo, "Notas sobre cuatro pinturas de Miguel Cabrera existentes en la Catedral Metropolitana de México", *Artes de México*, México, 1974, a. XXI, n. 182-183: pp. 117-119.
- Olague-Feliú Alonso, Fernando de, *Alejandro Magno y el arte: (aproximación a la personalidad de Alejandro Magno y a su influencia en el arte)*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2000.
- Ocaranza, Fernando, *La beatificación del venerable Sebastián de Aparicio*, México, s.l., 1934.
- Orozco y Jiménez, Francisco, *Colección de documentos históricos inéditos o muy raros referentes a la Arquidiócesis de Guadalajara*, v. II, Guadalajara, Tipografía y litografía de los sucesores de Loreto y Ancira, 1923.
- Palacio, Fray Luis del Refugio de, *Huexotzingo, Cholula*, Guadalajara, Editorial Font, 1937.
- Palomera, Esteban J., *Fray Diego de Valadés OFM. Evangelizador humanista de la Nueva España. El Hombre, su época y su obra*, México, Universidad Iberoamericana, 1988.
- Palou, Fray Francisco, *Relación histórica de la vida y apostólicas tareas del venerable padre fray Junípero Serra y de las misiones que fundó en la California septentrional y nuevos establecimientos de Monterrey*, México, Porrúa, 1982. Sepa cuantos...: 143.
- Peñafiel, Antonio, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Las cinco ciudades coloniales de Puebla: Cholula, Huejotzingo, Tepeaca, Atlixco y Tehuacan*, México, Secretaría de Fomento, 1914.
- Pérez Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., "Velázquez y el retrato barroco", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 166-199.
- Phelan, John L., *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972. Serie de historia novohispana 22.
- Piho, Virve, *La secularización de las parroquias en la Nueva España y su repercusión en San Andrés Calpan*, México, Instituto de Antropología e Historia, 1981.

- Plinio, *Textos de historia del arte*, edición de Esperanza Torrego, Madrid, Visor Dis, 1987. La balsa de Medusa, 13.
- Plutarco, *Vidas paralelas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1923.
- Pommier, Eduard, *Théoriess du portrait de la Renaissance aux Lumières*, París, Gallimard, 1998. Bibliothèque illustrée des histoires.
- Pope-Hennessy, John Wyndham, *El retrato en el renacimiento: conferencias sobre arte, patrocinadas por la fundación W. Mellon*, Madrid, Akal, 1985.
- Portus, Javier et. al., *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- Portus, Javier, "Varia fortuna del retrato en España", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 16-67.
- Ragon, Pierre, "Sebastián de Aparicio: un santo mediterráneo en el altiplano mexicano", *Estudios de historia novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. XXIII, 2000: pp. 17-45.
- Ramírez Aparicio, Manuel, *Los conventos suprimidos de México, estudios biográficos, históricos y arqueológicos*, reproducción facsimilar de la primera de edición 1861, prólogo de Oscar Castañeda Batres, México, Miguel Ángel Porrúa, 1982. Colección Tlahuicole 4.
- Ramírez Montes, Mina, "El testamento del pintor Antonio de Torres", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 59, México, 1988: pp. 265-272.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 6 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997. Cultura Artística.
- Reyes García, Luis, *¿Cómo te confundes?, ¿Acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripciones, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica...*, México, Imprenta de la Reforma, 1880-1883.
- Rivero Torres, José Manuel, et. al., *San Francisco. Un convento y un museo surcando el tiempo*, Querétaro, Museo Regional de Querétaro, 1996.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Barcelona, Universitat Jaume I, 2003.
- Rodríguez Parra, María Eugenia y María Ríos Villegas, *Catálogo de pintura colonial en edificios religiosos del municipio de Toluca*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1984.

- Rodríguez, Joseph Manuel, *Vida prodigiosa del siervo de Dios fray Sebastián de Aparicio*, México, por Zúñiga y Ontiveros, 1769.
- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, México, SepSetentas, 1973.
- Romero de Terreros Castilla, Juan M. "The Destruction of the San Saba Apache Mission: A Discussion of the Casualties", *The Americas*, v. 60, n. 4, abril de 2004: pp. 617-627.
- Romero de Terreros y Vinent, Manuel, "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956, v. VI, n. 24: pp. 9-21.
- Romero Flores, Jesús, *Iconografía colonial*, México, Museo Nacional, 1940.
- Rubial García, Antonio, "La insulana, un ideal franciscano medieval en Nueva España". *Estudios de historia novohispana*, v. VI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978: p. 39-46.
- Rubial García, Antonio, *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la edad media a la evangelización novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Rubial García, Antonio, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 1999. Sección de obras de Historia.
- Rubial García, Antonio, "Estudio preliminar" a la *Historia eclesiástica indiana* de fray Gerónimo de Mendieta, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002: v. I, pp. 15-52.
- Rubial García, Antonio y María Teresa Suárez Molina, "La construcción de una iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada", *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1999: pp. 142-179.
- Rubial García, Antonio y María Teresa Suárez Molina, "Mártires y predicadores. La conquista de la frontera y sus representaciones plásticas", *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana. 1750-1860*, México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000: pp. 50-71.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, v. XIX, n. 70, 1997: pp. 45-76.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "Los arzobispos de México y sus retratos", *Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana. Memoria 1995-1996*, México, Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana, 1997, Textos Dispersos Ediciones: pp. 115-129.

- Ruiz Gomar, Rogelio, "Virgen de la Soledad", *Cristóbal de Villalpando. ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997: pp. 185-187.
- Ruiz Gómez, Leticia, "Retratos de corte en la monarquía española (1530-1600)", *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: pp. 92-119.
- Salas Cuesta, Marcela, *La iglesia y el convento de Huejotzingo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982. Cuadernos de Historia del Arte 18.
- Salazar Monroy, Melitón, *Convento franciscano de Huejotzingo*, Puebla, s. e., 1944.
- Salazar Monroy, Melitón, *Motivos ornamentales al fresco del convento franciscano de Huejotzingo*, México, Imprenta López, 1945.
- San Francisco de Asís, Escritos, biografías, documentos de época*, Madrid, La Editora Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978. BAC 399.
- Santos Almendros, María Angeles, "Del significado del rostro y su representación: La Fisiognomía", *Lecturas de historia del arte*, Vitoria, Epihiale, Vitoria-Gasteiz, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, 1994: pp. 364-370.
- Saumarez Smith, Charles, *The National Portrait Gallery*, Londres, NPG, 2000.
- Schneider, Norbert, *El arte del retrato*, Alemania, Taschen, 1995.
- Schneider, Norbert, *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Alemania, Taschen, 1992.
- Sebastián, Santiago, "La significación salomónica del templo de Huejotzingo (México)", *Traza y Baza*, Palma de Mallorca, 1973, n. 2, pp. 77-88.
- Sebastián, Santiago, "El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, v. XII, n. 43: pp. 71-73.
- Sempat Assadourian, Carlos, "Memoriales de fray Gerónimo de Mendieta". *Historia Mexicana*, n. 147, v, 37 (3). México, 1988: pp. 357-422.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio*, México, Coordinación de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, 1989. Biblioteca mexicana de escritores políticos.
- Stoichita, Víctor I., "Imago regis: teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez", *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994: pp. 181-204.
- Taylor, René, "Dos cuadros de Miguel Cabrera en Puerto Rico", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, v. XIII, n. 46: pp. 59-63.

- Thieme, Ulrich y Felix Becker, *Allgemeines Lexikon del bildenden künstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig, Fotomechanischer Nachdruck, Grafische Werke Zwickau, 1989.
- Torquemada, fray Juan de, *Monarquía indiana de los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra*, 7 vols., ed. coordinada por Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975-1985.
- Torquemada, Fray Juan de, *Vida y milagros del santo confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicio, fraile lego de la Orden del S. P. Francisco, de la Provincia del Santo Evangelio*, México, por Diego López Dávalos, 1602.
- Torre Villar, Ernesto de la, *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, 2 vols., México, Porrúa, 1991, Biblioteca Porrúa 101-102.
- Torres, Alejandro, *Vida del Beato Sebastián de Aparicio*, Puebla, s.e., 1967.
- Toussaint, Manuel, "La pintura mural en la Nueva España". *Artes de México*, n. 4, mayo-junio de 1954: p. 8-29.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.
- Toussaint, Manuel, *Arquitectura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Toussaint, Manuel, *Paseos coloniales*, México, Editorial Porrúa, 1983.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, Grupo Financiero InverMéxico, 1995.
- Uribe, Rosa María, *Tepepan, arte e historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. Tesis de maestría.
- V.V.A.A., *Pintura novohispana, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, tomo I, siglos XVI, XVII y principios del XVIII*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992.
- V.V.A.A., *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000.
- Vahlne, Bo, "Las Meninas de Velázquez: observación sobre la escenificación de un retrato real", *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994: pp. 163-170.
- Valadés, Fray Diego de, *Retórica cristiana adaptada para el uso de disertar y predicar llevando insertos en su sitio ejemplos de ambas facultades. Estos son extraídos sobre todo de la historia de los indios. Donde además de la doctrina, se obtendrá una suma delectación*, México,

- Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. Biblioteca Americana.
- Vargaslugo, Elisa, *El retrato en el siglo XVIII*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Pinacoteca Virreinal de San Diego, 1978.
- Vargaslugo, Elisa, "Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana", *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1981, t. XXXVIII: pp. 671-692.
- Vargaslugo, Elisa, "El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983: v. XIII, n. 51: pp. 13-20.
- Vargaslugo, Elisa "Pintura de retrato", *Juan Correa. Su vida y su obra: Repertorio pictórico, Primera y Segunda parte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994: t. IV, v. II, pp. 585-588.
- Vargaslugo, Elisa, "Los retratos de Carlos III en la Nueva España", *Charles II: Florida and the Gulf*, Miami, Count of Galvez Historical Society, 1990. Versión en español con adiciones: *Anuario 1988-1989 del Seminario de Cultura Mexicana*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1991, pp. 107-124.
- Vargaslugo, Elisa, "En torno a la pintura de retrato civil en la Nueva España", *El retrato civil en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de San Carlos, 1992: pp. 43-49.
- Vargaslugo, Elisa, "Austeridad del alma", *Artes de México: El retrato novohispano*, México, julio-agosto de 1994, n. 25: pp. 46-51.
- Vargaslugo, Elisa, "Nuestro Señor de Chalma", *Arte y mística del barroco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994: pp. 140-142.
- Vargaslugo, Elisa, "Comentarios sobre la colección de retratos", *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato, t. III (Siglos XVII-XX; Segunda parte)*, México, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996: pp. 21-29.
- Vargaslugo, Elisa, José Guadalupe Victoria, et. al., *Juan Correa. Su vida y su obra; t. IV: Repertorio pictórico, Primera y Segunda parte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- Vargaslugo, Elisa, José Guadalupe Victoria, et. al., *Juan Correa. Su vida y su obra; t. II: Catálogo, Primera y Segunda parte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- Vargaslugo, Elisa, José Guadalupe Victoria, et. al., *Juan Correa. Su vida y su obra; t. IV: Repertorio pictórico, Primera y Segunda parte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

- Vázquez Janeiro, Isaac, "Fray Diego Valadés. Nueva aproximación a su biografía", *Actas del II Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Deimos, 1987, pp. 843-893.
- Vázquez Santa Ana, Higinio, *Vida del beato Sebastián de Aparicio*, México, El libro español, 1961.
- Verdi Webster, Susan, "Art, Ritual, and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain. Penitential Imagery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, v. XIX, n. 70, pp. 5-43.
- Verdi Webster, Susan, "La cofradía de la Vera-Cruz representada en los murales de Huejotzingo, México", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Sevilla, 1995, pp. 61-72.
- Vetancourt, fray Agustín de, *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Cuarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos y Menologio franciscano de los varones más señalados que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación Evangélica, en su vida y muerte ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México*, México, por doña María de Benavides viuda de Juan de Ribera, 1697. Edición facsimilar, México, Editorial Porrúa, 1971.
- Villagrán, Alfredo, *La Santa Cruz de los Milagros, epopeya evangelizadora desde Santiago de Querétaro. Exposición temporal, junio-septiembre de 1996*, Querétaro, Museo Regional de Querétaro, 1996.
- Woods-Marsden, Joanna, "Ritrato al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance portraits", *Art Journal*, Fall 1987: pp. 209-216.
- Ximénez, fray Mateo y Pedro León Bombelli, *Colección de estampas que representan los principales pasos hechos y prodigios del Beato Fray Sebastián de Aparicio Religio. Franciscano de la Provincia del Sto. Evangelio de México*, Roma, por Stampa Salomoni, 1789. Edición facsimilar de fray Juan Escobar en Puebla, 1958.
- Zorita, Alonso de, *Relación de la Nueva España*, 2 vols., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999. Cien de México.

BIBLIOGRAFÍA

Lista de ilustraciones

1. Exterior de la portería del ex convento de Ozumba, Estado de México
2. Esquema de distribución de los murales de la portería del ex convento de Ozumba, Estado de México. 1: Los primeros flamencos, 2: Recibimiento que Hernán Cortés dio Fray Martín de Valencia (A) y sus compañeros (B). 3: Inmaculada Concepción. 4: Martirio de los niños tlaxcaltecas. 5: Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe. 6: Ejemplar disciplina de Hernán Cortés
3. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: *Los primeros flamencos* (n. 1 en el diagrama)
4. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: *Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros* (n. 2a en el diagrama)
5. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: *Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros* (n. 2b en el diagrama)
6. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Vista general de los muros norte y este
7. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: *Inmaculada Concepción* (n. 3 en el diagrama)
8. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: a) *Martirio de los niños Cristóbal, Antonio y Juan* y b) detalle (n. 4 en el diagrama)

9. Muro sur de la portería del ex convento de Ozumba, Estado de México. a) *Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe*, estado actual del mural. b) Fotografía publicada por Pedro Romero de Terreros en 1956. c) Grabado del verdadero retrato de Virgen de Guadalupe a partir de una pintura de Miguel Cabrera, 1732
10. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: *Ejemplar disciplina de Hernán Cortés* (n. 6 en el diagrama)
11. Página 87 del *Códice Aubin* y detalle de la predicación del evangelio el año de 1524
12. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: *Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros*. Detalle de los indios caciques
13. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: *Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros*, detalle y Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*, México, Porrúa, 1967: cap. LXXIV, página 540, párrafo 8
14. Anónimo, *Alegoría de la Inmaculada Concepción, San Francisco, María de Jesús Agreda y Juan Duns Escoto*. s. XVIII, o/t, Iglesia de San Fernando de la ciudad de México
15. Hipólito de Rioja, *Alegoría de la Inmaculada Concepción, San Francisco,, San Juan Capistrano y Duns Escoto*, s. XVII, o/t, Iglesia del Santuario de Tecaxic, Estado de México
16. Pedro Pablo Rubens, *Triunfo de la fe*, Colección John G. Johnson de Museo de Arte de Filadelfia, EUA
17. María de Jesús Agreda, frontispicio de la *Mística ciudad de Dios*, Madrid, por Bernardo de Villa Diego, 1670
18. Anónimo, *San Francisco y las tres esferas*, escultura estofada y policromada, s. XVII, retablo mayor de la Capilla de la Tercera Orden, ex convento de San Francisco de Tlaxcala, Tlaxcala [hoy catedral de Tlaxcala]
19. Cristóbal de Villalpando, *La mística ciudad de Dios*, o/t, 1706, Museo Regional de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas
20. Portería de Tlalmanalco en vista de conjunto exterior e interior
21. Planos del conjunto conventual de Tlalmanalco y su portería, con la localización de los murales: a) Llegada de los primeros doce. b) Retrato de fray Martín de Valencia
22. Mural de la *Llegada de los primeros doce*, vista general, muro oriente de la portería de Tlalmanalco, Estado de México
23. Mural de la *Llegada de los primeros doce*, detalles. Arriba: extremo izquierdo del mural. Derecha: Fray Martín de Valencia y sus compañeros
24. Esquema de localización de la pintura mural de Tlalmanalco, Estado de México. 1: Retrato de fray Martín de Valencia, 2: Santa Clara de Asís, 3: San Buenaventura
25. Murales de Santa Clara y fray Martín de Valencia en el claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México
26. Panel con el retrato de fray Martín de Valencia, claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México
27. Panel de Santa Clara de Asís y panel de San Buenaventura, claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México

28. Pormenores de los grutescos que se conservan en torno del panel de fray Martín de Valencia, claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México
29. Cenefa de Tlalmanalco al lado del mural de Santa Clara, acompañada de dos composiciones de Nicoletto da Modena: “Panel ornamental con águila” y “Candelabro con flautas de Pan y aves”
30. Portada del *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega, y comparación con panel de Fray Martín de Valencia
31. Tres fragmentos murales de Tlalmanalco, Estado de México: 1. muro sur: “Atlante desnudo”, 2. muro norte: “Macho cabrío”. 3. muro oriente: “Elefante”
32. Fray Diego de Valadés, a) “Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias. A propósito se ha dicho: te extenderás al oriente, occidente, norte y sur, y seré tu custodio y de los tuyos”, b) pormenor de fray Martín de Valencia, lámina grabada, *Retórica cristiana...* Perusa, 1579: fol. 107. c) Giotto, *El sueño de Inocencio III*, iglesia de San Francisco de Asís, Asís
33. Fray Diego de Valadés, *Retórica cristiana...*, a) “Portada”, b) “Tipos de sacrificios que hacían los indios”, entre pp. 176-177, c) “Aquí está el predicador...” p. 211, d) “Crucifixión”, entre p. 220-221
34. Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, a) “Portada” del libro primero, b) “Aquí está el predicador...”, c) “Tipos de sacrificios que hacían los indios”, d) “Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias”
35. Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, e) “Crucifixión”, f) “San Francisco y sus hermanos de la Nueva España” y pormenor destacando la imagen de fray Martín de Valencia
36. Panel con los restos de una representación de la orden franciscana, portería del convento de Cuauhtinchan, Puebla, vista general y detalles
37. *Códice Cuetlaxcoapa o Introducción de la justicia en Tlaxcala* y pormenor con fray Martín de Valencia. Dibujo de Adrián Unzueta
38. *Códice Cuetlaxcoapa o Introducción de la justicia en Tlaxcala*, detalles del códice original: a) pormenor con fray Martín de Valencia. b) pormenor con el corregidor Hernando de Saavedra
39. Panel de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla
40. Convento de Huejotzingo, plano de la planta baja
41. Convento de Huejotzingo, plano de la planta baja: a) panel de los Arcángeles, b) panel de la *Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos*, c) muro sur, d) cuarto frigorífico, e) graffiti de fray Antonio Roldán
42. Portada del libro de Melitón Salazar Monroy: *Motivos ornamentales al fresco del convento franciscano de Huejotzingo* y esgrafiado con el graffiti de fray Antonio Roldán
43. Panel de *La Anunciación*, antigua portería de convento de Huejotzingo, Puebla, según Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, antes de 1934
44. Panel de los *Arcángeles*, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla
45. Portada de *Confesionario breve en lengua mexicana y castellana*, publicado por el franciscano Alonso de Molina, México, por Antonio de Espinosa, 1569

46. Panel de *Jesús lavando los pies de sus apóstoles* y lavabo, muro este de la llamada sala “de profundis”, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla: a) estado actual, b) según Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, antes de 1934
47. Vista general hacia el muro oeste de la llamada sala “de profundis” y pormenor de la sobrepuerta, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla
48. Pormenor del muro oeste de la llamada sala “de profundis” con los paneles de las *Escenas de la vida de San Francisco y San Buenaventura y San Antonio de Padua*
49. Panel de *Santa Clara y Santa Elena*, muro oeste de la llamada sala “de profundis”, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla
50. Panel de *Santa Catalina y Santa Bárbara*, muro oeste de la llamada sala “de profundis”, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla
51. Vista del muro este de la llamada sala “de profundis”, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla y pormenor del panel de *San Pedro y San Pablo*
52. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala...*, cuadro 8: *Llegada de los doce religiosos, frailes de la orden del señor San Francisco... y de la primera cruz que pusieron*
53. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala...*, cuadro 5: *La primera predicación del Santo Evangelio en Tlaxcala* y cuadro 6: *Predicación del Santo Evangelio en las casas de los caciques*
54. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala...*, cuadro 7: *La manera de sus casas y templos idolátricos y cómo sacrificaban a sus dioses cuerpos humanos, presentes los frailes y españoles*, cuadro 9: *Bautismo general y conversión de los naturales a nuestra santa fe católica por predicación destes religiosos*, y cuadro 10: *Quema e incendio de los templos idolátricos de la provincia de Tlaxcala*
55. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala...*, cuadro 11: *Disipación de los juegos y taburerías de los jugadores...*, cuadro 12: *Justicia que se hizo de un cacique de Tlaxcala...*, y cuadro 13: *Incendio de todas las ropas y libros y atavíos de los sacerdotes idolátricos que quemaron los frailes*
56. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala...*, cuadro 14: *Justicia grande que se hizo a cinco caciques muy principales de Tlaxcala...*, cuadro 15: *De cómo se vistieron los frailes a persuasión de los frailes...*, y cuadro 17: *Casas de los alcaldes mayores*
57. Convento de Tochimilco, Puebla: Plano general y detalle de la planta del claustro bajo a) Alegoría del silencio b) panel con los cinco medallones con efigies de religiosos franciscanos
58. Convento de Tochimilco, Puebla: vista general del claustro bajo
59. Convento de Tochimilco, Puebla: efigies de religiosos franciscanos en el interior de la arcada sur del claustro bajo del convento de Tochimilco, Puebla
60. Fachada y vista general de la galería sur del claustro bajo del convento de Cholula, Puebla
61. Planta general y esquema de localización de los retratos en el claustro bajo de Cholula, Puebla

62. Esquema de localización de los retratos en el claustro bajo de Cholula, Puebla: **Muro poniente** a) Fray Miguel Navarro, b) Fray Alonso de la Cueva, c) Fray Juan Roldán, d) Fray Pedro Goz. **Muro sur** e) Fray Domingo de Areizaga, f) Fray José de Sanstia, g) Fray Juan Romanones, h) Fray Juan de Bastida. **Muro oriente** i) Fray Diego de Caniçares, j) Fray Rodrigo de Aymonte Enfermero, k) Fray García de Salvatierra, l) Fray Juan Osorio. **Muro norte** m) Agnus Dei, n) Virgen María, o) Jesucristo, p) Agnus Dei
63. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro sur, *San Francisco se despojándose de sus vestiduras* y pormenor con la fecha 1530
64. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro poniente, *San Francisco ante el Crucificado*
65. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro norte, *Visión del carro de fuego*
66. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro norte, detalles de la cenefa policroma
67. Anónimo, Retrato de fray Domingo de Betanzos, temple sobre tela, s. XVI, Eremitorio de Betanzos en Tepetlaoztoc, Estado de México. Obra actualmente perdida
68. Portada del libro de fray Juan de Torquemada, *Vida y milagros del sancto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicio, fraile lego de la Orden del Seraphico P.S. Francisco, de la Provincia del Sancto Evangelio*, México, por Diego López Dávalos, 1602
69. a) José Rodríguez Carnero, *Fray Sebastián de Aparicio*, 1689, grabado sobre lámina de cobre, Colección Particular, Ciudad de México, y b) positivado digital de la plancha
70. Anónimo, *Retrato de fray Sebastián de Aparicio*, óleo sobre tela, s. XVII, Iglesia del ex convento de San Francisco de Tlaxcala, Tlaxcala
71. Francisco Casanova, *Retrato del venerable siervo de Dios fray Sebastián de Aparicio, religioso observante de la Provincia del Santo Evangelio de México*, grabado firmado y fechado en México, 1769
72. Arnold van Westerhout, *Fray Sebastián de Aparicio*, c. 1718, grabado sobre papel coloreado al óleo, Colección particular, Ciudad de México
73. Anónimo, *Fray Sebastián de Aparicio*, óleo sobre tela, Capilla Real de Cholula, Puebla
74. Anónimo, *Fray Sebastián de Aparicio*, óleo sobre tela, Pinacoteca de la Compañía de Jesús, Guanajuato, Guanajuato
75. Anónimo, *Fray Sebastián de Aparicio*, óleo sobre tela, Iglesia del Destierro, San Aparicio, Puebla
76. Anónimo, *Fray Sebastián de Aparicio*, óleo sobre tela, Catedral de México, Ciudad de México, D.F
77. Juan (?) Rodríguez Juárez, *Fray Sebastián de Aparicio*, óleo sobre tela, Santuario de Zapopan, Jalisco
78. José de Nava, *Verdadero retrato del beato fray Sebastián de Aparicio*, 1790, grabado en lámina de cobre, tomado del libro de Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*
79. Pormenores del grabado de José Rodríguez Carnero (imagen 69), del grabado de José de Nava (imagen 77) y del rostro de fray Sebastián de Aparicio

80. Pedro León Bombelli, frontispicio del libro de grabados: *Colección de estampas que representan los principales pasos hechos y prodigios del Beato Fray Sebastián de Aparicio Religio. Franciscano de la Provincia del Sto. Evangelio de México*, Roma, por Stampa Salomoni, 1789
81. Pedro León Bombelli, *Retrato del Beato Sebastián de Aparicio*, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789
82. Pedro León Bombelli, *Cura un Lobo milagrosamente al Beato Aparicio, siendo Niño*, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789
83. Pedro León Bombelli, *Allanado el camino por los Chichimecas, pasa el Beato a Zacatecas con sus Carretas*, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789
84. Pedro León Bombelli, *Estado, que actualmente tiene el Sitio llamado vulgarmente el Rancho de San Aparicio*, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789
85. Pedro León Bombelli, a) *Llega el Beato Aparicio a las Indias, va a establecerse en Puebla, y Comienza a domar Novillos* b) *Medita, y resuelve el Beato Aparicio Casarse, pero con intención de conservarse Virgen, si le fuese posible*, c) *Pasa el Beato Aparicio a Cielo raso las noches enteras en el monte, contemplando las grandezas de Dios* d) *Hace ver el Beato Aparicio a una mujer que sus Bueyes no hacían daño alguno en las Sementeras*, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789
86. Pedro León Bombelli, a) *Pónese el Beato Aparicio desnudo sobre la tierra, y desafía a los Demonios para batalla* b) *Intentan los Demonios arrojar al Beato Aparicio al suelo, desde el Claustro alto del Convento*, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789
87. Pedro León Bombelli, *Fabrica Carretas el Beato Aparicio, y con ellas conduce géneros desde la antigua Vera Cruz a México*, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789
88. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *Cae la carreta a un impetuoso arroyo*, b) *Lucha con un toro*, c) *Bodas de Sebastián*, d) *El niño Sebastián curado por una loba, Joven viuda provoca a Sebastián*, óleo sobre tela, c. 1780-1800, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla
89. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *Exposición del cadáver y entierro de Sebastián*, b) *Una joven da una taza de agua a Sebastián*, c) *Sebastián resucita a un niño*, d) *Muerte de Sebastián de Aparicio*, e) *Sebastián ora bajo un árbol*, f) *Beatificación de Sebastián de Aparicio*, óleo sobre tela, c. 1780-1800, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla
90. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *Sebastián rumbo a la Nueva España*, b) *Sebastián de Aparicio entre los chichimecas*, c) *Sebastián libra a un hombre de los ataques de un demonio*, d) *Se aparecen a Sebastián los demonios*, e) *Simulado entierro de Sebastián*, óleo sobre tela, c. 1780-1800, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla

91. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *Un ángel presta auxilio a Sebastián*, b) *Aparición de San Diego a Sebastián*, c) *Un chaparrón sorprende a Sebastián en despoblado*, d) *Sebastián ve un alma llevada al cielo por los ángeles*, e) *Sebastián lanza su cordón a un toro bravío*, óleo sobre tela, c. 1780-1800, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla
92. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *La obediencia manda a Sebastián al convento de Puebla*, b) *Sebastián reverenciado por las fieras*, c) *San Francisco sostiene una rueda de la carreta*, d) *Un ángel consuela a Sebastián*, óleo sobre tela, 1802, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla
93. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *Aparición de la Virgen a Sebastián*, b) *Dos ángeles proporcionan de comer a Sebastián*, c) *Dios socorre milagrosamente a unos esposos por la mediación de Sebastián*, d) *Un compadre se aparece a Sebastián*, óleo sobre tela, 1802, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla
94. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *Sebastián toma el hábito de los franciscanos*, b) *La comunidad delibera sobre la aceptación de Sebastián*, c) *Aparición de San Francisco a Sebastián*, d) *Profesa Sebastián y es enviado a Tecali*, óleo sobre tela, 1802, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla
95. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) *Éxtasis de Sebastián*, b) *Habla Sebastián con un becerrillo*, c) *Sebastián da su cuerda a una parturienta*, d) *Sebastián socorre a una señora*, óleo sobre tela, 1802, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla
96. Plano del ex convento de San Francisco de Puebla y localización de las pinturas de la vida de fray Sebastián de Aparicio en la capilla de la Virgen Conquistadora
97. Urna de plata que sirve como túmulo funerario al cuerpo/reliquia del beato fray Sebastián de Aparicio, capilla de la Virgen Conquistadora, ex convento de San Francisco de Puebla, Puebla
98. Pedro León Bombelli, *Verdadero retrato del beato Sebastián de Aparicio, 1789*, impresión sobre papel del grabado en metal, Museo nacional de Historia, INAH
99. Anónimo, *Verdadero retrato del beato Sebastián de Aparicio*, s. XIX, óleo sobre tela, altar mayor de la capilla de la Virgen Conquistadora, ex convento de San Francisco de Puebla, Puebla
100. José Mariano de Lara y Hernández, *Verdadero retrato de la estampa de [san] Sebastián de Aparicio, 1782*, Museo Universitario de la benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla
101. Estampa contemporánea del beato Sebastián de Aparicio
102. Plano del convento de San Francisco de México publicado por Antonio García Cubas en *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anécdotas y costumbres mexicanas anteriores al actual estado social...*: p. 60
103. Detalle de la anterior señalando el n. 16 el claustro exterior donde se hallaba una serie relativa a la vida de fray Sebastián de Aparicio, y en el n. 35, la celda en la que murió fray Antonio Margil de Jesús

104. Anónimo, *Retrato de fray Antonio Margil de Jesús*, óleo sobre tela, Capilla de Aranzazu del ex convento de San Francisco de la Ciudad de México
105. Anónimo, *Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México
106. Joaquín de Sotomayor, *Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús*, grabado en plancha de metal, 1737, publicado en *El peregrino septentrional...* de fray Isidro Félix de Espinosa
107. Anónimo, *Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús*, óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
108. Torres, *Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús*, óleo sobre tela, Colección particular, EUA
109. Nicolás Enríquez, *Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús*, óleo sobre tela, Our Lady of the Lake University, San Antonio Texas, EUA
110. Anónimo, *Retrato de fray Pedro de Gante*, óleo sobre tela, mediados del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
111. Iriarte y Ca, *El V. Fr. Pedro de Gante*, Litografía publicada por Manuel Ramírez Aparicio en su obra: *Los conventos suprimidos de México, estudios biográficos, históricos y arqueológicos*
112. Anónimo, *Retrato de fray Andrés de Olmos*, óleo sobre tela, mediados del siglo XVII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
113. a) Anónimo, *Retrato de fray Juan de Zumárraga*, óleo sobre tela, siglo XVII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. b) Anónimo, *Retrato de fray Juan de Zumárraga*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. c) Miguel Cabrera, *Retrato de fray Juan de Zumárraga*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México
114. Anónimo, *Retratos de fray Martín del Castillo y fray Luis Morote*, óleo sobre tela, primer tercio del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
115. Anónimo, *Retratos de fray Gil y fray Paulucio de la Trinidad*, óleo sobre tela, siglo XVIII, actualmente en el Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, Estado de México
116. Antonio de Torres, *Retratos de fray Joseph Sánchez y fray Diego Trujillo*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
117. Antonio de Torres, *Retratos de fray Juan Suárez y fray Francisco Jiménez*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
118. Antonio de Torres, *Retratos de fray Diego de Olarte y fray Pedro de Gante*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
119. Antonio de Torres, *Retratos de fray Esteban de Ursúa y fray Sancho Meras*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
120. Anónimo, *Retrato de Carlos I y Felipe el Hermoso*, óleo sobre tela, siglo XVI, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
121. Anónimo, *Retrato de Clemente de Santa María y Rosa de la Concepción*, óleo sobre tela, siglo XVIII, iglesia de Concepción Buenavista, Oaxaca
122. Anónimo, *Retrato de doña Beatriz de Miranda y doña Josefa de Santo Tomás*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Colección particular, Ciudad de México

123. Anónimo, *Retrato de Doña Juana y Doña María Josefa de Lafora Gay y Arce*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Colección particular, Ciudad de México
124. Anónimo, *Retrato de fray Bernardino de Sahagún*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México
125. Anónimo, *Retrato de fray Juan de Torquemada*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Estado de México
126. Anónimo, *Retratos de los primeros doce*, óleo sobre tela, siglo XVIII, Iglesia del exconvento de San Francisco de Puebla, Puebla
127. Serie posiblemente pintada por Ramón Rodríguez Arangoity, a) *Retrato de fray Pedro de Gante*, óleo sobre tela, 1874, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. b) *Retrato de fray Martín de Valencia*, óleo sobre tela, c. 1874, Fomento Cultural Banamex, Ciudad de México. c) *Retrato de fray Ángel de Hute*, óleo sobre tela, c. 1874, Convento de San Francisco Tecaxic, Estado de México
128. Francisco B. Velázquez, *Copia del Verdadero retrato de fray Juan Calero*, 1857, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
129. Detalle del anterior, inciso B
130. Anónimo, *Copia del Verdadero retrato de fray Juan Calero*, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
131. Francisco B. Velázquez, *Copia del Verdadero retrato de fray Antonio de Cuellar*, 1856 óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
132. Anónimo, *Copia del Verdadero retrato de fray Antonio de Cuellar*, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
133. Francisco B. Velázquez, *Copia del Verdadero retrato de fray Francisco Lorenzo*, 1858 óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
134. Anónimo, *Copia del Verdadero retrato de fray Francisco Lorenzo*, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
135. Francisco B. Velázquez, *Copia del Verdadero retrato de fray Juan Francisco*, 1858 óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
136. Anónimo, *Copia del Verdadero retrato de fray Juan Francisco*, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco
137. Fray Diego de Valadés, *El evangelizador franciscano en tierra chichimeca*, lámina p. 224 de la *Retórica Cristiana...*
138. Fray Diego de Valadés, *El evangelizador franciscano en tierra chichimeca*, lámina p. 225 de la *Retórica Cristiana...*
139. Gerónimo de Mendieta, Frontispicio al libro V de la *Historia Eclesiástica indiana*
140. José de los Ríos Arnaiz, *Retrato de fray Buenaventura Francisco Baeza*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.
141. Mariano Guerrero, *Verdadero retrato del Apostólico P.Fr. Junípero Serra*, óleo sobre tela, c. 1784, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. a) Vista general, b-d) detalles.
142. Miguel Cabrera (Miguel Cabrera f. año de 1740), *Retrato de fray Toribio de Nuestra Señora*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.

143. Miguel Cabrera (atribución), *Retrato de fray Toribio de Nuestra Señora*, atribución a Miguel Cabrera, óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro, Querétaro. a) Vista general, b-c) detalles
144. Anónimo, *Retrato de fray Antonio Llinas*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.
145. Antonio Sánchez (Antto. Sanchez fec), *Retrato de fray Diego de Alcántara*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.
146. Anónimo, *Retrato de fray Juan Ramos de Lora*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.
147. Antonio Sánchez (Antto. Sanchez fec), *Retrato de fray Bernardo Pumeda*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.
148. Miguel Ángel de Ayala (Migl. Angl. de Ayala fec), *Retrato del hermano Raymundo de Castañeda*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.
149. Francisco Antonio Vallejo (atribución), *Retrato de fray José de Santiesteban*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.
150. Anónimo, *La Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. a) Detalle de la destrucción de la misión. b) Detalle del capitán Grande.
151. Anónimo, *Retrato de Fray Pablo Rebullida*, s. XVIII, óleo sobre tela, 175 x 115. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro. a) Pormenor del rostro. b) Destrucción de la misión. c) Martirio del fraile.
152. Anónimo, *Retrato de Fray Juan Díaz y fray José Moreno*, s. XVIII, óleo sobre tela, 192 x 129. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
153. Anónimo, *Retrato de Fray Crisóstomo Gil de Bernabé y fray Felipe Guillén*, s. XVIII, óleo sobre tela, 192 x 129. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro.
154. Pedro Noriega, *Retrato de Fray Francisco de Esteves*, firmado "Noriega ft", óleo sobre tela, 189 x 110. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro. Atribuido en algún momento a Juan Correa
155. José Javier de Peralta, *Retrato de Fray Melchor López de Jesús*, firmado "Peralta facit 1775", óleo sobre tela, 192x129. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
156. Anónimo, *Retrato de Fray Isidro Félix de Espinosa*, s. XVIII, óleo sobre tela, 196 x 138. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
157. Baltasar Sánchez, *Retrato de Fray Juan de Soto*, s. XVIII, óleo sobre tela, 194 x 109. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
158. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio de los Ángeles*, s. XVIII, óleo sobre tela, 169 x 106. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro. a) Detalle del lienzo de la Virgen
159. Anónimo, *Retrato de Fray Andrés Pazos*, s. XVIII, óleo sobre tela, 197 x 105. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro

160. Anónimo, *Retrato de Fray Diego de los Dolores Ursua*, s. XVIII, óleo sobre tela, 191 x 107. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
161. Anónimo, *Retrato de Fray Manuel Ortuño y Velasco de Jesús*, s. XVIII, óleo sobre tela, 168 x 107. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
162. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio López de Guadalupe*, s. XVIII, óleo sobre tela, 192 x 109. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
163. Anónimo, *Retrato de Fray Pedro de la Concepción*, s. XVIII, óleo sobre tela, 209x144. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
164. Anónimo, *Alegoría del silencio*, s. XVIII, óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
165. Atribución a Juan Correa, *Retrato de Fray Antonio Linas de Jesús María*, s. XVIII, óleo sobre tela, 189 x 110. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro
166. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio Linas de Jesús María*, s. XVIII, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
167. Anónimo, *Retrato de Fray Juan de Angulo*, s. XVII, óleo sobre tela, 52 x 82.5. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
168. Juan de Sáenz, *Retrato de Fray Francisco Ruset de la Rosa*, firmado "Juan de Saenz pinxit", s. XVIII, óleo sobre tela, 146 x 202.5 . Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
169. Anónimo, *Retrato de fray Pedro de la Concepción y Urtiga*, óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
170. Anónimo, *Retrato de Fray Nicolás Álvarez*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 163. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
171. Anónimo, *Retrato de Fray Felipe de Jesús Butrón*, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
172. Diego A. de Cuentas, *Retrato de fray José Guerra*, óleo sobre tela, 161 x 210, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
173. Anónimo, *Retrato de Fray Mariano Ledesma*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 167. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
174. Autor desconocido, *Retrato de Fray Agustín Patrón*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 166. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
175. Manuel Montes, *Retrato de fray José de Arriaga*, óleo sobre tela, 103 x 189, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
176. Anónimo, *Retrato de Fray José Joaquín Rubira y Escalante*, s. XVIII, óleo sobre tela, 97.5 x 165. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
177. Blas Felix Delgado de la Virgen, *Retrato de fray Luis Delgado Cervantes*, óleo sobre tela, 110 x 167, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
178. Anónimo, *Retrato de Fray Joseph Villar*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 167. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
179. Anónimo, *Retrato de Fray Francisco Javier de Silva*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 167. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas

180. Diego Sanabria, Retrato de fray Francisco de Jesús, óleo sobre tela, 97 x 166, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
181. Diego Sanabria, Retrato de Fray Pablo Rebullida, s. XVIII, óleo sobre tela, 165 x 98, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
182. Diego Sanabria, *Retrato de Fray Antonio de los Ángeles*, firmado "Sanabria Fa", s. XVII, óleo sobre tela, 98 x 166. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
183. Anónimo, *Retrato de Fray Diego Moreno de la Rúa*, s. XVIII, óleo sobre tela, 97 x 165. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
184. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio de Escaray*, s. XVIII, óleo sobre tela. 96 x 162.5. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
185. Anónimo, Retrato de Fray Francisco Anselmo Salinas, s. XVIII, óleo sobre tela, 102 x 179. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
186. Diego Sanabria, *Retrato de Fray Francisco de los Frutos*, firmado "Sanabria Fa", s. XVII, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
187. Blas Félix Delgado de la Virgen, Retrato de fray Francisco de San José, 1739, óleo sobre tela, 167 x 110, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
188. Anónimo, *Retrato de Fray José María Sáenz*, s. XIX, óleo sobre tela, 104 x 164. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
189. Anónimo, *Retrato de Fray Ignacio del Río*, s. XIX, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas
190. Joaquín Sotomayor, *Retrato de Fray Antonio de los Ángeles Bustamente*, s. XVIII. Grabado en cobre
191. Anónimo, Casta, "*De albina y español nace tornatras*", óleo sobre tela, Colección particular, México

ILUSTRACIONES



1. Exterior de la portería del ex convento de Ozumba, Estado de México.



2. Esquema de distribución de los murales de la portería del ex convento de Ozumba, Estado de México. 1: Los primeros flamencos, 2: Recibimiento que Hernán Cortés dio Fray Martín de Valencia (A) y sus compañeros (B). 3: Inmaculada Concepción. 4: Martirio de los niños tlaxcaltecas. 5: Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe. 6: Ejemplar disciplina de Hernán Cortés



3. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Los primeros flamencos (n. 1 en el diagrama)



4. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros (n. 2a en el diagrama)



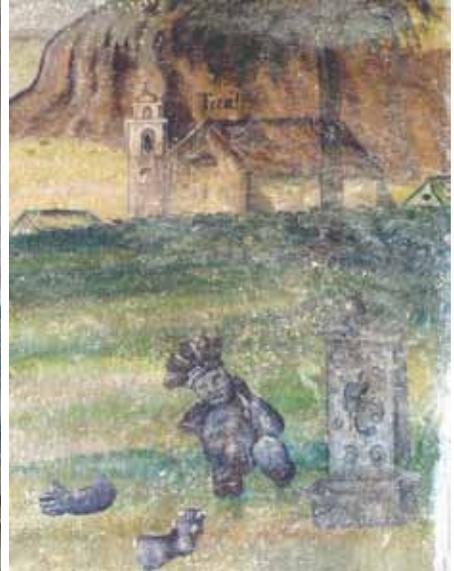
5. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros (n. 2b en el diagrama)



6. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Vista general de los muros norte y este)



7. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Inmaculada Concepción (n. 3 en el diagrama)



8. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: a) Martirio de los niños Cristóbal, Antonio y Juan y b) detalle (n. 4 en el diagrama)



a)



b)



c)

9. Muro sur de la portería del ex convento de Ozumba, Estado de México. a) Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe, estado actual del mural. b) Fotografía publicada por Pedro Romero de Terreros en 1956. c) Grabado del verdadero retrato de Virgen de Guadalupe a partir de una pintura de Miguel Cabrera, 1732



10. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Ejemplar disciplina de Hernán Cortés (n. 6 en el diagrama)



11. Página 87 del Códice Aubin y detalle de la predicación del evangelio el año de 1524



12. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros. Detalle de los indios caciques



13. Pintura mural del ex convento de Ozumba, Estado de México: Recibimiento que Hernán Cortés dio a Fray Martín de Valencia y sus compañeros, detalle y Fray Diego Durán, Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme, México, Porrúa, 1967: cap. LXXIV, página 540, párrafo 8



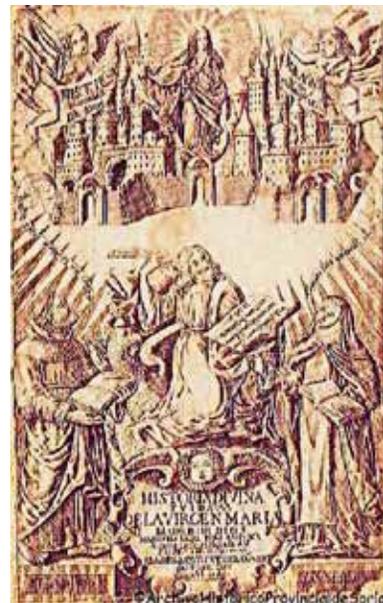
14. Anónimo, Alegoría de la Inmaculada Concepción, San Francisco, María de Jesús Agreda y Juan Duns Escoto. s. XVIII, o/t, Iglesia de San Fernando de la ciudad de México



15. Hipólito de Rioja, Alegoría de la Inmaculada Concepción, San Francisco, San Juan Capistrano y Duns Escoto, s. XVII, o/t, Iglesia del Santuario de Tecaxic, Estado de México



16. Pedro Pablo Rubens, Triunfo de la fe, Colección John G. Johnson de Museo de Arte de Filadelfia, EUA



17. María de Jesús Agreda, frontispicio de la Mística ciudad de Dios, Madrid, por Bernardo de Villa Diego, 1670



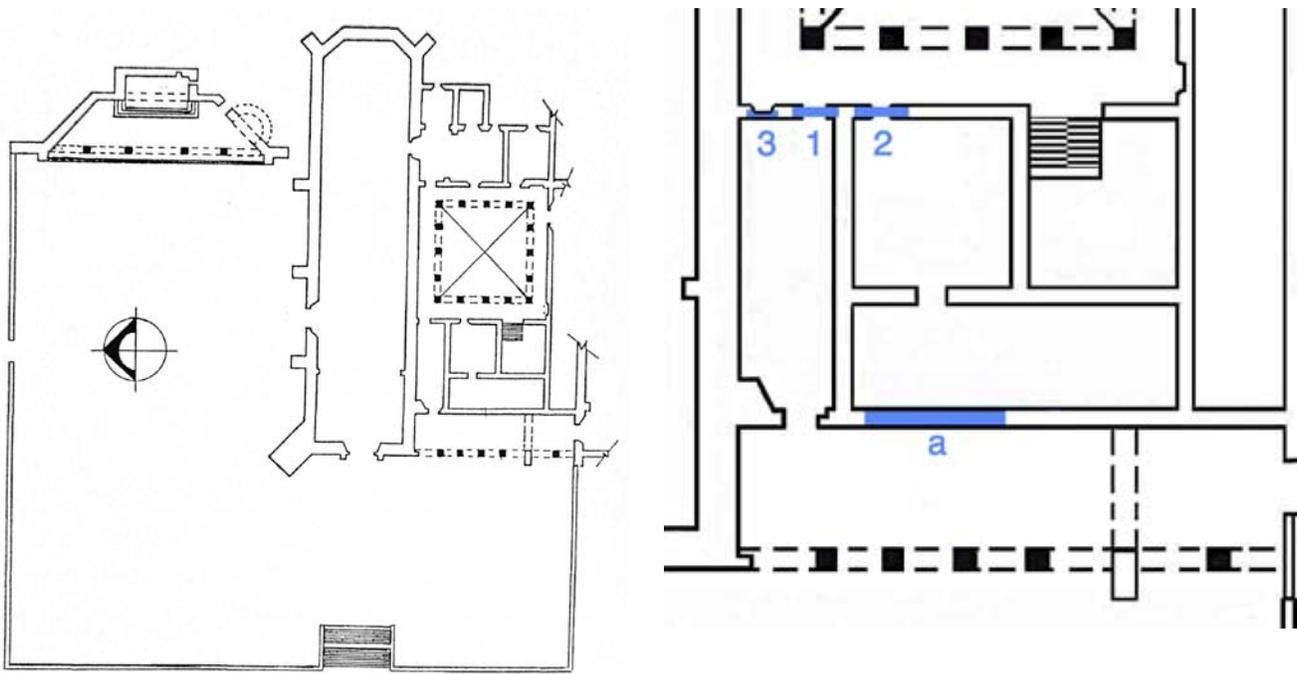
18. Anónimo, San Francisco y las tres esferas, escultura estofada y policromada, s. XVII, retablo mayor de la Capilla de la Tercera Orden, ex convento de San Francisco de Tlaxcala, Tlaxcala [hoy catedral de Tlaxcala]



19. Cristóbal de Villalpando, La mística ciudad de Dios, o/t, 1706, Museo Regional de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas



20. Portería de Tlalmanalco en vista de conjunto exterior e interior



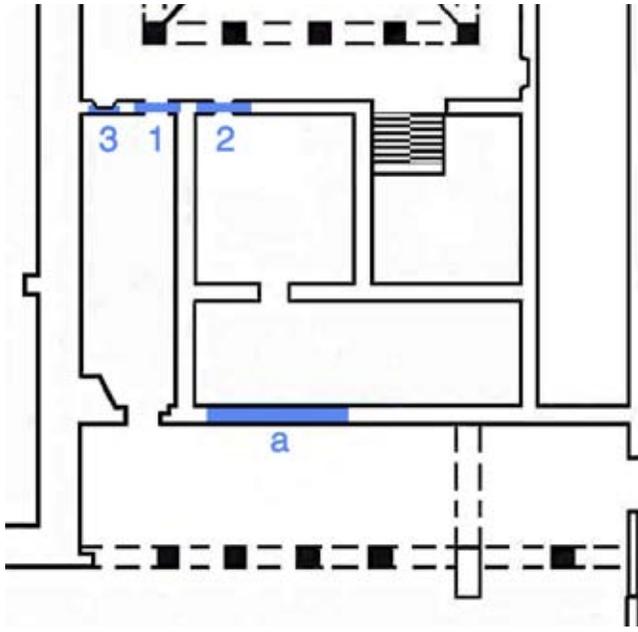
21. Planos del conjunto conventual de Tlalmanalco y su portería, con la localización de los murales: a) Llegada de los primeros doce. 1: Retrato de fray Martín de Valencia, 2: Santa Clara de Asís, 3: San Buenaventura



22. Mural de la Llegada de los primeros doce, vista general, muro oriente de la portería de Tlalmanalco, Estado de México



23. Mural de la Llegada de los primeros doce, detalles. Arriba: extremo izquierdo del mural. Derecha: Fray Martín de Valencia y sus compañeros.



24. Esquema de localización de la pintura mural de Tlalmanalco, Estado de México. 1: Retrato de fray Martín de Valencia, 2: Santa Clara de Asís, 3: San Buenaventura.



25. Murales de Santa Clara y fray Martín de Valencia en el claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México



26. Panel con el retrato de fray Martín de Valencia, claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México



27. Panel de Santa Clara de Asís y panel de San Buenaventura, claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México



28. Pormenores de los grutescos que se conservan en torno del panel de fray Martín de Valencia, claustro bajo del convento de Tlalmanalco, Estado de México



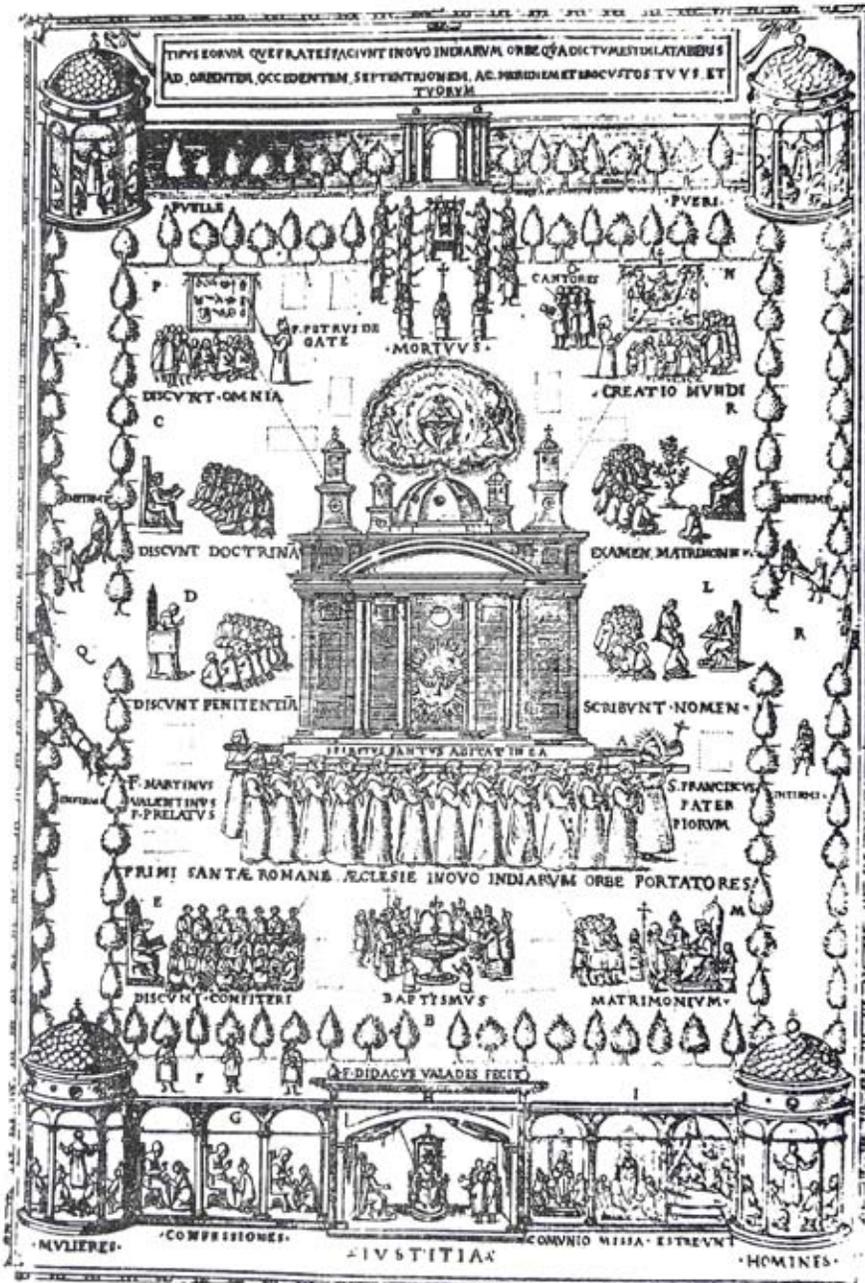
29. Cenefa de Tlalmanalco al lado del mural de Santa Clara, acompañada de dos composiciones de Nicoletto da Modena: "Panel ornamental con águila" y "Candelabro con flautas de Pan y aves"



30. Portada del Flos Sanctorum de Pedro de Vega, y comparación con panel de Fray Martín de Valencia



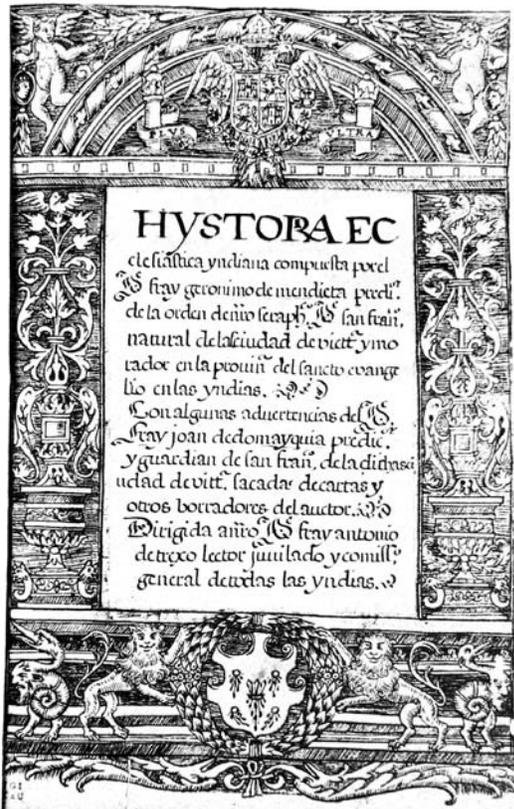
31. Tres fragmentos murales de Tlalmanalco, Estado de México: 1. muro sur: "Atlante desnudo", 2. muro norte: "Machocabrío". 3. muro oriente: "Elefante"



32. Fray Diego de Valadés, a) “Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias. A propósito se ha dicho: te extenderás al oriente, occidente, norte y sur, y seré tu custodio y de los tuyos”, b) pormenor de fray Martín de Valencia, lámina grabada, Retórica cristiana...Perusa, 1579: fol. 107. c) Giotto, El sueño de Inocencio III, iglesia de San Francisco de Asís, Asís



33. Fray Diego de Valadés, Retórica cristiana..., a) "Portada", b) "Tipos de sacrificios que hacían los indios", entre pp. 176-177, c) "Aquí está el predicador..." p. 211, d) "Crucifixión", entre p. 220-221



34. Gerónimo de Mendieta, Historia Eclesiástica Indiana, a) "Portada" del libro primero, b) "Aquí está el predicador...", c) "Tipos de sacrificios que hacían los indios", d) "Modelo de lo que hacen los hermanos en el Nuevo Mundo de las Indias"



Non iudicauime scire aliquid inter vos,
nisi Jesum Christum, & hunc crucifixum. 1.
COR. 2.



Ecce ego et pueri mei, quos dedit mihi Dominus in signum, et in
portentum Israel a Dño exercituum: qui habitat in monte Sion. S. F.



35. Gerónimo de Mendieta, Historia Eclesiástica Indiana, e) “Crucifixión”, f) “San Francisco y sus hermanos de la Nueva España” y pormenor destacando la imagen de fray Martín de Valencia



36. Panel con los restos de una representación de la orden franciscana, portería del convento de Cuauhtinchan, Puebla, vista general y detalles



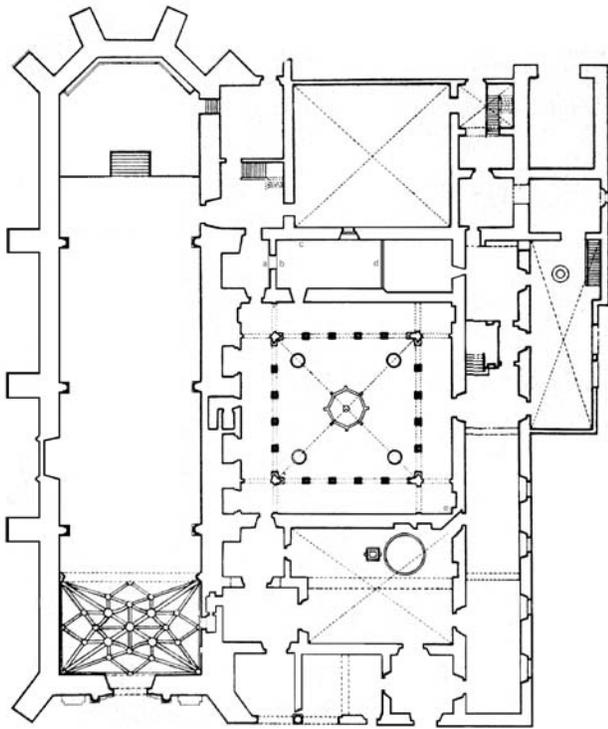
37. Códice Cuetlaxcoapa o Introducción de la justicia en Tlaxcala y pormenor con fray Martín de Valencia. Dibujo de Adrián Unzueta



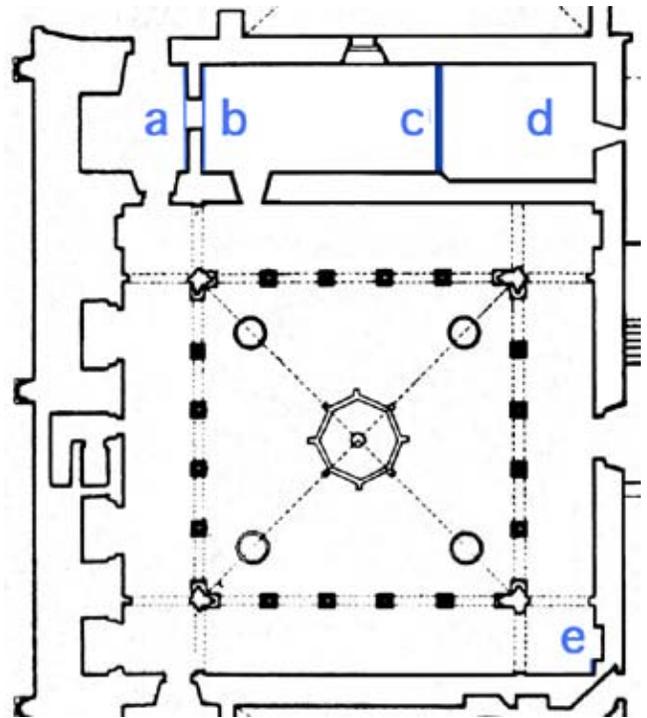
38. Códice Cuetlaxcoapa o Introducción de la justicia en Tlaxcala, detalles del códice original: a) pormenor con fray Martín de Valencia. b) pormenor con el corregidor Hernando de Saavedra



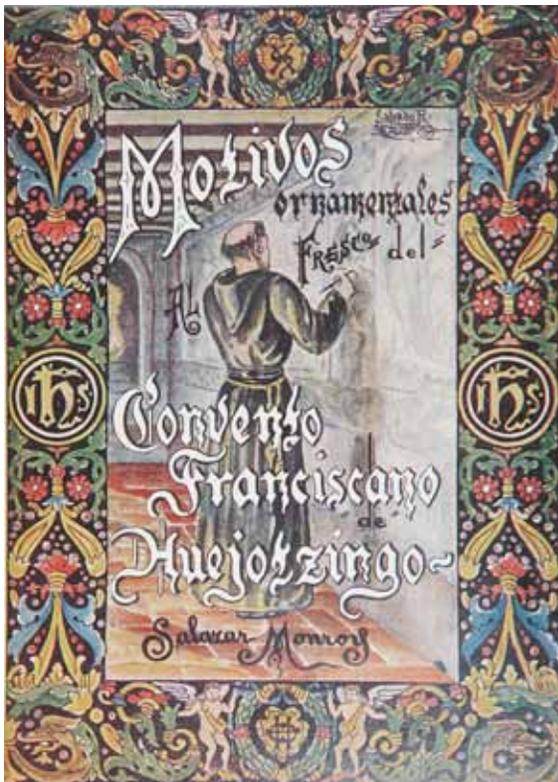
39. Panel de la Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla-Lore veliquis dignisim dolortie exer il dolum doloborperos nonulla facilis cilluapat.



40. Convento de Huejotzingo, plano de la planta baja



41. Convento de Huejotzingo, plano de la planta baja: a) panel de los Arcángeles, b) panel de la Adoración de la Santa Cruz por los primeros doce franciscanos, c) muro sur, d) cuarto frigorífico, e) graffiti de fray Antonio Roldán



42. Portada del libro de Melitón Salazar Monroy: Motivos ornamentales al fresco del convento franciscano de Huejotzingo y esgrafiado con el graffiti de fray Antonio Roldán





43. Panel de La Anunciación, antigua portería de convento de Huejotzingo, Puebla, según Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, antes de 1934



44. Panel de los Arcángeles, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla



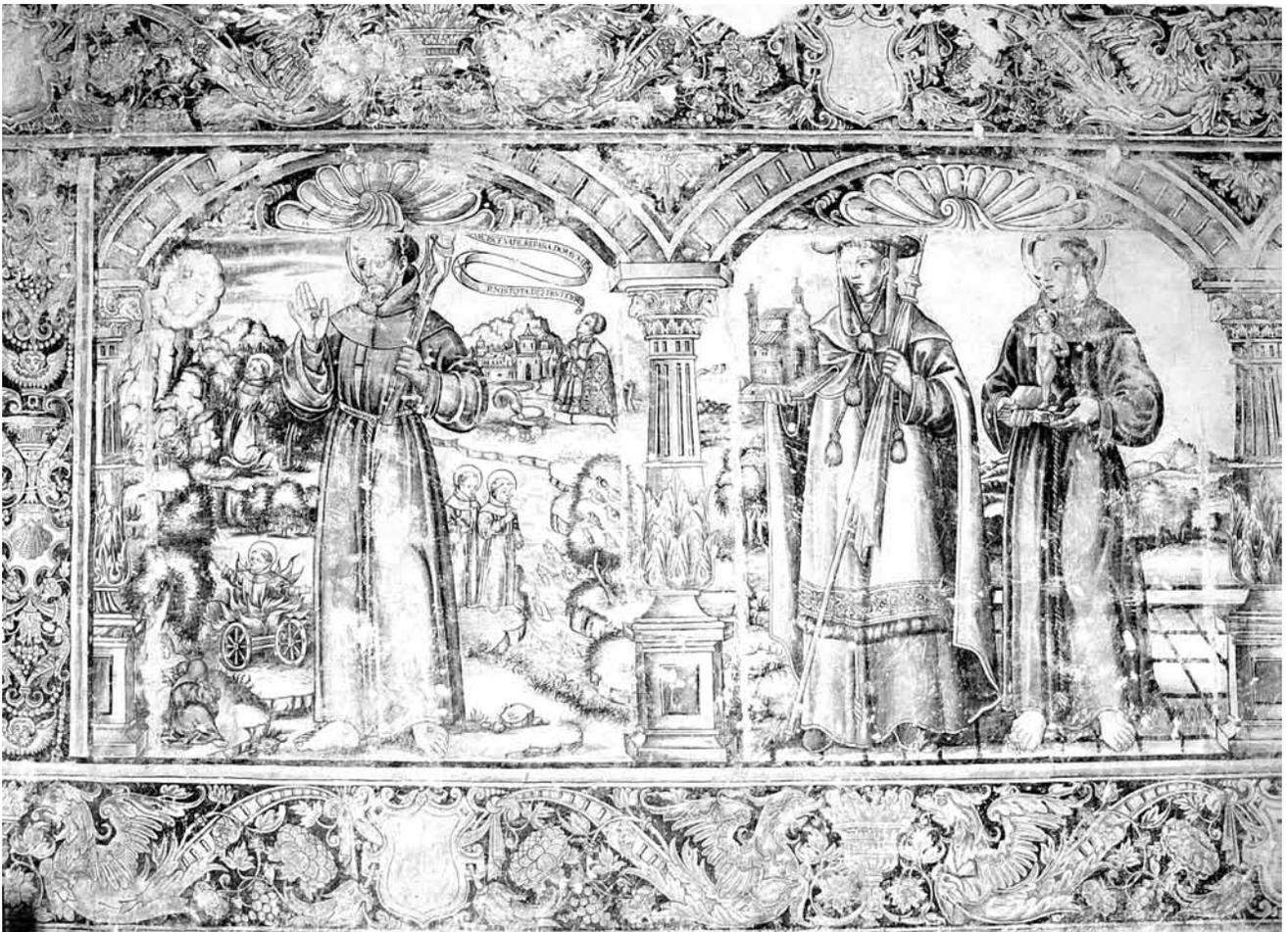
45. Portada de Confesionario breve en lengua mexicana y castellana, publicado por el franciscano Alonso de Molina, México, por Antonio de Espinosa, 1569



46. Panel de Jesús lavando los pies de sus apóstoles y lavabo, muro este de la llamada sala "de profundis", claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla: a) estado actual, b) según Rafael García Granados y Luis Mac Gregor, antes de 1934



47. Vista general hacia el muro oeste de la llamada sala “de profundis” y pormenor de la sobrepuerta, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla



48. Pormenor del muro oeste de la llamada sala “de profundis” con los paneles de las Escenas de la vida de San Francisco y San Buenaventura y San Antonio de Padua



49. Panel de Santa Clara y Santa Elena, muro oeste de la llamada sala “de profundis”, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla



50. Panel de Santa Catalina y Santa Bárbara, muro oeste de la llamada sala “de profundis”, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla



51. Vista del muro este de la llamada sala “de profundis”, claustro bajo del convento de Huejotzingo, Puebla y pormenor del panel de San Pedro y San Pablo



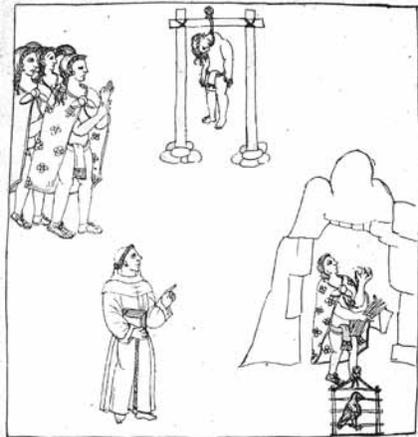
52. Diego Muñoz Camargo, Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala..., cuadro 8: Llegada de los doce religiosos, frailes de la orden del señor San Francisco... y de la primera cruz que pusieron



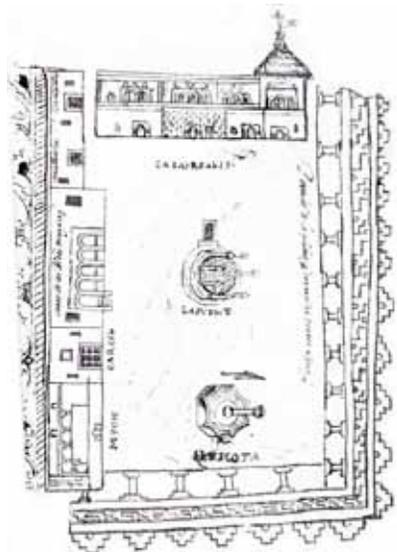
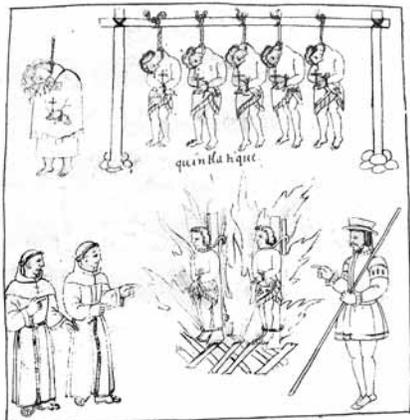
53. Diego Muñoz Camargo, Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala..., cuadro 5: La primera predicación del Santo Evangelio en Tlaxcala y cuadro 6: Predicación del Santo Evangelio en las casas de los caciques



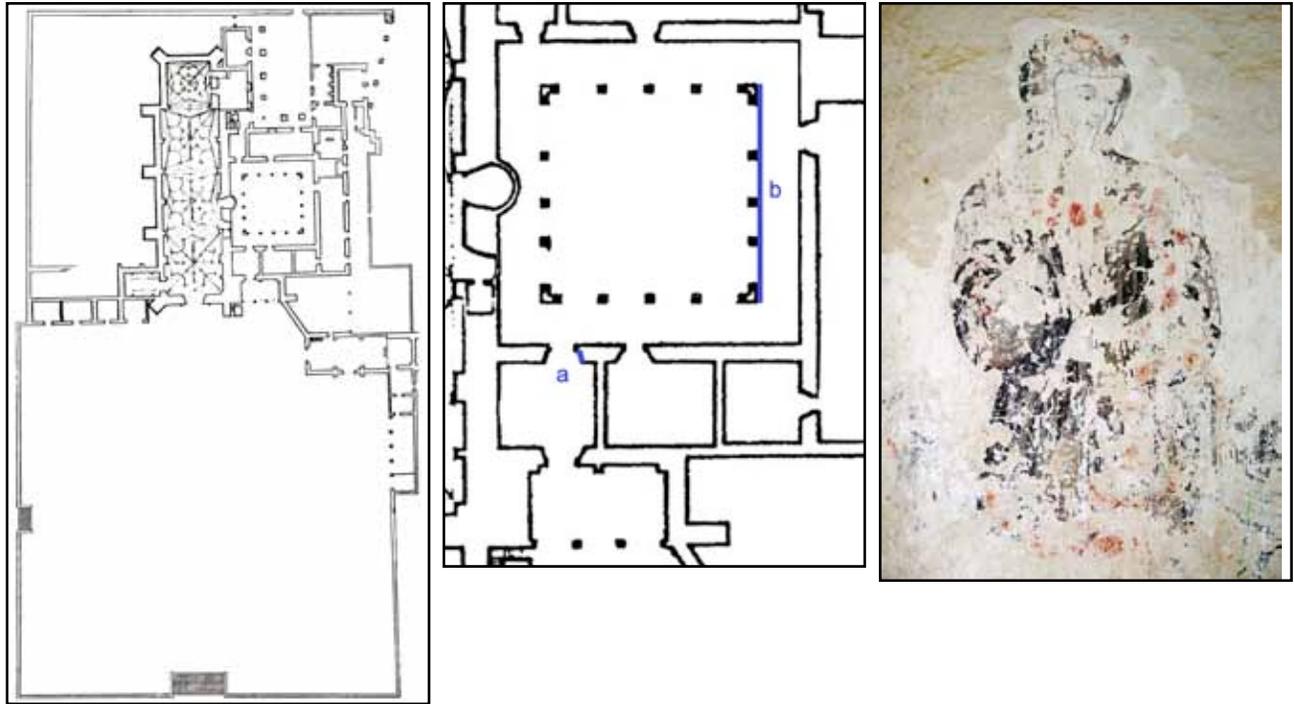
54. Diego Muñoz Camargo, Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala..., cuadro 7: La manera de sus casas y templos idolátricos y cómo sacrificaban a sus dioses cuerpos humanos, presentes los frailes y españoles, cuadro 9: Bautismo general y conversión de los naturales a nuestra santa fe católica por predicación destes religiosos, y cuadro 10: Quema e incendio de los templos idolátricos de la provincia de Tlaxcala



55. Diego Muñoz Camargo, Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala..., cuadro 11: Disipación de los juegos y taturerías de los jugadores..., cuadro 12: Justicia que se hizo de un cacique de Tlaxcala..., y cuadro 13: Incendio de todas las ropas y libros y atavíos de los sacerdotes idolátricos que quemaron los frailes



56. Diego Muñoz Camargo, Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala..., cuadro 14: Justicia grande que se hizo a cinco caciques muy principales de Tlaxcala..., cuadro 15: De cómo se vistieron los frailes a persuasión de los frailes..., y cuadro 17: Casas de los alcaldes mayores



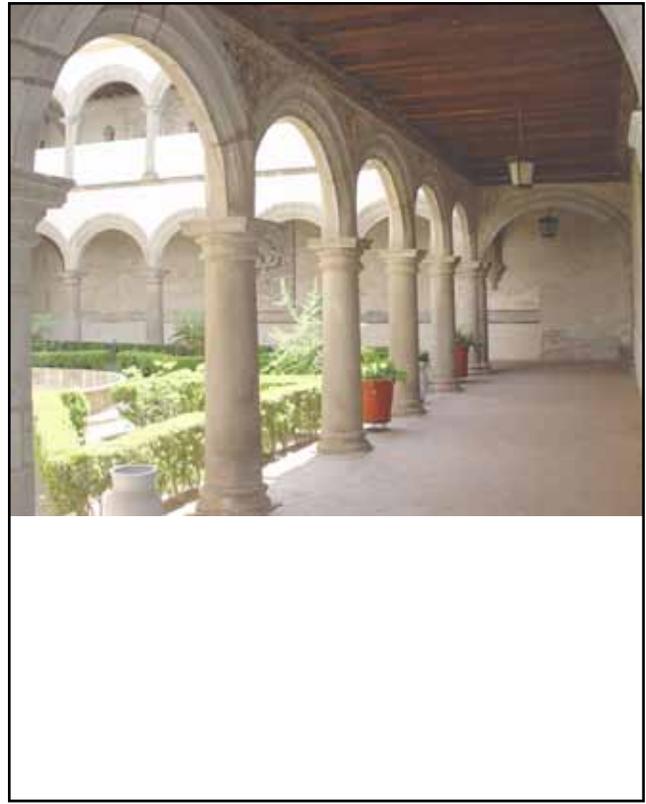
57. Convento de Tochimilco, Puebla: Plano general y detalle de la planta del claustro bajo a) Alegoría del silencio b) panel con los cinco medallones con efigies de religiosos franciscanos



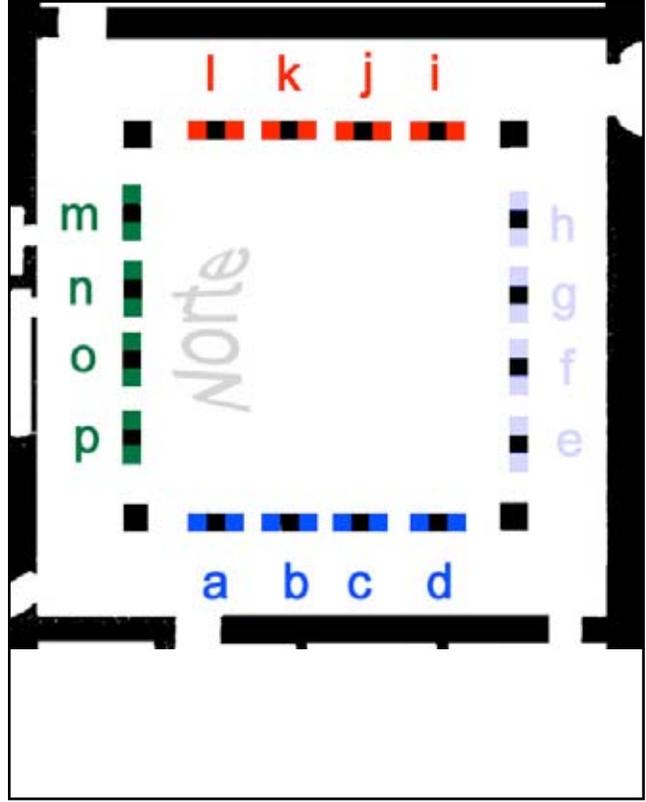
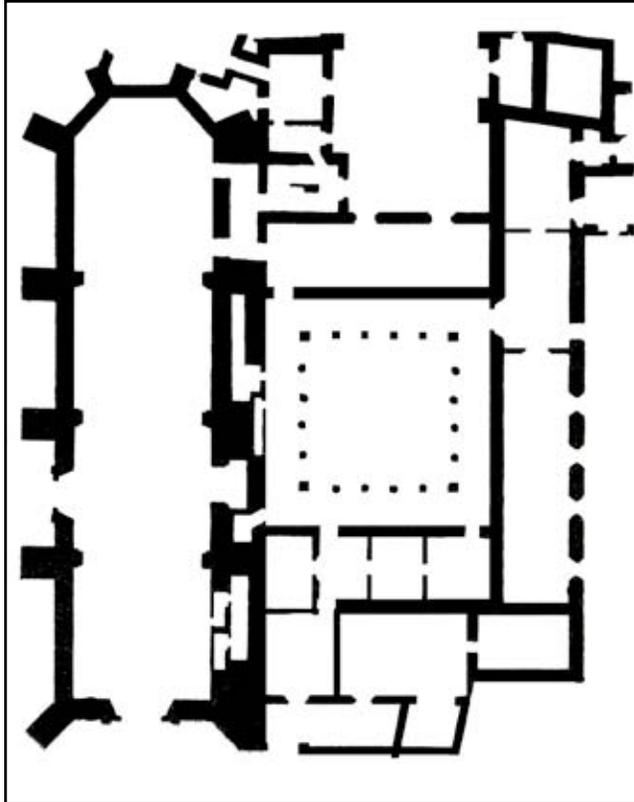
58. Convento de Tochimilco, Puebla: vista general del claustro bajo



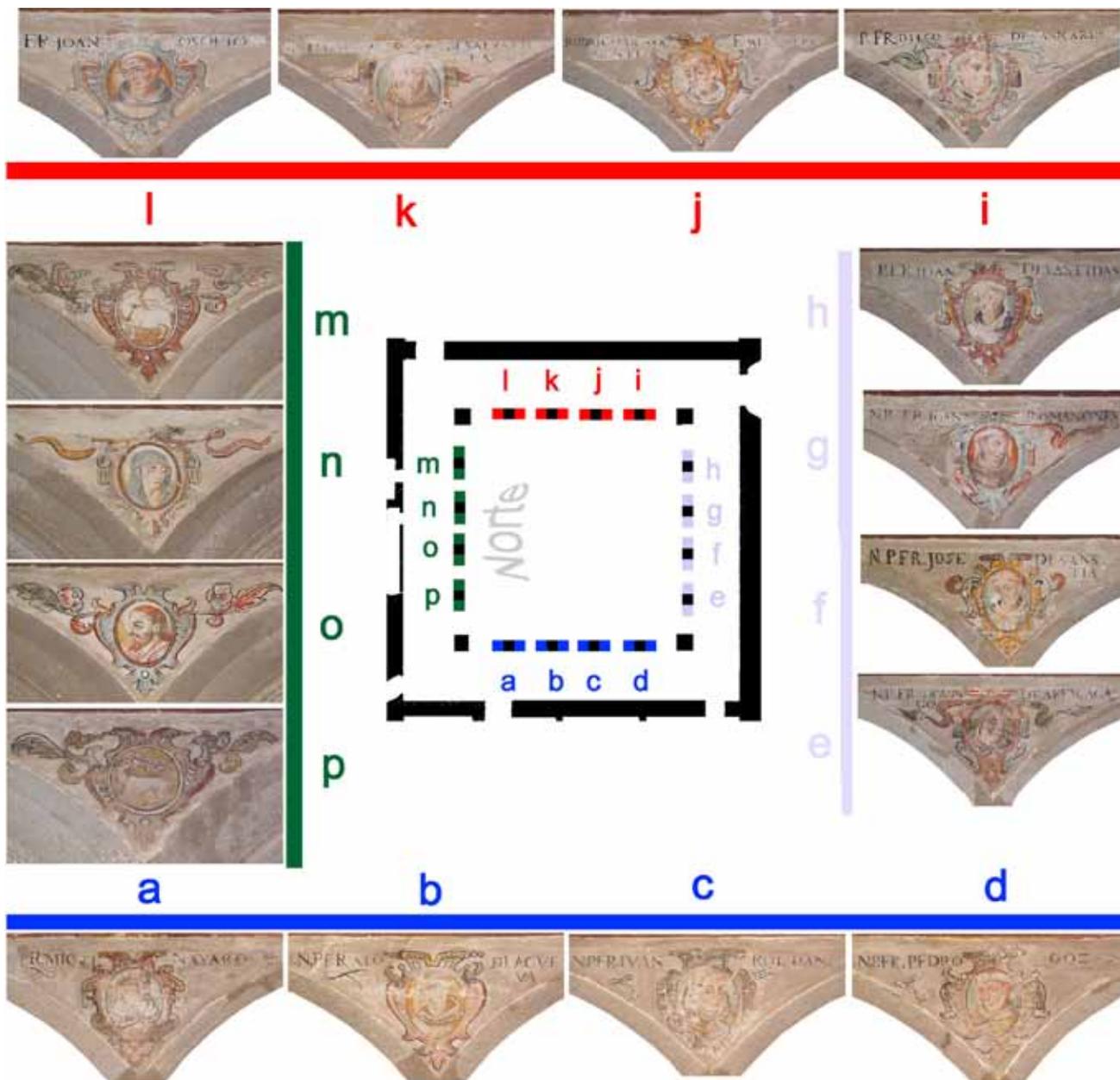
59. Convento de Tochimilco, Puebla: efigies de religiosos franciscanos en el interior de la arcada sur del claustro bajo del convento de Tochimilco, Puebla



60. Fachada y vista general de la galería sur del claustro bajo del convento de Cholula, Puebla



61. Planta general y esquema de localización de los retratos en el claustro bajo de Cholula, Puebla



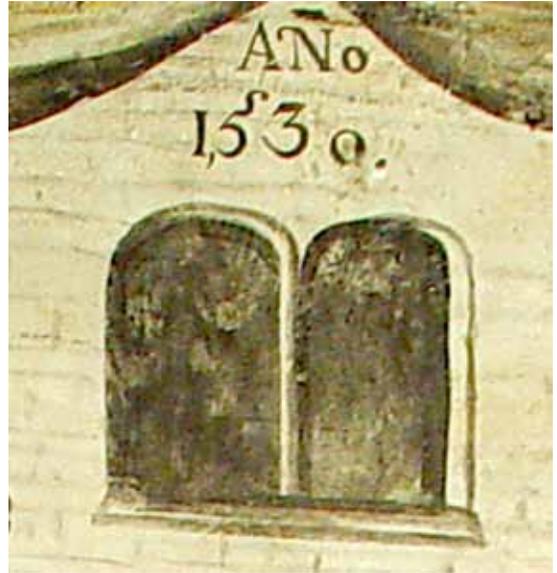
62. Esquema de localización de los retratos en el claustro bajo de Cholula, Puebla:

Muro poniente a) Fray Miguel Navarro, b) Fray Alonso de la Cueva, c) Fray Juan Roldán, d) Fray Pedro Goz.

Muro sur e) Fray Domingo de Areizaga, f) Fray José de Sanstia, g) Fray Juan Romanones, h) Fray Juan de Bastida.

Muro oriente i) Fray Diego de Caniçares, j) Fray Rodrigo de Aymonte Enfermero, k) Fray García de Salvatierra, l) Fray Juan Osorio.

Muro norte m) Agnus Dei, n) Virgen María, o) Jesucristo, p) Agnus Dei



63. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro sur, San Francisco se despojándose de sus vestiduras y pormenor con la fecha 1530



64. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro poniente, San Francisco ante el Crucificado



65. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro norte, Visión del carro de fuego



66. Pintura mural del ex convento de Cholula, Puebla: Muro norte, detalles de la cenefa policroma



67. Anónimo, Retrato de fray Domingo de Betanzos, temple sobre tela, s. XVI, Eremitorio de Betanzos en Tepetlaoztoc, Estado de México. Obra actualmente perdida

(*) VIDA (*)
Y MILAGROS

DEL SANCTO CONFESSOR
 de Christo F. Sebastian de Aparicio fray
 le Lego de la Orden del Seraphico P. S. Francis-
 co, de la Prouincia del sancto Euangelio.
 Recopilada por el P. F. Juan de Tor-
 quemada Predicador, Guardian
 del Conueto de Tullitzinco.

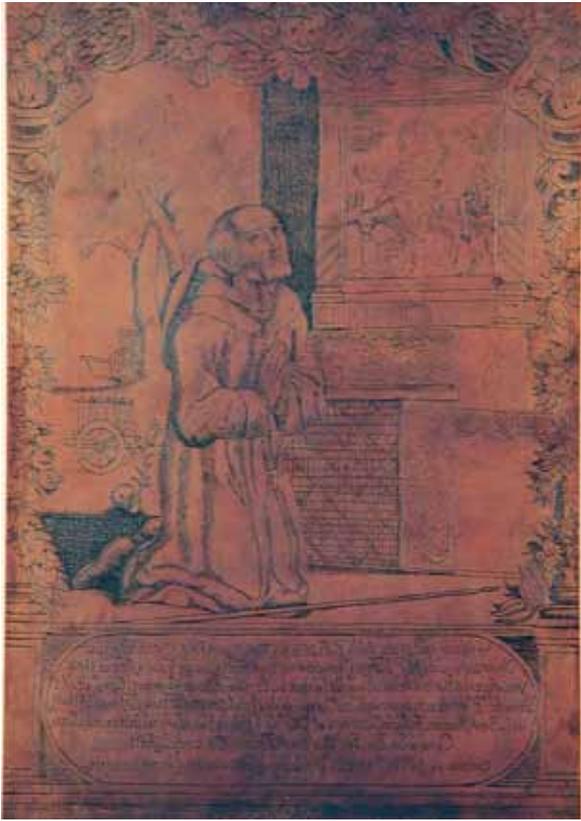
~ (*.) ~

§ DIRIGIDA AL ILLVSTRIS-
 simo Conde de Monterrey Virrey desta Nueva
 (*) España, etc. (*)



¶ EN MEXICO, CON PRIVILEGIO.
 En el Collegio Real de Sanctiago Tlati-
 lulco: En la Empréta de Diego Lopez Daualos.
 ~ Por C. Adriano Cetar. ~
 Año. 1602.

68. Portada del libro de fray Juan de Torquemada, Vida y milagros del sancto confessor de Christo, Fr. Sebastián de Aparicio, fraile lego de la Orden del Seraphico P.S. Francisco, de la Provincia del Sancto Evangelio, México, por Diego López Dávalos, 1602



69. a) José Rodríguez Carnero, Fray Sebastián de Aparicio, 1689, grabado sobre lámina de cobre, Colección Particular, Ciudad de México, y b) positivado digital de la plancha



70. Anónimo, Retrato de fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, s. XVII, Iglesia del ex convento de San Francisco de Tlaxcala, Tlaxcala

71. Francisco Casanova, Retrato del venerable siervo de Dios fray Sebastián de Aparicio, religioso observante de la Provincia del Santo Evangelio de México, grabado firmado y fechado en México, 1769



72. Arnold van Westerhout, Fray Sebastián de Aparicio, c. 1718, grabado sobre papel coloreado al óleo, Colección particular, Ciudad de México



73. Anónimo, Fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, Capilla Real de Cholula, Puebla



74. Anónimo, Fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, Pinacoteca de la Compañía de Jesús, Guanajuato, Guanajuato



75. Anónimo, Fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, Iglesia del Destierro, San Aparicio, Puebla



76. Anónimo, Fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, Catedral de México, Ciudad de México, D.F.



77. Juan (?) Rodríguez Juárez, Fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, Santuario de Zapopan, Jalisco



78. José de Nava, Verdadero retrato del beato fray Sebastián de Aparicio, 1790, grabado en lámina de cobre, tomado del libro de Francisco Pérez Salazar, El grabado en la ciudad de Puebla de los Angeles



79. Pormenores del grabado de José Rodríguez Carnero (imagen 69), del grabado de José de Nava (imagen 77) y del rostro de fray Sebastián de Aparicio



80. Pedro León Bombelli, frontispicio del libro de grabados: Colección de estampas que representan los principales pasos hechos y prodigios del Beato Fray Sebastián de Aparicio Religio. Franciscano de la Provincia del Sto. Evangelio de México, Roma, por Stampa Salomoni, 1789



81. Pedro León Bombelli, Retrato del Beato Sebastián de Aparicio, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789



82. Pedro León Bombelli, Cura un Lobo milagrosamente al Beato Aparicio, siendo Niño, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789



83. Pedro León Bombelli, Allanado el camino por los Chichimecas, pasa el Beato a Zacatecas con sus Carretas, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789



84. Pedro León Bombelli, Estado, que actualmente tiene el Sitio llamado vulgarmente el Rancho de San Aparicio, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789



85. Pedro León Bombelli, a) Llega el Beato Aparicio a las Indias, va a establecerse en Puebla, y Comienza a domar Novillos b) Medita, y resuelve el Beato Aparicio Casarse, pero con intención de conservarse Virgen, si le fuese posible, c) Pasa el Beato Aparicio a Cielo raso las noches enteras en el Monte, contemplando las grandezas de Dios d) Hace ver el Beato Aparicio a una mujer que sus Bueyes no hacían daño alguno en las Sementeras, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789



86. Pedro León Bombelli, a) Pónese el Beato Aparicio desnudo sobre la tierra, y desafia a los Demonios para batalla b) Intentan los Demonios arrojar al Beato Aparicio al suelo, desde el Claustro alto del Convento, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789

87. Pedro León Bombelli, Fabrica Carretas el Beato Aparicio, y con ellas conduce géneros desde la antigua Vera Cruz a México, grabado en plancha de cobre, Colección de estampas..., Roma, por Stampa Salomoni, 1789

Serie anónima de la vida de fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, c. 1780-1800, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla



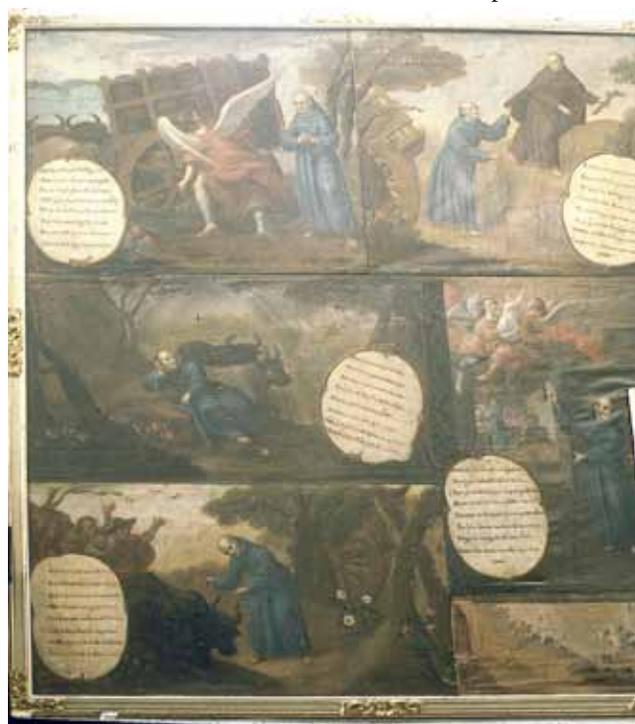
88. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio:
a) Caer la carreta a un impetuoso arroyo, b) Lucha con un toro,
c) Bodas de Sebastián, d) El niño Sebastián curado por una
lobo, Joven viuda provoca a Sebastián



89. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio:
a) Exposición del cadáver y entierro de Sebastián, b) Una joven
da una taza de agua a Sebastián, c) Sebastián resucita a un niño,
d) Muerte de Sebastián de Aparicio, e) Sebastián ora bajo un
árbol, f) Beatificación de Sebastián de Aparicio



90. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio:
a) Sebastián rumbo a la Nueva España, b) Sebastián de Aparicio
entre los chichimecas, c) Sebastián libra a un hombre de los ata-
ques de un demonio, d) Se aparecen a Sebastián los demonios,
e) Simulado entierro de Sebastián



91. Anónimo, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio:
a) Un ángel presta auxilio a Sebastián, b) Aparición de San
Diego a Sebastián, c) Un chaparrón sorprende a Sebastián en
despoblado, d) Sebastián ve un alma llevada al cielo por los
ángeles, e) Sebastián lanza su cordón a un toro bravío

Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio, óleo sobre tela, 1802, Capilla de la Virgen Conquistadora, San Francisco de Puebla, Puebla.



92. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) La obediencia manda a Sebastián al convento de Puebla, b) Sebastián reverenciado por las fieras, c) San Francisco sostiene una rueda de la carreta, d) Un ángel consuela a Sebastián



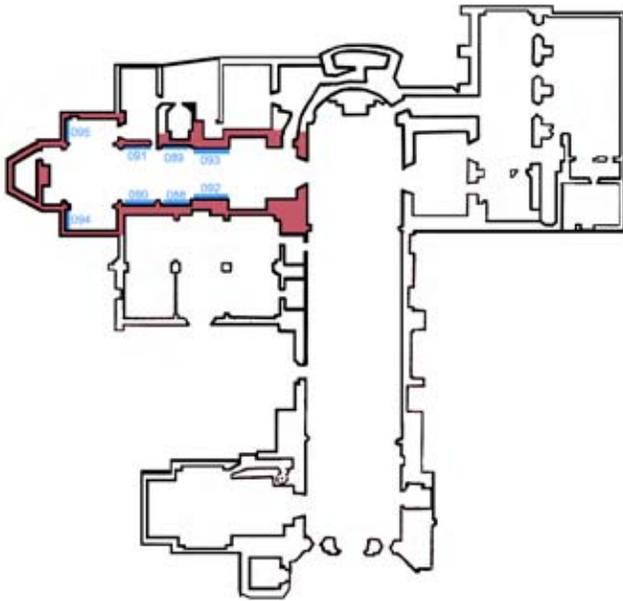
93. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) Aparición de la Virgen a Sebastián, b) Dos ángeles proporcionan de comer a Sebastián, c) Dios socorre milagrosamente a unos esposos por la mediación de Sebastián, d) Un compadre se aparece a Sebastián



94. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) Sebastián toma el hábito de los franciscanos, b) La comunidad delibera sobre la aceptación de Sebastián, c) Aparición de San Francisco a Sebastián, d) Profesa Sebastián y es enviado a Tecali



95. Miguel Jerónimo Zendejas, Escenas de la vida de fray Sebastián de Aparicio: a) Éxtasis de Sebastián, b) Habla Sebastián con un becerrillo, c) Sebastián da su cuerda a una parturienta, d) Sebastián socorre a una señora



96. Plano del ex convento de San Francisco de Puebla y localización de las pinturas de la vida de fray Sebastián de Aparicio en la capilla de la Virgen Conquistadora



97. Urna de plata que sirve como túmulo funerario al cuerpo/reliquia del beato fray Sebastián de Aparicio, capilla de la Virgen Conquistadora, ex convento de San Francisco de Puebla, Puebla



98. Pedro León Bombelli, Verdadero retrato del beato Sebastián de Aparicio, 1789, impresión sobre papel del grabado en metal, Museo nacional de Historia, INAH



99. Anónimo, Verdadero retrato del beato Sebastián de Aparicio, s. XIX, óleo sobre tela, altar mayor de la capilla de la Virgen Conquistadora, ex convento de San Francisco de Puebla, Puebla



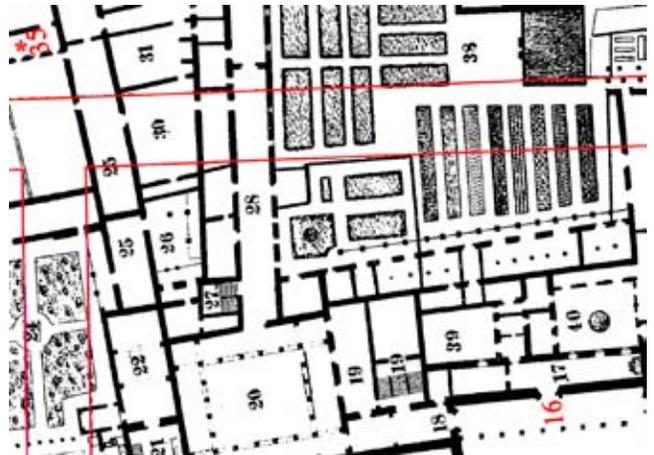
100. José Mariano de Lara y Hernández, Verdadero retrato de la estampa de [san] Sebastián de Aparicio, 1782, Museo Universitario de la benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla



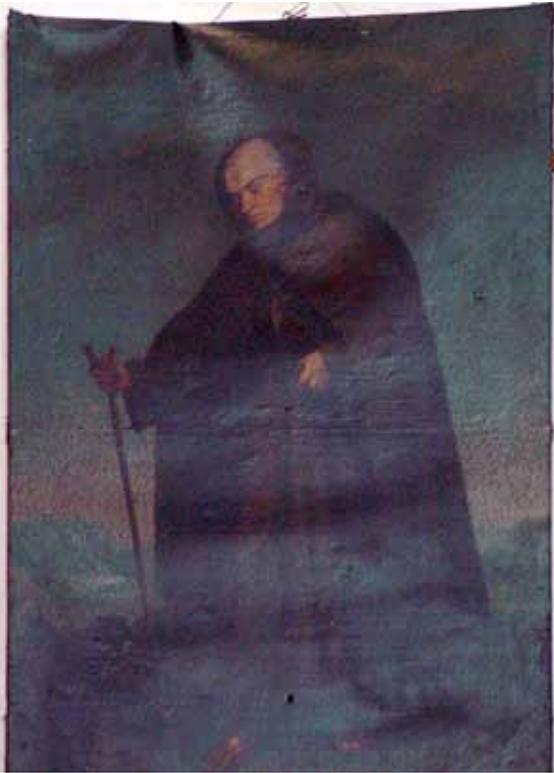
101. Estampa contemporánea del beato Sebastián de Aparicio



102. Plano del convento de San Francisco de México publicado por Antonio García Cubas en El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anécdotas y costumbres mexicanas anteriores al actual estado social...: p. 60



103. Detalle de la anterior señalando el n. 16 el claustro exterior donde se hallaba una serie relativa a la vida de fray Sebastián de Aparicio, y en el n. 35, la celda en la que murió fray Antonio Margil de Jesús



104. Anónimo, Retrato de fray Antonio Margil de Jesús, óleo sobre tela, Capilla de Balvanera del ex convento de San Francisco de la Ciudad de México



105. Anónimo, Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México



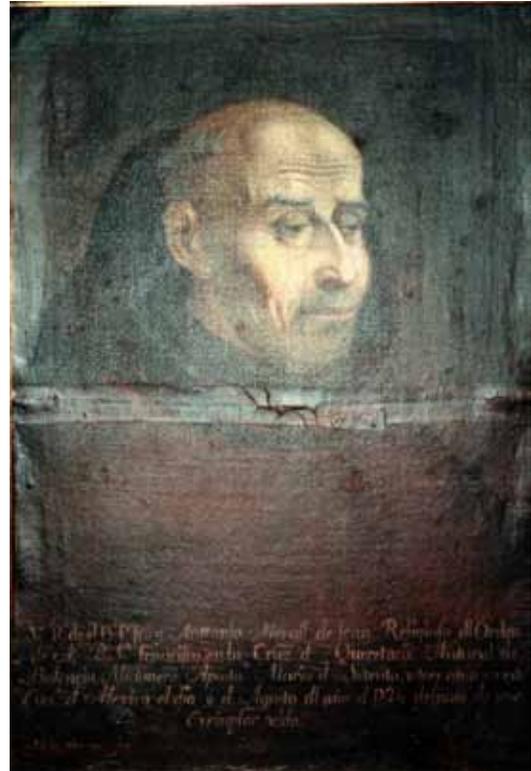
106. Joaquín de Sotomayor, Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús, grabado en plancha de metal, 1737, publicado en *El peregrino septentrional...* de fray Isidro Félix de Espinosa



107. Anónimo, Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús, óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



108. Torres, Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús, óleo sobre tela, Colección particular, EUA



109. Nicolás Enríquez, Verdadero retrato de fray Antonio Margil de Jesús, óleo sobre tela, Our Lady of the Lake University, San Antonio Texas, EUA



110. Anónimo, Retrato de fray Pedro de Gante, óleo sobre tela, mediados del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



111. Iriarte y Ca, El V. Fr. Pedro de Gante, Litografía publicada por Manuel Ramírez Aparicio en su obra: Los conventos suprimidos de México, estudios biográficos, históricos y arqueológicos



112. Anónimo, Retrato de fray Andrés de Olmos, óleo sobre tela, mediados del siglo XVII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



113. a) Anónimo, Retrato de fray Juan de Zumárraga, óleo sobre tela, siglo XVII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. b) Anónimo, Retrato de fray Juan de Zumárraga, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. c) Miguel Cabrera, Retrato de fray Juan de Zumárraga, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México



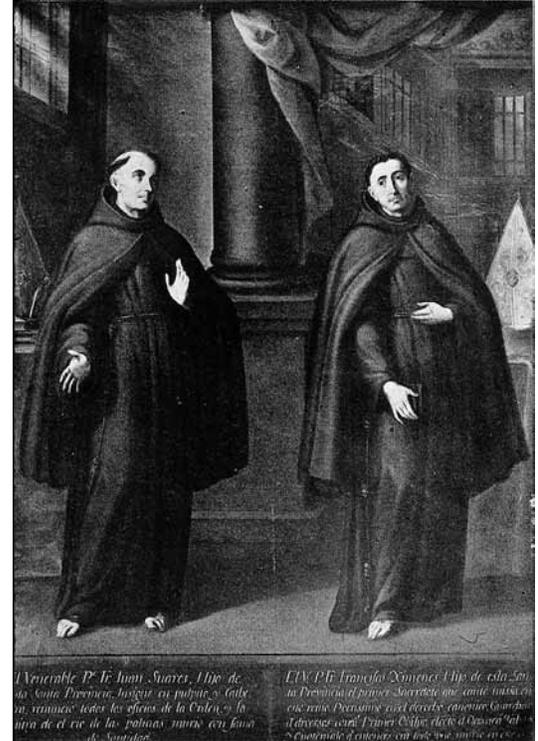
114. Anónimo, Retratos de fray Martín del Castillo y fray Luis Morote, óleo sobre tela, primer tercio del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



115. Anónimo, Retratos de fray Gil y fray Paulucio de la Trinidad, óleo sobre tela, siglo XVIII, actualmente en el Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlan, Estado de México



116. Antonio de Torres, Retratos de fray Joseph Sánchez y fray Diego Trujillo, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



117. Antonio de Torres, Retratos de fray Juan Suárez y fray Francisco Jiménez, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



118. Antonio de Torres, Retratos de fray Diego de Olarte y fray Pedro de Gante, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



119. Antonio de Torres, Retratos de fray Esteban de Ursúa y fray Sancho Meras, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



120. Anónimo, Retrato de Carlos I y Felipe el Hermoso, óleo sobre tela, siglo XVI, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



121. Anónimo, Retrato de Clemente de Santa María y Rosa de la Concepción, óleo sobre tela, siglo XVIII, iglesia de Concepción Buenavista, Oaxaca



122. Anónimo, Retrato de doña Beatriz de Miranda y doña Josefa de Santo Tomás, óleo sobre tela, siglo XVIII, Colección particular, Ciudad de México



123. Anónimo, Retrato de Doña Juana y Doña María Josefa de Lafora Gay y Arce, óleo sobre tela, siglo XVIII, Colección particular, Ciudad de México



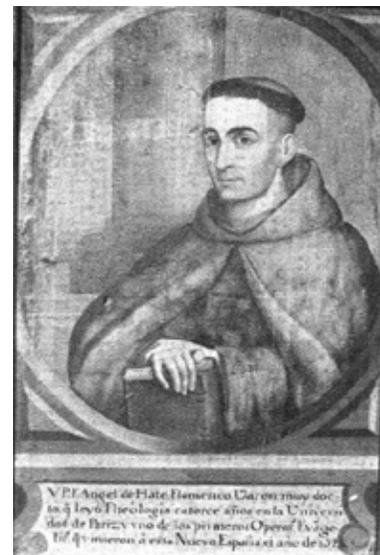
124. Anónimo, Retrato de fray Bernardino de Sahagún, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



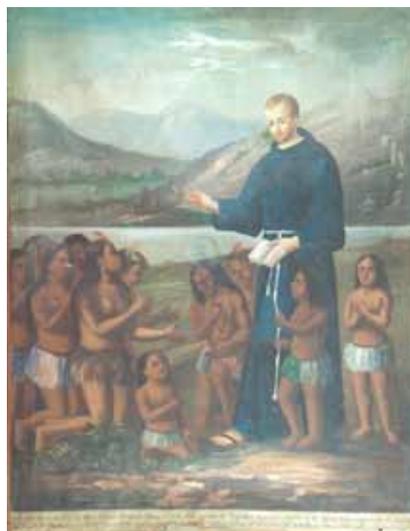
125. Anónimo, Retrato de fray Juan de Torquemada, óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Estado de México



126. Anónimo, Retratos de los primeros doce, óleo sobre tela, siglo XVIII, Iglesia del exconvento de San Francisco de Puebla, Puebla



127. Serie pintada por Ramón Rodríguez Arangoity, a) Retrato de fray Pedro de Gante, óleo sobre tela, 1874, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México. b) Retrato de fray Martín de Valencia, óleo sobre tela, c. 1874, Fomento Cultural Banamex, Ciudad de México. c) Retrato de fray Ángel de Hute, óleo sobre tela, c. 1874, Convento de San Francisco, Tecajic, Estado de México, Estado de México



129 Detalle del anterior, inciso B.

128. Francisco B. Velázquez, Copia del Verdadero retrato de fray Juan Calero, 1857, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco

130. Anónimo, Copia del Verdadero retrato de fray Juan Calero, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco

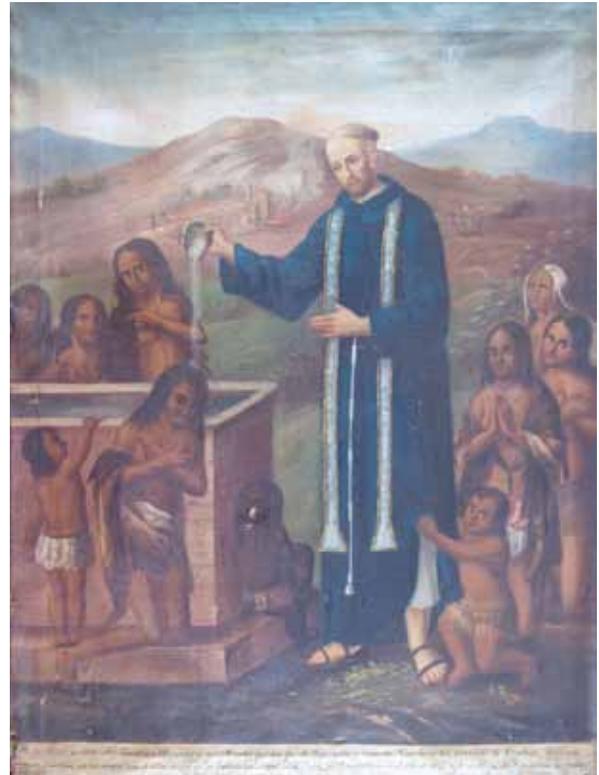


131. Francisco B. Velázquez, Copia del Verdadero retrato de fray Antonio de Cuellar, 1856 óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco

132. Anónimo, Copia del Verdadero retrato de fray Antonio de Cuellar, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco



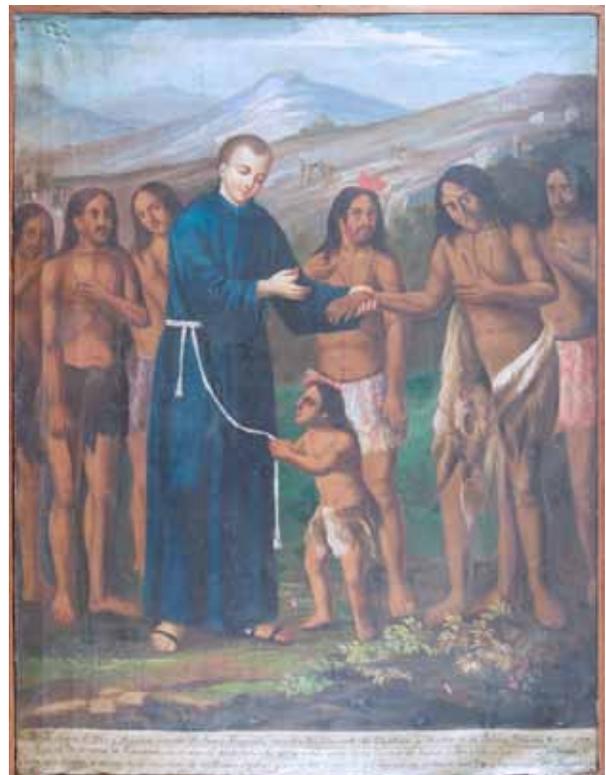
133. Francisco B. Velázquez, Copia del Verdadero retrato de fray Francisco Lorenzo, 1858 óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco



134. Anónimo, Copia del Verdadero retrato de fray Francisco Lorenzo, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco



135. Francisco B. Velázquez, Copia del Verdadero retrato de fray Juan Francisco, 1858 óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco



136. Anónimo, Copia del Verdadero retrato de fray Juan Francisco, s. XX, óleo sobre tela, Convento de Etzatlán, Jalisco



137. Fray Diego de Valadés, El evangelizador franciscano en tierra chichimeca, lámina p. 224 de la Retórica Cristiana...



138. Fray Diego de Valadés, El evangelizador franciscano en tierra chichimeca, lámina p. 225 de la Retórica Cristiana...



139. Gerónimo de Mendieta, Frontispicio al libro V de la Historia Eclesiástica Indiana



140. José de los Ríos Arnaiz, *Retrato de fray Buenaventura Francisco Baeza*, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVIII, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



141a. Mariano Guerrero, *Verdadero retrato del Apostólico P.Fr. Junípero Serra*, óleo sobre tela, c. 1784, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México



141b. Mariano Guerrero, *Verdadero retrato del Apostólico P.Fr. Junípero Serra*, detalle



141c. Mariano Guerrero, *Verdadero retrato del Apostólico P.Fr. Junípero Serra*, detalle



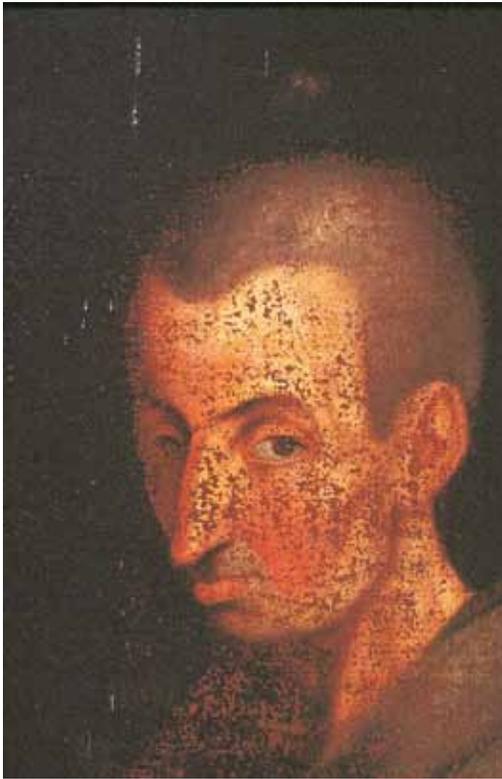
141d. Mariano Guerrero, *Verdadero retrato del Apostólico P.Fr. Junípero Serra*, detalle



142. Miguel Cabrera (Miguel Cabrera f. año de 1740), *Retrato de fray Toribio de Nuestra Señora*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.e



143a. Miguel Cabrera (atribución), *Retrato de fray Toribio de Nuestra Señora*, atribución a Miguel Cabrera, óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro, Querétaro. Vista general



143b. Miguel Cabrera (atribución), *Retrato de fray Toribio de Nuestra Señora*, atribución a Miguel Cabrera, óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro, Querétaro. Detalles



143c. Miguel Cabrera (atribución), *Retrato de fray Toribio de Nuestra Señora*, atribución a Miguel Cabrera, óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro, Querétaro. Detalle



144. Anónimo, *Retrato de fray Antonio Llinas*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.



145. Antonio Sánchez (Antto. Sanchez fecit), *Retrato de fray Diego de Alcántara*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México



146. Anónimo, *Retrato de fray Juan Ramos de Lora*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.



147. Anónimo, *Retrato de fray Bernardo Pumeda*, Antonio Sánchez, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.



148. Miguel Ángel de Ayala (Migl. Angl. de Ayala fec), *Retrato del hermano Raymundo de Castañeda*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.



149. Francisco Antonio Vallejo (atribución), *Retrato de fray José de Santiesteban*, óleo sobre tela, Ex convento de San Fernando de la Ciudad de México.



150a. Anónimo, La Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.. Vista general



150b. Anónimo, La Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban, Destrucción de la misión.



150c. Anónimo, La Destrucción de la misión de San Sabá y martirio de los padres fray Alonso Giraldo de Terreros y fray José de Santiesteban, Comanches y su Capitán Grande.



151. Anónimo, *Retrato de Fray Pablo Rebullida*, s. XVIII, óleo sobre tela, 175 x 115. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro. a) Pormenor del rostro. b) Destrucción de la misión. c) Martirio del fraile



152. Anónimo, *Retrato de Fray Juan Díaz y fray José Moreno*, s. XVIII, óleo sobre tela, 192 x 129. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



153. Anónimo, *Retrato de Fray Crisóstomo Gil de Bernabé y fray Felipe Guillén*, s. XVIII, óleo sobre tela, 192 x 129. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



154. Pedro Noriega, *Retrato de Fray Francisco de Esteves* firmado "Noriega ft", óleo sobre tela, , óleo sobre tela, 192x129. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



155. *Retrato de Fray Melchor López de Jesús*, firmado "Peralta facit 1775", óleo sobre tela, 192x129. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro. Atribuido en algún momento a Juan Correa



156. Anónimo, *Retrato de Fray Isidro Félix de Espinosa*, s. XVIII, óleo sobre tela, 196 x 138. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



157. Baltasar Sánchez, *Retrato de Fray Juan de Soto*, s. XVIII, óleo sobre tela, 194 x 109. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



158. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio de los Ángeles*, s. XVIII, óleo sobre tela, 169 x 106. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro. a) Detalle del lienzo de la Virgen



159. Anónimo, *Retrato de Fray Andrés Pazos*, s. XVIII, óleo sobre tela, 197 x 105. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



160. Anónimo, *Retrato de Fray Diego de los Dolores Ursua*, s. XVIII, óleo sobre tela, 191 x 107. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



161. Anónimo, *Retrato de Fray Manuel Ortuño y Velasco de Jesús*, s. XVIII, óleo sobre tela, 168 x 107. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



162. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio López de Guadalupe*, s. XVIII, óleo sobre tela, 192 x 109. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



163. Anónimo, *Retrato de Fray Pedro de la Concepción*, s. XVIII, óleo sobre tela, 209x144. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



164. Anónimo, *Alegoría del silencio*, s. XVIII, óleo sobre tela, Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



165. Atribución a Juan Correa, *Retrato de Fray Antonio Linas de Jesús María*, s. XVIII, óleo sobre tela, 189 x 110. Museo Regional de Querétaro. Procede del Colegio de Santa Cruz de Querétaro



166. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio Linas de Jesús María*, s. XVIII, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



167. Anónimo, *Retrato de Fray Juan de Angulo*, s. XVII, óleo sobre tela, 52 x 82.5. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



168. Juan de Sáenz, *Retrato de Fray Francisco Ruset de la Rosa*, firmado "Juan de Saenz pinxit", s. XVIII, óleo sobre tela, 146 x 202.5 . Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



169. Anónimo, *Retrato de fray Pedro de la Concepción y Urtiga*, óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



170. Anónimo, *Retrato de Fray Nicolás Álvarez*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 163. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



171. Anónimo, *Retrato de Fray Felipe de Jesús Butrón*, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



172. Diego A. de Cuentas, *Retrato de fray José Guerra*, óleo sobre tela, 161 x 210, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



173. Anónimo, *Retrato de Fray Mariano Ledesma*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 167. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



174. Autor desconocido, *Retrato de Fray Agustín Patrón*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 166. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



175. Manuel Montes, *Retrato de fray José de Arriaga*, óleo sobre tela, 103 x 189, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



176. Anónimo, *Retrato de Fray José Joaquín Rubira y Escalante*, s. XVIII, óleo sobre tela, 97.5 x 165. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



177. Blas Felix Delgado de la Virgen, , óleo sobre tela, 110 x 167, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



178. Anónimo, *Retrato de Fray Joseph Villar*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 167. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



179. Anónimo, *Retrato de Fray Francisco Javier de Silva*, s. XVIII, óleo sobre tela, 98 x 167. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



180. Diego Sanabria, *Retrato de fray Francisco de Jesús*, óleo sobre tela, 97 x 166, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



181. Diego Sanabria, *Retrato de Fray Pablo Rebullida*, s. XVIII, óleo sobre tela, 165 x 98, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



182. Diego Sanabria, *Retrato de Fray Antonio de los Ángeles*, firmado "Sanabria Fa", s. XVII, óleo sobre tela, 98 x 166. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



183. Anónimo, *Retrato de Fray Diego Moreno de la Rúa*, s. XVIII, óleo sobre tela, 97 x 165. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



184. Anónimo, *Retrato de Fray Antonio de Escaray*, s. XVIII, óleo sobre tela. 96 x 162.5. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



185. Anónimo, *Retrato de Fray Francisco Anselmo Salinas*, s. XVIII, óleo sobre tela, 102 x 179. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



186. Diego Sanabria, *Retrato de Fray Francisco de los Frutos*, firmado "Sanabria Fa", s. XVII, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



187. Blas Felix Delgado de la Virgen, *Retrato de fray Francisco de San José*, 1739, óleo sobre tela, 167 x 110, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



188. Anónimo, *Retrato de Fray José María Sáenz*, s. XIX, óleo sobre tela, 104 x 164. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas



189. Anónimo, *Retrato de Fray Ignacio del Río*, s. XIX, óleo sobre tela. Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas