

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA IGLESIA Y CONVENTO DE
SAN LUIS OBISPO, TLALMANALCO, MEXICO



FILOSOFIA
Y LETRAS

T E S I S
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A

GUSTAVO A. CURIEL MENDEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A MIS PADRES:

SR. ANTONIO CURIEL CUETO

SRA. GUADALUPE MENDEZ DE CURIEL

A MIS SEGUNDOS PADRES:

DR. ROBERTO CURIEL CUETO

SRA. MARIA MENDEZ DE CURIEL

A LA LIC. MARTHA FERNANDEZ GARCIA

A MIS PRIMOS:

MARTHA CURIEL DE GIL

LAURA ARCHER CURIEL

JOSE IGNACIO ALARCON MENDEZ

San Juan... el que estuvo presente cuando aparecieron por primera vez los mundos; el que dió el sí de la afirmación para que echara a caminar el siglo; uno de los pilares que sostiene firme lo que está firme, ... se inclinó cierto día a contemplar la tierra de los hombres.

Por eso fue necesario que más tarde vinieran otros hombres. Y estos hombres vinieron como de otro mundo. Llevaban el sol en la cara y hablaban lengua altiva, lengua que sobrecoge el corazón de quien escucha. Idioma, ... férreo instrumento de señorío, arma de conquista, punta del látigo de la ley. Porque ¿cómo, si no en castilla, se pronuncia la orden y se declara la sentencia? Y ¿cómo amonestar y cómo premiar si no en castilla?

Y ellos con la cabeza y los indios con las manos, dieron principio a la construcción de un templo.

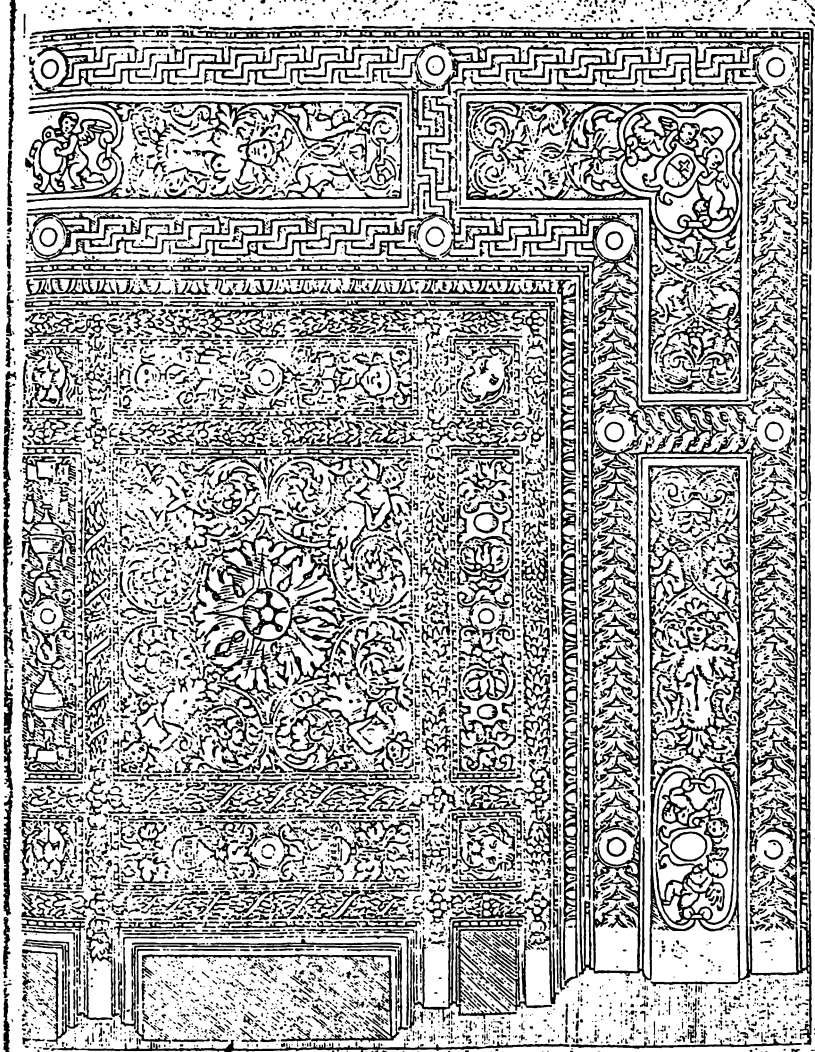
Vírgenes anónimas, apóstoles mutilados, ángeles ineptos, que descendieron del altar a las andas y de las andas al suelo y ya en el suelo fueron derribados. Materia sin virtud que la piedad olvida y el olvido desdeña.

Rosario Castellanos.
Oficio de tinieblas'

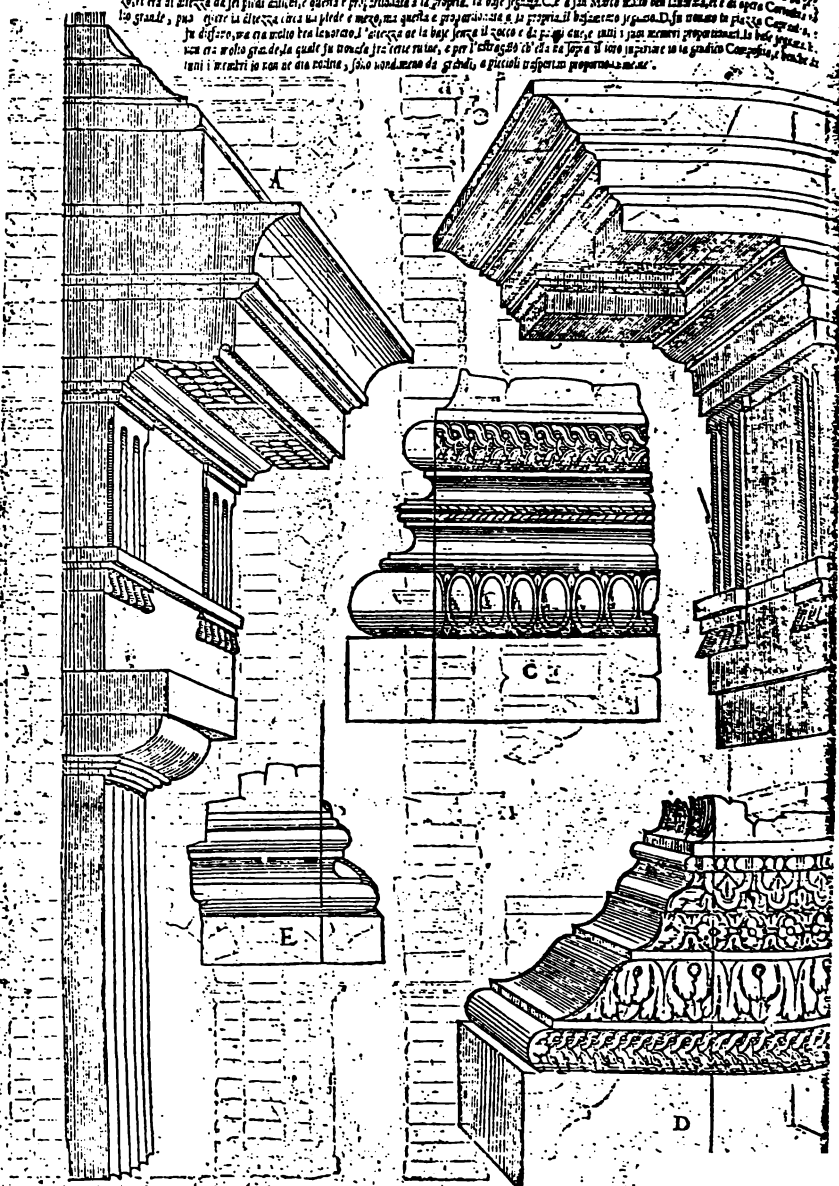
I N D I C E

I.	INTRODUCCION	1
II.	ANTECEDENTES DE LA POBLACION	
	1. período prehispánico	6
	2. Tlalmanalco durante la conquista	22
	3. Tlalmanalco durante la colonia	
	a) la evangelización	38
	b) fray Martín de Valencia	50
III.	HISTORIA DEL CONJUNTO	
	1. el monumento en el tiempo	60
IV.	EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI	
	1. el atrio	68
	2. la portería	72
	3. el claustro	81
	4. la sacristía	95
	5. la iglesia	103
	6. la decoración interior de la iglesia	117
	7. simbolismo del retablo de Tlalmanalco	154
	8. la capilla abierta	
	a) la capilla ante los historiadores del arte ..	161
	b) descripción de la arcada	189
	c) descripción del presbiterio	194
V.	CONSIDERACIONES FINALES	206
	NOTAS BIBLIOGRAFICAS	215
	BIBLIOGRAFIA	236
VI.	DOCUMENTOS.....	247

M. Sebastiano Serlio
Bolognese. Quarto li-
bro de architectura.

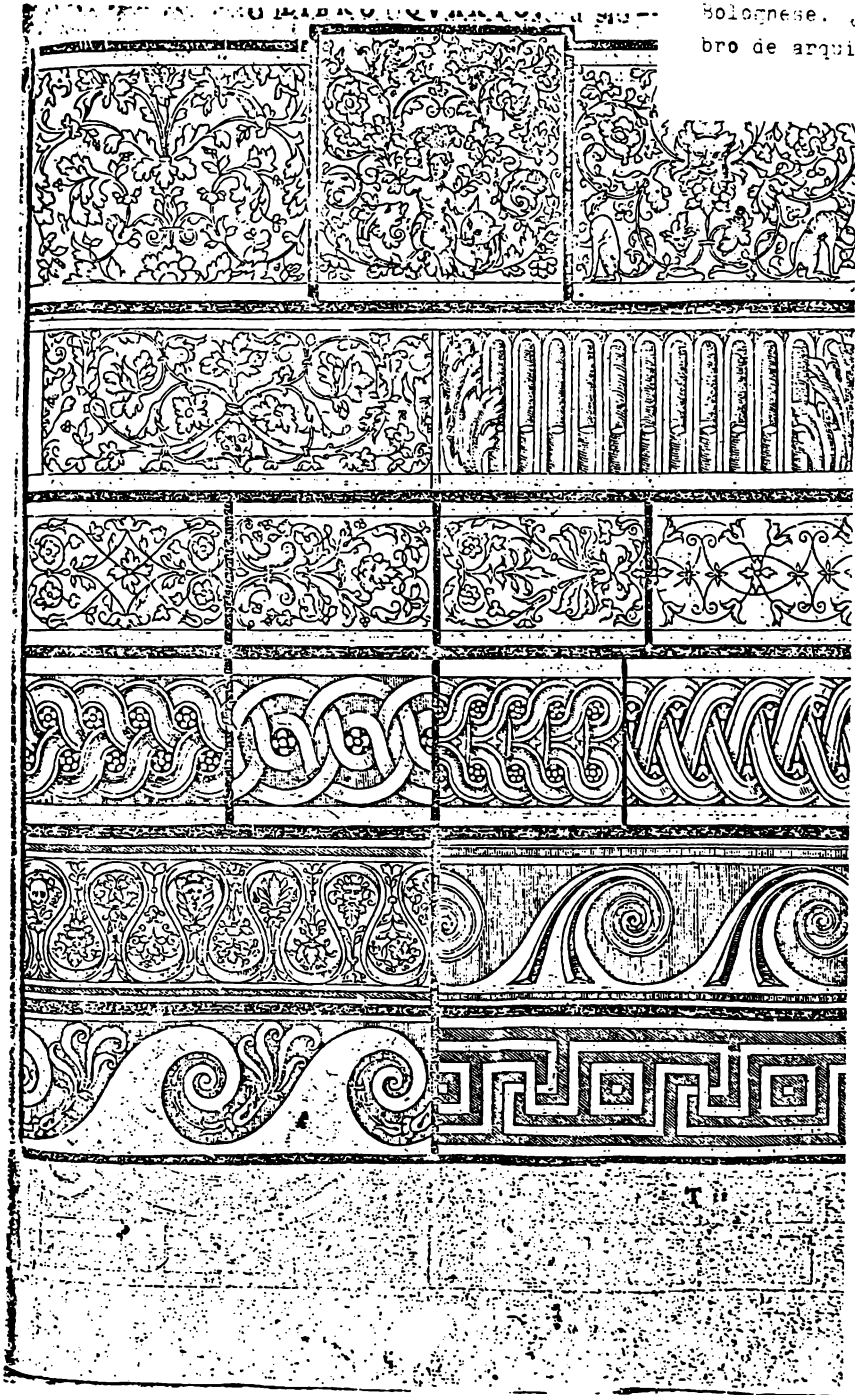


Q. nelle cornici, bozze, e bafte sono reliquie di antichità. Questa qui sono segnata. A. cioè una parte di colonna, l'architrave, il fregio e la cornice con il fregio
 tutto sopra, tra tanta di un pezzo, e la sua altezza è di piedi. an. con quel con proporzionata, fu trovata fuori di Roma sopra il Jano. Anche detto trovato ad
 altre mani mano. la cornice segnata B. fu trovata nel tempio di Gio: Pietro. Et anche la sua parte nel medesimo luogo, non si vedeva et uno d'uno
 et il tra di altezza de' sei piedi cubiti, e questa è proporzionata a la propria. La baste segnata C. è la baste marmo con l'architrave e di opera Corintia
 la grande, può avere la altezza circa tre piedi e mezzo, ma questa è proporzionata a la propria. Il bozzetto segnato D. fu trovato in piazza Capriola.
 fu detto, ma era molto bello, et era di marmo, e di piedi due, e un mezzo proporzionati. La baste segnata E.
 non era molto grande, quale fu trovata in strada, tra l'arco di la baste, e di piedi due, e un mezzo proporzionati. La baste segnata F.
 tutti i bozzetti fu non era alta, e solo andavano da piccoli, o piccoli d'opera proporzionata.



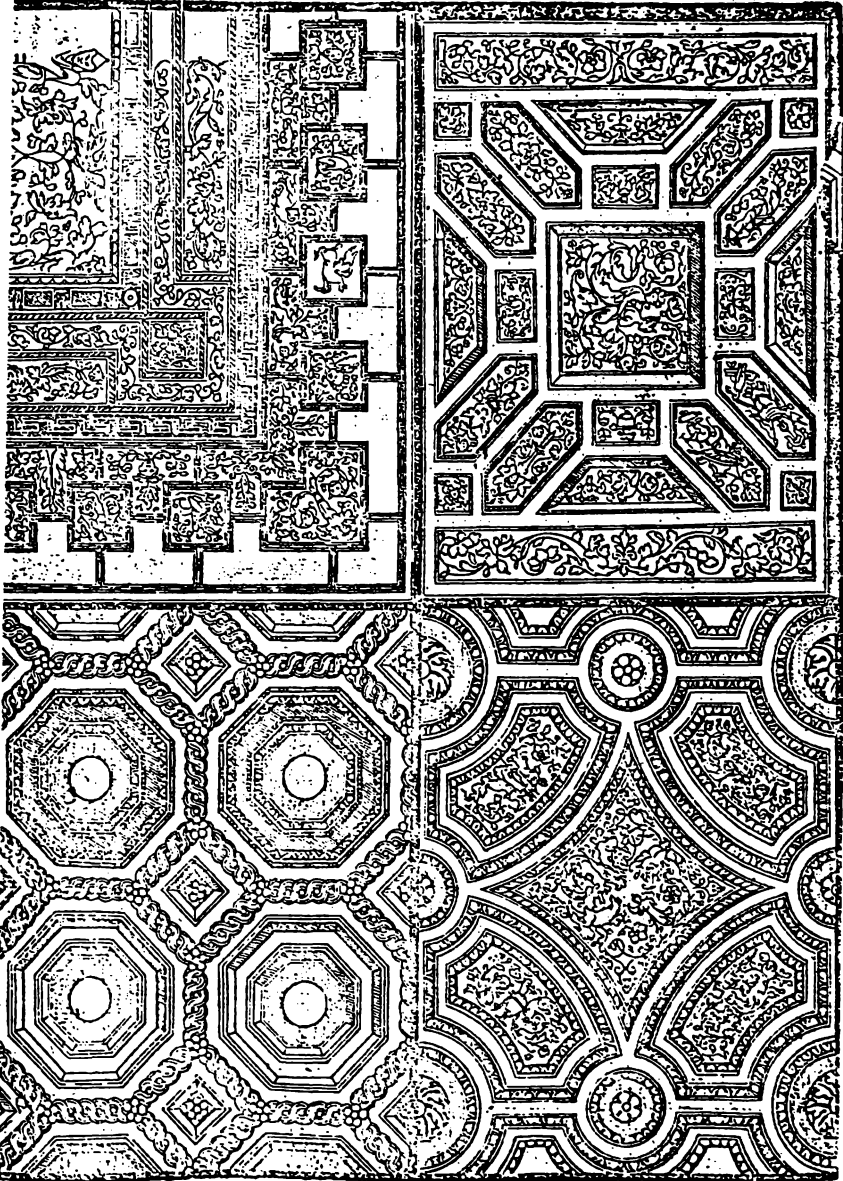
A. Sebastiano Serlio
 Bolognese. Quinto li-
 bro de architettura.

A. Sebastiano Serlio
Bolognese. Quinto li-
bro de architectura.



A. Sebastiano Serlio
Bolognese. Quinto li-
bro de architectura.

DE L'ORDINE COMPOSITO



I I N T R O D U C C I O N

El marco temporal que corresponde al origen de la Nueva España es el siglo XVI. En esta centuria se realizaron numerosas producciones artísticas, derivadas del choque de dos culturas que fue uno de los factores determinantes del México colonial.

Está presente, en gran parte de las manifestaciones del arte de este primer siglo de vida novohispana, una característica de enorme importancia: la participación de la mano de obra indígena.

Las construcciones monacales forman un grupo distinguido dentro del gran conjunto de obras del siglo XVI mexicano; fueron el escenario de la incipiente nueva forma de vida americana. En ellas se refleja tanto la visión que la orden mendicante dirigente de la obra tenía sobre su misión, como la apropiación muchas veces producto de la imposición -por parte del indígena- de una nueva concepción religiosa.

El valor mismo de estas edificaciones no fue reconocido, en toda su magnitud, hasta este siglo. Su estudio formal fue así, no obstante su importancia, escaso hasta hace algunos años y cuando existente, general; es

decir, casi nunca se profundizó en los numerosos problemas inherentes a un conjunto individual.

El hombre de la actualidad debe tomar conciencia, urgentemente, de su calidad de testimonios históricos artísticos de una época y mentalidad - que son parte del gran acervo cultural que le es propio.

Cada una de estas obras presenta un pergeño que la hace más o menos notable entre las demás.

A la capilla abierta de Tlalmanalco se le ha asignado un lugar preponderante dentro de la evolución artística de la Nueva España; en particular, se le reconoce como magnífico ejemplo de la modalidad que hoy llamamos tequitqui.

Ni la capilla ni el conjunto conventual del que forma parte, han sido analizados íntegramente. Los diferentes estudios que han incluido algún análisis sobre Tlalmanalco son obras cuya finalidad no es ésta, lo que ha impedido que en ellas se profundice sobre la problemática de esta importante obra.

El análisis formal y ornamental del conjunto se presenta, así, como un problema que llama la atención. Es tal análisis lo que motiva este estudio, que pretende sólo contribuir a posteriores investigaciones, tanto de esta construcción como de otras obras del grupo al cual pertenece.

Aunque no es su interés principal, en el monumento se conservan - - obras artísticas de siglos subsiguientes al XVI. Es importante la comprensión de la incidencia que el desarrollo del arte colonial tuvo en el lugar.

El método de investigación utilizado consistió en: recopilación bibliográfica, lo más exhaustiva posible, de la información existente; el recurso a diversos archivos; material fotográfico antiguo y moderno, así como

visitas al monumento.

El material bibliográfico, a diferencia del que se relaciona con muchas otras obras, es únicamente general. Algunos autores profundizaron más que otros en la problemática individual de Tlalmanalco, pero ésta nunca fue el objeto central de su atención.

Creo que la omisión, involuntaria, de autores que hayan incluido en algunas de sus obras comentarios sobre el monumento, es mínima.

La documentación de archivo consultada fue: el contrato notarial de obligación de obra para un retablo de Tlalmanalco, gentilmente proporcionado por la Lic. Elena Zea Prado. La investigación que realicé, por mi parte, no condujo a ningún otro resultado, salvo el de conocer la documentación -- existente en el archivo de bienes inmuebles de la Secretaría de Patrimonio Nacional.

Pude disponer de material fotográfico antiguo gracias a la muy va--liosa y desinteresada ayuda del Lic. Mariano Monterrosa. Sin este material no hubiese sido posible observar numerosos aspectos que han sido modifica--dos en el conjunto.

El material fotográfico moderno corresponde al trabajo realizado in situ con la muy amable ayuda de la Lic. Amada Martínez Reyes y de la Lic. - Guillermina Vázquez.

Las visitas efectuadas se caracterizaron, casi siempre, por el poco espíritu de colaboración del R. P. José Guadalupe Hernández. Sin embargo, cabe reconocer, el padre Hernández se mostró más accesible cuando el estudio estaba por finalizar; fue posible, entonces, fotografiar el interior de la sacristía, así como la capilla del tercer orden, de las cuales no había fotografía alguna.

----- + ----- + ----- +

La presente tesis se dividió en un bosquejo histórico de la región y la descripción y análisis propio del conjunto conventual.

Un apartado se dedicó a la etapa prehispánica de Tlalmanalco; la región era uno de los señoríos independientes del imperio mexica: es difícil, entonces, la comprensión plena de su desarrollo, debido a que hay poca y -- confusa información.

Lo ideal para un entendimiento cabal de la capilla abierta es encontrar el modelo del que surgió su decoración, que con seguridad existe. Por no haberse logrado esto, el apartado correspondiente se vió limitado a la - crítica de obras de autores que han estudiado a la capilla, así como su descripción -para mí, incompleta aún.

Este trabajo pretende ser parte de una serie de monografías acerca de los conjuntos conventuales franciscanos del siglo XVI. Espero que, al - igual que: La iglesia y el convento de Huejotzingo de Marcela Salas Cuesta, y La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla de Amada Martínez - Reyes, contribuya a la cada vez más profunda comprensión tanto del conjunto de obras dirigidas por esta orden en la Nueva España, como del otro grupo, el de obras del siglo XVI mexicano, del que son elementos integrantes.

----- + ----- + -----

Deseo manifestar aquí mi agradecimiento al Instituto de Investiga-- ciones Estéticas que, bajo la dirección del maestro Jorge Alberto Manrique, me otorgó la beca, así como las facilidades necesarias que hicieron posible llevar a cabo este trabajo;

al maestro Jorge Alberto Manrique quien me transmitió por primera vez la inquietud por el conocimiento, la comprensión y la conservación del arte colonial, así como porque amablemente dirigió este trabajo desde su inicio -- con consejos y sugerencias que siempre produjeron mayor claridad en la investigación;

a la doctora Elisa Vargas Lugo de Bosch, cuya atinada dirección del Seminario de Arte Colonial, impartido en esta facultad, ha hecho que los participantes de esa su cátedra, tengamos una visión cada vez más amplia y profunda de las manifestaciones del arte de la Nueva España (en muchas ocasiones con sabios comentarios delante de las propias obras, en el transcurso de las visitas que con suma amabilidad ha organizado);

al Lic. Mariano Monterrosa por su ayuda al facilitar, en forma desinteresada, material fotográfico antiguo;

a la Lic. Elena Zea Prado, compañera y amiga, que me proporcionó la documentación que encontró en el Archivo de Notarías, acerca de la fábrica de uno de los retablos de Tlalmanalco;

al maestro Marco. A Díez, en quien hemos encontrado un amigo;

a la maestra Elena I de Gerlero y al Lic. José Guadalupe Victoria, por sus sabios comentarios y apoyo;

a mis compañeras Amada Martínez Reyes y Guillermina Vázquez por su ayuda para recabar el material fotográfico del conjunto en la actualidad, así como por su interés, incentivo constante para este estudio;

al Sr. José Vergara por haberme facilitado un testamento relacionado con Tlalmanalco, encontrado por él en el Archivo de Notarías;

a José Ignacio Alarcón Méndez, sin cuya ayuda y apoyo no se hubiera podido llevar a cabo esta tesis.

II ANTECEDENTES DE LA POBLACION

1. Período prehispánico

• El poblado de San Luis Obispo de Tlalmanalco, forma uno de los 24 - municipios del Estado de México (1). Ostenta el título de villa; es la cabecera del municipio de Tlalmanalco. Se localiza a una altura de 2,419 m. sobre el nivel del mar. El municipio está irrigado por el río de la Compañía o de Tlalmanalco, el cual baja por la vertiente oeste del Iztaccíhuatl para desembocar en el lago de Chalco (2).

El clima de la región es templado, con pequeñas oscilaciones térmicas y lluvias en verano y principios de otoño.

Jorge A. Vivó en su estudio Climatología del Valle de México, apunta que: el clima de esta región se ha catalogado, según los fundamentos del Sistema Koeppen, como Cfwcg, es decir, clima de temperie húmeda (de bosque). La lluvia es periódica y con inviernos secos. Durante el mes más lluvioso de verano, las lluvias son diez veces o más, de mayor altura que en el mes más seco. La temperatura del mes más frío es superior a los -38°C , y se registra la temperatura máxima antes del solsticio de verano (3).

Tlalmanalco se encuentra a sólo 50 km. de la ciudad de México, lle-
gándose a esta población por la carretera federal 115, vía que se encuentra
toda asfaltada y una a México Chalco Cuautla.

Considero importante, antes de tratar el conjunto conventual de San
Luis Obispo de Tlalmanalco, señalar de una manera general los diferentes --
grupos sociales y culturales que se relacionan con esta localidad.

La región de Chalco-Tlalmanalco presenta para su estudio, problemas
varios con respecto a su desarrollo histórico, anterior a la llegada de los
españoles.

Los primeros vestigios son cerámica de tiempos muy tempranos, lo --
cual demuestra que desde el preclásico inferior, existieron asentamientos -
humanos, los cuales seguirán hasta nuestros días. Tlalmanalco es marco de
distintos grupos que más tarde conformarán la hoy llamada nación chalca, la
cual al parecer tuvo fricciones con grupos de tepanecas desde los tiempos -
de Acamapichtli (1376 - 1396), momentos en que aún el poderío mexica era bas
tante limitado.

El historiador Nigel Davies en su estudio Los mexicas: primeros pa-
sos hacia el imperio, afirma que: "... su historia parece haber sido más --
larga de lo que se cree." (4). La fase tepaneca duró algo más de 30 años
y fue probablemente seguida por una tregua, después la guerra, ligera en un
principio, se fue haciendo más feroz y llevada a cabo principalmente bajo -
las órdenes de Hutzilíhuitl (1396 - 1417).

El motivo de la guerra tepaneca-chalca fue una xochiyoayotl y prin-
cipió hacia el año de 1375; ya para la fecha de 1385, la lucha abandona su
carácter anterior para convertirse en una de carácter expansionista territo

rial. Años más tarde los mexicas tratarán de someter a la región de Chalco.

Según Nigel Davies los habitantes de Chalco fueron finalmente derrotados, cuando el hoy llamado Imperio Azteca era ya una realidad. Podemos afirmar que la historia de la guerra contra Chalco, se inicia con Acamapichitli, prosigue con Huitzilíhuitl, Chimalpopoca e Itzcóatl, hasta la época en que con Moctezuma Ilhuicamina se somete definitivamente a la región.

"... realmente por su resistencia á outrance, primero a los tepanecas, y luego a los mexicas, y por su multiplicidad de señores y tecpan, -- Chalco debió ser un estado resuelto y poderoso." (5)

Apunta Nigel Davies que: "... toda la historia de la guerra chalca, tal y como la narran distintas fuentes [entre ellas la obra de Chimalpain], desmiente la idea de que los mexicas continuaron siendo humildes vasallos [de otros grupos dominantes] hasta el año 1428. En realidad, los chalcos, después de las primeras etapas de guerra, parecen haber sido más amigos que enemigos de los tepanecas, mientras que seguían siendo implacables enemigos de los mexicas. En una ocasión fatal, en 1428 engañados por el persuasivo Nezahualcóyotl, se negaron a ayudar a los tepanecas contra los mexicas, contribuyendo de este modo no solamente a la ruina de los primeros, sino también a su propia derrota final." (6).

El vocablo Tlalmanalco procede de la lengua náhuatl; basándonos en el Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana, de fray Alonso de Molina, podemos afirmar que proviene del verbo tlalmana-Nitla que significa allanar o igualar el suelo, pisándolo con pisón, o cosa semejante para cimiento de tapia o pared y forma su pretérito Onitlatalman.

El vocablo tlalmanalli, se puede traducir como tierra igualada o --

allanada y si se adjunta el sufijo de locación interna "co" el cual significa 'en', podemos dar el significado correcto de la palabra Tlalmanalco, que sería: "en el lugar de la tierra igualada, en el lugar de la tierra pareja, en el lugar donde la tierra se hace plana." (7).

El toponímico del lugar no es fortuito ya que en esta región es donde comienza el Valle de México, o mejor dicho, donde se inicia la planicie que desciende de las montañas hacia el valle de la ciudad de México.

Creemos que es necesario reforzar el argumento anterior y nada mejor que recurrir al análisis de la representación simbólica del glifo toponímico de Tlalmanalco. Este aparece en el Lienzo de Tlaxcala; en donde la pintura décima presenta debajo de una calabaza (Ayotzinco) "... el símbolo de la tierra, que presenta un terreno plano tlalmanalli, que a su vez nos da Tlalmanalco. De modo que la figura expresa que el ejército [de Cortés] siguió por la falda del Popocatepetl, pasó por Tlalmanalco y llegó a Ayotzinco, cerca de Chalco." (8).

El glifo del lugar se nos muestra como un pedazo de tierra plana y los lugares cercanos se corresponden a los que rodean actualmente a Tlalmanalco.

Las diferentes migraciones de grupos culturales que tuvieron como marco histórico la región de Chalco-Tlalmanalco, fueron numerosas, lo cual en un momento dado hace que su rastreo histórico se vuelva confuso y tedioso.

El Dr. Miguel León Portilla explica que: "Su privilegiada situación geográfica con la inmediata vecindad de los volcanes al oriente y con la riqueza derivada del antiguo lago al norte y al poniente, ayuda a comprender por qué la región de Chalco fue de manera no interrumpida, asiento de pue--

blos desde tiempos muy anteriores a la era cristiana. Allí también se dejó sentir más tarde la influencia de los misteriosos olmecas y de los artifices del esplendor clásico y de la cultura tolteca. Finalmente, como en - - otros lugares del altiplano central, la comarca de Chalco se vió también poblada por grupos de inmigrantes chichimecas que comenzaron a hacer su aparición por lo menos desde el siglo XII d.c." (9)

La principal fuente histórica, de la cual podemos hechar mano, para entender el desarrollo de la historia de Tlalmanalco, son las Relaciones Originales de Chalco Amaquemecan, que nos legara el historiador Francisco de San Antón Muñón de Chimalpain Cuauhtlehuanitzin. Como asienta el Dr. León Portilla: "La historia de Chalco y de varios centros que allí florecieron, como Amecameca, Tlalmanalco, Xicco, Tlaltecahuacan y otros más, nos la ha conservado principalmente el historiador Chimalpain Cuauhtlehuanitzin. Nacido en Amecameca a fines del siglo XVI, escribió en náhuatl sus relaciones históricas y un diario personal, en los que ofrece cuantas noticias allegó acerca del origen y florecimiento de su patria chica." (10)

Por medio de genealogías el historiador Chimalpain elabora una especie de resumen donde da cuenta de todos los asuntos de la región. Se convirtió así su obra en la fuente más importante para el estudio de la región de Chalco Amecameca. (11).

Sabemos que Chimalpain "... era descendiente de nobles indígenas - por los cuatro costados." (12). Provenía de la familia reinante en Amaquemecan a la llegada de los hispanos. "Descendía por el lado materno de un grupo étnico identificado como 'gentes tlayllotlacas' y por la parte paterna de un grupo identificado como 'gentes totolimpanecas tecuanipas'." (13).

Aún joven el historiador chalquense pasó como interno al convento -

de San Antonio Abad de la ciudad de México, hecho bastante frecuente entre los hijos de la antigua nobleza americana.

"Emprendió [la historia oficial de la Provincia de Chalco Amaquemecan] formalmente en 1620... a pedimento de don Cristóbal de Castañeda, - Gobernador entonces de Amaquemecan..." (14).

La región de Chalco se vió poblada por grupos de inmigrantes chichimecas que empezaron a llegar por lo menos desde el siglo XII, según el Dr. León Portilla. "Por el mismo Chimalpain sabemos que los principios del establecimiento de los chichimecas en la región de Chalco ocurrieron en un -- año 9-casa, correspondiente al de 1241. En contacto con los toltecas de Culhuacán y con la favorable influencia de gentes poseedoras de cultura superior, los famosos tailotaque, procedentes del sur. A principios del siglo XV los chalcas habían logrado un florecimiento no logrado [aún] por los aztecas." (15).

En pocos años la región de Chalco Amaquemecan, y por consiguiente - el poblado de Tlalmanalco, adquirió gran importancia debido a los diferentes intercambios culturales de grupos que en esta región tomaron real, y a la privilegiada disposición geográfica de este lugar; punto decisivo para - contactos con la región de Puebla - Tlaxcala y el importante valle de Cuauhnahuac.

"Un breve resumen de las naciones o parcialidades que tuvieron - 'tecpan' o 'palacio de gobierno' como seguiremos diciendo hoy, en Chalco Amaquemecan, de acuerdo con las noticias de las 'Relaciones Originales' puede resolverse en cinco grupos con toda probabilidad diferentes todos ellos entre sí, étnica y lingüísticamente.

"Éstos son: nación de los totolimpanecas amaquemeques; nación de -

los chichimecas tecuanipas; nación de los nonohualcas, ramas tlalmanalca, - chalca y acxoteca; nación de los tenancas tlayllotlacas atlahuhtecas. Señores de más de 25 ciudades tributarias, la expansión territorial alcanzada - como consecuencia hizo que varios de estos cinco grupos tuvieran más de una cabecera; una lista de las capitales de las cinco cortes de Chalco Amaquemecan va así:

Tzacualtitlan Tenanco Chiconcohuac	(de los tlayllotlacas)
Tzacualtitlan Tenanco Atlauhcan	(de los tlayllotlacas)
Tenanco Tepopollan Texocpalco	(de los tlayllotlacas)
Tzacualtitlan Tenanco Tlayllotlacan	(de los tlayllotlacas)
Tecuanipan Pochtlan Amaquemecan	(de los tecuanipas)
Tecuanipan Huixtoco	(de los tecuanipas)
Amaquemecan propiamente	(de los totolimpaneacas)
Teohuacan Amaquemecan	(de los nonohualcas)
<u>Tlalmanalco</u> Opochohuacan	(de los nonohualcas)
Chalco Itzcahuacan	(de los nonohualcas)
Cihuateopan Chalco	(de los nonohualcas)
Panohuayan Amaquemecan	(de los poyahutecas panohuayas, dichos también nonohualcas).

"Chalco Amaquemecan fue el centro político en donde, de una manera o de otra, cinco diferentes grupos, en lo político o en lo étnico, tuvieron representación a manera de estados o naciones confederadas. De estos cinco, las Relaciones consistentemente tildan a tres de ellos de chichimecas. Estos son: totolimpaneacas amaquemeques; tecuanipas, y tlayllotlacas atlahuhtecas." (16)

La cita anterior demuestra la gran importancia de la llamada nación

nonohualca, la cual consta de tres ramas: la tlalmanalca, la chalca y la --
acoxteca y forma junto con las otras naciones anteriormente referidas, el -
señorío de Chalco.

Por otra parte la nación totolimpaneca se atribuyó a sí misma ser -
la fundadora de Amaquemecan "... y en el propio año de 1269, ... la... nom-
bran los totolimpas desde entonces 'Amaquemecan!.'" (17).

Paul Kirchhoff al referirse al grupo de los nonohualcas afirma que:
"Los Nonohualca - Chichimeca o simplemente 'Nonohualca' de la historia Tolte
ca Chichimeca no son los únicos Nonohualca que se mencionan en las tradicio
nes de México... los Nonohualca Teotlixca Tlacochealca en la región de Chal
co ('que ahora se llaman Chalca Tlalmanalca') que 'no eran chichimecas' si-
no Tecpantantla, es decir, habitantes o gentes de palacio'..." (18).

Paul Kórchhoff en su obra Los pueblos de la Historia tolteca chichi-
meca afirma, pues, que los nonohualcas de la rama tlalmanalca no eran chichi
mecas sino gentes con conocimientos de alta cultura.

Por su parte, Silvia Rendón al igual que Kirchhoff, afirma que el -
grupo "... de los nonohualcas, ramas tlalmanalca, chalca y acoxteca. Estos
son dichos gente de ascendencia real..." (19).

El término chichimeca como lo utiliza el historiador Chimalpain, no
se refiere al significado más usual, es decir al despectivo, apelativo de -
barbarie o gente inculta.

La autora de la introducción de la obra de Chimalpain, relaciona a
estos grupos de gente de alta cultura con pobladores de la región Pánuco-To
llantzinco. (20). Mas reordemos los diferentes significados de Tollan, -
Tula, etc., no es posible relacionarlos prematuramente y decir que son las
gentes que habitaron la Tula del Estado de Hidalgo. Cabe aclarar que mu---

chos lugares sobre todo los que se refieren al origen de un grupo étnico, - se sabe ahora que son lugares míticos.

Los nonohualcas de la región de Chalco y de Tlalmanalco "... recién llegados se convierten en un poderoso baluarte económico-administrativo y - muchos fueron los pueblos que tuvieron que acogerse de grado o por fuerza, al refugio del Pochotl, y del Ahuhuetl, a la falda del Mamlhuztli en soliciti tud de la 'protección' de la gente palaciega. Eran, se dice, gente de maneras cortesananas. Altamente protocolizados en la región ... los nonohualcas - de las 'Relaciones Originales' han arribado a Chalco Amaquemecan provenientes de Tula, como fundación transitoria; Nonohualca, según fuentes tradicionales, eran un territorio en dirección al sudeste del país, que pudo significar hacia Coatzacoalcos, Tabasco o Campeche ... Nonohualca se hace significar 'donde hay agua por todas partes' o 'los que hablan como mudos'. Estratos nonohualcas por un lado y olmecas, quiya-huiztecas, cocolcas, y xochtecas por el otro, ocupaban a Chalco, al arribo de las gentes de la nueva ola.

"Sahagún conservó la tradición de unos individuos que: 'señoreaban la tierra' llamados olmecas uixtotin... que habían desembarcado en Pánuco y se habían dirigido a un lugar Tamohuanchan situado en el Valle de México, - por la ruta de Cuauhtemallan rumbo del Popocatépetl y Sierra Nevada.

"Llegados al país Cuauhtemallan se establecen en Tamohuanchan. Desde Tamohuanchan van a Tenochtitlan. Posteriormente fundan la cabecera de - Xomiltépec. Tamohuanchan Xochitl Icacán fue el nombre anterior de Iztlacozaucan Amaquemecan. Un Xomiltepec se localiza hasta hoy en la vertiente -- sudoriental del volcán Popocatépetl." (21).

Nuevamente, es necesario tomar la cita anterior con sumo cuidado, - ya que aunque los nombres toponímicos pueden coincidir en un momento dado -

con los actuales, no hay que olvidar que los lugares de origen así como las descripciones de peregrinaje de varios grupos son casi siempre nombres que contienen una indudable carga mítica.

Nigel Davies en su estudio Los Señoríos Independientes del Imperio Azteca, al citar al historiador Muñoz Camargo nos aclara que: "... estos - olmeca-xicallancas: dice que no llegaron del este o sea de su lugar de origen, sino del oeste. Relata cómo llegaron primero a Chalco, donde se quedaron los chalmecas, que los habían acompañado y de allí los olmeca xicallancas siguieron su camino rodeando los volcanes por la ruta del sur, saliendo por Tochimilco, Calpan y Huejotzinco, para llegar a la Provincia de Tlaxcallan." (22).

Confirma Nigel Davies, y coincide con el historiador Muñoz Camargo, que son varios grupos los que conforman la oleada tolteca chichimeca y apunta en su obra Los Mexicas: Primeros pasos hacia el Imperio, que: "De los - distintos inmigrantes tolteca-chichimecas, los chalcas parecen haber estado particularmente relacionados con los xochimilcas, a quienes se sumaron a su llegada al Valle de México, así como los cuitlahuacas... los chalcas estaban relacionados con los mexicas por lo menos indirectamente y éstos como - se ha dicho, lo estaban con la familia culhua-xochimilca." (23).

Son, así, numerosas las oleadas de inmigrantes que llegaron a la región de Chalco Tlalmanalco. Gentes que se fueron agregando y dominando -- unos a otros, hasta que el poderío mexica se impuso definitivamente sobre esta región.

A continuación se hace mención de los hechos que el historiador Chimalpain registra en sus Relaciones Originales. Algunos datos en su obra -- son francamente inconexos y confusos, otros sumamente valiosos. Es la fuente

te más directa que conservamos para el estudio de esta zona.

"1451... Este año también fue instalado el Huitzilpopocatzin en --
Opotchuacan Chalco Tlalmanalco." (24).

"1459, año 6 Caña. En este año fueron muertos a hachazos algunos -
nobles de Chalco Tlalmanalco." (25).

Lo anterior se refiere según el año que registra Chimalpain, al ata-
que de las fuerzas de Moctezuma Ilhuicamina, quien gobernó a los mexicas de
1439 a 1468. Conquistó Moctezuma a los coixtlahuacas y al país de Teposco-
llollan en 1459.

"1459, año 6 Caña... fueron muertos ... algunos nobles. Fueron el
primero; Chichicuepotzin; el segundo Necuametzin; el tercero Totomihuatzin;
el cuarto Omacatzin; el quinto Macuiltzin." (26).

Interesante es el nombre del primer noble al que hace mención Chi-
malpain, es decir Chichicuepotzin. Si al vocablo quitamos la desinencia re-
verencial, "tzin", queda Chichicuepo, que pudiera corresponder con el nom-
bre de Chichicuepon, un supuesto famoso poeta de la región de Chalco, que -
cantó la derrota de los chalcas ante las fuerzas de Moctezuma Ilhuicamina.
Lo que no corresponden son las fechas. Chimalpain registra 1469 como el --
año de su muerte, y León Portilla, basándose en los Anales de Cuauhtitlán,
da la fecha de 1468. Lo que sí sabemos con seguridad es que, "El señorío -
chichimeca de Chalco, tras enconada resistencia [de 4 años], sucumbió al -
fin. Según los Anales de Cuauhtitlán en el año 9-Conejo (1462) los chalcas
quedaron bajo el dominio de Motecuhzoma Ilhuicamina." (27)

"... durante veintiún años Chalco hubo de ser gobernado por un gru-
po de capitanes que tuvieron a su cargo cimentar la dominación azteca, prin-
cipalmente en lo tocante al pago de tributos. No fue sino hasta 1486 cuan-

do se restableció la autoridad real con la aprobación de los dominadores aztecas." (28).

"Cuando finalizaba el año 11-Pedernal fue cuando el pueblo de Chalco se trasladó al lugar donde hoy está el pueblo de Tlalmanalco." (29). El año a que hace mención la Relación del historiador chalquense puede corresponder a 1464.

Chimalpain relata que en ese mismo año: "... uno de los hijos del Señor Cuatéotl de Tlalmanalco fue hecho prisionero y traído aquí a México y presentado a Huehue Moteuhczoma. Aquí le dieron mujer después que terminó la guerra." (30).

La fecha de 1462 se ha tomado para la terminación de la guerra o su misión chalquense, sin embargo Chimalpain afirma que para 1464, ésta no había finalizado. Las fechas para el principio de la guerra contra los mexicas y el final de ésta en la región de Chalco, no se corresponden entre Chimalpain y los Anales de Cuauhtitlán. La cita siguiente confirma nuevamente la diferencia de fechas a las que se ha hecho mención.

"1465, año 12-Casa: Este fue el año en que llegaron al pueblo de Amaquemecan los mexicas... a la salida del sol las cuatro partes de Chalco estaban dominadas: Amaquemecan, Tlalmanalco, Tenanco y Xochimilco Chimalhuacan cuya gente se había marchado hacia Huexotzinco..." (31).

Poco a poco el imperio mexica se extendía; los lugares conquistados se mantenían con cuatrilatoques o capitanes; en Tlalmanalco fue impuesto un régimen de este tipo; así lo confirmó Chimalpain.

"1486, año 7-Conejo. Para este año hacía ya 22 años que habían sometido los chalcas y los de Amaquemecan y que no había gobierno legítimo ni

en Amaquemecan ni en Tlalmanalco." (32).

"1493, año 1-Casa... Igualmente en este año ocurrió la muerte del - nombrado Yaotenzin, Señor de Opochohuacan Chalco Tlalmanalco, quien gobernó durante 8 años." (33).

Muy posible es que se trate de alguno de los cuatlilatoques de es-- tirpe mexicana, pues la palabra que aparece en el texto, "nombrado", significa: impuesto. Además, para esta fecha gobernaba en México Tenochtitlan Tizoc. Confirma lo anteriormente dicho la siguiente cita de Chimalpain.

"1494, año 2-Conejo... Igualmente en este año fue instalado en el - trono el de nombre Xochpoyotzin, como señor de Opochohuacan Chalco-Tlalmanalco." (34).

Durante los gobiernos de Tizoc y Ahuítzotl se restablecieron a nueve de los tlatoanis que gobernaron hasta la conquista; la región fue dominada desde tiempos de Moctezuma Ilhuicamina, y se mantuvo sometida a base de cuatlilatoques, que se colocaron en "... Amecameca, Tlalmanalco, Tenango, Tepopula, Chalco y Chimalhuacán." (35).

Chimalpain refiere algunos de los nombres de los cuatlilatoques que gobernaron en Tlalmanalco. "En Tlalmanalco habían tenido la guarida de la ciudad aquél dicho Xaltemoczin, Tlacuilloteuhtli... aquél llamado Yaotenzin; en tercer lugar el nombrado Yacacoltzin; en cuarto lugar el de nombre Macuixochitzin; el quinto Huillotzin; el sexto Icualtzin. Todos éstos habían tenido la guardia de la nación chalca..." (36).

"Año 11-Acatl, en este año murió Ahuítzotzin, [si la fecha prehispánica, es correcta, el año de 1502] rey de Tenochtitlan; luego se entronizó el rey Moteuczomatzin. En el mismo año se entronizó Astatzontin rey de Cuauhtitlán: dividió el año, y bajó a Tepotzotlán, porque vino a entronizar

se el hijo Quinatzin, ... En el mismo año llegó a su cumbre la casa del diablo que se erigió en Tlalmanalco." (37).

Moctezuma Xocoyotzin (1502 - 1520) es mencionado también por Chimalpain, así como su relación con Tlalmanalco. La fecha varía en un año.

"1504, año 12-Pedernal... A los tres años del gobierno del Moteuhzomactzin, [desde luego se trata del segundo] Señor de Tenuchtitlan, vino - él aquí a Tlalmanalco Chalco a poner en el trono a Necuametzin Teohuateuhtli como Señor de Opochohuacan Tlacochoalco, que era hijito de Itacahuatzin Tlacuic, Señor de Itzcahuacan Tlalmanalco. También el Moteuhzomatzin impuso a dos Consejeros Reales junto a este dicho Necuametzin y fueron: el primero nombrado Cuauhtimahtzin, con cargo de Tlacochoalcatl Teuhtli; y el segundo, nombrado Totomihuatzin, con cargo de Tetzaucuacuilli. Para entonces ya tenían 180 años de estar en Tenuchtitlan los Mexicas." (38).

La fecha que da el historiador Chimalpain es 1504, un 12-Pedernal, año en el que Moctezuma Xocoyotzin tenía, según nuestro cronista, tres años de gobernar.

La fecha correcta en que subió al trono Moctezuma Xocoyotzin es -- 1502. Por otra parte, afirma el autor que tenían 180 años los mexicas de gobernar en México Tenochtitlan.

La guerra mexica-chalca tlalmanalca, reflejó ante todo el carácter expansionista del grupo mexica; así mismo esta guerra, aunque Chimalpain no lo menciona, tuvo el carácter de una xochiyoayotl, es decir "guerra sagrada" para proveer prisioneros de combate para el sacrificio.

Lo anterior lo confirma una cita del Códice Aubin "Tlacaxipehualiztli fue cuando los de Chalco y Xocotitlan fueron conquistados." (39).

El vocablo Tlacaxipehualiztli significa desollamiento, se encuentra siempre ligado a la Xochiyoayotl o guerra florida.

La zona de construcciones religiosas prehispánicas fue borrada, --- arrasada, cuando la población fue conquistada definitivamente por los hispanos.

"Como vestigio prehispánico, hay una zona arqueológica cerca de la cabecera [de Tlalmanalco], no explorada." (40).

Por último, hay que mencionar que del pueblo de Tlalmanalco, proviene una de las piezas maestras de la escultura mexicana, se trata del famoso Xochipilli, del Museo Nacional de Antropología e Historia.

No sólo proviene de dicho poblado esta escultura; sabemos que existen otras que aluden al mismo tema y una diosa del maíz que actualmente se conserva en la escalera del Museo de Antropología.

Raúl Flores Guerrero analizó esta magnífica pieza y afirmó que: "... Xochipilli el señor de las flores, dios de la primavera, de la danza, del canto y el juego; dios de la poesía... participa de atributos humanos y divinos. De humano tiene la actitud: con las piernas cruzadas, los brazos levantados a la misma altura y las manos ahuecadas para llevar un arco florido. (Carlos Pellicer lo ha descrito en poético lenguaje: «... sus piernas, sus hombros, sus rodillas tienen flores| sus dedos en hueco tienen flores| frescas a cada hora. En su máscara brilla la sonrisa profunda de todos los amores...» Pero hay algo sobrehumano en esa máscara espectante, estática, algo que lo enajena del mundo terrenal y lo deifica." (41).

La representación de la deidad de Tlalmanalco, Xochipilli Macuilxochitl, presenta además de las flores del cuerpo, ajorcas, brazaletes, sandalias, orejeras y un pectoral que termina en forma de garras, todo ello la--

brado con gran maestría.

"... la figura graciosa de Xochipilli, el Sol naciente, sentado en la tierra como un príncipe de la bondad, vio [Justino Fernández] no pocos rasgos de esa otra forma de pensamiento náhuatl que hemos llamado de 'flor y canto'." (42).

No sólo representa las artes, las ciencias o la flor y el canto. - Don Justino Fernández señaló que: "Y el hombre no podía menos de ser semejante a los dioses, por eso su actividad fundamental es la guerra, [habla de los mexicas] que lleva el sacrificio de la vida, como vía de divinización, y como fin el mantenimiento de los dioses. Así, el ser de la existencia de los hombres es también ser guerrero. Pudiera decirse que el ser divino y humano tiene por signo el Atl-Tlachinolli, [agua-cosa quemada], el signo de la guerra sagrada. Por eso la Xochiyoayotl, la 'guerra florida', fue fundamental, necesaria para la cultura azteca. El lugar de origen mítico del hombre era Tamoanchan, o Xochitliacocan, 'donde están las flores'; - la diosa de las flores y del amor era Xochiquetzal y el dios de las flores Xochipilli. Las flores eran, pues, objetos preciosos, como las plumas, y - están en relación con los dioses y con la guerra sagrada, que por eso es -- florida, pues la flor de ella por excelencia es el corazón humano ofrendado a las divinidades, podríamos decir, a las preciosidades mantenidas y revestidas por lo más precioso: la substancia mágica de la vida misma, la sangre, el 'líquido precioso', el chalchihuatl." (43).

Para concluir, podemos apuntar que esta escultura teomorfa del Xochipilli de Tlalmanalco, está relacionada con la Xochiyoayotl. No hay que olvidar que es de manufactura mexicana, lo que refleja el carácter que tuvo - la guerra expansionista mexicana en la región de Chalco-Tlalmanalco.

II ANTECEDENTES DE LA POBLACION

2. Tlalmanalco durante la conquista

El nombre de Tlalmanalco, aparece en diferentes crónicas que narran el itinerario seguido por Cortés y su ejército hacia la ciudad de México-Tenochtitlan.

Los habitantes de la zona Chalco Tlalmanalco y otros lugares de la región, jugaron un papel importante como aliados en la conquista y sometimiento del pueblo mexicana.

Jorge Gurría Lacroix, en su obra Itinerario de Hernán Cortés, afirma que: "De Cholula [después de la batalla y matanza] se dirigieron -- [los castellanos] rumbo a los volcanes por lo que pasan por... Calpan... Durante todo este recorrido Moctezuma envió embajadas, agoreros y nigromantes... con la idea de impedir la entrada de los castellanos a Tenochtitlan, actividades que por supuesto no dieron ningún resultado favorable, pues -- los blancos siguieron rumbo a esa ciudad... llegaron al Paso de Cortés ... Al descender se encontraron en Amecameca, población de veinte mil habitantes. (44), tenía como señor a Cacamatzin, el que recibió a Cortés y los -

suyos, aposentándoles y obsequiándoles con algunas joyas de oro y otros objetos... Más adelante llegaron a Tlalmanalco, pertenencia de Chalco y nada amigos de los mexicas, por lo que dieron sus quejas a Cortés del comportamiento de Moctezuma... De aquí ya no pararon sino hasta la Laguna de --- Chalco, en cuyas riberas se asienta Ayotzingo... con rumbo a Ixtapalapa..." (45).

De Cholula con rumbo a Chalco, el ejército pasó por otros lugares - mientras se les unían más pueblos, con carácter de aliados.

"Al descender de la Sierra Nevada los conquistadores españoles que venían de Huejotzingo, el primer pueblo importante con el que tropezaron - fue Tlalmanalco, de donde partieron para Ixtapalapa rodeando la laguna para llegar a la gran Tenochtitlan." (46).

Una de las fuentes más importantes para seguir el itinerario castellano, nos la proporciona el cronista Bernal Díaz del Castillo, acompañante de Cortés, con su Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España. Hay que aclarar, sin embargo, que varias son las veces en que aparecen descritos pueblos inexistentes, o en que confunde la toponimia de la región; pero esto no impide que la visión del conquistador sea testimonio de primer orden.

"Y allí vinieron luego los caciques y papas de los pueblos de Guaxo- cingo, que estaba cerca [de Cholula], y eran amigos y confederados de -- los tlaxcaltecas, y también vinieron otros poblezuelos que estaban poblados a las faldas del volcán... y trajeron bastimento y un presente de joyas de oro de poca valía y dijeron a Cortés que recibiese aquello y no mirase a lo poco que era, sino a la voluntad con que se lo daban, y le aconsejaron que no fuese a México, que era una ciudad muy fuerte y de muchos -

guerreros, y que correríamos mucho peligro, y que mirase que, ya que íbamos que subido aquel puesto, que había dos caminos muy anchos, y que el uno iba a un pueblo que se dice Chalco, y el otro a Tamanalco, que era otro pueblo, y entramos sujetos a México; y que el un camino estaba muy barrido y limpio para que vamos por él, y que el otro camino le tenían ciego y cortados muchos árboles muy gruesos y grandes pinos, porque no pueden ir caballos..." (47).

En su escrito Bernal Díaz del Castillo, hace referencia de cómo fueron recibidos en el pueblo de Tlalmanalco, "... y otro día comenzamos a caminar, y a hora de misas mayores llegamos a un pueblo que ya he dicho -- que se dice Tamanalco, y nos recibieron muy bien, y de comer no faltó y como supieron de nuestra llegada, luego vinieron los de Chalco y se juntaron con los de Tamanalco y Chimaloacán y Mecameca y Acacingo, donde están las canoas, que es puerto de ellos, y otros pueblezuelos que ya no se me acuerda el nombre de ellos. Y todos juntos trajeron un presente de oro y dos cargas de mantas y ocho indias..." (48).

El historiador Francisco Javier Clavijero, en su Historia Antigua de México, dice por su parte: "En estos lugares fueron bien tratados los españoles y a Cortés visitaron a hicieron presentes [en Tlalmanalco y en Chalco] de oro y de esclavos varios señores de aquella provincia, los cuales se quejaron amargamente de las vejaciones que sufrían [de los mexicas] ..." (49).

Los habitantes de esta región, al recibir a Cortés, no dudaron en aliarse con el conquistador para así poder librarse del yugo mexicana. Poco a poco, las filas castellanas se engrosaban con gente dominada por los mexicas.

"Nuevas alianzas contraídas por Cortés ... despedidos los embajado--res de México [que trataban que Cortés no llegase a México-Tenochtitlan] movió [Cortés] su campamento de Ithalco y continuó su marcha por Amaque mecan y Tlalmanalco, lugares entonces considerables de la provincia de -- Chalco, distantes entre sí unas tres leguas y situados en la bajada de los montes. Amaquemecan juntamente con las aldeas comarcanas tenía 20,000 vecinos." (50).

Según Bernal Díaz, al hacer mención de los dos caminos que podían - tomar para llegar a la Ciudad de México, uno de ellos cegado, se confunde y sitúa la inspección de las veredas antes de la llegada a Tlalmanalco: "y secretamente les mandó que fuesen dos principales [es decir españoles] - con otros cuatro de nuestros amigos de Tlaxcala a ver el camino barrido - que nos hubieron dicho los de Guaxocingo que no fuésemos por él para que - viesen qué albarradas y mamparo tenían y si estaban allí algunos escuadros - nes de guerra." (51).

Don Joaquín Ramírez Cabañas, en sus comentarios a la obra de Bernal Díaz, dice que esta parte del itinerario resulta ilógica, "... pues las -- obstrucciones en el camino parece por su relato que las intentaron los de México antes de Amaquemecan o de Tlalmanalco; y no había para qué mandar - ver el estado del camino de allí adelante." (52). Las fuerzas mexicas in tentaron detener al ejército conquistador después de su salida de Tlalma--nalco.

"Y fuimos a dormir a un pueblo que se dice Ixtapalatengo, que está a la mitad de las casas en el agua y la mitad en la tierra firme, donde es tá una serrezuela y ahora está una venta, y allí tuvimos bien de cenar." (53).

El dicho pueblo de Ixtapalatengo, según el comentarista Joaquín Ramírez Cabañas, no está debidamente identificado y añade que en una tachadura del original, líneas adelante habla Bernal Díaz de otra noche pasada en Mixquic y de la parada anterior en Tlalmanalco, para proseguir por el pueblo de Cuitlahuac, hoy Tlahuac, con rumbo a Iztapalapa.

Añade Bernal Díaz que: "Luego otro día de mañana partimos de Estapalapa... íbamos por nuestra calzada adelante, la cual es ancha de ocho pasos, y va tan derecha a la ciudad de México... toda iba llena de aquellas gentes que no cabían [los pueblos aliados y su ejército] ... y por delante estaba la gran ciudad de México, y nosotros no llegábamos a cuatrocientos soldados, y teníamos muy bien en la memoria las pláticas y avisos que nos dijeron los de Guaxocingo y Tlaxcala y de Tlalmanalco... que nos habían de matar desde que dentro nos tuviesen." (54).

"Esta calzada [apunta Jorge Gurría Lacroix] debió llamarse de Coyoacan o Xochimilco y no de Ixtapalapa, pues fue construída durante el reinado de Itzcóatl, por tecpanecas y xochimilcas cuando fueron vencidos por el poder de los mexicas a fin de comunicar a estos pueblos con Tenochtitlan. Posteriormente se construyó el ramal que iba a Ixtapalapa y que caía casi perpendicularmente en la principal." (55).

Cortés se entrevistó con Moctezuma. Salió a Zampoala a pelear contra Pánfilo de Narváez; regresó a México-Tenochtitlan y quedó sitiado. Murieron Moctezuma y Cuitláhuac. Ante el ataque de los mexicas, cada vez más fuerte, Cortés se vió obligado a huir hacia Tlacopán; posteriormente se refugió en Tlaxcala, pasando por Otumba, donde libraron nueva batalla; "... llega a Tlaxcala en donde es bien recibido... inicia la preparación de una campaña que tiene por finalidad, el sitio y destrucción de México." (56).

Bernal Díaz expresa la derrota sufrida en la huída hacia Tacuba: "... y porque nos vieron desbaratados y no batallábamos como solíamos... Dejemos de hablar de los grandes combates que nos daban [los mexicas] y digamos cómo nuestros amigos los de Tlaxcala y Cholula y Guaxocingo, y aún - los de Tezcuco y Chalco y Tlalmanalco acordaron irse a sus tierras..." -- (57).

Ordenó Cortés la construcción de los bergantines, elementos decisivos para el sitio de la ciudad; se dirigió entonces a Tetzcoco donde organizaría el sitio.

"[En Tetzcoco] como teníamos en nuestra compañía sobre siete mil tlaxcaltecas, y estaban deseosos de ganar honra y de guerrear contra mexicanos, acordó Cortés que ... fuésemos a entrar y dar una visita a un buen pueblo que se dice Iztapalapa, el cual pueblo fue por donde habíamos pasado cuando la primera vez veníamos a México... y de este pueblo supimos, recibíamos mucho daño porque eran muy contrarios contra Chalco y Tlalmanalco y Mecameca y Chimaloacan, [después de los tlaxcaltecas sus principales aliados] cada uno que querían venir a tener nuestra amistad y ellos lo estorbaban." (58).

El jefe de los conquistadores terminó con la resistencia de poblaciones amigas de los mexicanos, y trató de volver a juntar los pueblos que se habían aliado a su ejército. Para Cortés estos pueblos, es decir Chalco, Amecameca, Tlalmanalco, Oaxtepec y algunos más, eran puntos estratégicos ganados que le permitirían dominar la región del Valle de Cuauhnáhuac, Puebla-Tlaxcala y su meta: México Tenochtitlan.

"... digamos cómo otro día tuvimos nueva cómo querían venir de paz los de Chalco y Tamanalco y sus sujetos, y por causa de las guarniciones -

mexicas que estaban en sus pueblos no les daban lugar a ello y les hacían mucho daño en su tierra y les tomaban las mujeres, en demás si eran hermosas... y lo que acordó [Cortés] ... y la primera cosa que se hiciera fue se ir a Chalco y Tamanalco; y para ello envió a Gonzalo de Sandoval y a -- Francisco de Lugo con quince de a caballo y doscientos soldados, y con escopetas y ballesteros y nuestros amigos los de Tlaxcala; y que procurase romper y deshacer en todas maneras a las guarniciones mexicanas, y que se fuesen a Chalco y Tamanalco, porque estuviese el camino de Tlaxcala muy -- desembarazado y pudiesen ir y venir a la Villa Rica sin tener contradicción de los guerreros mexicanos." (59).

"y en este instante vinieron a Cortés otros pueblos de los que se -- habían dado por nuestros amigos a demandar favor contra mexicanos, y decían que les fuesen [a] ayudar porque venían contra ellos grandes escuadro-- nes y les habían entrado en su tierra y llevado presos muchos de sus in-- dios... y también en aquella sazón vinieron los de Chalco y Tamanalco y di-- jeron [por segunda vez pidieron ayuda] que si luego no los socorrían -- que serían perdidos, porque estaban sobre ellos muchas guarniciones de sus enemigos [es decir los mexicas] ..." (60).

La empresa de Gonzalo de Sandoval, "... que fuese allá [salió de Tetzco] con doscientos soldados y veinte de a caballo, y diez o doce -- ballesteros y otros tantos escopeteros, y nuestros amigos los de Tlaxcala, y otra capitania de los de Tezcuco, y llevó por compañero al capitán Luis Marín porque era su muy grandeamigo. Y después de haber oído misa, en doce días del mes de marzo de mil quinientos veinte y un años, fue a dormir a unas estancias del mismo Chalco, y otro día llegó por la mañana a Tama-- nalco, y los caciques y capitanes le hicieron buen recibimiento y le dieron de comer y le dijeron que luego fuese hacia un gran pueblo que se dice --

Guaxtepeque, porque hallarían juntos todos los poderes de México en el mismo Guaxtepeque o en el camino antes de llegar a él, y que todos los de -- aquella provincia de Chalco irían con él..." (61).

Hernán Cortés en sus Cartas de Relación, cuenta que: "[Gonzalo de Sandoval] ... e yendo por su camino, vió venir por tres partes repartidos los escuadrones de mejicanos dando gritos y tañendo trompetillas y atabales, con todo género de armas, según lo suelen traer, y se vinieron como leones bravos a encontrar con los nuestros', 'como nuestros amigos (los -- que acompañaban a Sandoval, y los naturales de Chalco, Huexotzingo y Cuauhquechollan) eran muchos y tenían en ventaja a los españoles y a los de caballo, todos juntos rompieron por ellos, siguieron a los enemigos, y en -- aquel pueblo que está antes de Guaxtepeque reposaron aquella noche.'" (62).

Varias son las veces que los mexicas defendieron la región de Chalco. "Como Cortés había dicho a los de Chalco que les había de ir a socorrer, porque los mexicanos no les viniesen a dar guerra, porque harto teníamos cada semana de ir y venir a favorecerlos... y dejó en guarda de Tezcuco y bergantines a Gonzalo de Sandoval, con buen acopio de soldados y de a caballo. Y una mañana, después de haber oído misa, que fue viernes cinco días del mes de abril de mil quinientos veinte y un años, fuimos a dormir a Tamanalco, y allí nos recibieron muy bien; y otro día fuimos a Chalco, que estaba muy cerca un pueblo de otro; allí mandó Cortés llamar a todos los caciques de aquella provincia y les hizo un parlamento... en que se les dió a entender cómo ahora al presente íbamos a ver si podría traer de paz algunos pueblos que estaban cerca de la laguna, y también para ver la tierra y sitio para poner cerco a México y que por la laguna habían de echar los bergantines, que eran trece y les rogaba que para otro día estuviesen aparejadas todas sus gentes de guerra para ir con nosotros." (63).

Clavijero da las cifras del ejército que Cortés estaba preparando: "El 5 de abril salió Cortés de Texcoco con treinta caballos, 300 hombres de infantería española y 20,000 aliados... Su primera marcha fué a Tlalmanalco y al día siguiente por Chalco a Chimalhuacán, en donde se engrosó el ejército con otros 20,000 y más hombres... acudieron a varios lugares a -- servir en esta guerra." (64).

Francisco Javier Clavijero narra un pasaje de importancia suma en la campaña de Gonzalo de Sandoval: "... marchó para Chalco [la fecha no da Clavijero, pero en base a Bernal Díaz, la podemos fijar como 12 de marzo de 1521]. Mucho antes de llegar a la ciudad se le presentó el grueso de la guarnición mexicana, que según algunos constaba de 12,000 hombres. Diose la batalla, que duró más de dos horas y terminó con la muerte de muchos mexicanos y la fuga de los restantes. Los Chalcas, noticiosos de la victoria salieron a recibir con indecible regocijo a los españoles y los introdujeron en triunfo en la ciudad. [Como se ve difiere de la noticia que da Bernal Díaz de la campaña de Oaxtepec]. El señor de aquel estado [se refiere Clavijero a Chalco], que había fallecido poco tiempo antes, encargó en los últimos momentos de su vida a dos hijos suyos que se confederasen con los españoles, cultivasen su amistad y tuviesen a Cortés por su padre. En cumplimiento de su última voluntad pasaron aquellos dos jóvenes a Texcoco... acompañados de mucha nobleza chalca... Cortés, después de acariciar a los dos jóvenes chalcas o a petición de ellos mismos o por sugestión de la nobleza, dividió entre los dos el estado. Dió al mayor la investidura de la ciudad principal con otros lugares, y al menor adjudicó Tlalmanalco. Chimalhuacán, Ayotzinco y otros." (65).

Al parecer, por las fechas que da el historiador Chimalpain, el personaje al cual se le adjudicó Tlalmanalco es Omacatzin, don Fernando de --

Guzmán Teohua Teuhctli; quien gobernó el señorío de 1521 a 1534. Su hermano sería entonces, Acacitli, don Francisco de Sandoval Tlatquic Teuhctli, gobernador del señorío de Chalco, entre los años de 1521 a 1554.

Citaremos entonces a Chimalpain: "Año 3-Casa, 1521, aquí fueron instalados en el trono, don Francisco de Sandoval Acacitzin, Tlalquitl y don Hernando de Guzmán Omacatzin, Teohuateuhctli, señores de Tlalmanalco." (66)

Bernal Díaz del Castillo hace mención nuevamente al pueblo de Tlalmanalco cuando" ... viendo Cortés que ya los bergantines estaban hechos... envió a decir a todos los pueblos nuestros amigos que estaban cerca de Tezcucuo que en cada pueblo hicieran ocho mil casquillos de cobre que fuesen buenos, según otros que les llevaron por muestra, que eran de Castilla; y así mismo les mandó que en cada pueblo le labraren y desbasteren otras ocho mil saetas de una madera muy buena, que también les llevaron muestra, y les dió de plazo ocho días para que las trajesen, así las saetas como los casquillos, a nuestro real... En pasando el día de Corpus Christi habríamos de partir aquella ciudad para ir sobre México a ponerle cerco; y que le enviasen veinte mil guerreros de los suyos de Tlaxcala y los de Guaxocingo y Cholula; pues todos eran amigos y hermanos de armas... También apercibió a los de Chalco y Tamanalco y sus sujetos que se apercibiesen para cuando los enviásemos a llamar, y se les hizo saber como era para poner cerco a México... " (67).

Chimalpain, en sus Relaciones originales de Chalco Amaquemecan, relata la forma de gobierno que se impuso en Tlalmanalco después de la conquista de México-Tenochtitlan: "y aquí está la relación que hacen de los hechos los tlalmanalcas chalcas: dicen que en el año de 3-casa [1521] fue terminada la conquista de México mediante la guerra que hacía el capitán -

general Hernando Cortés. Y que después de consumada la victoria se trasladó para Coyohuacan desde donde estuvo gobernando. Que instaló a dos jefes chalcas; el don Hernando Guzmán Omacatzin como Teohuatenhctli en Tlalmanalco, y a don Francisco de Sandoval Acacitzin Tlátquit, en Itzcahuacan, --- [Chalco]. Les dirigió la palabra haciéndoles que les hablaran en nahua: 'Como vuestro Señor queda el capitán: pero no obstante vosotros podéis conservar vuestros oficiales y cargos de Tetzauhcuacuilli, de Xochopoyo, de Caczole, de Ahuintlacatecanécatl, mas debes de poner cuidado a sus órdenes y hacer lo que él quisiera que se haga'." (68).

Hernán Cortés permitió que los hijos de la nobleza indígena, en algunos casos, siguieran gobernando sus lugares de origen, a otros como en Huejotzingo y Tecamachalco se les concedieron permisos especiales. Para estos gobernantes de estirpe indígena, acatarían las órdenes de los españoles. Conocido es el caso de las escuelas de los hijos de los nobles indígenas como Santa Cruz de Tlatelolco.

"4 - Conejo [1522] fue realmente cuando don Hernando de Guzmán -- Ocamatzin Teohuateuhctli y su hermano don Francisco de Sandoval Acacitzin Tlátquit, jefes de Tlalmanalco, realizaron las órdenes de don Hernando de Cortés sobre hacer la deslindación de las tierras de Tenanyocan y de Tlacuillocan, que pertenecían a Tlalmanalco, lo cual se trató y se llevó a cabo en Coyohuacan." (69).

La cita anterior demuestra que todos los trámites legales se hacían bajo el mando español.

"Año 7 - Casa, 1525... También entonces fue cuando el padre franciscano [se refiere Chimalpain a fray Juan de Ribas] prendió fuego a los templos indígenas de Amaquemecan y de Tlalmanalco y de Tenanco. También -

prendió fuego a las casas donde habitaban los brujos agoreros de las deidades de estos templos. Les puso fuego a la media noche y estuvieron ardiendo hasta el alba. Primero había mandado derribar las casas de estos diablos." (70).

Es necesario hacer mención al famoso Lienzo de Tlaxcala, el cual en su pintura décima, presenta el paso del ejército de Cortés por Tlalmanalco. El comentarista del Lienzo, Alfredo Chavero afirma que: "El 3 de noviembre llegó el ejército a Amaquemecan; y el señor del lugar presentó a Cortés un gran obsequio de oro, joyas y plumajes. El y los señores de Tlalmanalco y Chalco se quejaron de los agravios que Moctezuma les hacía; y Cortés les ofreció su protección... El 5 de noviembre salió el ejército de Amaquemecan, pasó por Tlalmanalco y rindió la jornada en Ayotzinco, lugar inmediato a Chalco. Esto representa la pintura décima. La huella del pie y de la herradura por enmedio de la montaña, manifiesta el camino seguido por el ejército. Esto se significa con un caballero, símbolo de los castellanos, tres jefes indios que expresan al ejército aliado, y un perro que los sigue, y un indio cargado, muestra de los auxiliares destinados al fardaje.

En la parte inferior se ve un cerro con el signo del humo: [pocltli] es el Popocatepetl, por cuya falda pasó el ejército. En la parte superior está una casa, y sobre ella el nombre de Chalco en caracteres góticos. El lugar de arriba no es el mismo Chalco; está significado jeroglíficamente con una calabaza ayotli que nos da Ayotzinco. Pero debajo de la calabaza se ve el símbolo de la tierra, que representa un terreno plano tlalmanalli, que a su vez nos da Tlalmanalco. De modo que esta pintura expresa que el ejército siguió por la falda del Popocatepetl, pasó por Tlalmanalco, y lle

gó a Ayotzinco cerca de Chalco." (71).

Alonso de Zorita en su Breve relación de los Señores de la Nueva España, afirma que: "Moctezuma el mozo tuvo dos hijos legítimos, uno varón - llamado Axayácatl como su abuelo, que es muerto... El otro es mujer: dícese Doña Isabel, mujer de Juan Cano, español,... Su legítima mujer [de -- Moctezuma] dicen [de su patrimonio] que tenía Xilotepec, Quahuxumulco; y en los términos de Cuitlahuac e Mizquic y Tlalmanalco ciertas tierras que habían heredado y comprado de sus antepasados, de todo lo cual está desposeída y desheredada la dicha Doña Isabel." (72). El pasaje anterior está tomado, específicamente, de la Relación de la genealogía y linaje de los Señores que han señoreado esta tierra de la Nueva España de Alonso de Zorita. "Escribimos por mandato de nuestro Perlado, a ruego e intercesión de Juan Cano, español, marido de doña Isabel, hija de Moctezuma, el segundo - deste nombre, Señor que era de la ciudad de México al tiempo que el Mar---qués D. Hernando Cortés vino a ella, en nombre y como capitán de S. M." (73).

Joaquín García Icazbalceta, en su Colección de documentos para la historia de México, incluye la Relación de la jornada que hizo Don Francisco de Sandoval Acazotli, cacique y señor natural que fue del pueblo de --- Tlalmanalco, provincia de Chalco, con el señor Visorey Don Antonio de Mendoza cuando fue a la conquista y pacificación de los indios chichimecas de Xuchipila." (74).

----- + ----- + -----

A continuación se mencionarán algunos de los mapas y planos antiguos donde aparece el poblado de Tlalmanalco, así como la relación de objetos -

que tributaban los chalcas a los mexicas.

"En el plano de Alonso de la Santa Cruz aparece el nombre Tlalmal--cando." (75) Hecho a mediados del siglo XVI; junto a las poblaciones de - Chimalhuacan y Amaquemeca.

En el mapa de "Enrico Martínez 1608 Descripción de la Comarca de México I obra de desagüe della laguna." (76). El original se guarda en el Archivo de Indias de Sevilla, España.

También aparece Tlalmanalco en el mapa de "Carlos de Sigüenza y Gónzaga. Fines del siglo XVII. [conocido como] Mapa de las aguas que por el círculo de 90 leguas vienen a la laguna de Tezcucó y della extensión -- que esta y lade Chalco tenían sacado del que en el siglo antecedente delig/ nes Dn. Cargos de Sigüenza. Región: Todo el Valle de México." (77).

Aparece también el nombre en el plano "Gemelli Careri, copia de -- Boot. 1700 [con el título de] Hydrograficameło Mexicano rappresentato nelle sue lacune. Región: Todo el valle de México incluyendo los volcanes, Pachuca y Tula [original en Nápoles]." (78).

Hacia el año de 1755 el plano de Antonio Solís, hace mención a un lugar Timanalco y describe los "Contornos del Lago / de México, 1775. Región entre Citlaltepétl y Amaquemeca. Original de Antonio Solís..." (79). Este plano es atribuido a Antonio Solís; no es original de él.

En el museo Nacional de Historia se conserva una pintura original - del siglo XVIII, con indicaciones lingüísticas, hecho a encargo del clero; las regiones descritas son: el Valle de México, Michoacán, Guadalajara y - Río Verde. Aparece el nombre de Tlalmanalco. (80).

Por último, de la época colonial es el mapa "Baron Alexander von --

Humboldt. 1807. Carte de la Vallée de México et des montagnes voisines - esquissée sur les Lieux en 1804, par D. Luis Martín redigée et corrigée en 1807... Región: El Valle de México y partes adyacentes. Grabado original en von Humboldt, Atlas, geographique et phsique du Rouyan me de la Nouvelle Espagne. Paris, 1812." (81). Aparece aquí el nombre de Tlalmanalco con el título de Villa.

Así pues, la región de Tlalmanalco fue importante tanto en la época prehispánica como en la colonial. Su situación geográfica la hizo envidiable. Es extraño que no se encuentre registrado el nombre de Tlalmanalco en la famosa Matrícula de Tributos, pero aparece el nombre de Chalco, que hemos visto se liga frecuentemente al de Tlalmanalco. Los objetos que debía la provincia de Chalco entregar a los mexicas, cada 80 días, son bastantes y debieron acudir a pueblos de la región como la población de Tlalmanalco, para poder juntar el tributo. Chalco proporcionaba 800 tilmas -- que cada ochenta días daban... ontzontli tilmatli napehualtica inquicallaquiaya chalcalt. 2 vestimentas de guerrero con divisas de Miquiztli: muerte y de Quetzalcoatl con sus escudos. 2 trojes de maíz desgranado y dos de maíz y frijol." (82).

II ANTECEDENTES DE LA POBLACION

3 Tlalmanalco durante la colonia

a) La evangelización

Correspondió a los frailes de la orden franciscana instalarse en el pueblo de Tlalmanalco, para llevar a cabo la evangelización en esta región.

Conocido es el hecho de que los primeros intentos de evangelización de la Nueva España ocurrieron en forma casi simultánea con la conquista militar. Con respecto a los primeros religiosos franciscanos que arribaron a la Nueva España, sabemos de la llegada de fray Pedro Melgarejo en tiempos muy tempranos. Posteriormente, en el año de "1523 llegan tres religiosos

[de la orden de San Francisco] dos eclesiásticos, Johann Vanden Auwera y Joahn Dekkers, cuyos nombres españolizados son fray Juan de Tecto y fray Juan de Aora, y el lego Pierre de Gand, conocido como fray Pedro de Gante." (83). Estos tres religiosos pertenecían al convento de San Francisco de la ciudad de Gante.

Elena Vázquez Vázquez en su estudio Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en la Nueva España; (siglo XVI), al referir la llegada de los primeros franciscanos nos dice que: "Así que el empe

rador tenía las facultades que le había otorgado el papa Adriano VI y las - que por su parte, el general de los franciscanos le concedía y por tal motivo, envió a las Indias al padre fray Juan de Toio o de Tecto, guardián del convento de San Francisco de la ciudad de Gante, a fray Juan de Ayora o de Ahora y a un lego fray Pedro de Mura conocido bajo el nombre de fray Pedro de Gante, los que llegaron a Tlaxcala en 1522." (84).

Las citas anteriores presentan diferencias, en cuanto a nombres y - con respecto a la fecha de llegada los autores varían en un año.

Coincido con Elena Vázquez Vázquez, quien afirma que el arribo de - estos primeros religiosos se sitúa en el año de 1522.

Mariano Monterrosa afirma, por su parte, que: "El tercer religioso era flamenco, natural de Gante. Españolizó su apellido, Vander Moere, por el de Mura." (85). Se le conoció después como fray Pedro de Gante.

Los tres frailes que llegaron a Tlaxcala en 1522 no vinieron como - delegados de la Orden Seráfica de San Francisco; tampoco traían la autorización debida del sumo Pontífice; es decir, pasan a América sólo con el permiso del rey de España.

Existe la duda de si antes de la llegada del grupo de los famosos - doce, habían llegado tres o cinco franciscanos. Se conoce el nombre del -- primero, Fray Pedro Melgarejo quien llegó como comisario en el año de 1521, acompañando a Cortés. Los otros tres, antes mencionados, pasaron su mayor tiempo en la ciudad de Tlaxcala.

La instauración de la orden franciscana ocurrió cuando pasó a la -- Nueva España el famoso grupo de los doce, quienes traían como superior a -- fray Martín de Valencia.

Consumada la conquista, era de vital importancia el establecer en el suelo novohispano una catéquesis formal.

"... el número de sacerdotes que acompañaba a Hernán Cortés apenas si alcanzaba a cubrir las necesidades del ejército conquistador." (86).

Con respecto a las órdenes religiosas que imperan durante el siglo XVI, Elena Vázquez Vázquez afirma que: "El grupo de los 'Doce' llegó en -- 1524; sin embargo, puede tomarse como punto inicial de la evangelización de la Orden Franciscana el año de 1523 en que fray Pedro de Gante... se radicó en Nueva España. Este período que se inaugura en el año de 1523 se cierra en 1572 con el advenimiento de los primeros padres de la Compañía de Jesús." (87).

Robert Ricard llama a esta primera etapa "Período Primitivo", que viene a cerrarse en el año de 1572 con la llegada de los primeros padres de la Compañía de Jesús. (88).

Importante es hacer mención de la elección de los primeros doce -- franciscanos.

"En el año de 1523 se convocó a capítulo general de los franciscanos en la ciudad de Burgos con el objeto de elegir ministro general de la orden por haberse cumplido el sexenio del generalato que desempeñaba el padre Soncinna. En ese capítulo resultó electo para ministro general el padre fray Francisco de los Angeles, el cual veía aún la necesidad de mandar misioneros que evangelizasen a los indios. Su atención se fijó en fray Martín de Valencia, provincial de la provincia de San Rafael..." (89).

Creo necesario, para poder analizar este hecho más fielmente, citar al padre fray Gerónimo de Mendieta quien registra los hechos de los primeros doce franciscanos en su Historia Eclesiástica Indiana, crónica de pri--

mer orden para la historia franciscana.

Asienta en su obra Mendieta, que: "Fr. Juan Clapion y Fr. Francisco de los Angeles que... eran los primeros, y los que con más determinación para el efecto se habían ofrecido, y sacado para su viaje la bula del Papa Leon... [a] Fr. Francisco de los Angeles... lo eligieron por general de la orden a cuya causa fué impedida su venida y deshecha su compañía con Fr. Juan Clapion el cual tampoco pasó a estas partes porque la muerte le atajó sus buenos deseos..." (90).

Tocó a fray Martín de Valencia ser electo provincial, "y echando los ojos, [fray Francisco de los Angeles] no una, sino muchas veces por cada uno de ellos, quedó su corazón satisfecho con la vista y apariencia de Fr. Martín de Valencia, provincial de S. Gabriel [Extremadura], a donde a la sazón se guardaba con singular pureza y perfección la regla del padre S. Francisco." (91).

Fray Francisco de los Angeles "... le mandó por santa obediencia, que tomando doce compañeros escogidos conforme a su espíritu, según el número de los doce apóstoles de Cristo nuestro Redentor, pasase a predicar el - santo Evangelio..." (92).

Necio sería negar el sentido de purificación que tenía implícito dicha empresa. El número de doce individuos relacionado con el de los discípulos de Cristo los convertía en apóstoles del nuevo mundo.

Fray Agustín Dávila nos informa acerca de la elección de sus compañeros que hizo fray Martín de Valencia en su Historia de la Fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la orden de Predicadores.

"El año de mil quinientos y veynte y quatro fue nuestro Señor ser-

vido, que llegasen á esta tierra los primeros religiosos que adelantaron el vuelo, como hijos del Serafin de la tierra, y glorioso padre San Francisco, y fueron doze dignos de grande alabança por su santidad muy grande, venía - por su prelado el santo San Martín de Valencia, verdadero hijo de su glorioso padre. Venían con el fray Martín de Iesus, fray Francisco de Soto, fray Antonio de Ciudadrodrigo, fray Toribio Motolinea, fray Ioan de Ribas, fray Garçia de Cisneros, fray Ioá Suarez, fray Luys de Fuenfalida, fray Francisco Ximenez, sacerdotes. Venían en su compañía dos frayles legos... fray Andrés de Cordova y fray Ioan de Palos." (93).

Los nombres correctos de los religiosos que formaron el grupo de -- los doce, según Mariano Monterrosa eran "... fray Francisco de Soto, fray Martín de la Coruña, fray José de la Coruña, fray Juan Suárez o Juárez, fray Antonio de Ciudad Rodrigo y fray Toribio de Benavente, que en Nueva España tomaría el nombre de Motolinía (todos ellos predicadores y también doctos - confesores), fray García de Cisneros y fray Luis de Fuensalida (predicadores), fray Juan de Ribas y fray Francisco Jiménez (sacerdotes) y los legos fray Andrés de Córdoba y fray Bernardino de la Torre.

Dos de estos Primeros Doce no llegarían al Nuevo Mundo: fray José - de la Coruña, que enviado por unos despachos, no regresó a tiempo de la partida y fray Bernardino de la Torre que no fue juzgado digno de pasar a tan importante misión. Le reemplazó un lego de la provincia de Andalucía llamado fray Juan de Palos." (94).

El grupo pasó al convento de Santa María de los Angeles donde reciben órdenes de su Ministro General, nombrando al superior de estos religiosos "... custodio de la custodia del santo Evangelio en la Nueva España y - tierra de Yucatán..." (95).

Llegaron a San Juan de Ulúa el día 13 de mayo de 1524 (96). Los doce religiosos caminaron hacia la ciudad de México a pie y descalzos; llegaron a Tlaxcala en donde descansaron y predicaron. Al llegar a México fueron recibidos por Cortés.

El conquistador pensaba en la fundación de una Iglesia sin vicios: los principales integrantes serían estos apóstoles que se sentían escogidos por órdenes divinas, así lo deja ver Cortés en una carta dirigida a Carlos V.

"Su presencia [de los religiosos] debió alegrar a Hernán Cortés, aun cuando el número le pareciera poco, pues era el mismo Cortés quien pedía que fueran frailes los que vinieran a propagar la fe. 'Porque habiendo obispos y otros prelados no dejarían de seguir la costumbre que, por nuestros pecados, hoy tienen en disponer de los bienes de la iglesia, que es gastarlos en pompa y otros vicios.' Tal cosa representaría un 'pésimo ejemplo para los naturales de la tierra.', según escribe en su carta IV." (97).

El soldado cronista Bernal Díaz del Castillo en su Historia Verdadera de la Nueva España, relata el arribo de los primeros franciscanos a la ciudad de México.

"Como Cortés supo que estaban en el puerto de Veracruz, mandó en todos los pueblos, así de indios como donde vivían españoles, que por donde viniesen les barriesen los caminos... mandó a los españoles se hincasen de rodillas a besarles las manos y los hábitos... y viniendo por su camino, ya que llegaban cerca de México, el mismo Cortés, acompañado de nuestros valerosos y esforzados soldados, los salimos a recibir; juntamente fueron con nosotros Guatemuz, el Señor de México, con todos los más principales mexicanos que había y otros muchos caciques de otras ciudades; y cuando Cortés su

po que llegaban, se apeó del caballo, y todos nosotros juntamente con él; y ya que nos encontramos con los reverendos religiosos, el primero que se arrodilló delante de fray Martín de Valencia y le fue a besar las manos fue Cortés, y no lo consintió, y le besó los hábitos y a todos lo más religiosos..." (98).

Con este hecho se inició realmente la evangelización. Los religiosos franciscanos; la Dra. Elisa Vargas Lugo, en su obra Las portadas religiosas de México, afirma que: "... creemos que existía en los frailes una necesidad interna mucho más importante que la anterior, [reflejada, en particular, en la suntuosidad de las construcciones para atraer al indígena] ... Esta íntima necesidad provenía de lo que para ellos, los frailes, significaba la tarea evangelizadora, dado el sentido providencial de la historia que regía sus conciencias. Para ellos pues, la evangelización no podía ser un accidente en su vida y en la historia de España, sino parte de un plan divino preconcebido desde la eternidad." (99).

Estoy en completo acuerdo en que la tesis providencial estaba implícita en la tarea evangélica de las tierras del Nuevo Mundo, idea que sostiene la Dra. Vargas Lugo.

El leer a los cronistas de las órdenes franciscana, dominica y agustina, permite captar la idea de una elección divina de un grupo privilegiado escogido por la Providencia para ser el fundador de una iglesia nueva.

Afirma la idea antes mencionada, la cita que a continuación transcribo de la Dra. Vargas Lugo.

"Pero el considerarse ellos mismos 'los Doce', tiene la intención bíblica y simbólica de recordar a los doce primeros apóstoles que extendieron el evangelio sobre la faz de la tierra, como fácilmente se comprende. -

Los franciscanos ansiaban ser los primeros en implantar la verdadera fe, e implantarla en toda su pureza evangélica, calidad espiritual propia de las órdenes religiosas, pero que se hallaba en entredicho durante esos años en Europa, justamente alrededor de la explosión religiosa que dió origen al -- protestantismo, a la Reforma y a la Contrarreforma interna de la propia Iglesia Católica, que el cardenal Cisneros llevó al cabo en España... los franciscanos se sentían salvadores de la pureza evangélica y los que vinieron a México presumían... de pertenecer a la religión franciscana más pura y evangélica, despreciando las reformas hechas a la regla..." (100).

Sobre el área geográfica que correspondió a la Provincia del Santo Evangelio, en su inicio, fray Juan de Torquemada en su obra la Monarquía Indiana asienta que "Hecha pues, esta Elección, y electo (aunque con mucha - repugnancia de su gusto) el Santo Padre fray Martín de Valencia se dividió la custodia en cuatro monasterios, que fueron, México, Tetzcuco, Huejotzingo, y Tlaxcalla... Tuvo Nombre de Custodia once años, sin dependencia a ninguna Provincia de la orden ... y fue su primer Custodio el Padre Fray Martín como hemos dicho; el segundo Fray Luis de Fuensalida; el tercero el mismo - Fray Martín; y el cuarto Fray Jacobo de Testera. Luego el año de 1535 fue esta Custodia eregida en Provincia, en el Capítulo General de Niisa... Dió-sele el nombre de Provincia, porque se avian yá aumentado sus Casas, en mucho número..." (101).

Poco a poco el poderío de la orden franciscana se iba haciendo más fuerte y grande, al grado que manejaban políticamente el país desde las células evangelizadoras. El predominio de lo rural sobre lo urbano es una de las características de esta época, que acertadamente ha denominado el maestro Jorge Alberto Manrique, como el primer proyecto de vida novohispano.

En esta primera etapa las fuerzas directrices de la Nueva España, - serán las órdenes monásticas, en todos los campos; hasta que surja el conflicto eclesiástico que efectuará el cambio de la vida social, política y - cultural y dará como resultado el nacimiento de las ciudades.

Tan grande fue el poder adquirido por los franciscanos y las otras órdenes monásticas que el segundo arzobispo de México, fray Alonso de Montúfar de la orden de Predicadores, llegaría a decir: "Yo no soy arzobispo de México, sino fray Pedro de Gante." (102).

La idea de la orden prometida no es exclusiva de los franciscanos, "... sino también los dominicos pretendían personificar la orden prometida para esta época final del mundo." (103).

En resumen los franciscanos veían en la edificación de la iglesia - indiana, en la Nueva España, "... el anunciado tiempo final, el reino milenario." (104).

Para reforzar este argumento, nada más firme que recurrir a las palabras dichas a los doce por fray Francisco de los Angeles: "... y la locura de la herética perversidad se desvanezca, y a los gentiles se muestre -- clara su ceguera, y la luz de la fe católica resplandezca en sus corazones, y recibireis el reino perdurable." (105)

Así mismo fray Francisco de los Angeles subraya que: "... acercándose ya el último fin del siglo', esta misión será la última predicación -- del evangelio." (106).

La región de Chalco-Tlalmanalco se vió evangelizada por las tres órdenes simultáneamente, así Villaseñor y Sánchez afirma que "... se compone [la provincia de Chalco] de cuarenta, y seis Pueblos, entre los cuales - diez y seis son Cabeceras, donde hay Gobernadores, y en quince Pueblos ay -

Iglesias Parroquiales de Doctrinas de Religiosos, Dominicanos, Franciscanos y Agustinos..." (107).

Tocó a fray Juan de Ribas, uno de los doce, fundar Tepeaca, Cuauhtitlán, Tlalmanalco, Coatepec-Chalco, y Toluca. (108).

Por su parte, Roberto Ricard afirma que: "la etapa capital del desarrollo del apostolado franciscano en México fue el período que abarca los años de 1525 a 1531. Durante él se consolidan las posiciones de la Orden - en la región de Puebla: funda el P. Fr. Juan de Ribas el convento de Tepeaca, y en la región de México, se suceden las fundaciones: Cuauhtitlán, Tlalmanalco; Coatepec-Chalco, Toluca, en tanto que se construye el convento Grande de S. Francisco de México." (109).

No se entienda con esto que sea fray Juan de Ribas el constructor de la iglesia, convento o capilla abierta de Tlalmanalco, es necesario aclarar que la fundación de un convento, no implica su inmediata construcción; basta con delimitar el lugar, o construir una pequeña iglesia de tipo primitivo y con carácter transitorio.

Parece que este es el caso de Tlalmanalco; el historiador Chimalpain, afirma que "... el padre franciscano [es indudable que se refiere a fray Juan de Ribas] prendió fuego a los templos indígenas de Amaquemecan y Tlalmanalco..." (110). La fecha que da para este hecho es el año 7-Casa, 1525.

La fundación de Tlalmanalco es muy temprana, para el año siguiente a la llegada de los doce franciscanos uno de ellos funda Tlalmanalco.

Con respecto a fray Juan de Ribas sabemos que escribió en lengua náhuatl "... un catecismo Cristiano y sermones dominicales de todo el año, - un Flos Sanctorum breve, y una Preguntas y Respuestas de la Vida Cristiana" (111).

Este fraile fue guardián del convento de Cuernavaca, varias veces - estuvo a cargo del convento de México, y guardián del convento de Tlaxcala, donde murió el 25 de junio de 1562.

Fray Juan de Ribas se establece en Tepeaca en el año de 1530, y en 1532 era guardián del monasterio de esta población. (112).

Sabemos por los cronistas que Tlalmanalco fue visitado por Fr. Bernardino de Sahagún, y también que fue conventual de dicha casa,

"Un venerable religioso, llamado Fr. Bernardino de Sahagún, que vino a esta Nueva España cinco años después de los primeros doce [1529], refiere que siendo él conventual en el dicho pueblo de Tlalmanalco, fue a visitar aquella casa el santo Fr. Martín..." (113).

Según Motolinía, el número de indígenas bautizados sobrepasó al millón, "... y a Xuchimilco con los pueblos de la laguna dulce, y a Tlalmanalco y Chalco, Cuauhnabac con Yucapixtla, y a Cuauquechula y Chietla, más de un millón." (114).

Este mismo dato lo registra Motolinía en los Memoriales. Es imposible calcular el número de indígenas que tuvo Tlalmanalco, pero el informe de Vetancourt, aunque fue escrito en 1697, nos da la idea de que en Tlalmanalco la población indígena del XVI debió ser numerosa.

"El pueblo de Tlalmanalco... tiene en su distrito más de cuatro--cientas personas de españolés, mestizos, y mulatos, que los mas son labradores en quince haciendas, y ranchos, y cuatro mil y docientas personas de naturales, que todas las administran los religiosos con su Ministro Cura por su Magestad colado." (115).

Motolinía, en una interesante cita que a continuación transcribo, - refiere la importancia de la mano de obra indígena en las construcciones del

siglo XVI.

"Habrá en este circuito que digo, quinientas iglesias, entre chicas y grandes, y si no les hobieran ido a la mano a los indios, y tuvieran libertad de edificar, no es mucho que hobiera hoy día mil iglesias, porque cada parroquia y cada barrio y cada principal quería su iglesia para edificar. Es gente rica, porque todos trabajan, ellos allegan la piedra a cuestras, -- ellos hacen la cal, los adobes y ladrillos; ellos se hacen las paredes, -- ellos acarrean las vigas y traen la tabla, ellos labran la madera, albañiles encaladores y canteros entre ellos hay quien las atavía y las ponen en perfección... han hecho [en] ... Tlalmanalco con su provincia de Chalco, - otras cien iglesias..." (116).

Chimalpain afirma que en el año 1 Pedernal, 1532 "... los Tlalmanalcas muestran que fue bien en este dicho año cuando quedó terminado su templo." (117).

Si la fecha que da Chimalpain fuera la correcta para la terminación del templo, sería demasiado temprano. Tal vez se refiera a algún anexo o parte de la casa habitación de los frailes.

Por último mencionaré dos datos importantes que se registran: el primero en las cartas de Religiosos de Nueva España; 1539 - 1594, y el segundo en el Códice Franciscano.

"Los pueblos comarcanos, Xuchimilco, la Milpa, Tlalmanalco, Chalco y los demás, nos han hecho y hacen mucha limosna, que nos han proveído de leña y otras cosas necesarias a este convento. [se trata del convento de San Francisco de la ciudad de México]." (118).

Se encuentra registrado este dato en la "Memoria de los bienhechores que han hecho limosnas mas señaladas a este convento de San Francisco -

de México, desde la fundación de él, que fue el año de 1524..."

El otro dato interesante, que registra el Códice Franciscano dice - que: "Ocho leguas de México, derecho al Oriente, está otro monasterio al pie de una sierra nevada en el pueblo de Tlalmanalco, el cual está en cabeza de S. M. Terná cuatro o cinco mil vecinos con los sujetos, que serán -- dos docenas de aldeas, todas dentro de una legua, las cuales se visitan del monasterio que está en la cabecera, llamado S. Luis, en el cual residen cuatro frailes, tres sacerdotes y un lego. El guardián es confesor y predicador: los otros dos sacerdotes solamente confesores de los indios." (119).

Aparece una nota al margen del texto donde se dice que "son menester otros dos".

Para concluir señalaré que en un calendario franciscano editado en el año de 1597, que se guarda en la Biblioteca Nacional, nos refiere Román Zulaica Garate en su obra Los Franciscanos y la imprenta en México, que se asienta que: "Pero en el mes de julio de 1597 se celebró en el convento de Tlalmanalco la Congregación Intermedia, cuyas facultades eran equivalentes a las del Capítulo Provincial." (120).

Asi mismo, se tiene noticia de un convento del siglo XVI, para religiosas indígenas que llegó a ser Sahagún, suprimido por su mal funcionamiento. Este dato también es registrado por Villaseñor y Poncé.

II ANTECEDENTES DE LA POBLACION

3 Tlalmanalco durante la colonia

b) fray Martín de Valencia

La mayoría de los cronistas religiosos del siglo XVI, obviamente to dos los franciscanos, citan la admirable obra de fray Martín de Valencia en la Nueva España.

Su biografía está impregnada de "grandes milagros" realizados por - el religioso franciscano. Inútil sería transcribir la larga serie de sucesos de esta índole que rodean la vida del personaje; como ya se apuntó se - encuentran registrados en las diferentes crónicas religiosas.

La personalidad de fray Martín de Valencia es clara muestra del -- ideal franciscano evangélico; es decir, este personaje es el representante de la elección providencial.

Pasó a tierras americanas para implantar la verdadera religión; es vivo símbolo del apóstol, que no vaciló en traer a este nuevo mundo el últi mo evangelio, el cual debería, por fuerza, ser el mejor.

McAndrew nos informa acerca de una tradición benedictina que sostiene que doce es el número ideal para integrar cualquier comunidad religiosa.

Fray Gerónimo de Mendieta, en su Historia Eclesiástica Indiana, dedica varios capítulos de su obra para relatar la vida de este fraile franciscano.

Al leer las diversas crónicas religiosas, se muestra a fray Martín de Valencia como el personaje ideal, el perfecto franciscano; varios autores lo nombran "Santo Varón".

Se le representa pintado en el convento de Huejotzingo, en la sala De Profundis; en Tlalmanalco, se le ve en la portería y en el claustro; junto a Santa Clara; ambos como baluartes de la orden franciscana elegida por mandato divino. Fray Martín de Valencia ocupó un papel importante como fundador de la Iglesia Indiana.

Fray Domingo de Betanzos le hizo retratar en el monasterio de Tepetlaostoc, mas se perdió la pintura.

Los franciscanos, la orden elegida, tenían como meta el dominio político a través de la obra espiritual, como lo apunta la investigadora Elisa Vargas Lugo. (121).

Señala Mendieta que: la vida del "... santo Fr. Martín de Valencia [la] escribió tres años después de su muerte [que sucedió en 1534] el gran siervo de Dios Fr. Francisco Jiménez, muy familiar de este varón santo y uno de los once sus compañeros." (122).

Nació en la villa de Valencia de Don Juan, en tierra de Campos, la cual está situada entre la ciudad de León y la villa de Benavente. (123).
Si tenía 50 años cuando llegó a tierras novohispanas debió nacer en 1484. -

Tomó el hábito de San Francisco en el convento de Mayorga, de la Provincia de Santiago, ignorándose la fecha exacta, durante su juventud. Mendieta relata que fue tentado varias veces por el demonio.

Como dato importante se sabe que: "Siendo novicio leyó el libro de las conformidades del padre S. Francisco..." (124). Obra que había escrito el Espiritual fray Bartolomé de Pisa en el año de 1395. La idea fundamental de los Espirituales es la doctrina de las tres edades, debida a Joaquín de Fiore. Consiste ésta en que, basándose en una vinculación tipológica del Antiguo Testamento (=Padre) y del Nuevo Testamento (=Hijo), promete una edad futura, que se realizará en la tierra y que corresponde al Espíritu Santo. John Phelan y Helga Kropfingher han mostrado la presencia del Joaquinismo en la Nueva España del siglo XVI. (125).

Fray Martín de Valencia recogió de fray Bartolomé de Pisa la idea de la orden elegida para el momento final, la creación de la ciudad de Dios.

Esta, pues, a grandes rasgos era la idea que tenía fray Martín de Valencia al pasar a la Nueva España.

Su vida, azarosa, con bastantes proyectos frustrados y leyendas, -- fue creando la idea de un hombre perfecto que culminaría en un gran culto a su persona.

Como ya se apuntó en párrafos anteriores llegaron los primeros Doce y con ellos fray Martín de Valencia, el 13 de mayo de 1524 a San Juan de Ulúa, teniendo el cargo de Padre Provincial.

"Fray Martín de Valencia había sido nombrado por el Rey, Provincial de los doce franciscanos que viajarían a la Nueva España, -cuya función dejaría de ejercer al llegar a México-. Sin embargo, satisfechos con la personalidad de fray Martín, los frailes quisieron confirmarlo en su puesto y

éste fue el primer acto importante del Capítulo celebrado en esta ciudad. Así por votación fray Martín de Valencia fue nombrado el primer Custodio de los franciscanos." (126).

Se convirtió fray Martín de Valencia, en el primer custodio de la Custodia del Santo Evangelio.

Los religiosos franciscanos se repartieron las provincias principales, sin excederse en 20 leguas de extensión por unidad; fray Martín se quedó junto con otros cuatro religiosos en México. Los otros frailes se repartieron de cuatro en cuatro las ciudades de Tetzco, Tlaxcala y Huejotzingo.

La finalidad que tuvo que permaneciera este religioso en la ciudad de México, fue la de mandar construir la iglesia y convento de San Francisco.

Motolinía, en su Historia de los Indios de la Nueva España, apunta que fue provincial seis veces y cuatro guardián de Tlaxcala, y que él edificó también el monasterio de Tlaxcala (127) anterior al actual.

Edmundo O'Gorman afirma que: "En rigor no fue provincial, sino dos veces custodio, porque la Custodia sólo fue elevada a rango de Provincia en 1536, siendo electo como primer provincial fray García de Cisneros." (128).

Grande fue la fama que rodeó a Fr. Martín de Valencia, al grado que el primer arzobispo de México, fray Juan de Zumárraga "... cuando vino la primera vez de España, traía gran deseo de ver al varón santo Fr. Martín, y comunicarlo, por la fama de su santidad, y si posible fuese, tenerlo en su compañía para mejor gozar de su espiritual conversación... se fué para Tlaxcala, donde a la sazón era guardián..." (129).

Fray Martín de Valencia no aceptó la invitación de Zumárraga, y Menéndez, al relatar este hecho deja ver la interesante idea que fray Martín -

tenía con respecto al fin de siglo. El cual, aunque luego le pareció que - aquello no le convenía para su recogimiento y contemplación, con todo esto lo encomendó muy deveras a Nuestro Señor en la oración... Puesto que en la oración, adormeci^óse (como siempre le acontecía en las visiones y revelaciones)..., y adormecido le pareció que se veía en alta mar en una barca sin remos y que la mar hacía grandes olas, y corría tempestad, y andaba la barca cuasi para se anegar, de que tuvo mucho temor. Y viéndose en agonía, -- fuéle dicho en espíritu que la mar es el siglo..." (130).

Uno de los hechos más relevantes de este fraile fue aquel cuando de seaba pasar a la China, para poder evangelizar a las gentes de los mares -- del Sur.

Fray Juan de Zumárraga, fray Martín de Valencia y fray Domingo de Betanzos "... intentaron de embarcarse y entrar en la mar en busca de las gentes de la gran China..." (131).

Después de haber estado predicando ocho años con sus compañeros en México, quiso pasara otras tierras, esto sucedió a fines de 1532; fue entonces cuando, en compañía de fray Martín de Jesús o de la Coruña, Toribio Motolinía, Ildefonso de Herrera, Juan de Padilla, Francisco Jiménez, Antonio de Ciudad Rodrigo y Alonso de Guadalupe, fueron a Tehuantepec para embarcarse y llegar a tierras nuevas.

Para poder efectuar el viaje "... don Hernando Cortés... le había prometido de darle naves, para que le pusiesen adonde tanto deseaba..." (132).

Esperaron en Tehuantepec el arribo de los barcos, que tardaron en llegar por espacio de siete meses, frustrándose así su nueva empresa evangelizadora.

Hernán Cortés fue hasta Tehuantepec, para vigilar el despacho de -- los navíos, mas no se terminaron a tiempo y "Pues viendo el siervo de Dios Fr. Martín, que... el capítulo de la custodia se acercaba... volvióse a Mé- xico, dejando allí tres de sus compañeros para que acabados los navíos fue- sen ellos a descubrir." (133).

Los religiosos que quedaron en Tehuantepec, estuvieron bajo el man- do de fray Martín de Jesús o de la Coruña, quien intentó dos veces llegar a las tierras de los mares del sur.

"Embarcáronse él [fray Martín de la Coruña] y los otros dos en Tehuantepec cuando estuvieron acabados los navíos, y al cabo de algunos -- días que navegaron (como iban a tiento y no sabían la derrota que habían de llevar), cansáronse los marineros y también ellos mismos, y así los hubie- ron de echar en tierra en la misma costa de esta Nueva España." (134).

Por segunda vez se embarca Fr. Martín de la Coruña con sus compañe- ros, que llegaron a una isla desierta, abandonando así el proyecto de pasar a descubrir nuevas tierras.

De regreso a México, se sabe que fray Martín de Valencia, pasó por - un pueblo que en las crónicas aparece como Mictlan: se trata, pues, de Mitla en Oaxaca.

Los últimos años de su vida los pasó en Tlalmanalco y Amecameca. Re gresó en 1533 a la ciudad de México, y murió en el poblado de Ayotzingo el 21 de marzo de 1534. (135).

Como ya se ha apuntado, fray Juan de Ribas fundó Tlalmanalco en el año de 1525. Para 1533, ya debería haber existido alguna casa primitiva. - Este es el año en que decidió fray Martín de Valencia "... ser morador de un pueblo que se dice Tlalmanalco... y cerca de este monasterio está otro -

que se visita de éste, en un pueblo que se dice Amaquemanca,... y es un eremitorio devoto, junto a esta casa está una cueva devota..." (136).

Fray Martín de Valencia debió haber llegado al convento de Tlalmanalco en 1533. Después de su regreso de la costa, supongo llegó a la ciudad de México y de allí se trasladó al monasterio de Tlalmanalco.

Motolinía relata la aparición en el Sacromonte de Amecameca de San Francisco y San Antonio de Padua a este religioso. (137).

Asimismo, Mendieta registra que, estando en su celda de Tlalmanalco entró descuidadamente Antonio de Nava, que era el alcalde mayor del pueblo, y vió a fray Martín de Valencia "... en oración elevado en el aire sobre la tierra." (138).

Como conventual de Tlalmanalco, fray Bernardino de Sahagún vió a -- fray Martín de Valencia envuelto en una luz divina. (139).

Cuenta Mendieta de una serie de milagros que el fraile hizo en vida, así como también otros después de muerto.

Según las crónicas, sabía fray Martín la fecha en que iba a morir. "Mas fue poco el tiempo el que allí estuvo [en Amecameca] porque luego, año de mil y quinientos y treinta y cuatro, le dió el mal de la muerte, que fué un gran dolor de costado... Crecióle la enfermedad por lo cual le fue forzoso volverse... al convento de Tlalmanalco, y allí recibió los santos sacramentos. Y por ser el mal agudo, los compañeros acordaron de llevarlo a la enfermería de México. [Desgraciadamente las crónicas no dan los nombres de sus compañeros, únicamente se menciona a fray Antonio Ortiz]. Puesto en camino, y llegados con él al embarcadero de Ayotzingo, lo metieron en una canoa para llevarlo por la laguna. Mas apenas entró en ella cuando sin tió ser ya llegada la hora, mandóse sacar a tierra para ponerse de rodillas.

Estando así, dijo a sus compañero Fr. Antonio Ortiz, a quien muchos años antes había manifestado la revelación que no había de morir en su cama: 'Hermano, fraudatos sum a desiderio meo'. Y volviendo luego (por amor y deseo de su beatífica visión) a su Criador, encomendándole su alma, expiró." (140)

Con estas palabras "fraudatos sum a desiderio meo", fray Martín de Valencia expresaba "Defraudado he quedado de mi deseo", el de morir en el martirio. Nuevamente estamos frente a la idea del apóstol mártir, que pasa a América con un sentimiento apostólico de difundir el evangelio y morir en el martirio.

Sus compañeros regresaron con el cuerpo a Tlalmanalco, donde fue sepultado, "... puesto en un ataúd de madera, en medio de la capilla mayor, - cubierto con una lápida grande, escrito en ella su nombre..." (141).

Mendieta, en su Historia Eclesiástica Indiana, refiere que se sepultó a fray Martín de Valencia en medio de la capilla mayor o sea en el presbiterio.

John Mc Andrew, en su obra The open air churches, apunta que: "fray Martín había sido enterrado bajo el cancel de la primera iglesia..." (142)

Lo que supone Mc Andrew, (y lo hace con lógica) es la existencia de una iglesia de carácter primitivo, que existiría para estas fechas.

Uno de los hechos más importantes que reflejan la lucha que se dió entre el clero secular y el monástico, lo ejemplifica el culto que logró desarrollar fray Martín de Valencia en la segunda mitad del siglo XVI; se sabe por los cronistas que en el templo de Tlalmanalco se guardaban una reliquias y el cuerpo de este santo, que desapareció en el año de 1567.

El culto a fray Martín se concentró en dos localidades: en el pueblo de Tlalmanalco donde se guardaba su cuerpo y en Amecameca, especialmen-

te en la cueva del Sacromonte. Franciscanos en el primer lugar y dominicos en el segundo, trataron de incrementar su devoción popular.

Ya desaparecido el cuerpo, en el año de 1584, fray Juan Páez recoge de los indígenas "... un cilicio de cerdas y una túnica muy áspera, que fueron del santo varón y dos casullas pobres de lienzo de la tierra con que solía decir misa... mandáronle que las llevase al convento de Santo Domingo de la ciudad de México, sacando partido que se las volviesen y no se quedasen con ellas..." (143). Nuevamente de regreso a Amecameca, estas prendas se empezaron a vender, "Mas visto que si el negocio iba adelante se las -- llevarían todas, tomó por mejor acuerdo guardarlas, adornando para ello la cueva del cerro." (144).

Así se fundó un centro de peregrinaje en el Sacromonte de Amecameca.

Pasemos ahora a la descripción que hizo Mendieta, cuando se abrió la tumba de fray Martín de Valencia en Tlalmanalco:

"Y yo, Fr. Gerónimo de Mendieta... El año de mil y quinientos y setenta y siete, acompañando yo al ministro provincial... que... era el padre Miguel Navarro, llegamos al pueblo de Tlalmanalco, donde estaba el sepulcro ... y como había oído... estaba su cuerpo santo entero y sin alguna corrupción, y que podría haber un año poco más o menos que se había abierto su sepulcro la última vez, y lo habían visto, importuné y persuadí al dicho ministro que ambos lo fuésemos a ver. Y llevando con nosotros algunos indios que quitasen la lápida con barras de hierro y palancas, abierto el sepulcro y cavado hondo, no hallamos el cuerpo ni indicio de él, sino algunas astillas o briznas de madera que serían del ataúd en que fué sepultado, cosa que nos dejó admirados y turbados." (145).

Tlalmanalco se presenta como un importante centro de peregrinación;

sabemos, por Mc Andrew, que era costumbre española el abrir los sepulcros - para que los cuerpos de los frailes fuesen vistos por otros religiosos. (146).

Podemos concluir que fue muy grande el culto que tuvo este religioso. La desaparición del cuerpo se ha adjudicado a los habitantes de Amecameca, quienes también tenían gran devoción por este fraile. Mas verosímil sería suponerlo obra del clero secular de la ciudad de México, a quienes tal vez no convenía un culto rural tan importante. Otros cultos eran más de su agrado, y desde luego entre ellos el entonces incipiente y luego capital de la Virgen de Guadalupe.

Mariano Monterrosa señala que: "A pesar de que fue Fray Juan de Zumárraga a quien la Virgen pidió la erección de su santuario, no fueron los franciscanos, sino el clero secular quien tomó a su cargo la difusión del nuevo culto." (147).

Sumamente extraño es el hecho de que fray Juan de Zumárraga no hubiese acatado una orden divina de esta índole; al contrario, estuvo a favor del culto o la misma canonización de fray Martín de Valencia, culto que desde luego se vió afectado por la desaparición del cadáver y por el inicio de un gran culto que sería el de la Virgen de Guadalupe con el cual no podía competir fray Martín de Valencia.

III HISTORIA DEL CONJUNTO

1 El monumento en el tiempo

Poca es la información que aparece, tanto en las crónicas antiguas, como en las historias del arte modernas acerca de Tlalmanalco. No es suficiente para aclarar el problema que se ha esbozado en el capítulo anterior, es decir, el referente a la actividad constructiva del conjunto de Tlalmanalco.

Afortunadamente sabemos, como ha quedado señalado en párrafos anteriores, que fray Juan de Ribas es el fundador de Tlalmanalco, en el año de 1525, fecha demasiado temprana para poder relacionarla con la de la construcción actual.

Nos basamos en Mendieta y Chimalpain, autores que confirman la fundación en 1525; el segundo refiere solamente que en ese año el fraile franciscano quemó los templos prehispánicos.

La mayoría de las veces la construcción no se iniciaba con la fecha de la fundación, sino que se construía un templo de carácter efímero, el cual sería substituido más tarde por uno grande y rico, aunque en algunos casos no se llegaba a construir el segundo templo; cuando ésto sucedía, se

utilizaba parte del antiguo para la edificación posterior; otras veces el monumento es nuevo completamente.

Para reforzar este argumento recurrimos a Mariano Monterrosa quien explica: "... no es raro encontrar ejemplos en los que la fecha de fundación sea dos o más años anterior a la fecha de construcción." (148).

Después del año 1525, la siguiente fecha que encontramos en las crónicas es la de 1532, en la cual se hace mención que los tlalmanalcas terminaron su templo. (149).

Es muy posible que se trate de la primera iglesia, misma en la cual sería sepultado fray Martín de Valencia dos años más tarde.

Acerca del sitio donde se edifica la primera construcción, es factible que se trate del que ocupa la iglesia actual, y que se haya utilizado material prehispánico para la erección del templo católico más antiguo.

John Mc Andrew sostiene la idea de la existencia de una iglesia primitiva, "... y en 1532/33 finalizaron cierto tipo de iglesia temprana, quizá usando materiales antiguos." (150).

La afirmación anterior es reforzada con las fechas que tenemos para la llegada de fray Martín de Valencia a Tlalmanalco y para su muerte. Este religioso llegó al poblado no antes del año 1533, fecha en que terminaba el capítulo de la Custodia del Santo Evangelio, cuyos períodos eran de tres años; si fue tres veces custodio deducimos que su cargo duró nueve años, pasando el último en retiro en Amecameca y Tlalmanalco. Murió en 1534. (151)

Para este año tuvo por fuerza que haber existido una casa habitación, así como una iglesia donde se alojara el religioso; coincido con Mc Andrew quien sostiene que fue sepultado en el templo primitivo que para estas fe--

chas estaba terminado.

En resumen, la primera etapa constructiva se puede fijar entre una fecha posterior a 1525 (fundación) y el año 1532 (terminación del templo).

A principios de los años 30 del siglo XVI, sólo estaba edificada la antigua iglesia y alguna casa conventual de carácter también primitivo; posteriormente fueron substituidas por las actuales edificaciones.

George Kubler menciona tres etapas constructivas, la primera entre 1530 - 1540, la segunda 1550 - 1560, y la última comprendida entre 1580 - 1590 (152).

La primera etapa que señala George Kubler comienza en 1530, pero -- sin duda podemos correr el lapso unos años antes, los siguientes lapsos de actividad corresponden el primero, a la capilla y el segundo a la iglesia.

Elena Vázquez Vázquez sitúa, sin dar razones para ello, en su tabla de construcciones franciscanas, a Tlalmanalco en el año (1575 ?). (153).

El constructor del conjunto conventual tuvo que resolver el problema del nivel del suelo inclinado, excavando un sitio a nivel de la colina - para alojar la iglesia y el convento, como afirma George Kubler. (154).

Debió el arquitecto, o mejor dicho el fraile, haber hecho aplanar - el sitio definitivo donde se realizaría la construcción, ya que con la destrucción del templo prehispánico y el declive natural del lugar donde se -- alojó la fundación debió ser irregular, así mismo es posible que usara piedra prehispánica para la construcción de la iglesia y la casa habitación.

En cuanto al estilo de este primer monumento, es imposible emitir - algún juicio, ya que no quedan restos materiales como evidencia fidedigna - que proporcionen apoyo para tal.

Mas sí podemos intuir que el edificio debió ser amplio, ya que satisfizo las necesidades de los frailes por bastante tiempo.

En relación al nombre del primer constructor, nada se sabe. El fundador fray Juan de Ribas, al parecer, permaneció muy poco tiempo en Tlalmanalco, pues lo encontramos ya en 1530 en Tepeaca en medio de la gran actividad que acompañó a las fundaciones de Cuauhtitlán, Coatepec-Chalco y Toluca. (155). La hipótesis de que él haya sido el constructor se nos presenta débil, aunque no es imposible que durante su estancia en Tlalmanalco hubiese dejado planos u órdenes de construcción a seguir, mientras estuviera en Chalco.

Como limitación adicional tenemos que, al igual que en Tlalmanalco, no se puede fijar el lapso de su estadía en Chalco.

La relación de fray Martín de Valencia con la construcción es también oscura. No sabemos si ordenó modificaciones en la iglesia ya existente, o si efectuó cambios o ampliaciones en las habitaciones conventuales donde se alojó.

Se sabe -como afirma Mc Andrew- que en Belvís erigió un monasterio y que hizo algún trabajo en Tlaxcala, del cual no quedan restos. (156).

Queda, pues, confirmada su actividad como constructor, pero al parecer no efectúa ninguna obra de importancia en Tlalmanalco, por el conocimiento de que las obras que se conservan en este lugar son tardías, respecto a la fecha de su estancia en esta población.

Queda descartada la participación tanto de fray Juan de Ribas como la de fray Martín de Valencia en la construcción de Tlalmanalco. Se tiene noticia de una erupción del Pocatépetl en 1540, que afectó a toda la región. (157). Muy probablemente este fenómeno tuvo repercusiones en la construc-

ción a que nos referimos, pero no se ha encontrado hasta el momento ninguna referencia que registre reparaciones o el inicio de una nueva iglesia, ni tampoco el dato de algun otro suceso especial para esta fecha.

En aquel monumento fue donde se llevó a cabo la mayor parte de la conversión de los indígenas del lugar. Quedó señalado en el capítulo anterior, que en 1536 se realizaron bautizos masivos; fue, pues, el escenario de la evangelización local, ya que la siguiente construcción se sitúa cuando la población indígena estaba ya en descenso.

El inicio de la capilla abierta es difícil de situar; sin embargo, el hecho de que haya quedado inconclusa hace pensar que el monumento se comenzó en la segunda mitad del siglo XVI. En su apartado correspondiente se tratará con más detalle el problema de la fechación y se expondrán las diferentes versiones que se han emitido acerca de la fecha de terminación.

La iglesia actual también se muestra como una obra tardía del siglo XVI; las fechas que ostentan sus portadas, la de Porciúncula y la principal son de 1591. No podemos fechar la portada de Porciúncula anterior.

George Kubler sitúa la iglesia en la tercera etapa constructiva, la cual comprende los años de 1580 a 1590, mas las fechas que aparecen en las portadas son, en las dos, 1591.

Tal vez la iglesia antigua duró bastante tiempo y se empezó a construir la nueva en fecha tardía, con bastantes pretensiones, las cuales se vieron frustradas por conflictos de índole social: la mano de obra indígena empezó a escasear, aunado a ésto el clero secular restringió el poderío de los órdenes mendicantes, desvaneciéndose la idea de terminar una iglesia de grandes dimensiones y rica decoración.

El claustro es, al igual que todo el conjunto anteriormente referido, una edificación que se sitúa a finales del siglo XVI. Se sabe que "... según la Relación del Obispado de México, en 1582 tenía acabados tres cuartos, y en 1585, cuando la visita del padre Ponce, se construía el claustro" (158).

Decididamente se trata de un conjunto de finales del siglo XVI; para poder reforzar el juicio anterior es necesario mencionar que en el muro oriente del ex-convento y hacia la antigua huerta, existe una piedra fechada con la inscripción siguiente: "Icemilhui febrero 1582 años."

El legajo correspondiente al conjunto de San Luis Obispo de Tlalmanalco, que se conserva en la fototeca del ex-convento de Culhuacán, informa que para el año de 1585 se comenzaron a construir los corredores del claustro y que los techos se concluyeron en el año de 1596; pero el informe no remite a las fuentes consultadas para confirmar las fechas anteriores. El año en que, según esta fuente, se inició la construcción de los corredores, coincide con las que menciona don Manuel Toussaint, del informe del Obispado de México. Sin embargo, no he podido comprobar la fecha en que supuestamente se concluyen los techos, es decir, la de 1596.

En resumen, se puede asegurar que tanto la capilla como la iglesia y el convento de Tlalmanalco, son obras tardías del siglo XVI, aunque como afirma don Manuel Toussaint, ostente una bóveda primitiva. (159).

Queda confirmada la existencia de una iglesia temprana, la cual fue sustituida por la edificación actual. El claustro podemos situarlo, en forma tentativa, en una fecha anterior a 1582 para el inicio de su construcción y 1596 ? para la terminación.

En el año de 1582 se tiene noticia de un fuerte sismo que seguramen

te afectó al conjunto de Tlalmanalco. (160).

Tal vez este fenómeno natural se deba que el convento presente la inscripción que alude a su terminación en febrero de 1582; no extraña la inscripción náhuatl ya que es conocido que con frecuencia se permitían este tipo de leyendas y glifos toponímicos, como aparecen en Actopan, Tecamachalco, en pilas bautismales como la de Zinacantepéc por mencionar sólo algunos ejemplos. Sin embargo el uso del náhuatl para una fecha tan tardía sólo se explica por la tendencia de algunos personajes de fines del siglo XVI, que trataron de rescatar el pasado prehispánico. Sobre este asunto se puede recurrir al estudio del Dr. Erwin Walter Palm, acerca de "El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Dean", en donde en una nota al texto, el maestro Jorge Alberto Manrique señala la idea de un "Renacimiento Azteca", situado a finales del siglo XVI. (161).

En cuanto a si se concluyó el claustro en ese año, a si sólo se hicieron reformas, reparaciones o adosamientos, nada sabemos. Frecuente era el apuntar "se terminó" en algunos adosamientos o reformas, mas cabe la posibilidad de que todo el conjunto se haya terminado en ese año.

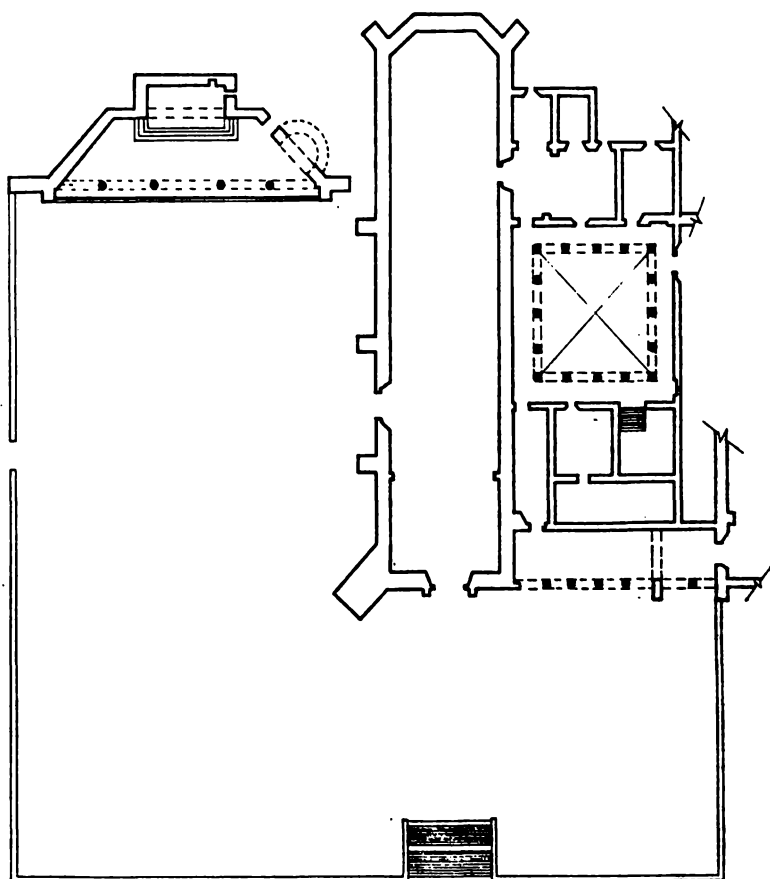
Lamentablemente nada se sabe acerca del nombre del arquitecto que intervino en la construcción.

En los apartados referentes a cada uno de los elementos integrantes del conjunto se intentará, además del análisis formal y ornamental -aunque sea en forma hipotética- la fechación individual.

El conjunto fue declarado monumento colonial el 13 de febrero de 1936. (162).

El 2 de abril de 1958 se expropió la capilla abierta. La acción se realizó bajo la dirección del arquitecto José Gorbea T. (163).

El 9 de julio de 1966, los habitantes de Tlalmanalco denunciaron ante la Secretaría de Patrimonio Nacional, que el padre Luis Ramírez Montelongo construía una granja dentro del claustro. Utilizaba "tezontle labrado", para la construcción de las bateas. (164).



CONVENTO DE TLALMANALCO

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

1 El atrio

Casi todos los elementos integrantes del conjunto conventual presentan uniformidad en cuanto a etapas constructivas; el atrio muestra, en los muros que lo delimitan, múltiples mutilaciones y reconstrucciones, las cuales no permiten reconocer la fisonomía que en otros tiempos tuvo.

Ocupa actualmente una superficie de 2,950 metros cuadrados y aunque el espacio es grande, no puede ser comparado -en superficie- con otros atrios de templos franciscanos, como el de Huejotzingo, que ocupa un área de 14,400 metros cuadrados (165), o el de San Andrés Calpan, que sobrepasa en superficie los 6,600 metros cuadrados. (166).

El atrio tiene la forma de una "L", con el tramo más largo hacia la parte norte de la construcción; no es raro encontrar tal disposición atrial. John Mc Andrew en su estudio The open air churches of the sixteenth century, informa acerca de las diversas formas que adoptan estos espacios y apunta que: "Occasionally it was L-shaped, with one arm in front of the church and the other along its side... The side arm would be used to provide space in front of a chapel set next to the church, or else to -

give access to one of those important north doors..." (167).

Esta es la forma del atrio de Tlalmanalco; el brazo mayor corre de oriente a poniente dando a la capilla un espacio libre, adecuado para sus funciones. El otro brazo, frente a la portería e iglesia, tiene forma rectangular.

Las bardas que delimitan el espacio atrial presentan sólo dos accesos; el principal en el muro oeste y el otro, sumamente destruido, en el muro norte.

"Los muros de los atrios... se abrían por dos o tres lados formando las llamadas arcadas reales", nos informa Pedro Rojas (168). Tal es el caso de Tlalmanalco.

El atrio, como elemento espacial de grandes dimensiones, juega el papel de antesala y debe ser una entidad arquitectónica litúrgica independiente, que permita la percepción completa de los demás elementos: la capilla abierta, la iglesia o la misma portería.

John Mc Andrew expresa que: "If its visual magnetic pull is inadequate, the chapel will count as no more than an ornamental episode in the surrounding walls: it will be part of the setting instead of what is set." (169).

La solución atrial de Tlalmanalco permite la captación total de la capilla abierta. Como afirma Mc Andrew, si la solución fuese mala, la capilla^a presentaría como un episodio decorativo, en vez de una parte del conjunto con entidad propia.

El muro norte, más alto que el oeste, aloja una puerta de las llamadas arcadas reales, de solución sencilla. El nivel de este muro se eleva en dos tramos, cortados en ángulo recto. Un remate curvo cierra el espa-

cio. Se ven los restos de dos contrafuertes en el interior del atrio. La arcada se corona por un frontón, que aloja un vano de forma rectangular. El vano de ingreso es de medio punto.

El exterior de la portada presenta dos pilastras, que hacen de jambas. Se rematan por molduras que constituyen las impostas de donde arranca el arco de medio punto.

La barda norte conecta con un muro más alto sobre el que descansa la serie de arcos de la capilla abierta; se muestra en lamentable estado de conservación. Este muro es el que parece conservar materiales de mayor antigüedad. Es un aparejo de piedras irregulares con algunas partes de adobe. El vano de la arcada real no está alineado con la portada de Porciúncula.

Detrás de la capilla abierta hay un muro de adobe, con los restos de un vano adintelado hoy tapiado.

El muro oeste, o sea el principal, es de manufactura moderna. Presenta ladrillos formando grecas de muy mal gusto; seguramente esta barda atrial no existió en este sitio. Es de suponer que el espacio atrial fue cortado por la calle principal del pueblo, reduciendo la extensión y tirando la arcada de ingreso si es que la hubo, así como dos de las capillas posas si es que se construyeron. El acceso por esta parte del atrio se hace por medio de una escalera de diecinueve escalones.

El muro sur, de mayor altura que los anteriores, tampoco es el original.

En el interior del atrio no existen restos de alguna construcción que se pueda relacionar con la de las capillas posas. Tal vez no se construyeron, o desaparecieron.

Con seguridad, existió una cruz en el atrio, como era de costumbre, pero no quedan restos de la basa, ni se conserva en el interior del conjunto la cruz atrial, como sucede en otros casos.

En el ángulo noroeste, se puede ver una basa colonial que sirve de asiento a una cruz moderna de concreto, lisa, sin ninguna decoración. No es posible que haya correspondido a la cruz atrial; es parte de la serie de basas y capiteles que se labraron para el claustro.

Las bardas atriales no muestran merlones ni almenas, inclusiones decorativas atípicas para la época pero presentes en algunos edificios monacales.

Si, como suponemos, la masa indígena de principios del siglo XVI -- fue numerosa, el atrio debió ser mayor. Como se ha dicho, es probable que el lugar del muro oeste actual no es donde inicialmente estuvo.

Varios intentos se han hecho de agrandar la entrada principal del atrio. El 31 de enero de 1957 acudió a la Secretaría de Patrimonio Nacional la comisión de obras materiales del poblado de Tlalmanalco, encabezada por el Sr. Higinio Jiménez Manrique, a pedir: "Ampliación de las escaleras de la entrada del atrio de la parroquia" (170). En el año 1975, el plan "Echeverría" de remozamiento de la plaza principal contemplaba tirar la barda atrial. La intervención del arquitecto Jaime Ortiz Lajous hizo que tal acción no se llevara a cabo. (171).

El espacio mayor del atrio se utilizó como cementerio, según muestran fotografías antiguas del conjunto, y alojó una construcción de tipo neoclásico que pretendió cubrir la capilla abierta. Este adosamiento fue removido posteriormente.

El atrio presenta árboles frente a la portería y en el ángulo ---
noroeste; en un tiempo los tuvo frente a la portada principal de la igle--
sia, pero fueron quitados. Se colocaron entonces varios faroles de muy --
mal gusto que flanqueaban el camino que conduce a la iglesia; por fortuna
hoy ya no están allí. (172).

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

2 La portería

La portería se levanta sobre una planta rectangular que abarca una superficie de 58 metros cuadrados. Se soluciona a base de siete arcos. El primero de éstos, que da directamente al vano de ingreso del claustro, es el más amplio. Su peralte se observa sensiblemente más rebajado que el de los otros seis, que son de medio punto.

Las arquiveltas de los arcos no muestran molduraciones ni otro tipo de decoración. Las dovelas han sido talladas cóncavamente para evitar que su corte termine en un ángulo agudo; se presentan lisas.

La danza de arcos apoya su peso sobre ocho columnas iguales, que alcanzan poca altura. Los capiteles de la columna repiten en forma exactamente igual la molduración de las basas. Es decir, la parte superior y la inferior de las columnas se solucianan a manera de basas áticas.

En los conventos del siglo XVI es muy frecuente recurrir al uso de este tipo de columnas. El arquitecto Manuel González Galván señala que "...son un atavismo medieval que marca una diferencia entre los órdenes renacen

tistas: 'Fenómeno peculiar de esta época del siglo XVI, fue el hecho de haberse producido columnas con la misma molduración en la basa y el capitel; lo que arriba es el ábaco abajo es el plinto y lo que arriba es el equino - abajo es el toro. La molduración que queda en medio hace una escocia muy - peraltada.

Además estas columnas no se angostan en el fuste; su cuerpo cilíndrico es enteramente parejo, lo que en caso dado, facilitaría grandemente - su colocación y también su fabricación ya que como era muy fácil hacerlas, se podían elaborar en serie. Este tipo de columnas son de reminiscencia gótica.'" (173).

La decoración portical consiste, solamente, de una capa de aplanado que deja al descubierto la rosca de los arcos. El juego decorativo es sencillo en extremo. Juega sólo con el volumen. El aplanado del muro permite ver el aparejo de piedras irregulares hacia la parte sur. (174).

Las columnas descansan sobre el piso. A partir del segundo arco, - hasta el cuarto, se observa una especie de pequeño pretil o basamento entre los plintos. Hacia el quinto arco de la portería se presenta un contrafuerte, que no tiene sentido para la construcción original: no soporta la carga de la danza de arcos del interior del claustro -la de la parte sur, que es la que le corresponde-, aunque coincide en su alineación. La danza de arcos no transmite su carga hasta la portería, pues descansa sobre una serie de muros anteriores a ella. El contrafuerte cubre la columna del sexto arco en su totalidad. Por el lado interior aparece también un adosamiento sumamente extraño a la construcción, semejante al arriba descrito. El del exterior alcanza el segundo cuerpo, donde su grosor disminuye, para continuar en sentido ascendente hasta llegar al pretil superior, donde muere. El man

posteo parece ser contemporáneo del resto de la construcción; puede suponerse una reparación temprana, que pretendiera remediar algún sentimiento del edificio.

Del quinto arco en adelante se muestra un atípico pretil, que eleva su altura hasta el toro, tapando las escocias y los plintos de las dos últimas columnas.

En la parte superior de la portería se abren cinco vanos rectangulares. No hay en ellos molduración alguna. Los hace destacar, solamente, el juego vano-macizo. Presentan barandillas de madera de diferentes épocas. Muy probablemente esos vanos fueron alterados, como en otros conventos, a partir de ventanas chicas que se rasgaron luego en forma de balcones. Los vanos se cierran hacia su parte interior mediante ventanas de factura reciente.

Hacia el registro superior aparece una serie de botaguas que no corresponden a la época de construcción del edificio. En algún tiempo debió de haber allí botaguas pétreos.

----- + ----- + -----

El interior de la portería.

El muro oriente presenta una banqueta que corre de sur a norte, se interrumpe a la altura del vano de acceso al claustro, y continúa en el muro norte. Todo el recinto se encuentra techado con viguería.

El interior de la portería se halla cubierto con varias capas de cal y pintura color amarillo que tapan murales al fresco del siglo XVI. En algunas partes podemos observar restos de la policromía original. El muro

oriental es el espacio donde más se conserva de este tipo de pintura, presentándose dos programas pictóricos. Se aprecia el tema de la llegada de los doce franciscanos, aunque lamentablemente está casi perdido. No es posible reconocer este recuadro excepto en su parte norte.

La escena, en un estilo muy propio de nuestro siglo XVI, en que la línea predomina sobre el color, presenta a los doce primeros franciscanos, quienes aparecen dispuestos a lo largo del recuadro. No hubo nunca, al parecer, inscripciones que señalaran los nombres de los religiosos. Lo anterior sí sucede, por ejemplo, en Huejotzingo. Los personajes restantes se concentran en el extremo norte. En primer plano se muestran varios españoles, mas 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 lanzas.

Emily Edwards apunta: "Los Doce are painted in the arches of the portice" en su obra Painted Walls of Mexico; from prehistoric times until today. (175).

El autor antes citado equivoca el lugar donde se localiza el fresco de los religiosos franciscanos. Cabe aclarar que, como ya se apuntó, la escena se desarrolla a lo largo del muro oriental de la portería.

La reproducción de los religiosos es en extremo convencional. No se trata de un retrato de los franciscanos. Los rasgos faciales son estilizados por medio de una línea muy fina que marca las características sobresalientes.

No existe la perspectiva; únicamente, los planos secundarios se acomodan hacia la parte superior de la representación.

La escena mural estaba enmarcada, parece ser, por sus cuatro lados. En dos de ellos, los verticales, existen aún frisos de pintura mural, de mayor interés que la propia escena.

Los elementos que componen estos paneles son representaciones de --aves, granadas, liebres y de un niño que sostiene hojas de acanto. (176).

Sin duda se trata de una escena derivada de modelos renacentistas. Con fundamento en el dibujo, en la solución anatómica del pequeño desnudo, y la coloración a base de negros y blancos, se les puede atribuir su antecedente en grabados italianos. Desgraciadamente, el modelo del que surgieron no se ha encontrado. Esta representación se repite, con algunas variantes, en el interior del claustro. La parte inferior de estos frisos es ocupada por una serie de aves que se pueden identificar como grullas. George Ferguson, en su obra: Signos y símbolos en el arte cristiano, afirma que: se ha tomado a la grulla como el símbolo "... de la vigilancia, la lealtad, las buenas obras y el orden de la vida monástica. Todos estos significados favorables derivan de los hábitos legendarios de estas aves. Se suponía que todas las noches se reunían en círculo [como se disponen en Tlalmanalco] alrededor de la reina: algunas eran elegidas como centinelas y debían evitar el sueño a toda costa. Para este fin, las grullas guardianas se erguían sobre una pata y levantaban la otra; con la patá levantada sostenían una --piedra que, si se dormían, caía sobre la que hacía de apoyo y las despertaba." (177).

Evidentemente, las grullas que aparecen en Tlalmanalco están en relación directa con un símbolo positivo; son aves del bien. Más aún, para reforzar el juicio anterior, su significado iconográfico es la observancia de la vida monástica; se les dispone en círculo, es decir, se trata de la -

orden, la comunidad monástica. (178). Estas aves comen de una copa que -- contiene uvas, lo que proporciona una relación directa con la sangre de -- Cristo. El recipiente que porta las uvas representa al cáliz que contiene la sangre del Redentor, en forma del fruto de la vid. Son cuatro las aves que rodean la copa; su dibujo es fino, la línea predomina sobre el color co mo es clásico en estas representaciones.

Sobre las grullas aparece un niño pequeño, desnudo completamente; - la pierna izquierda se adelanta un poco y la criatura levanta sus brazos -- que sostienen una especie de frutero o recipiente, con una cruz como remate. Se trata, sin duda, de la representación de la Iglesia. La cruz está coro- nada por dos hojas de acanto que adoptan juntas la forma de una corona. So bre el frutero aparecen dispuestas varias granadas y en los extremos dos -- liebres de perfil, tomando con sus patas delanteras sendas granadas para co merlas. Se ha asociado a la liebre con Venus (179). Aquí son ellas, en- tonces, el amor divino.

La granada se asocia simultáneamente con la sangre de Cristo y su - redención, y con su Iglesia. Es una fruta redonda y cerrada. Alberga en - su interior múltiples frutos -los fieles, bajo asociación-. Ellos, junto con la cáscara que los envuelve y reúne, conforman un todo indivisible. Se localiza en esta franja, foliaciones de acanto que se enroscan, unas veces ascienden, otras bajan.

Don Diego Angulo, en su obra Historia del Arte Hispanoamericano, re- fiere que las pinturas de la portería no hace alusión a "... ninguna com- plicada alegoría ni escena alguna en que la órden haga ostentación de su - fuerza ni de su sabiduría." (180).

Ma parece muy aceptable el primer juicio, que sostiene que la pintu

ra mural de la portería de ese convento, no demuestre el poderío de la orden, tan común de representar por los agustinos con sus complicadas alegorías. No concuerdo, en cambio, con la idea que no exista alarde de la sabiduría. La iconografía es compleja en este friso. Demuestra un complicado proceso simbólico. Podemos afirmar que no se trata de un friso simplemente decorativo. El friso es enmarcado, a su vez, por una línea gruesa de color blanco y otra negra.

Hacia la parte media de la portería, por encima de la escena de los doce primeros religiosos franciscanos, se notan restos de una cenefa que se halla desvanecida casi por completo. En algunos lugares la capa de estuco se ha desprendido del muro, dejando el aplanado al descubierto; en otros el encalado hace imposible delinear la secuencia del programa que, seguramente, debe tener. Con certeza es copia también de algún modelo renacentista. Su calidad de dibujo es muy superior a la del friso ya mencionado. Existe allí movimiento continuo. Se trata de una escena de mayor dinamismo y mejor lograda. Dos angelillos en movimiento son portadores de una tarjeta manierista, que se sostiene, en su parte inferior, por la cara de un querubín de gran cabeza rodeado en su totalidad por plumaje. De las esquinas del escudo salen guirnaldas con flores y frutas que suben y bajan en su recorrido por la cenefa. Junto a uno de los ángeles que porta a guisa de trofeo el escudo, aparece un ave, extendiendo sus alas, de plumaje natural que, sin embargo, lleva una cola que termina en roleos antinaturales. Su cuello es largo. Junto a esta ave un angelillo corre prontamente, con un velo que sostiene en una de sus manos y que pasa por entre sus piernas. El remate del velo tiene forma de guirnalda, de donde penden hojas y frutos. Este angelillo tiene suspendida de su mano izquierda, al parecer, una foliación que se pierde entre el plumaje del ave. El dibujo es muy fino y cuidado. -



De nuevo predomina la línea; el fondo en toda la escena es de color negro, resaltando así las figuras que en su mayoría son blancas, excepción hecha de los contornos que dan cuerpo a las figuras. Exhibe algunas tonalidades ocre, verdes y azules. Esta cenefa no presenta relación alguna con el mural inferior ni tampoco con los frisos que lo enmarcan. En definitiva se trata de dos programas pictóricos diferentes.

Hacia la parte sur de este conjunto se abre un vano, que permite el ingreso a la capilla del Tercer Orden recientemente restaurada. El interior perdió el aparejo original, dejando al descubierto el aplanado. Incisiones pequeñas rodean a las piedras originales. La nave se encuentra techada por una serie de 23 vigas que descansan sobre zapatas, elementos de la época ricamente labrados; la viguería alterna la decoración sucesivamente. El presbiterio está cubierto por una bóveda vaída. En los muros se abren dos vanos a manera de ventanas con cerramientos rebajados, una en cada muro. En estos paramentos se puede observar dos arcos para reforzar la bóveda. El ábside es plano y aloja un retablo de fines del siglo XVIII, de un solo cuerpo. Dos delgadísimos estípites sostienen una moldura recta, la cual se levanta en medio círculo a la mitad del retablo. Al centro una moldura cerrada a base de líneas rectas y curvas forma una cruz. El remate del retablo lo ocupa la pintura de un Dios Padre enmarcada en molduras mixtilíneas clásicas del siglo XVIII.

A ambos lados del espacio en forma de cruz, se localizan dos óleos; el derecho con la figura de San Juan Bautista que porta un pañuelo. La pintura izquierda es una Dolorosa. Los dos óleos presentan coloración de fines del siglo XVIII, rosas pálidos, azules; no presentan firma alguna. Los dos personajes miran hacia el centro del retablo donde se aloja un Cristo -

crucificado del siglo XVI de pasta de caña (ahuazotl) que se siente hueco - al tacto y ligero. El retablo fue específicamente elaborado para albergar la imagen de este Cristo. Las pinturas observan una íntima relación con la figura central; clavan sus miradas en ella. Dios padre domina la escena. En cuanto al estilo del retablo, podemos afirmar que corresponde al barroco disolvente. Los estípites casi no se advierten: han perdido su función original de soporte; son sólo decorativos. Descansa sobre ellos una moldura - muy fina que hace la función de entablamento. Los nichos se agrandan para albergar la pintura y no existe estípite intermedio que complete el marco - de los óleos. El retablo es casi un mueble; sus molduras y estípites no se proyectan. Se encuentra pintado de blanco con algunas partes doradas con - oro de hoja. Cabe la posibilidad de que fuera un retablo de la iglesia.

Las hojas de la puerta de este recinto son las originales del siglo XVI. Un vano del siglo XVI conecta la huerta con este recinto.

En el muro sur de la portería, en su parte más occidental, aparece nuevamente el friso decorativo que párrafos arriba se describiera. Creo in necesario redescibir sus componentes. Es preciso, no obstante, aclarar -- que presenta variantes de importancia con respecto al que flanquea la escena de los doce franciscanos.

Los cambios son claros en cuanto al orden en que aparecen dispues-- tos los elementos del friso. En el anterior, la parte baja era ocupada por las grullas. En éste aparecen liebres; la parte media es ocupada por dos - delfines que, resueltos en clara oposición, muestran colas que se vuelven - foliaciones de acanto. Estas se unen y luego se abren a ambos lados para - dar lugar a la esquematización de las grullas. Afirma George Ferguson que: "El delffn es pintado en el arte cristiano con mayor frecuencia que ninguno otro pez, representa en general la resurrección y la salvación. Considera-

do el más fuerte y el más veloz de los peces, aparece muchas veces llevando, al otro mundo, a través de las aguas, las almas de los muertos. Junto a -- una anda o a una barca, expresa el alma cristiana o la iglesia guiada por -- Cirsto hacia la salvación." (181).

Las grullas, liebres, fruteros y demás aparecen también en el con-- vento de Epazoyucan, así como en Tepetlaostoc.

Seguro es que se conservan más ejemplos de pintura mural en esta -- portería; será necesario remover las capas de cal para sacar los complemen-- tos de las analizadas, y descubrir las que no se conocen.

George Kubler explica que el modelo de los frisos de Tlalmanalco, - pudo derivar del Flos Santorum de Pedro de la Vega, "Returning now to the - question of woodcuts derivations, we may assume that the illustration of -- Flos Santorum would have been the most readily available in Mexico for the uses of wall painters, if they were in the habit of adapting woodcuts to -- mural purposes. But Pedro de Vega's large repertory of themes and illustra tors fails to correspond with the mexican murals, unless the tenuous excep-- tions of the lost Tlaxcala frescoes be admitted, and two late examples at - Tlalmanalco, in the cloister, and at Zinacantepec in the portería." (182).

Kubler habla de los frescos del claustro. Las escenas de la porte-- ría que se han analizado, a excepción de la representación de "Los Doce", - son repetidas en el claustro. Kubler hace referencia, muy probablemente, a la cenefa superior que parece en la portería y se exhibe de nueva cuenta en la parte superior de los muros del claustro. Estos motivos de Tlalmanalco no tienen, al parecer, alguna relación que los pudiese conectar, en estilo, con los de la portería de Zinacantepéc; ni con el árbol genealógico, ni con los frisos y cenefas que enmarcan la estigmatización y el diálogo con las -

aves y los peces.

Los otros dibujos del claustro de Tlalmanalco tampoco presentan semejanza palpable con los de Zinacantepéc. Puede verse, entonces, que la hipótesis de Kubler de que los motivos de Tlalmanalco tengan su origen en el Flos Sanctorum de Pedro de la Vega, no está suficientemente fundamentada.

En cuanto a fechación suponemos que la cenefa de mejor calidad -la de los angelillos y aves- es la más temprana, por ocupar la parte más alta del muro. Es, además, la que se ha desvanecido más bajo las capas de cal. Los otros frisos y la escena de los religiosos son posteriores. Se hallan semiocultos por una capa menos gruesa. Es posible que la escena de "los doce" nunca haya estado encalada, la causa quizá, de que se encuentre en tan mal estado de conservación.

----- + ----- + -----

El ingreso al claustro se hace por medio de un vano cerrado por un arco adintelado. El arco se curva a unos cuantos centímetros arriba de las impostas, para adoptar una línea recta.

En la parte inferior del pórtico aparecen dos grandes basas pétreas iguales, que flanquean la entrada; son bastante anchas: presentan molduraciones que se angostan y ensanchan en su recorrido ascendente.

Las jambas se encuentran rehundidas en el muro y no presentan ninguna molduración o relieve, salvo en su parte terminal donde hay una molduración que marca el inicio de las impostas. Aquí se inicia un gran alfiz, -- que en su parte superior es rematado y cerrado por una cornisa lisa de poca anchura. El alfiz tiene bajo su cornisa una serie de 22 dentículos. El --

centro del alfiz es ocupado por una extraña representación de follaje, que adopta forma cruciforme. Se enmarca en un círculo formado por el cordón -- franciscano. Con seguridad es un elemento simbólico; tal vez una mala estilización de cinco chorros de sangre relacionados con las llagas del Cristo. El lugar donde está la representación es sumamente importante: encima del - ingreso al claustro.

Esta portada no presenta, desgraciadamente, el tono de la piedra libre: ha sido recubierta por una capa de color rojizo y además horadada para introducir los cables de energía eléctrica que suministran al claustro.

El alféizar se cierra por medio de una puerta de madera. Esta puerta contiene un espacio rectangular con una hoja que hace la función de postigo. La puerta se compone de seis tablones de madera en los que hay in--- crustados clavos con cabeza de hierro. Sabemos que la puerta sufrió modificaciones. En el legajo correspondiente a la Iglesia de San Luis Obispo de Tlalmanalco de la Secretaría del Patrimonio Nacional, se asienta que el 11 de noviembre de 1963 se cayó la puerta principal del curato, pidiendo el padre Luis Ramírez Montelongo permiso a la Secretaría del Patrimonio Nacional para sustituirla por otra moderna, mientras la original era reparada. (183) Aunque la puerta fue reparada, no perdió su carácter original. No fue posible averiguar en qué fecha fue restituida.

La clavazón es indudablemente del siglo XVI, y así parece ser la madadera, pero puede advertirse que ha sido adaptada al sitio que ocupa actualmente, pues las líneas de clavos no están en el lugar apropiado, y tampoco el postigo. Seguramente correspondió a otro sitio.

La portería, por sus grandes dimensiones, es un portal de peregrini-- nos. Mc Andrew señala ésto diciendo además, aún en México había muy gran-

des porterías que seguramente no eran capillas: "... la de Tlalmanalco tiene siete arcos y es casi tan amplia como la gran capilla abierta, al otro lado de la iglesia. Tan extensas porterías eran algunas veces portales de peregrinos, que daban servicio a viajeros atraídos por alguna imagen o reliquia favorita." (184).

Recuérdese lo dicho acerca del culto de fray Martín de Valencia en Tlalmanalco, y la fundación del pueblo como sitio de paso, para comprender el sentido de su importancia.

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

3 el claustro

El claustro del convento de San Francisco (185) se construyó sobre una superficie de 415 metros cuadrados.

Varias son las dependencias que integran este monasterio, más bien modesto.

El ingreso de la portería comunica con un vestíbulo, que actualmente se encuentra casi en ruinas. Este vestíbulo carece de techumbre. Existe todavía parte de la viguería original de cedro, que requiere una urgente restauración. (186).

Hay decoración mural al fresco con las mismas características que muestran las escenas de la portería, aunque se han desvanecido a tal grado que casi no es posible reconocerlas.

Por medio de una fotografía antigua (187), del archivo fotográfico de Culhuacán, podemos describir los ángulos de las esquinas, en especial el noroeste. Presentaban en los muros dos frisos que en su parte baja se iniciaban con el torso, brazos y cabeza de un niño que sostiene roleos de acanto;

aparecen las liebres con granadas en su simbolismo de amor a la iglesia; en seguida dos delfines de perfil con las cabezas hacia abajo, los cuerpos uni dos por medio de un ligamento y las colas, que terminan en follaje de acanto, separadas. Sobre las colas de los delfines se encuentra una plataforma formada por cuatro medios círculos en los que se posan cuatro grullas. Encima de las aves se ve el follaje donde se dispone nuevamente el niño que sostiene las liebres, de manera que la calca se repite varias veces; los di seños que la componen son acomodados indistintamente.

Existían en este vestíbulo varios frisos como el descrito, pero se hallan en lamentable estado de conservación.

El lambrín del vestíbulo muestra también pintura mural. Una gran franja de un solo color, sin decoración alguna, ocupa la parte baja. Hacia arriba se localiza una franja blanca angosta y en seguida dos agregados de tonalidades oscuras. Posteriormente encontramos una banda que contiene -- triángulos diferenciados por dos coloraciones: rojizo y blanco. Estos triángulos aparecen en la decoración de varios monasterios, como el de Tlayacapan y el de Oaxtepec. Proceden de la obra de Sebastián Serlio, el notable tratadista de la arquitectura. Existen variantes en cuanto a la disposi--- ción que se siguió en los diferentes lugares (188). Algunas veces las figu ras triangulares se alargan, otras se angostan.

Remata la decoración inferior una cenefa cuyo motivo es la estiliza ción de un grueso tronco, recto y con espinas; de él brotan algunas hojas y racimos de uvas. Una banda ascendente y descendente envuelve al tronco. Hay en esta disposición una nueva alusión a la sangre de Cristo, simboliza da por el cardo, las espinas y los racimos de vides. La cenefa es enmarca da por dos franjas angostas, una oscura y otra blanca, que aparecen inver tidas en el marco superior.

Sobre el muro oriente de este cuarto-vestíbulo se abre un vano que conduce directamente al claustro. El marco de la puerta es un dintel de ma dera.

El claustro es de planta cuadrangular, en la que se levantan los co rredores que delimitan su espacio y las diversas dependencias. Los corredo res del registro bajo, abren sus vanos al patio mediante arcadas de medio - punto, cuatro por cada uno de los lados. Las columnas que sostienen los ar cos son iguales en los dos pisos del monasterio. La caña de las columnas - no ensancha ni angosta su circunferencia. Algunas de las columnas se for-- man por varios tramos. Los capiteles presentan un ábaco, solución idéntica a la de la basa, formando así el plinto. La escocia superior está flanquea da por equinos, la inferior por toros. El peralte de las escocias es cónca vo y no de mucha longitud.

Los arcos, muy ligeramente rebajados, también son idénticos en am-- bos registros. El intradós de cada uno de ellos se adelgaza por una zona - cóncava que relaciona al arco con la rosca, en una solución de indudable as cendencia gótica. El primer piso se remata por una pequeña cornisa, que co rre a lo largo del paramento y señala el inicio del antepecho del piso se-- gundo.

Los paramentos están recubiertos en su totalidad por revoque enca lado que cubre el aparejo. Al centro del patio se halla una pila moderna, he cha con ladrillos y forrada de cemento.

En las esquinas del claustro bajo se aprecian arcos que en realidad son continuación de los de los corredores; es decir, el empuje de los arcos del exterior llega hasta el corredor, donde se extiende un arco exactamente igual a los que le preceden, que sirve para aminorar la carga que muere --

allí.

Hay dos ejes de arcos perpendiculares entre sí en cada esquina, con un origen o punto de inicio común, que se prolongan hasta el interior del corredor. No se trata de arcos cruzados, sino independientes.

Los arcos interiores tienen como remate un repisón que se empotra en el muro. Dicha ménsula posee un pinjante doble. En el remate del ángulo noroeste únicamente aparece el repisón: el pinjante se ha perdido.

Las dovelas de los arcos, cuyo pretil muestra las formas cóncavas a que se ha aludido, son irregulares en extremo; algunas son de pequeñas dimensiones y otras, por el contrario, son grandes.

Empotrados en los muros suroeste, sureste y noreste, aparecen hornacinas con restos de pintura mural.

Sobre el antepecho se encuentran hoy colocadas varias macetas, que además de romper con la línea del edificio, son un peligro para él, ya que el agua residual es absorbida por la construcción.

El paramento superior, en los ángulos noreste y sureste, ha sido horadado para introducir tubos de lámina que desalojan las aguas de lluvia, a éstos se conectaron varios caños destinados al mismo uso. En el claustro alto la solución arquitectónica es la misma que se dió al claustro bajo. Los techos están sostenidos por vigas que se apoyan en un nudillo.

Existen restos de pintura mural en el interior del monasterio. Puede apreciarse que se desarrollaron varios programas pictóricos. Se recurrió por un lado, a representar en los paramentos las escenas que contienen a las grullas, a las liebres y a los niños, variando únicamente la disposición de dichos elementos. El lambrín ya analizado aparece también en el claustro.

Otro programa correspondería a las representaciones del interior de las enjutas de los arcos. Por desgracia, no se ha removido la cal en su totalidad aunque algunas escenas sí están completas, creemos que sean iguales a las demás. Este programa es parecido, en cuanto a estilo, a la escena de la parte superior de la portería.

Se representan allí angelillos que flanquean una cartela, donde aparece un monograma cristológico con las siglas X-P-S. Los niños ángeles se sitúan junto a un ave de cuello largo que se puede identificar con un cisne, alusión a la eternidad y a Cristo. En su proximidad aparecen flores, hojas y vides. En otras escenas se muestran dos escudos, uno en cada enjuta, -- donde se aprecia una cartela con las siglas de Cristo y otra con el anagrama de María.

Un programa adicional, al parecer más antiguo, presenta dispuestas, en los paramentos de los muros interiores, figuras de atlantes. Ellos se hallan inscritos en columnas también pintadas. La actitud de los atlantes es la de sostener con una mano el capitel que se apoya en sus cabezas. Una línea fuerte delimita y da cuerpo a las figuras. El número de errores anatómicos es considerable. Algunas veces las figuras se salen de su marco. Es de lamentar que estén casi irreconocibles. No puede saberse, además, -- cuántos eran. Se repintaron, los restos que se observaban y algunos fueron vestidos.

En el muro norte se dibujó un macho cabrío. Por su posición sugiere estar soportando el pinjante del arco que allí remata. Se encuentra muy repintado y rayado. Don Diego Angulo afirma al respecto que: "... la figura demoníaca del macho cabrío recordaba a los religiosos las tentaciones de la carne." (189).

Es evidente y se confirma con estas representaciones que los indígenas no tenían acceso al claustro, pues como afirma George Kubler: "... habría sido difícil para los frailes explicar a los indios el complejo significado de la fauna del renacimiento pintada casi al tamaño real en la pared del claustro de Tlalmanalco, su alusión al encuentro entre un monstruo, mitad hombre, mitad cabra..." (190).

Algunos autores afirman que existe otro macho cabrío en el claustro alto. Caballero Barnard dice que allí hay: "... un diablo en forma de macho cabrío que se encuentra en el segundo piso." (191). Don Diego Angulo - registra también: "... y en el claustro alto entre otros personajes todavía ocultos bajo la cal, aparece la figura demoníaca del macho cabrío..." (192). No hay tal imagen en el claustro alto; quizá Angulo equivocó el lugar y Caballero Barnard se basó en la obra de él para emitir su juicio. El claustro alto está totalmente encalado y no se puede observar la pintura mural - que allí debe existir.

En la parte baja está representado otro animal, sobre el muro este. De tal recuadro ha dicho Caballero Barnard que se trata de "... un esbozo de elefante (desgraciadamente muy mal retocado)..." (193).

Decididamente no se trata de un "esbozo de elefante" sino de la representación de un oso hormiguero, que se encuentra dispuesto exactamente - bajo el pinjante del arco interior. El oso hormiguero alude a la pereza; - recordaba a los frailes el pecado de la flojedad y la negligencia.

Debajo de otro pinjante, enclavado en el muro sur, aparece una figura que ostenta la representación de un atlante en actitud hitifálica. Asociarlo con la lujuria es natural. Le han sido aplicados varios repintes y su estado de conservación es malo. Los trazos que lo componen se perciben

bajo la capa de color amarillo todavía no retirada.

La escena posee un marco de franjas negras. Es notable lo bien logrado del efecto de atlante: el peso del arco dobla sus espaldas.

Un vano muy rebajado se abre sobre el muro oeste del claustro. En él ha sido introducida una puerta de madera forrada de lámina; tapa el acceso al segundo piso. Caballero Barnard afirma que: "En este claustro destaca notablemente una muy bella escalera que da acceso al piso superior." -- (194). Se trata de una escalinata de una sola rampa que dobla hacia la izquierda, hasta llegar al ángulo suroeste donde desemboca.

La representación del cordón franciscano no falta en la pintura del claustro. Un vano es alojado en el muro oriente, cerrado con un arco de muy poca luz, es decir de peralte rebajadísimo. A lo largo de jambas y arco, corre el símbolo de san Francisco. A la mitad del arco un nudo hace que caigan, a ambos lados, cada uno de los extremos del cordón, que en las jambas se presentan como dos tramos de nudos -dos por cada lado- rematados por sendas borlas. "La representación del emblemático cordón franciscano, alude a la cuerda con la cual Cristo fue amarrado a la columna. Símbolo de la castidad, temperanza y obediencia." (195).

El inicio de las jambas está marcado por la alternación de franjas negras y blancas. La misma coloración fue utilizada para plasmar el cordón franciscano.

Por último, analizaremos dos grandes cuadros murales. El enmarcado de ambos se compone de los motivos de las grullas y las liebres. Uno de ellos representa a fray Martín de Valencia. La parte superior de la escena muestra la leyenda: "El padre fray Martín de Valencia Custodio de los primeros religiosos que a esta tierra vinieron". La otra escena muestra a san

ta Clara, la fundadora de la orden de las pobres clarisas.

La representación del fraile es sumamente interesante. Tres cuartas partes de su cuerpo emergen de un gran flor. En la base de ésta nacen ramificaciones de follaje y flores que circundan al religioso. Viste el hábito de los franciscanos, ceñido por el cordón que caracteriza a la orden. En la mano derecha lleva una cruz.

La representación corresponde a una edad avanzada del religioso, como la que tenía cuando llegó a Nueva España. No es un retrato: fray Martín murió en 1534 y para entonces el convento no había sido construido, como se explicó en otro capítulo. Refuerza el argumento anterior el hecho de que las líneas faciales son demasiado esquemáticas; de esto resultó un rostro muy convencional. Es del máximo interés la relación entre los dos recuadros. En ambos los personajes emergen del centro de una flor; el tamaño del fraile es semejante al de santa Clara. Podemos 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 mundo.

La figura de la santa presenta el hábito tradicional de la orden de clarisas, y sobre su túnica lleva el cordón franciscano. Su atributo característico, un ostensorio, aparece en su mano derecha; en la mano izquierda está la palma de la santidad. Una aureola rodea su cabeza. El ostensorio, bellissimo, es de ascendencia gótica muy clara. Los follajes que aparecen circundando a fray Martín son repetidos en esta representación rodeando a la santa. Hay, no obstante, algunas variaciones: se introdujeron roleos, fitomorfos y flores que no acompañan al religioso.

Las dos representaciones destacan de un fondo blanco, a base de lí-

neas negras. En los elementos vegetales se utilizó el color azul.

En la esquina noreste del claustro, al lado del vano que conecta -- con la sacristía, se guarda una pequeña piletta de piedra. Su forma es octo-- gonal, y la manufactura muy burda, pues los ángulos que la delimitan son -- irregulares. El cordón franciscano, detallado igualmente burdo, se dispone en torno a la parte superior de la piletta. La pieza está asentada sobre un pedazo de fuste de columna, que se adorna con las mismas molduraciones y -- ábaco del claustro y la portería. No ha sido posible averiguar dónde estu-- vo colocada en otro tiempo la pila; no parece corresponder ni a la capilla, ni a la iglesia. Su factura es, seguramente, del siglo XVI. Se conservan dos pilas más, que se analizarán en un capítulo posterior.

En recapitulación breve: el claustro es modesto; presenta solucio-- nes similares a las de otros claustros del siglo XVI, como lo hacen patente las columnas que repiten la basa en el capitel, los arcos que se prolongan en uno más, independiente, que recibe el empuje del eje de la arcada.

En las representaciones murales se distinguen tres programas o eta-- pas pictóricas que se superponen. El más temprano es el que se compone de los atlantes que sostienen cargas en columnas pintadas, con muchos errores anatómicos. Al segundo lo caracterizan las escenas del atlante hitifálico, el macho cabrío, el oso hormiguero y el cordón franciscano. La etapa más -- tardía es la de las pinturas de santa Clara y fray Martín de Valencia, en-- marcadas por los frisos de las liebres y grullas. Parte integrante de este último programa son también las enjutas que ostentan los símbolos marianos y los monogramas de Cristo, y el lambrín del vestíbulo y el claustro.

Algunas caballerizas y un huerto, en la actualidad inexistentes, -- fueron dependencias comunicadas con el claustro.

En el claustro alto, debido a varias capas de cal, no se ve la pintura mural que con seguridad existe allí. Únicamente en la dependencia que se levanta sobre el vestíbulo, se observan las mismas escenas pictóricas -- que en su correspondiente de abajo. En los corredores hay un vano que conecta con esta dependencia, con un marco de piedra que se cierra a base de un arco conopial; hacia el interior adopta la forma de un arco de tres puntos que se rehunde en el muro para alojar un marco de madera.

El techo del vestíbulo se ha caído, conservándose solamente algunas vigas y duelas en su parte suroeste, por donde se ingresa al coro.

Todas las demás estancias superiores se encuentran muy modificadas.

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

4 la sacristía

El monumento que hemos estado describiendo contiene, como elemento integrante, una sacristía anexa a la iglesia conectada con el claustro. Se levanta sobre una planta rectangular, con dos dependencias contiguas que se elevan sobre superficies cuadrangulares. El ingreso a la sacristía desde la iglesia se realiza por medio de un vano, el cual no presenta ninguna portada; el primer tramo se encuentra techado por una bóveda vaída bastante rebajada conectada a un cañón corrido también rebajado que describe la bóveda del tramo siguiente. No existe dependencia que haga la función de antecristía. En este lugar se observan piezas de gran interés, por su valor artístico.

En el paramento sur se localiza un magnífico óleo que tiene por tema la Crucifixión. Se ubica exactamente sobre las cajoneras que guardan los objetos litúrgicos.

El marco, de madera, es moderno. Aunque el Cristo es de tamaño considerable, no ocupa la totalidad de la tela, a su alrededor se dispone un marco de gran grosor que corre a lo largo de los cuatro tramos que confor-

man la pintura. Se trata de la representación de un tapiz, sumamente elaborado, recargado y ejecutado con gran maestría. La parte superior es un palió. La factura del Cristo, por su técnica, revela la gran calidad pictórica del autor. En cuanto al oficio, la solución anatómica del personaje y el paño de caderas -blanco- puede decirse que se trata, sin duda, de una obra colonial de primer orden. El Lic. José Rogelio Ruíz Gomar apuntó la posibilidad de que fuera una obra de Luis Juárez (196). El óleo está firmado en la parte inferior hacia el centro; es, en efecto, una obra de este pintor.

El paño de caderas se soluciona a la manera novohispana; es decir, el lienzo no pasa por las piernas del Cristo. El modelado del cuerpo es semejante al de los que plasma Luis Juárez. En esta pintura de Tlalmanalco se deja sentir el misticismo característico de las obras de este autor.

El rostro es extático y místico. Podríamos situar esta obra, si se confirma la presencia del pincel del artista antes mencionado, en los inicios del siglo XVII. El tenebrismo predomina y sirve de fondo para destacar la figura del Salvador. No es un Cristo que impresione por medio de recursos dramáticos, como chorros de sangre o escorzos violentos. No es una obra realista. Sus dedos presentan falanges muy marcadas, el paño cae suavemente a un lado de la figura con pliegues angulosos. Lo extático de su expresión contrasta, por ejemplo, con cualquiera de los Cristos de Sebastián de Arteaga. La composición anatómica no serpentea. El dibujo que compone al Cristo se esfuma para desvanecerse en el fondo negro. Posible es que se trate de alguna imagen de gran devoción, la cual fue plasmada por Luis Juárez. Es atípica la representación de Cristos en estas fechas, lo que hace que el óleo tenga mayor interés.

En este mismo recinto, sobre el muro sur, se encuentra una tabla --

L

con la escena el beso de Judas. La pintura casi se ha perdido, pero aún se observa que es una escena donde predomina la técnica tenebrista; puede tratarse de una obra del siglo XVII. (197).

El interior de una de las pequeñas salas adjuntas a la sacristía, - la sur, se ha adaptado actualmente como bautisterio; está separado de la sa cristía por una reja metálica de factura moderna. Al atravesar el vano se puede ver una magnífica pila bautismal, de grandes dimensiones, obra del si glo XVI. La pila correspondía a la capilla abierta: en algunas fotografías antiguas puede verse en el exterior del templo. Su oficio deja ver, en la decoración que ostenta, una obra de carácter tequitqui. La fuente bautis- mal, de piedra, presenta anagramas marianos y las llagas de san Francisco, y las siglas J-H-S. Estas representaciones se repiten sucesivamente, y entre un símbolo franciscano y otro de María aparecen unas columnillas envueltas en su fuste por dos hojas de acanto. El símbolo de las llagas consiste de círculos -cinco en total- que chorrean sangre. Tres lanzas emergen de la llaga central, la mayor de todas. En los anagramas marianos se pueden ver las siglas -M-A- entrelazadas y rematadas por una corona cuyo centro es una flor de liz. La base de la pila es redonda y no presenta decoración al guna. El borde de la fuente bautismal está ocupado por una inscripción en latín: "Qui crediderit et baptijustus fuerit salvatsisi, qui vero non crediderit condenabitur".

La leyenda se tomó del evangelio según San Marcos (16,16). El evangelista adjudicó estas palabras a Cristo durante la segunda aparición, después de - su muerte, a sus discípulos. Podemos traducir: "El que creyere y fuere bau tizado, se salvará, mas el que no creyere se condenará." La leyenda, en la pila, suprime algunas letras: "Qui crediderit: et bapbatvstv frit salvvsisi qui vero non crediderit codenabitvr."

La forma en que la pila está trabajada es sumamente burda, aunque lo burdo no es una constante del tequitqui.

"El indio autor de las formas decorativas estaba seguramente convencido que copiar los moldes europeos no sólo era lo conveniente, sino lo único posible y válido; tenía a su disposición los repertorios formales... pero se encontraba, por la constitución de su cultura diferente, incapacitado para entender el modelo; la distancia cultural se levantaba como una barrera insalvable en su deseo de repetir lo que se le proponía. El resultado - forzosamente sería defectuoso, la realización de la obra estaba afectada de una insuperable 'ineficacia' respecto al impulso ideal que la había propuesto." (198). El juicio anterior, del maestro Jorge Alberto Manrique, es -- aplicable concretamente a la pila bautismal; el modelo del cual salió la columna fue realizado defectuosamente. En otros casos, la mano de obra indígena dejó en las obras resultados sorprendentes debido a su gran habilidad. No todo lo tequitqui fue toscamente realizado. ✓

En este mismo recinto podemos observar una Natividad, al óleo, sobre tela, firmada por "Francisco Xavier Vasquez. F.t." con la inscripción siguiente: "A devoción del capitán, don Juan Ruiz de Castañeda." Don Manuel Toussaint en su obra La pintura colonial en México, apunta en la nómina de pintores que trabajaron en México durante la época colonial que Vásquez trabajó en esta ciudad entre 1721 - 1733 (199). Agrega don Manuel Toussaint: "Tengo nota de cuatro aprecios de pintura hechos por este maestro - entre fechas / 1721 - 1733 / en 1721 hizo el de los cuadros que fueron de don Alonso Ruiz de Castañeda; en 1725 el de los del contador don Joseph Patiño; en 1727 el de los de don Alonso Gutiérrez Deza y su mujer, doña Bernarda Vásquez, difunto, y en 1733 el de los de Joseph de Castro. Pinturas suyas, conozco una sola; existe en el templo franciscano de Tlalmanalco, Es

tado de México, y es tan mala que da pobre idea del artista." (200).

En definitiva, no se trata de una obra afortunada; además, se ha -- repintado a tal grado que no es posible ver la calidad de la obra, si es -- que en algún tiempo la tuvo. Deja ver personajes dulzones, blandos de dibujo y con caras idealizadas, factores que tanto molestaban a Don Manuel Toussaint, además de errores anatómicos.

Presenta semejanzas con la Natividad de Antonio Vallejo, en cuanto al foco de luz que ilumina todo el cuadro, en especial las caras de la Virgen María, San José y un arcángel, el cual emerge del paño en que se dispone al niño. Francisco Antonio Vallejo trabaja de 1756 a 1783 (201). Ambas representaciones, por lo tanto, debieron proceder de un modelo anterior; es posible que de algún lienzo español, ya que existen varias representaciones españolas con esta disposición lumínica.

En la sala donde se encuentran los objetos antes mencionados, en el muro oriente, se abren dos vanos de medio punto.

Cabe hacer mención a dos obras importantes que se localizan en la sala norte, también anexa a la sacristía. Son una Circuncisión y una Visitación.

La primera es de sumo interés, pues se trata de uno de los óleos -- que formaban parte, originalmente, del retablo principal de la iglesia, específicamente del de la primera centuria colonial.

Estamos frente a una tabla de grandes dimensiones que contiene uno de los mejores ejemplos de la pintura colonial. Se trata de un óleo magnífico, que requiere una urgente restauración y ser cambiado de inmediato de lugar, pues una ventana abierta en el muro contiguo, el oriente, daña con su luz diariamente la pigmentación de esta obra.

La gran escena se desarrolla en un paraje no identificable, es un lugar al aire libre y no el interior de una sinagoga como es usual en este tipo de escenas.

Una magnífica Virgen, parecida en su tratamiento facial a la Virgen de la Sagrada Familia del Maestro de Santa Cecilia que se guarda en la Pina coteca Virreinal, sostiene a un niño de cabellos ensortijados. El rostro de la Virgen es sumamente bello, lleno de bondad, apacible. Un personaje arrodillado circuncida al niño Dios, pero no se trata de un sacerdote, sino al igual que la Virgen presenta una aureola de santidad, pudiendo ser identificado con San José. La escena no es puritana, la circuncisión se lleva a cabo frente al espectador. Atípico es, para la pintura mexicana colonial, el no presentar al sacerdote y enseñar el acta que da tema al cuadro. Cinco ángeles presencian y rodean a los otros personajes; sus alas están pinta das con sentido realista. Todos presentan cabellera ensortijada y rubia. Domina la escena un rompimiento de gloria donde aparece pintada una omega y bajo ésta, las siglas I-H-S. Desgraciadamente esta obra no ha sido fotogra fiada para poder estudiarla más detalladamente. (202).

Es un ejemplo de la pintura de los altos y cultos círculos novohispanos de la segunda mitad del siglo XVI, impregnados del manierismo tan en boga en el viejo continente y en Nueva España. No sería sorprendente que el modelo del rostro de la Virgen estuviese plasmado en alguna pintura manierista italiana.

Se trata, en definitiva, de un óleo de primerísima calidad, siendo su autor, posiblemente, el llamado "Maestro de Santa Cecilia", o Andrés de la Concha. (203).

Las fechas que da don Manuel Toussaint para el desarrollo de la o--

bra de Andrés de la Concha van de 1575 a 1612.

Podría, entonces, tratarse de una obra de principios del siglo XVII si la adjudicamos a la mano de este artista. No sería esto extraño, pues - el monumento en estudio, como ha quedado apuntado, es bastante tardío.

La Circuncisión de Tlalmanalco estaba acompañada, en el retablo original, de los temas de La Natividad y La Adoración de los Reyes.

Frente a esta obra, en el muro norte del cuarto, aparece otra tabla, se trata de una "Visitación" también de regular factura. Data del siglo -- XVIII. Aparece una figura dando la espalda al espectador. Desgraciadamente, tampoco ha sido posible retratarla. Su estado de conservación es similar a los de las obras antes citadas. Presenta dos magníficos retratos de los hijos del donante, en forma de ángeles.

Es conveniente citar la única noticia de estos cuadros del retablo antiguo. Don Manuel Toussaint, en su obra La pintura colonial en México, - asienta: "En Tlalmanalco, en el viejo monasterio franciscano, subsisten algunas otras tablas, todas ellas anteriores al siglo XVII." (204). Sin embargo, el autor no menciona los temas.

Poca es la pintura colonial del siglo XVI, realizada al óleo en México, que ha llegado a nuestros días, por su destrucción y porque se utilizó más el fresco durante los primeros años de la colonia. Uno de los primeros autores de este tipo de pintura que trabajaron en México, Simón de Pereyns, vino en 1566. Las imágenes al óleo de factura europea que se importaron para propósitos de evangelización fueron también muy escasas, y se -- conservan menos aún.

La Circuncisión y los otros óleos compañeros de retablo deben, a la mayor brevedad, pasar a formar parte de la colección de pintura del Museo -

Nacional del Virreinato o de la Pinacoteca Virreinal.

Las pinturas del retablo del siglo XVI de Tlalmanalco merecen un estudio más profundo, así como su restauración; urgente también es colocarlas en un sitio digno y apropiado donde no sigan destruyéndose.

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

5 la iglesia

El conjunto que forma la iglesia, dedicada a honrar a san Luis Obispo, se eleva sobre una superficie rectangular que ocupa una área aproximada de 490 metros cuadrados.

El exterior se soluciona a base de piedras aparejadas que dan forma a los paramentos; en el muro norte, hacia donde está la torre, se nota una elevación que no tiene continuación. La fachada lateral norte presenta en su recorrido, tres grandes contrafuertes que embeben el empuje proveniente de la bóveda que cubre la iglesia. Dos de ellos, los de mayor altura, se angostan en dos tramos; el otro se corta solamente una vez y muere.

En el testero, localizado al oriente del conjunto, se pueden observar dos contrafuertes más, dispuestos en diagonal respecto a los muros norte y sur.

El ábside adopta una forma poligonal; todos los muros poseen el mismo grosor, a excepción del paramento de la portada principal, en el que son un poco más gruesos.

En el muro norte existe un par de ventanas alineadas a otras dos - que se localizan en el muro sur. Los vanos dan luz al tramo del presbiterio.

Abiertos en la propia bóveda de cañón corrido, que se extiende desde el imafrente hasta encajar en el arco triunfal, se hallan tres extraños vanos. Lo que desconcierta es que se sitúen no sobre el muro, sino sobre la misma bóveda; se disponen sobre el inicio del peralte, en el lado sur. Tal configuración es bastante atípica en la solución de ventanas de iglesias del siglo XVI. En su parte externa poseen un corte inclinado que impide la entrada de agua al recinto interior; hoy presentan ventanas de material vítreo. El cerramiento que los vanos descritos adoptan es de medio punto. Es de suponer que sean posteriores al techamiento, pues una planeación los hubiera dispuesto en ambos muros y sobre el paramento. Muy posible es que la iglesia fuese cerrada a finales del siglo XVI, en fecha anterior a la de construcción de las portadas. La empresa debió haberse detenido, por falta de mano de obra y de dinero, frustrándose así el aumento en la elevación de los muros que permitiera la colocación de una bóveda a mayor altura.

El peralte de la bóveda parece bajo en relación a los muros y a la altura en que está alojado el coro. Al abandonarse el proyecto debe haberse recurrido a cerrar el monumento a la elevación que en el momento alcanzan. Así nos explicamos, también, lo tardío de la portada principal (1591). La iluminación interior era necesaria. Después de cerrar con la bóveda de cañón, quizá, se estudió donde se alojarían las ventanas, lo que dió como resultado que se decidiera horadar los anchos muros en el sitio donde los materiales ejercían menor presión. Es muy probable que la factura de estos vanos no sea del siglo XVI.

El tramo anterior al presbiterio y al ábside se encuentra techado con una bóveda de arista.

Analizaremos ahora, la portada de Porciúncula.

El conjunto, como es característico de los templos franciscanos, -- presenta una portada en el muro norte, que se conoce como puerta del Perdón o de Porciúncula. En el monumento en cuestión, la puerta se localiza en el segundo tramo del muro, flanqueada por dos de los tres contrafuertes ya descritos.

Suponemos la existencia de una portada anterior pues sobre la actual destaca un extraño aplanado sobre el muro, curvo a los lados y con líneas rectas delimitándolo por arriba y abajo. Lo remata una circunferencia que puede haber representado al mundo, ya que por encima de ella aparece una -- cruz. Se trata, sin duda, de los restos de una antigua portada, que fue borrada para alojar a la actual. De nueva cuenta, nos encontramos ante el -- problema de la inutilización de las portadas de Porciúncula. Algunas de -- ellas se tapiaban, como es el caso de la de Huejotzingo, otras se destruían como en la iglesia de Calpan.

Estas portadas son de vital importancia para la orden franciscana, ya que "... Vienen a ser la representación de aquella primitiva iglesita de la llanura de Asís, donde el seráfico padre recibió grandes revelaciones y fundó la orden." (205).

Son, así, la imagen de la capilla franciscana que fue lugar de origen de la orden.

Su nombre proviene del italiano, "... diminutivo de porción, porque era una parte pequeña o porcioncilla de terreno que los monjes de San Benito, sus propietarios, dieron a San Francisco, y de nuestra Señora de los An

geles, oficialmente, por su titular." (206).

En esta pequeña capilla San Francisco recibió revelaciones e indulgencia plenaria o jubileo, que es "... la gracia espiritual concedida por Jesucristo a San Francisco de Asís y reconocida y promulgada por la Iglesia, en virtud de la cual, visitando el santuario de Porciúncula del que toma el nombre, o cualquiera de las iglesias a las que ha sido extendido este privilegio, pueden los fieles ... obtener la remisión total y entera de las penas temporales o debidas por sus pecados." (207).

Al obtener los fieles esta clase de indulgencias, durante sus visitas a las iglesias franciscanas, hicieron de las portadas de Porciúncula objeto de gran devoción.

Para obtener el jubileo era necesaria la confesión y comunión de -- los feligreses, además de entrar al templo por dicha puerta lateral, que -- permanecía cerrada todo el año y se abría en un día especial, precisamente en el que se conmemoraba la aparición de Cristo y la Virgen a San Francisco.

Esta puerta "... se abría el primero de agosto, a las doce del día y se cerraba el dos de agosto, a las doce de la noche." (208).

Notable es que la mayoría de las portadas de este tipo que aún se conservan, estén tapiadas. No es éste el caso de la de la iglesia de Tlalmanalco. Algunas veces, como en este lugar, se substituían por otra más moderna. Las portadas de Porciúncula, en su mayoría, presentan decoración muy rica; podemos intuir, entonces, que ésto fue una característica de la original.

La actual portada es ejemplo de gran interés en cuanto al estilo, puesto que su diseño obedece a líneas manieristas. Esto se debe a la fecha tan tardía de su construcción.

Presenta, a lo largo del friso, la siguiente inscripción: "Acabóse esta portada a principios del año de 1591." Hay restos de la pintura que la cubrió.

En cuanto a su modalidad, es plenamente manierista; las reglas son cuidadas en extremo.

[Sabemos que la primera obra manierista que se da en la Nueva España es el Túmulo Imperial que levantó Claudio de Arciniega en San José de los Naturales durante el año 1559. (209). A partir de esta fecha, el manierismo va a tener gran arraigo dentro de las esferas cultas novohispanas. El maestro Jorge Alberto Manrique explica: "... En estilo manierista se levantaron los palacios citadinos del siglo XVI, de los que quedan algunos malditos, como la casa del Deán de la Plaza en Puebla. El manierismo propuso el partido de portadas de iglesia..." (210).]

Choca la portada, en cuanto a líneas, con el resto del conjunto. El arte monacal tendía a la copia de los modelos europeos realizada por mano indígena. Esto constituye el fundamento de lo que se ha llamado tequitqui.

Extraña, sobremanera, la inclusión de una portada "cultas" dentro del ámbito monacal. Esto sólo es explicable por lo tardío de su fabricación.

"Las formas tensas y a la vez refinadas del manierismo europeo llegan a la Nueva España porque era el momento de su vigencia... La nueva generación criolla es fundamentalmente reflexiva, no activa como la anterior, y tiene un decidido prurito por ser culta y refinada; y la elegancia de las obras manieristas le satisfacía plenamente. De tal modo pudo hacerse de ese ambiente artístico con facilidad, porque respondía a su situación." (211).

Tan grande fue el impulso manierista que llegó a las células evangelizadoras: formas renacentistas mudadas a un ambiente que no era el suyo.

El foco propagador lo constituyeron las grandes obras catedralicias de México, Mérida, Puebla y Guadalajara; por medio de éstas, la influencia es difundida a otros lugares.

Al comparar la portada en estudio con el sentido gótico de las columnas del claustro, la diferencia aparece enorme; no hay punto de asociación. Se trata de un arte plenamente urbano en contraposición con el rural. En Tlalmanalco se funden estos dos sentidos artísticos, el monacal y el culto ciudadano. Es conveniente analizar el problema estilístico más detenidamente. El vano de la portada de Porciúncula de Tlalmanalco se cierra por un arco de medio punto, que se apoya sobre jambas cajeadas. Las molduras insisten en este elemento arquitectónico; las jambas presentan impostas coronadas por un ábaco y un pequeño listel.

Hacia la parte exterior aparecen dos grandes pilastras, estriadas con seis acanaladuras. En su recorrido ascendente alcanzan el nivel más alto del peralte del arco. Se rematan por las mismas molduraciones dóricas de las pilastras inferiores; soportan un arquitrabe que se muestra liso. Más arriba está el friso con la inscripción y un cornisamiento que se proyecta solamente en la parte superior de las pilastras exteriores, mostrándose rehundido sin ninguna interrupción en el recorrido intermedio que conecta las dos partes gemelas.

Las enjutas, por último, alojan círculos decorativos. La clave del arco está marcada por un roleo moldurado cóncavo. Las hojas de la puerta son las originales; presentan cabezas de clavo de hierro.

El antecedente de este magnífico ejemplo manierista es, sin duda, -

un tratado de arquitectura renacentista. Podemos hacer la afirmación anterior porque del mismo modelo surgen dos portadas de la Catedral Metropolitana de México, específicamente la de la Sala Capitular y la de la Sacristía. La portada de Porciúncula en Tlalmanalco presenta líneas tan cultas que el mismo modelo se utilizó para la construcción de dos portadas de Catedral.

Es de dudar que la puerta del Perdón en Tlalmanalco hubiera sido copiada de Catedral. Don Manuel Toussaint en su obra La Catedral de México, apunta en el esquema histórico de la construcción de las bóvedas, que las primeras en cerrarse fueron las del ángulo noroeste, donde se aloja la Sala Capitular, y para ésto indica el lapso 1573 - 1615. La construcción de la Sacristía es situada por él entre 1615 y 1623. (212). Si para 1563 se estaba trabajando ya en la cimentación norte de Catedral, "... en 1585 se trabajaba... en la obra de las capillas: dos escasamentos hacia el lado oriente, es decir los nichos que existen en las capillas contiguas a la sacristía, los cuales pueden verse todavía y servían de altares en dichas capillas." (213). Lo anterior demuestra que estos elementos son los más antiguos de Catedral. "Desde 1581 se habían levantado los muros que circunscriben al templo a más de la mitad de su altura, así como los que separan las capillas; faltaban los de la fachada principal" (214); para estas fechas se habían cerrado ocho bóvedas; dos sobre los vestíbulos de las puertas del lado norte, dos sobre la Sala Capitular y cuatro sobre las capillas inmediatas en cada nave a la Sala Capitular y sacristía. (215). La portada de la Sala Capitular no ostenta fecha alguna. Afirma don Manuel Toussaint: "Esta estancia es probablemente la más antigua de nuestra Catedral. Aquí se puso la primera piedra." (216); y agrega el autor: "No vacilamos en afirmar que la primera bóveda que se cerró en el templo fue una de las que cubrían dicha sala. Todavía pueden verse en ella las nevaduras ojivales que dejan -

la huella medieval en nuestra magna iglesia." (217). La Sala Capitular es, pues, uno de los anexos más tempranos, aunque la portada tal vez sea posterior a la bóveda.

Conocido es el hecho de que los tratados de arquitectura no contenían en sus expedientes ejemplos de catedrales renacentistas, pues todas -- las europeas estaban ya construidas.

Se recurrió, entonces, a portadas renacentistas, las cuales sí venían ejemplificadas, procediéndose a techar con bóvedas de ascendencia gótica. Es decir, existe una contraposición de líneas medievales con manieristas en la Catedral de México. La concepción espacial es, sin embargo, claramente moderna.

Don Manuel Toussaint describe la portada de la Sacristía con las siguientes palabras: "La Sacristía de la Catedral de México forma paralelo a la Sala Capitular, así en sus dimensiones como en su estructura y aún en su portada. Es ésta la que comunica la nave de la Epístola con el interior -- del recinto, una de las muestras más puras del arte que ha dejado en México el arte conocido con el nombre de herreriano o desornamentado. El gran arco de medio punto descansa en sobrias pilastras. En su arquivuelta puede leerse la inscripción que fecha la obra: 'Siendo comisario el Señor Oidor -- Alonso Vázquez de Cisneros Hizo Esta Portada y Cerró esta Sacristía. Año -- de 1623'. Dentro de este arco se mueve la arquitectura de la portada: dos pilastras dóricas sostienen un sobrio entablamento con un frontón triangular cerrado. La puerta es un arco de medio punto sobre pilastras más sobrias, pues que no son estriadas como las otras, sino presentan simplemente un casetón rehundido. La clave del arco es una graciosa ménsula..." (218).

En cuanto al término herreriano o desornamentado, se puede traducir,

para la terminología hoy más generalizada, al de manierista.

Supongo que se siguieron en Sacristía los lineamientos de la portada con la que hace par, y aunque la fecha es tardía, no podían alejarse de lo novedoso de la portada más temprana.

Además, la Sala Capitular y la Sacristía son espacios gemelos, con cerramientos de bóvedas parecidos; son dependencias que se corresponden entre sí; si una conduce al Evangelio, la otra a la Epístola. Muy probable es que se construyera primero la portada de la Sala Capitular, copiando en 1623 la de Sacristía de la anterior.

En resumen, la posible fecha de terminación de la portada de la Sala Capitular en Catedral (a fines del siglo XVI o principios del siguiente), no permite la suposición de que en Tlalmanalco haya sido realizada una copia de ella. La portada en Tlalmanalco ostenta la inscripción en que aparece la fecha de 1591.

Un apoyo adicional a lo anterior es que en las portadas de Catedral se desarrolla el modelo íntegramente; es decir, las portadas se rematan por frontones cerrados. Esta solución no se incluyó en Tlalmanalco.

Mucho más probable es que por la proliferación de repertorios arquitectónicos de ascendencia renacentista en tierras americanas, se hubiesen tomado del mismo modelo dos portadas, a saber la de la Sala Capitular y la de Tlalmanalco.

Con todo y las diferencias, bastante pequeñas, entre las dos portadas de Catedral y la de Tlalmanalco, se trata de la misma solución arquitectónica. En Catedral aparecen las portadas rematadas por un frontón moldurado. En Tlalmanalco supongo no se construyó éste, porque taparía la Cruz de la portada anterior. Los círculos de las enjutas, en cambio, no se presen-

tan en Catedral. El parecido global es sorprendente.

La investigadora Elisa Vargas Lugo, cataloga muy acertadamente la portada de Tlalmanalco como purista, diciendo sobre el término que: "Comprende aquellas composiciones en que sobresale el intento de dar prioridad a los valores estructurales dentro de los lineamientos clásicos del Renacimiento..." (219).

Añade la autora: "Para construir portadas puristas hacía falta ser culto y estar al día en los cánones artísticos. Además el purismo es un estilo que no admite influencia de ningún otro como es obvio." (220).

El maestro Jorge Alberto Manrique señala: "Manuel Toussaint y John Mc Andrew llamaron 'renacimiento purista' a ese arte que aplica cuidadosamente las reglas y que sigue con minuciosidad los tratados de perceptiva." (221).

Es decir, se hace extensivo el término manierismo a la portada de Porciúncula de la iglesia de Tlalmanalco. ?

----- + ----- + -----

Junto a la portada de Porciúncula, se observa una construcción de dos cuerpos superpuestos, cuadrangular el inferior y hexagonal el otro. En dos de los ángulos superiores presenta pequeños contrafuertes triangulares; una linternilla remata el conjunto. El interior de este adosamiento es la capilla de Nuestra Señora del Sagrado Corazón. Es un agregado del siglo XVIII. Junto a este elemento se levanta una gran torre sobre un basamento rectangular que se embebe diagonalmente en los muros norte y poniente de la iglesia.

{ La torre está formada por tres secciones. La inferior es un cuerpo de planta cuadrada, de considerable altura, rematado por una cornisa ininterrumpida y poco saliente. En seguida el primer tramo, que en su interior adopta forma octogonal y cuyo exterior es cuadrangular. Aparecen en él vanos de medio punto, con pilastras adosadas apenas marcadas que sostienen una cornisa muy poco volada y de las que se proyecta la moldura que las corona. La solución se repite en todos los vanos, haciendo de remate a las pilastras las impostas de donde arrancan los arcos.

El primer cuerpo se sigue por otro igual pero de dimensiones menores, al que corona un cupulín de forma octogonal y una cruz de hierro. En los cuatro ángulos superiores del segundo cuerpo se localizan sendas basas rectangulares de las que emergen remates en forma de macetón.

Se hizo una restauración a la torre en el año de 1973, debido a que existían cuarteaduras considerables. El responsable de tal empresa fue el arquitecto Gabriel García del Valle. (222).

Fray Agustín de Vetancourt, en el año en que escribe su Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México... (1697), registra ya la torre: "La iglesia es dedicada a San Luis; la torre es bien labrada y eminente..." (223).

En la fachada oeste de la iglesia, se aloja la portada principal. Esta presenta basamentos tablerados rehundidos. De ellos arrancan columnas estriadas, con contraestrías en el primer tercio del fuste. Las columnas se coronan con capiteles de orden jónico. Debajo de sus volutas se dibuja un ancho collar separado del fuste por un astrágalo.

{ Sobre el equino aparece un ábaco que conecta con un arquitrabe moldurado en relieve. Encima de este arquitrabe descansa un friso en el que

se apoya una cornisa denticulada que se proyecta únicamente en los ejes laterales, rehundida sin interrupción en su recorrido horizontal: hay dos remates cúbicos. El izquierdo presenta una leyenda en latín que reza: "a honor y gloria de Nuestro Señor Jesucristo". En el remate del extremo derecho se puede leer: "Acabóse esta portada, año de 1591."

El vano de acceso exhibe un arco de medio punto. La clave del arco se marca con un elemento fitomorfo. En las molduras de las dovelas, cuando iluminadas, se perciben juegos de luz y sombra que proporcionan gran dinamismo al arco. Las jambas muestran, como única decoración, en forma similar a lo que se ve en la portada del Perdón, un tablero rehundido cóncavamente de forma rectangular. Las pilastras se coronan con un capitel de molduras rectas que forman y marcan las impostas.

Las enjutas presentan cartelas iguales, donde se observan las llagas de San Francisco; actualmente se encuentran muy borradas.

El remate de la portada consiste en un nicho formado de pequeñas pilastras adosadas con dos pequeñas estrías. Luego, un arco de medio punto muestra en su extradós otro par de estrías. El intradós adopta forma conquiiforme, llevando sus acanaladuras hasta el extradós del arco. El nicho está franqueado por dos roleos que llegan a la altura de las impostas. En el interior está la imagen del santo titular, Luis Obispo. Se trata de una imagen de pequeñas dimensiones que en otro tiempo fue polícroma.

A ambos lados del arco del nicho hay círculos decorativos. Aparece, inmediatamente por encima de ellos, una cornisa moldurada rematada en ambos extremos por molduras cóncavas. Sobre ellas se abre un vano que sirvió en otros tiempos de ventana coral. Remata el vano un frontón moldurado y cerrado. En la que fue ventana coral existe un reloj, substituto de uno ante

rior, que se insertó en una abertura circular de un marco de madera. El marco se decoró con molduras de forma cruciforme que rodeaban al vano.

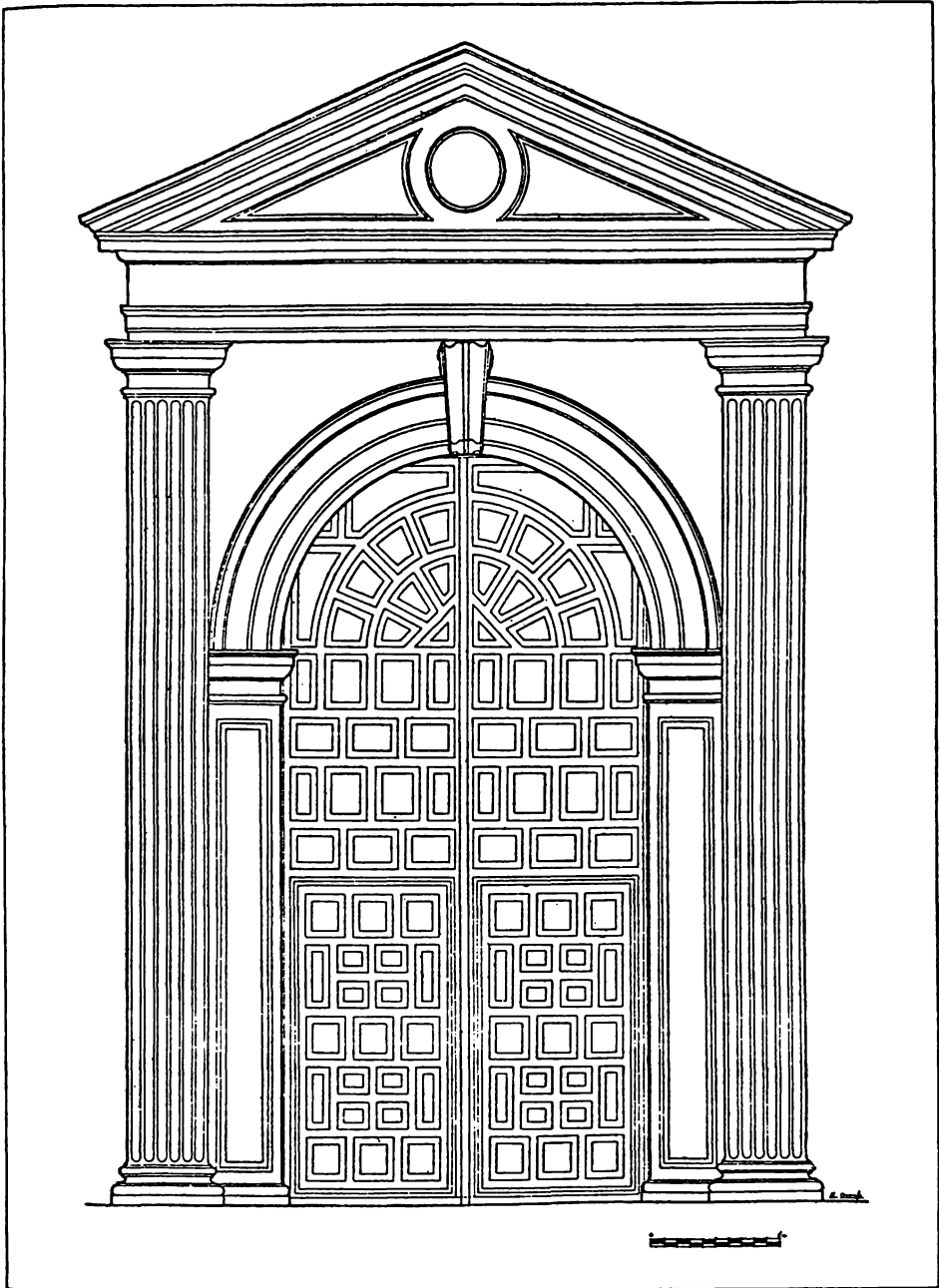
El paramento se encuentra revestido de sillares pétreos irregulares. En lo alto aparece una pequeña cornisa sencilla que corre a todo lo largo y señala el remate de la fachada. Se muestran restos de cuatro extraños inicios de pilastras adosadas, interrumpidas en su ascenso por la inclusión de una serie de arcos invertidos del siglo XVIII. Probable es que sean remanentes del intento de continuación de la fachada, conforme al posible plano original. Se observan dos merlones ornamentales como los de Xochimilco. De trás del remate puede verse una pequeña espadaña.

En cuanto al estilo de la portada principal, la doctora Elisa Vargas Lugo la cataloga como un digno exponente de "portadas de formas clásicas o academizantes." Sobre este tipo de portadas, explica la investigadora: "La combinación libre de formas clásicas y las distorsiones o alteraciones que ofrecen muchas portadas, se explican fácilmente. Es posible que la mayoría de los frailes que se improvisaban en alarifes nunca antes hubieran visto los modelos clásicos más que en grabados. En suma en la mayoría de los casos no se tenía la cultura académica necesaria para edificar con cánones estrictos, por eso las obras puristas... son pocas." (224).

El sentido de la portada principal de Tlalmanalco es el de una estructura "clásica"; sus variantes en la decoración y sobre todo el hecho de que el arquitecto no tuviera conciencia del arte clásico la sitúa en el conjunto de portadas de formas academizantes, únicamente por el sentido de copia.

La comparación de la portada principal con la que se abre en el muro norte, muestra diferencias en cuanto a sentido y elementos integrantes.

En la de Porciúncula, el sentido está patente: la creación de arquitectura "clásica"; en tanto que en la principal el espíritu no es el mismo. Podemos agregar que ambas portadas encajan dentro del manierismo.



332 Catedral Metropolitana, ciudad de México .

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

6 la decoración interior de la iglesia

El exterior de la iglesia se describió en el apartado correspondiente, se pasa ahora, al análisis de la decoración interior.

Entre la puerta, que conserva las hojas originales con adornos de hierro, y el cancel, que impide la visión directa de la nave al espectador colocado fuera del recinto, está alojada una pila bautismal. La base es hexagonal, plana, sin más decoración que el progresivo adelgazamiento del fuste conservando el corte hexagonal. Esta base soporta una peana gallonada que da asiento a la fuente bautismal, de la misma forma. La factura de la pila es, al parecer, moderna. Esta pila y la que se encuentra en la sacristía presentan una diferencia considerable. La última es la de mayor tamaño y su factura es tequitqui. Caballero Barnard, al hablar de la capilla abierta, señala: "La pila bautismal de esta capilla es la que podemos ver dentro del templo." (225). Este autor seguramente no conoció la pila que se conserva en la sacristía, que por sus dimensiones y talla sí corresponde a la capilla abierta. La pila de la iglesia no puede haber sido destinada a aquel lugar.

El interior del templo presenta una bóveda de cañón corrido. A lo largo de ella se han pintado una serie de triángulos y franjas que dan la sensación de que no existe esta forma de techamiento, sino un par de bóvedas de lunetos.

Sobre el muro sur de la bóveda, ya avanzado su peralte, se incrustan tres vanos que han sido tratados ya en el apartado correspondiente al exterior del recinto.

El cañón es cortado por un gran arco triunfal pétreo, que separa la nave y el presbiterio. El arco muestra casetones en el intradós y las rosas. Descansa sobre pilastras de gran altura; cada una de ellas tablerada en cada uno de sus lados, a todo lo largo. Las pilastras presentan zócalo y capitel moldurados a base de líneas rectas.

El presbiterio está techado por una bóveda de arista, que se forma por la intersección de dos bóvedas de cañón de igual medida y a la misma altura. Los ejes de la bóveda resultante son perpendiculares entre sí, con un punto común al centro. Cada semieje se secciona en cuatro segmentos independientes que se cortan a arista viva.

El empuje lateral de la bóveda se distribuye en cuatro puntos de apoyo, a los cuales desembocan las aristas. Hay una clave evidente, en el centro de la bóveda. El empuje de ésta descansa sobre los muros. En el exterior se aminora la carga con un gran contrafuerte, el tercero del muro norte. Las aristas bajan hasta repisones de media muestra moldurados, redondos en la parte inferior. Hacia el testero continúa nuevamente la bóveda de cañón corrido, donde aparece una linternilla.

La bóveda de arista presenta en su aplanado restos de pintura, de los cuales sólo quedan algunas muestras reconocibles: la tierra papal y una

cruz franciscana rodeada por una corona de espinas. Tal decoración, muy re pintada, parece estar sobre la de frescos del siglo XVI.

En algunas partes de esta bóveda el aplanado se desprendió, dejando ver las piedras irregulares que conforman el aparejo. Las pinturas han sido retocadas completamente.

El recorrido de la nave realiza las partes más importantes de la -- iglesia: el coro y el sotocoro, el arco triunfal, la planta del presbiterio y el ábside.

A lo largo de los muros circundantes hay todavía restos de murales al fresco del lambrín original. Lo formaban dos elementos; uno de ellos, -- el inferior, tiene como motivos una serie de triángulos, que se conectan -- formando un cuadrado, flanqueados por dos círculos. Estos son más oscuros que las figuras triangulares y presentan una vez la media luna de abajo más oscura que la de arriba y otra vez al contrario. La parte superior del -- lambrín se soluciona con dos franjas de tonos blancos y negros enmarcando -- una greca que se entrelaza. Los dos elementos se tomaron de uno de los del repertorio de Sebastián Serlio: el del elemento inferior fue representado -- con frecuencia en los lambrines y bóvedas de claustros del siglo XVI.

El coro se soluciona con un arco rebajado sobre el que aparece un -- barandal de factura moderna. En el sotocoro se recurrió a techar con una -- bóveda vaída rebajada que descansa sobre medias muestras de repisones iguales a los del interior del claustro. No aparece marcada la clave. El arco del sotocoro es un arco rebajado que se apoya sobre pilastras, las que son idénticas a las del arco triunfal. Las claves del arco no aparecen con ca-- setones, se muestran lisas.

El órgano de la época colonial, si es que alguna vez existió, ha de

saparecido. En su lugar existe uno moderno de la firma Rodgers Organ Compa
ny; el costo total fue de 5,873.80 dólares. Se permitió su importación, en
enero de 1975, con exención de impuestos. El Sr. Raúl Moreno izquierdo lle
vó a cabo los trámites correspondientes (226).

Actualmente, el coro aloja únicamente al órgano moderno; no hay --
allí, ninguna pintura u otro objeto de interés.

El vano de la ventana coral que guarda la maquinaria del reloj, tie
ne como solución un arco de tres centros.

Inmediatamente después del ingreso al templo, sobre el muro izquier
do del sotocoro se abre una portada sumamente modificada con respecto a su
solución inicial: era idéntica a la de Porciúncula. En la actualidad dos -
columnas que angostan su fuste en su tramo alto, coronadas por capiteles de
orden corintio, alcanzan la línea inferior del entablamento original. Una
cornisa denticulada es parte de las modificaciones realizadas, además de --
que tanto ella como el friso y el arquitrabe se proyectan en el eje de las
columnas. La decoración del arco consiste en una moldura y la inclusión de
un cordón franciscano que corre a todo lo largo del peralte. La clave tam-
bién sufrió alteraciones. Las pilastras no muestran estrías. El interior
es una capilla dedicada en la actualidad a honrar a Nuestra Señora del Sa--
grado Corazón de Jesús. Un altar neoclásico aloja su imagen. Una reja de
factura moderna separa este recinto del interior de la iglesia.

El primer retablo, del lado derecho, es de sumo interés. De modali
dad salomónica, data del siglo XVII. Tiene como motivo la Pasión de Cristo;
conserva óleos firmados por Juan Correa.

Por fortuna la Lic. Elena Zea Prado, en el archivo de notarias, en-
contró el acta donde quedó asentada la forma en que debería ser construido

el retablo.

El documento presenta la fecha 7 de junio de 1694; el maestro ensamblador y escultor Tomás Juárez tuvo la comisión de la obra. Se le encargó la fabricación de un colateral de ocho varas de alto y cinco y media de ancho, en maderas de cedro y ayacahuite. Los encargantes son Nicolás de Vestra, Pedro García Vestra, Francisco de la Cruz y Juan Roldán, miembros de la cofradía de Jesús Nazareno. (227).

Tomás Juárez fue un maestro escultor y ensamblador de gran renombre en Nueva España hacia finales del siglo XVII y durante los primeros años -- del siglo XVIII. A cargo de su taller corrieron encargos tan importantes -- como el de la terminación del altar mayor de la iglesia de san Agustín de -- la ciudad de México, hecho que se registra en el archivo de notaría en un documento encontrado por Heinrich Berlin, en donde se da fé de que el 21 de enero de 1697 comparecieron fray Antonio de Campos, a la sazón procurador -- general de la provincia del Santísimo nombre de Jesús de la Nueva España, -- como encargante de la obra, Tomás Juárez como el escultor y ensamblador res -- ponsable de la fábrica y como fiadores de éste sus hijos Salvador de Ocampo y José Lázaro Juárez. (228).

José García Granados, en su obra Sillería del coro de la antigua -- iglesia de San Agustín de 1941, informa que no se tiene noticia acerca de -- los talladores de la sillería del templo. Afirma que en 1695 Juan Rojas -- realizó el coro de la catedral de México, al triunfar en concurso contra An -- drés de Roa, Tomás Juárez y Joaquín Rendón. "Si tenemos en cuenta que es-- -- tos escultores deben haber trabajado en la segunda mitad del siglo XVII, no es descabellado suponer que fueron algunos de ellos los autores de la sille -- ría de San Agustín..." (229). La fecha de 1695 que da García Granados es -- la del certamen para elegir escultor para la sillería del coro de Catedral.

No fue hasta 1948 que Heinrich Berlin publicó su magnífico estudio Salvador de Ocampo, a mexican sculptor, en el que da a conocer algunos resultados de una investigación de archivo, entre ellos el hallazgo del contrato que celebraron el maestro fray Gaspar Ramos, provincial de la provincia del Santísimo nombre de Jesús y Salvador de Ocampo como responsable de la obra que daba motivo al contrato: la sillería de san Agustín. Como fiadores de de Ocampo figuraban Pedro Carrasco, Andrés de Roa y Francisco Rodríguez. (230).

Aunque el acta notarial del encargo de la sillería de san Agustín - menciona sólo a Salvador de Ocampo, Berlin supone la participación de su padre y de su hermano José Lázaro; para obras de tal magnitud era necesaria - la intervención de otros talladores del taller.

Tomás Juárez presentó su examen de maestro del gremio de carpintería el 13 de junio de 1697. El acta de su examen registra que Juárez era - indígena. (231).

Los escultores, talladores, pintores y demás artistas con frecuencia realizaban obras antes de su examen. Sólo así nos explicamos que en -- 1695 la fama como tallador de Juárez le llevase a concursar para la obra -- del coro de Catedral. En particular, la fecha del contrato de obligación - de obra del retablo de Tlalmanalco que le fue encargado es con año de 1694.

El encargo del retablo en cuestión tuvo el costo de cuatrocientos - pesos en reales, con un adelanto de 100 reales. La fecha límite fijada para la terminación del retablo fue el 1° de noviembre de 1694.

El retablo, según el documento, se debería realizar de la siguiente manera:

"Primeramente he de hacer dicho colateral en blanco, obrada la made ra, según arte con la arquitectura que demanda y todos los ornamentos que -

requiere...

"Lo segundo que ha de comenzar con dos pedazos de banco o de zoclos para que reciba el banco que arman a los dos lados del celebratorio que está escogido de los bocetones y rubricado de don Pedro del Moral...

"Item: el banco del primer cuerpo, dos entrecalles, según la traza demuestra, y en el todo del banco con cuatro macizos de niños, como está escogido y rubricado...

"Item: el nicho de Jesús Nazareno con cuatro columnas chicas según arte para que se coloque en ello, y el Jesús Nazareno de bulto que se ha de hacer nuevo con toda perfección y la veneración que se requiere, según arte y hermosura y según el que está en el hospital de Nuestra Señora de la Concepción, según los tamaños...

"Item: cuatro columnas salomónicas de orden corintio, muy bien re-vestidas y talladas, torneadas según arte, con sus cuatro pilastras que le correspondan según arte...

"Item: dos entrecalles para este primero cuerpo para las pinturas - que guarnezca, según la traza y demuestra con todos los cumplimientos y arte que requiera.

"Item: la cornisa que corona este primero cuerpo con tres tramos, - la calle de enmedio y dos tramos con todos los cumplimientos que requieren según arte...

"Item: un sotabanco que recibe el segundo cuerpo con tres tramos y sus cuatro macizos, que corresponden las cornisas del primero cuerpo talladas por los frisos y macizos según arte...

"Item: el segundo cuerpo, entra el recuadro de enmedio con todas -- las guarniciones talladas con toda perfección... según demuestra la traza...

"Item: el cornisamente del remate, corona este recuadro con todos sus cumplimientos que requiera laborados según la traza...

"Item: la coronación del remate de una Señora Verónica, teniéndole dos ángeles y sus dos frontis según demuestra la traza...

"Item: dos cuerpecillos, para los dos lados de la calle de enmedio con todos sus cumplimientos de la arquitectura como demuestra la traza...

"Item: dos arbotantes que hace recorte del arco de los niños, que acompañan a los dos cuerpecillos...

"Item: dos frontis para la cornisa del primero cuerpo, con sus dos remates en los dos macizos del sotabanco...

"Item: el arco que corona todo el colateral en circunferencia, -- guarneciendo los ángeles de medio relieve con las insignias de la Pasión en las manos cada ángel, para mayor adorno del colateral...

"Item: todos los tableros se han de hacer de cedros viejos y embarrutados a cola de milano para mayor permanencia en que se ha de pintar las pinturas de este colateral. Todas las cuales dichas condiciones guardaré y cumpliré como va referido y entregaré dicho colateral en blanco para el día 1º de noviembre..." (232)

Respecto de este plan original, encontramos algunas diferencias. Sin embargo, ésta no es razón válida para pensar que el retablo no se haya regido por el contrato en cuestión. Por ejemplo, el remate que se describe no aparece en el retablo actual; tal vez no se entregó, pero más factible es que se haya perdido. El dibujo del que se copió no se ha encontrado.

Las tablas que se habían de colocar para albergar la pintura son, sin duda, las del sotabanco y la de la puerta sagrarial, ya que los óleos

de mayor tamaño son lienzos. El uso de tablas para pinturas no es exclusivo del siglo XVI; existió durante toda la época colonial, aunque después -- del siglo XVI se prefirió el uso de lienzos.

El banco al que el plan hace referencia se ha perdido. El primer cuerpo del retablo está hoy colocado sobre un zócalo de piedra.

El mismo año de fecha del documento, 1694, o el siguiente, deben haber sido colocadas las pinturas de Juan Correa. Por ser un retablo que encargaba una cofradía de Jesús Nazareno, debería contener escenas alusivas a la Pasión de Cristo. La imagen del Jesús Nazareno es la original y de la misma mano del autor del retablo.

El retablo de Jesús Nazareno albergaba cinco escenas pintadas al óleo; una de ellas muestra la firma de Juan Correa. Actualmente se han perdido dos obras: la que servía de puerta al sagrario de este retablo y otra que se disponía en el sotabanco izquierdo. Es inmediato pensar que las escenas tuvieran una secuencia iconográfica-compositiva fácil de captar en este retablo salomónico. La primera pintura, la del sotabanco izquierdo era el inicio de la secuencia; posiblemente una Oración del Huerto. La siguiente obra, que afortunadamente se encuentra en su lugar, permite reforzar el argumento iconográfico; es una Aprehensión de Cristo, compañera de la supuesta escena anterior. Ocupa el sotabanco derecho. En esta representación se nos muestra a Cristo rodeado por sayones, con las manos atadas; junto a él aparece Judas y en el extremo inferior de esta tabla, se visualiza a San Pedro luchando con Malco, criado sumo del sacerdote, unos momentos antes del instante en que le cortara la oreja. El óleo se encuentra en pésimo estado de conservación; no está firmado. Las características técnico-anatómicas y compositivas que se observan, como lo son las soluciones nasales de los per

sonajes, los rostros, los errores anatómicos, la coloración de paños, en -- comparación con las demás escenas de este conjunto y de otras obras, permi- ten afirmar que esta pequeña tabla es de Juan Correa. Sus medidas son --- 83 cm. de largo por 39.5 cm. de ancho.

La escena se lleva a cabo cuando Jesús y sus discípulos abandonan - el huerto de Gethsemaní; Mateo, Marcos, Lucas y Juan narran la escena.

"La turba que, guiada por Judas, iba a aprehender a Jesús, estaba - compuesta de un grupo de legionarios romanos con su tribuno, oficiales del Sanedrín... capitanes del templo y aun algunos sacerdotes y ancianos... ar- mados de antorchas, linternas, cuchillos y palos... Con la sencilla declara- ción de Jesús de que él era a quién buscaban, derribó a la turba, dando con ello una nueva muestra de poder. Los judíos se apoderaron de Jesús y entre tanto ocurrió la hazaña de San Pedro que cortó la oreja de Malco..." (233).

Por su parte, el evangelista San Juan (18,10) agrega que: "Simón Pe- dro, que tenía una espada, la sacó e hirió a un siervo del pontífice, cor-- tándole la oreja derecha... Pero Jesús dijo a Pedro: Mete la espada en la - vaina; el cáliz que me dió mi Padre ¿No he de beberlo?" (234).

En la escena de la aprehensión se recurre al tenebrismo; esta técni ca invade toda la representación, sólo alumbrada por las antorchas de los - sayones. Las nubes dejan descubierta la luna nuevamente como en La Oración del Huerto de la capilla de los Santos Angeles, conjunto fechado en 1714.

Las posiciones convencionales se llevaron a extremos antinaturales: los --- aprehensores de Cristo son captados en poses sumamente cuidadas; San Pedro, en la lcuha con su adversario, no pierde la compostura; Cristo se nota un - tanto inexpresivo, pasivo, observando la hazaña de Pedro.

Podemos afirmar; con respecto al oficio, que poco fue lo plasmado -

en esta escena por Juan Correa. No se entienda con esto que la obra no salió de su taller; debió haber terminado el artista sólo algunos rostros o rasgos; conocido es el hecho de que las pinturas destinadas a los sotabancos de los retablos eran encargadas a los ayudantes y aprendices de los talleres. Juan Correa siguió al pie de la letra el relato del Texto Bíblico; no introduce ninguna innovación.

El siguiente cuadro del retablo que tratamos es el Encuentro con María; ocupa la entrecalle izquierda. La iconografía de las pinturas de este retablo no aluden al proceso religioso, ni tampoco al civil, seguidos en -- contra de Cristo; por el contrario, se presenta al Salvador ya en su camino al Calvario.

El pasaje del Encuentro con María es considerado como uno de los siete dolores especiales de la Virgen por los teólogos.

"Los tres sinópticos cuentan el incidente de Simón Cirineo que ayudó a Jesús a llevar la cruz, y San Lucas añade el de las mujeres que acompañaban a Jesús." (235).

San Marcos, en su texto, afirma que: "... y requisaron a un transeunte, un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, el padre de Alejandro y de Rufo, para que tomara la Cruz." (236).

San Lucas no refiere ningún dato acerca del personaje de Cirene. Juan Correa introdujo a Simón en la escena del Encuentro con María. El Cirineo ayuda al Señor a llevar la cruz. El pintor plasma también a un sayón, a la Virgen María, a la Verónica y a San Juan Bautista. Es decir, mezcla múltiples pasajes bíblicos del Calvario en una sola historia. Si seguimos rigurosamente las estaciones de la cruz, o sea las representaciones del Via Crucis, primero es el encuentro con su madre; la siguiente estación es donde

Simón de Cirene ayuda a cargar la Cruz. El autor abandona el texto bíblico y las representaciones del Via-Crucis para integrar, en uno solo, dos momentos. La Verónica aparece aquí y en otra obra del retablo, que hemos denominado Santa Faz o Encuentro con Verónica.

Creemos de importancia incluir la descripción que hace Pacheco en su obra el Arte de la Pintura, donde refiere cómo los artistas deben de pintar la historia de Cristo con la cruz a cuestas en el camino al Calvario y la ayuda de Simón de Cirene: "... se ha de pintar al Salvador con sus propias vestiduras que traxo y usó siempre, no es menos que de fee..., quitándole el manto purpúreo, le pusieron sus propias vestiduras, porque cuando lo llevasen a justicia fuese más conocido de todos... Dos son las vestiduras que siempre le pone el P. Gerónimo nadal en sus estampasÑ la túnica inconsútil ceñida que, ... hizo y le puso su Santísima Madre en la niñez y el manto con que se cubrían los hebreos. Y estas vestiduras fueron las que dividieron los verdugos entre sí después de crucificado, partiendo el manto en cuatro partes, llevando cada uno la suya; y echando suertes sobre la túnica sin costura, [inconsútil] que no se pudo dividir, que significa la unidad de la Iglesia, o la caridad, como sintió San Agustín..." (237).

El Encuentro con María es una escena de tipo múltiple; por otra parte, esta obra es la única que se encuentra firmada por Correa. En cuanto al oficio hay características que se hallan en otros cuadros. Sin embargo, la calidad pictórica deja mucho que desear; no se trata de un buen trabajo. La forma en que se soluciona anatómicamente el sayón cae en grandes errores, como lo son su gigantesca altura en comparación con los demás personajes y el grosor exagerado de muslos y piernas. Los rostros son en general, un tanto inexpresivos, faltos de carácter interior. Nuestro artista se mues-

tra aquí inclinado hacia la utilización de rostros convencionales francamente antirrealistas. En lo que atañe a las vestimentas del Señor, lo viste únicamente con una túnica que sigue la forma en que Pacheco describe cómo debieron pintarse.

Son notables las semejanzas de esta pintura con El Calvario, que se conserva en Budapest. El Calvario es en realidad una Crucifixión, en donde la María Magdalena es idéntica a la Verónica que Juan Correa presenta en -- Tlalmanalco. El Calvario de Budapest ostenta la fecha de 1681, anterior al retablo de Tlalmanalco. El Encuentro con María y La Santa Faz muestran, -- también, ciertos parecidos con los cuadros del Museo de Santa Mónica de la Ciudad de Puebla: La Presentación al Templo y La Anunciación.

En las escenas de Tlalmanalco referentes a la Pasión de Cristo; el autor recurre a las tonalidades oscuras. Prefiere el tenebrismo debido a la significación temática de las obras.

La escena de la Verónica, al igual que las otras que complementan - el conjunto, no llena los elementos necesarios para ser catalogada dentro - de los exponentes pictóricos de primer orden en cuanto a calidad. La producción masiva del taller de Juan Correa es quizá, la primera causa de ello. El Encuentro con Verónica presenta un notable parecido con el Encuentro con María. Los mismos personajes se incluyen en ambas escenas: Cristo con la Cruz, La Verónica, Simón de Cirene y un sayón. El autor cambia, únicamente las posturas y actitudes de los individuos; sus rostros son iguales. El Encuentro con Verónica no es una representación múltiple; aparecen, solamente, el Cirineo y la Verónica con Cristo.

Si hemos de seguir el Via-Crucis, los momentos sí corresponden. Ninguno de los cuatro Evangelistas narra en el Texto Bíblico este pasaje del -

Calvario, en el que la Verónica seca el rostro del Señor, quedando impresa la efigie en el paño divino. Este suceso es mejor conocido como La Santa Faz.

La leyenda está tomada de los evangelios apócrifos, especialmente del de Nicodemo. Este es un relator que ayuda a bajar a Cristo en el momento del Descendimiento y narra que "Mientras Jesús caminaba hacia el Calvario, élla [la Verónica] se apiadó de Su padecimiento y secó el sudor de Su cara con un velo o pañuelo. Milagrosamente, la tela conservó la imagen del Salvador.

"Su atributo es el velo de Verónica, donde se ve el rostro de Cristo coronado de espinas. Aparece a menudo en los cuadros del Camino del Calvario." (238).

Si analizamos los Divinos Rostros o las numerosas representaciones de la Santa Faz que produjo el arte colonial, nos daremos cuenta que su culto y devoción fue sumamente importante. Recordemos las numerosas obras de Alonso López de Herrera que aluden al tema. Tales obras circularon profusamente desde principios del siglo XVII y en ellas se basa el prestigio del pintor. También, con factura del siglo XVI, tenemos las representaciones de las cruces atriales. Hay que mencionar, de igual manera, los ejemplos de grabados provenientes de diversas partes del viejo mundo, alemanes, italianos, flamencos, que sirvieron de repertorio formal. En ellos aparecen ángeles tenantes, o como José Moreno Villa los denomina, ángeles Verónica, que presentan como característica el sostener el velo de la Santa Faz.

Francisco de Zurbarán pintó varios temas alusivos a la Santa Faz. Se conservan, algunos, en España y en Inglaterra (239). Los temas plasmados por Zurbarán, así como los grabados de Dürero, ejercen influencia direc

ta. Pocos dudarían de esa influencia en las representaciones de estas temas realizadas en la Nueva España.

Esta escena del Calvario de Juan Correa, nuevamente deja ver errores anatómicos, como lo son la desproporcionada pierna derecha del sayón en comparación con la diminuta anchura de la espalda de este personaje. La pintura es pasiva, irreal, fría, con convencionalismos faciales que no transmiten la fuerza de la personalidad interior que debería existir en los individuos.

La última pintura de este retablo del siglo XVII que analizaré será la que aparecía en la puerta del Sagrario, hoy removida de allí. Por el sentido del retablo y por las dimensiones del espacio en la puerta -28 cm. de ancho por 40.5 cm. de alto- podía suponerse que la pintura era una Santa Faz. En las fotografías del catálogo de Juan Correa (240), se localizó una Santa Faz de pequeñas dimensiones, en la cual se pueden observar dos minúsculas hendiduras en la madera, donde seguramente se alojaban bisagras, dando la pista de que provenía de alguna puerta sagrarial. En la actualidad se encuentra este óleo sobre tabla, en poder del Lic. Lorenzo Cosío.

En el apéndice de notas a la obra La Pintura Colonial en México de don Manuel Toussaint, anotado por el maestro Xavier Moyssén, se dice: "El catálogo de pintura de Juan Correa formulado por don Manuel Toussaint, se enriquece con las siguientes obras que ha localizado el doctor Francisco de la Maza... En la colección del Licenciado Lorenzo Cosío figura una Santa Faz, es una puerta de sagrario que procede de Tlalmanalco..." (241).

Existen diferencias entre los Divinos Rostros y las representaciones de la Santa Faz. Tales variantes las constituyen la representación del cuello y del paño divino; la escena de Tlalmanalco no recurre a presentar

el paño divino; sin embargo, el cuello aparece desvanecido. No es una Santa Faz, sino más bien la representación de un Divino Rostro. Aparece la tabla firmada en el ángulo inferior derecho y presenta las características -- del grafismo del autor. Es raro que el pintor hubiese firmado dos escenas de un mismo retablo (El Encuentro con María y El Divino Rostro). Más atípico parece, también, que rubrique la más pequeña de las obras del retablo, - hasta cierto punto de menor importancia. Será necesario estudiar la firma de esta escena, y aunque no es de dudar que este óleo sea de Correa, pudo - habersele incorporado una firma que no tenfa originalmente. Otra forma de explicar la presencia de su firma sería que el autor hubiese copiado de un grabado el Divino Rostro, y para dar fe de su obra la hubiera firmado.

El rostro de Cristo se soluciona en una forma alargada. La nariz - es representada de frente, recta, afilada y con el tabique nasal demasiado largo. Estos elementos hacen más patente la verticalidad facial. El Cristo presentã una gran corona de espinas pero de ella no chorrea sangre - lo que es característico de los Divinos Rostros de Alonso López de Herrera-. Es posible que este tema sea una copia de modelos españoles, por esa característica.

El Cristo de Correa presentã una mirada fría, inexpresiva. No se - trata, tampoco, de una de las obras más afortunadas de este pintor; como ya se apuntó líneas arriba, es posible que haya basado su modelo en una estampa española, ya que no presenta rasgos característicos de él. Además, a diferencia de este Divino Rostro, la Santa Faz sí muestra sangre chorreando, los ojos y la nariz son presentados de perfil de tres cuartos y están mucho mejor logrados; presenta rasgos anatómicos que usualmente recurrió a plas-- mar Juan Correa.

Los rasgos del rostro que sostiene la Verónica son inconfundibles -

del oficio de este artista; todo esto a diferencia de la tabla en poder del Licenciado Lorenzo Cosío.

En el centro del retablo, se proyecta una hornacina que aloja una escultura de buena factura. Es un Nazareno con la Cruz a cuestas; se hacía mención a ella en el contrato notarial, el que especificaba que debía ser igual al de la iglesia de Jesús de la ciudad de México. Corresponde a finales del siglo XVII, al igual que el retablo.

Hay que mencionar que en la obra de don Manuel Toussaint, La Pintura Colonial en México, en el apéndice de notas donde se incluyen las obras localizadas por el Dr. Francisco de la Maza, se incluye una Piedad firmada por Juan Correa existente en Tlalmanalco.

Otro óleo perdido de Tlalmanalco es una representación de La Conversión de San Pablo. Supongo que su autor fue Correa, también. Encontré en la fototeca de Culhuacán una fotografía de un óleo con este tema, mas no se hace referencia al autor. (242)..Al compararla con una del mismo tema, que data del año 1714 y se guarda en la Capilla de los Santos Angeles de la Catedral Metropolitana, la composición se nos muestra casi idéntica. Cabe aclarar que una es horizontal (la extraviada) y la otra vertical (la de Catedral).

La solución que se da a los tabiques nasales en ambos óleos son parecidas, alargados en los dos. Las posiciones de las manos, en especial la derecha de San Pablo, así como la pierna derecha de este santo, se solucionan de igual manera en ambos lienzos. Las grebas que calza San Pablo son semejantes. Aunque el lienzo desaparecido de Tlalmanalco es más dinámico, y los corceles no se parecen, un jinete presenta el mismo escorzo; en ambos cuadros voltea a ver al personaje que domina toda la escena. En el rompi-

miento de gloria aparece el creador con el ropaje sobrevolándole por detrás de los hombros, solución que utilizó mucho Juan Correa. Seguro es que en la obra, estuviese el pincel de este autor. El óleo se encontraba bastante deteriorado, a tal grado que la preparación de la tela, el bol, estaba al descubierto en varias partes.

Queda reseñada, así, la participación de Juan Correa, artista de finales del siglo XVII y principios del XVIII, en Tlalmanalco.

A continuación se procede a analizar el retablo neoclásico dedicado a honrar a San José. Se dispone a la derecha de la portada de Porciúncula.

El retablo de San José muestra dos pares de columnas que nacen de zócalos asentados sobre el banco del retablo. Flanquean un nicho apoyado en una peana de tres secciones convexas. Las columnas angostan sensiblemente su fuste hacia lo alto. Hay una pequeña moldura circular de sección cóncava inmediatamente antes del capitel en cada columna. Los capiteles sostienen un arquivado simple. Son sumamente sencillos, rematados por ábacos. El friso aloja en su recorrido cuatro metopas con decoración. Los triglifos están apenas marcados por dos canales. Encima del friso corre una cornisa, que sostiene al tímpano o frontón. Este último tiene forma de semicírculo cerrado y ostenta una gloria de madera dorada que proyecta tramos de diferentes tamaños. El conjunto corona al retablo.

No hay cánones neoclásicos ortodoxos en el retablo. Pueden encontrarse en él algunos elementos barrocos, aunque disfrazados: la integración de la puerta sagraria a la peana de formas convexas, el nicho mismo, la decoración del banco, los capiteles y la decoración que aparece en las metopas.

La única imagen de este retablo es un San José de buena factura, posiblemente barroca. Los pliegues del manto son ondulados. Podríamos situar

este retablo, en forma tentativa, a principios del siglo XIX.

Sobre el muro derecho de la nave, junto al retablo de Jesús Nazareno que contiene los óleos de Juan Correa, hay una hornacina de piedra colocada sobre un banco del mismo material. La hornacina está adosada al muro sur de la nave. Es copia casi exacta de la portada de Porciúncula y, por lo tanto, de las Portadas de Catedral de la Sala Capitular y de la sacristía. Presenta semejanza, también, con las hornacinas más antiguas de Catedral; específicamente con las de las capillas más tempranas, que se localizan, algunas, detrás de los retablos barrocos. En la de Tlalmanalco que estamos describiendo, las pilastras no presentan estrías sino que son tableradas. Los capiteles son toscanos. En las enjutas de esta hornacina se observan discos con decoración fitomorfa. El arquitrabe se moldura cóncavamente sobre las pilastras; su friso es limpio, no presenta decoración ni inscripción alguna. La cornisa se proyecta sobre los ejes de las pilastras, y está rehundida en el resto de su recorrido.

La siguiente hornacina, en el mismo muro sur, se soluciona de manera semejante a la del anterior. Se ha suprimido la decoración circular de las enjutas, que son lisas. El arquitrabe, el friso y la cornisa no se proyectan al exterior en ninguna parte. El entablamento es, pues, corrido. El friso presenta otra variante: en vez de ser planiforme se soluciona convexamente. El banco sobre el que descansa el altar presenta cuatro casetones rehundidos cóncavamente y de forma rectangular. El tercero de izquierda a derecha ha sido limpiado, perdió el cerramiento.

Las dos hornacinas anteriores son dos magníficos ejemplos de copia de los modelos clásicos, es decir de arquitectura manierista. El uso de manuales de arquitectura renacentista ha dejado su huella, también, en el in-

terior de la iglesia.

Puede situarse la realización de ambas hornacinas hacia muy finales del siglo XVI, en un momento en que algún guardián en Tlalmanalco se dejó - influenciar por las "modernas" ideas manieristas que se imponían en la Catedral de México

----- + ----- + -----

En el muro opuesto, el norte, inmediatamente después del de San José, se localiza otro espléndido retablo, de la segunda mitad del siglo XVII. Este retablo se desarrolla a base de dos registros y un remate.

El primer registro aloja dos entrecalles formadas por cuatro columnas que no afectan su fuste. Las columnas ostentan series de rombos sucesivos formados por lazos que enmarcan flores. Estos adornos se observan a todo lo largo de las columnas, terminando en los remates que son capiteles de orden corintio. En las dos entrecalles se alojan sendos óleos; hay otro, - de mayor tamaño que los otros dos, en el centro de este primer registro.

En el sotabanco del retablo aparecen tarjetas de influencia manierista. Un nicho separa las entrecalles; exhibió en otro tiempo la imagen de - una virgen recostada. En el mismo sotabanco se perciben cuatro pelícanos - que soportan el arranque de la base de las columnas. Las alas se abren a - ambos lados: su cabeza hacia abajo parece soportar el peso de las columnas. Son una clara alusión a la iglesia, pues estas aves toman el alimento de -- sus crías de sí mismas.

Las imágenes en las entrecalles son arcángeles. El de la izquierda es San Miguel con una lanza. No podemos emitir juicio alguno acerca del --

oficio de este óleo y del de la entrecalle derecha: las pinturas se encuentran tan repintadas, que no es posible reconocer cabalmente los trazos ni el colorido original.

El arcángel de la derecha es San Gabriel, que porta un lirio. El ropaje se halla mejor conservado que lo demás. Los paños dan clara muestra de pintura de buena calidad. Las alas, el rostro y el fondo han sido empasados en su totalidad.

El óleo central, más grande que los de los dos arcángeles, presenta una Asunción con las manos extendidas. Diez querubines rodean su halo, coronado por estrellas pequeñas. El manto es señaladamente barroco: vuela, se repliega y ondula. Un grupo de angelillos elevan a la Virgen hacia los cielos. Por el repinte de que han sido objeto, los óleos del primer registro pueden pasar, a no ser por los ropajes del San Gabriel, por pintura popular. Los elementos originales que aún se perciben (sobre todo el vuelo de paños) permiten afirmar que se trata de pinturas del siglo XVIII.

El banco original del retablo se ha perdido. Actualmente hay allí uno de mampostería. El original aparece en fotografías antiguas (243). Presentaba en sus extremos dos letras -M- estilizadas, cuyos miembros terminaban en roleos. El centro estaba ocupado por un recuadro rectangular flanqueado por dos roleos tallados en forma burda. El recuadro estaba decorado por una serie de borlas que caían a ambos lados. En el centro del banco -- una gran flor de grandes pétalos rodeaba un óleo de una virgen con ángeles, al parecer de factura popular. No se conserva tampoco el juego de resaltos y recuadros que debió contener el banco.

El friso del primer registro resalta al proyectarse sobre el eje de cada columna, y es rehundido en el resto del recorrido. En la porción re--

hundida se hallan roleos. El friso se interrumpe para alojar a la pintura central. Los dos tramos que flanquean a esta imagen son idénticos.

La cornisa que remata el primer cuerpo sigue los mismos lineamientos del friso en cuanto a estructura. Aloja en su recorrido pequeños dentículos salientes.

El segundo cuerpo consta de tres calles, como el inferior. Al centro está una representación de San José, de mayor tamaño que los óleos laterales.

El registro alto consta únicamente de dos columnas que flanquean al cuadro central. Las columnas rematan en capiteles corintios. Bandas de follaje envuelven los fustes sin afectar la trayectoria de éstos. No pueden las columnas, por esto, considerarse salomónicas.

El segundo cuerpo, en su parte exterior, no muestra columnas o pilas-tras. Una franja vertical con decoración a base de roleos opuestos es lo único que ostenta.

El entablamento se marca solamente en las calles externas; no continúa sobre el óleo central. El arquitrabe y friso se unen en un solo elemento, profusamente decorado, que se proyecta sobre los ejes de cada una de las entrecalles. La cornisa se adelanta de igual manera que los otros elementos, para no romper el ritmo del entablamento; es decir, se proyecta sólo en los ejes del retablo.

Todo el conjunto se corona por un tímpano de sección rebajada, con decoración a base de roleos entrelazados. Al centro se observa un medallón ovalado que aloja un óleo sin limpiar: una Trinidad. Es difícil percibir a los personajes para describirla. Este tímpano del retablo parece ser el elemento más moderno.

En la restauración, el retablo sufrió varias modificaciones: las molduras del segundo cuerpo correspondientes al lado derecho están ahora del lado izquierdo; una parte del tímpano, que faltaba, fue substituída por otra que no sigue el ritmo de la decoración.

La representación central muestra a San José con una vara florida. La paloma del Espíritu Santo se posa en este atributo. San José carga en su brazo derecho al niño Dios. Al igual que los óleos anteriores, está retocado. No se trata de una pintura de buena calidad.

El óleo que flanquea por la derecha a San José representa a un ángel que protege a la figura de un donante niño. Era común incluir en una obra de este tipo el retrato del hijo del patrocinador del retablo en las pinturas. El donante presenta una gorguera característica del siglo XVII, parecida a la del donante niño de la obra de José Juárez La Porciúncula. La calidad del cuadro deja mucho que desear; se encuentra repintado.

A la derecha está la escena de Tobías y el Ángel, también de mala calidad.

Todas las pinturas se encuentran realizadas sobre tela. Aunque hay en ellas un cargado repinte del siglo pasado, se pueden reconocer como obras del siglo XVIII, por el movimiento de los paños, especialmente en el caso de la Asunción.

Al lado del último retablo descrito hay una Guadalupana de no muy buena calidad. El nombre del pintor, en el ángulo inferior izquierdo, fué borrado. Para ello se raspó la pigmentación. Únicamente han quedado la palabra Pinx y la fecha 1758. Una gloria de madera dorada de grandes dimensiones enmarca a la Virgen de Guadalupe. La imagen ocupaba el muro principal del ábside. Hoy se encuentra allí colocado el retablo principal.

El púlpito de la iglesia se apoya sobre la pilastra sur que forma el arranque del arco triunfal. Consta de tornavós y antepecho de madera. Ambas partes poseen forma octogonal. El tornavós es rematado por una corona formada por dos medios círculos que se cruzan. La parte inferior del antepecho tiene la forma de un pequeño cupulín gallonado. La escalera de acceso presenta barandales sin decoración: el labrado del conjunto es muy sencillo.)

Es importante analizar las obras que se localizan en el presbiterio. Junto al púlpito, sobre el muro sur y bajo los dos vanos que iluminan al recinto, se conservan tres óleos sobre tela. El del extremo derecho presenta a San Joaquín, Santa Ana y la Virgen. Esta última es tomada de las manos por sus padres y ostenta corona de flores. Por la coloración y oficio puede decirse que se realizó en el siglo XVII. Manuel Toussaint la adjudicó al pincel de Juan Sánchez Salmerón (244). Al lado del anterior hay un óleo que Caballero Barnard describe como sigue: "... representando el descendimiento de la cruz, ejecutado muy al estilo europeo, específicamente al estilo flamenco, y el cual fue pintado a devoción de don Gabriel de Vario y Lara para la escuela y hospital de religiosas Bethlemitas de Tlalmanalco, en el año de 1714". (245). No es una obra de estilo flamenco sino la representación de un descendimiento, posiblemente tomado de un grabado español. El tenebrismo es dominante, recurso que se utilizó con frecuencia para la representación del tema.

A la izquierda de este descendimiento, se halla la representación de una trinidad formada por la Virgen María, san José y el niño Jesús. Sobre el infante aparece la paloma del Espíritu Santo. El cuadro es compañero de la Trinidad formada por la Virgen, San Joaquín y Santa Ana; presenta

flores esparcidas en el suelo.

Otro magnífico retablo, parecido al último descrito es el de la Vida de la Virgen, en el muro norte del ante-presbiterio frente a los óleos mencionados. Corresponde a los inicios del siglo XVII. Ocupa el lugar en que antes se encontraba el retablo que ahora hace de mayor, localizado en el testero. Para el cambio de lugar, se pidió permiso a la Secretaría de Bienes Nacionales el 31 de enero de 1957. (246).

El retablo presenta un único registro. Las entrecalles se forman por medio de cuatro columnas rematadas por capiteles de orden corintio. Rombos vegetales unidos que alojan motivos fitomorfos decoran el fuste de esas columnas. Las cañas son ahusadas; no se alteran en su recorrido ascensional. Bajo cada columna aparecen roleos de gran tamaño. Tarjas de clara influencia manierista se disponen junto al sagrario.

La puerta sagrarial estaba ocupada por un Divino Rostro, de buena factura, hoy desaparecido.

Las entrecalles presentan cuatro óleos, dos en cada una de ellas. Las pinturas son del siglo XVIII. Aluden a la vida de la Virgen. En la entrecalle derecha se observa el Nacimiento de la Virgen. Aparece Santa Ana recostada en el lecho y junto a ella San Joaquin. Una mujer carga a la Virgen niña. La escena que está por encima del nacimiento de la Virgen representa una Anunciación. San Gabriel y la Virgen aparecen debajo de un discreto rompimiento de gloria en el que se muestra la paloma del Espíritu Santo. La escena se lleva a cabo en un recinto donde se ha alojado un escritorio. La aparición del arcángel distrae a la Virgen de su lectura. San Gabriel no porta su atributo característico, la rama de azucenas. Es de mayor estatura que la Virgen María.

La entrecalle izquierda presenta dos cuadros con óleos que también se asocian con la madre de Cristo, uno debajo del otro. El óleo inferior es la representación de una Inmaculada Concepción. Posa sus pies sobre el globo terráqueo. Un jardín paradisíaco con árboles y fuentes constituyen el fondo. A la diestra de la Virgen se representó el Espejo de la justicia y a la izquierda la Puerta del Cielo; ambos son atributos marianos de la letanía Lauretana. En los ángulos superiores del óleo hay otros símbolos marianos: el sol a la izquierda y la luna a la derecha. El último óleo de este retablo, colocado arriba del anterior, es la representación de una Asunción de María. Concluye el ritmo iconográfico. Angelillos elevan a la Virgen, coronada de flores, que extiende los brazos.

Los óleos no presentan firma alguna y están repintados. Podemos clasificarlos como obras del siglo XVII. No corresponden al retablo. No son obras muy bien logradas en cuanto a oficio, repintadas totalmente en el siglo XVIII.

El centro del retablo está ocupado por un nicho. Molduraciones de influencia manierista le dan marco. Una tarja remata su parte superior. Os tentaba una media cúpula que ha desaparecido. Se han perdido, igualmente, la imagen que guardaba esta concavidad, el marco y la vidriera. El nicho adopta la forma de un medio círculo con una corona en su parte de arriba. La imagen antigua, una Virgen del siglo XVIII, tenía por peana seis cabezas de angelillos envueltos en roleos; ha sido substituída por una Virgen sin carácter de factura moderna. El nicho, en su parte más baja, presenta una peana formada a base de roleos y flanqueada por dos triángulos.

El entablamento del retablo proyecta el arquitrabe, el friso y la cornisa sobre los ejes de las columnas exteriores y en el tramo central que remata al nicho.

El friso muestra elementos decorativos de ascendencia manierista, - como lo son pequeñas tarjas.

La cornisa contiene una serie de pinjantes en todo su recorrido.

El retablo puede ser fechado en el segundo tercio del siglo XVII. El banco original ya no está allí. El retablo está hoy colocado sobre un - banco de piedra de factura moderna. J

----- + ----- + -----

En el presbiterio se pueden observar dos óleos de gran interés para el estudio del desarrollo de la pintura colonial en México. Formaban parte del antiguo retablo absidal. Sus temas son: una Natividad y una Adoración de los Reyes. Ambas acompañaban una Circuncisión que se conserva en la sacristía de esta iglesia.

La Natividad se dispone sobre el muro izquierdo; es el mejor conservado de los tres óleos. Todos están realizados sobre tablas. Requieren -- una restauración urgente.

La escena del nacimiento de Jesús es espléndida; se desarrolla en - el interior de un recinto, el cual no es un pesebre. El niño Dios ocupa el centro de la obra, dispuesto sobre un paño blanco de realización magistral. La Virgen, que presenta gran parecido con la de la Adoración, se inclina levemente hacia su hijo. Un paño blanco cubre su cabellera, baja por detrás del cuello y el hombro derecho. Los lienzos blancos se muestran sumamente velados, lo que da prueba cabal del buen oficio del artista. El rostro de la Virgen es amable y sereno; refleja dignidad interior. Sus cejas son dos perfectos semicírculos que parecen trazados por un compás. Un tono rojo --

quemado, logrado con la mezcla de rojo, negro y blanco, colorea los ropajes de María. La figura de San José, presenta túnica talar y manto terciado. - Bajo la túnica se perciben las mangas. Las tonalidades que presenta son -- verde tierra y morado suavizado por veladuras blancas. Una capa de color - sepia cubre sus pies. Presenta el atributo medieval característico de él: el bastón curvado (247). Su rostro es el de un joven barbado. De perfil, con los ojos bajos, es sumamente parecido al que integra la Sagrada Familia del maestro de Santa Cecilia conservada en la Pinacoteca Virreinal. Solamente San José y la Virgen portan aureolas. Cinco personajes angélicos se disponen en derredor de la escena, detrás de las figuras principales; dos - en cada extremo del lienzo y uno de menor edad al centro. Los ángeles son dignos exponentes de figuras realizadas bajo lineamientos manieristas. A - la izquierda, uno de ellos está completamente vestido por una túnica violeta; la túnica del otro cubre únicamente un hombro, bajando por su costado. El otro hombro, el brazo y parte del pecho están descubiertos. El escorzo serpentea. El ángel voltea el rostro, adelantando el cuello; es parecido a los que Alonso Vázquez plasmaba. Los otros ángeles, en el extremo derecho, son también manieristas. Uno de ellos viste túnica talar de color violeta ceñida a la cintrua. Revela un oficio de primer orden. El compañero de este personaje lleva túnica talar azul y rojo quemado opaco. Tiene un parecido sorprendente con el ángel que ofrece la corona de rosas a la Santa Cecilia del Maestro de Santa Cecilia. Su escorzo es violento; la figura serpentea. Un paño sepia vuela a su derredor. Las alas son realistas y es el único personaje alado. Las falanges de los dedos de los personajes aparecen marcadas. Las manos están sumamente estudiadas, adoptando posiciones no naturales. La luz del cuadro ilumina los rostros. No emerge del manto blanco en el que está colocado el niño. Hay contrastes fuertes entre la obscu-

ridad del fondo y colorido luminoso de los personajes. Algunos de ellos se pueden recortar anatómicamente del fondo no iluminado. Hacia la derecha -- del lienzo hay un cortinaje anguloso de color verde. Un vano deja ver, en el paisaje hacia el que abre, un tenue rompimiento de gloria.

La calidad de este óleo y la de sus compañeros merecen que las pinturas sean rescatadas de la ruina que los amenaza.

Frente a la Natividad, sobre el muro sur, está la Adoración de los Reyes. La pigmentación colorística ha perdido su original carácter. El óleo, sin embargo, revela la presencia de un pincel de primera calidad; el mismo de la Natividad y la Circuncisión. Aparecen la Virgen y San José, casi idénticos a los del óleo arriba descrito. El Salvador se sienta sobre las rodillas de su madre. Uno de los reyes, en primer plano, se postra para besar al hijo de Dios. Sus vestimentas, angulosas, están realizadas con gran preciosismo. Dos ángeles ocupan un segundo plano, detrás de San José y la Virgen.

Las figuras angélicas de los óleos muestran influencias medievales. Representan seres sin alas, lo que demuestra una concepción anterior al Renacimiento. Sin embargo, su tratamiento anatómico es manierista.

De la bóveda del presbiterio cuelga la imagen de un Cristo Crucificado. Caballero Barnard señaló: "... Cristo es al mismo tiempo bello y patético, nos recuerda los Cristos de pasta de ahuzotl, o pasta de caña." (248).

Efectivamente, se trata de una escultura de caña de maíz, realizada durante la primera centuria colonial. Muy grande, conserva la cruz origi--

nal que seguramente es de madera. El travesaño de ésta se muestra con espigas. La inscripción en latín INRI (Jesús Nazareno, rey de los judíos) remata el eje vertical. La escultura realza el torso por medio de las costillas. Un paño blanco cubre sus caderas; no vuela: se pega al cuerpo del redentor. Aparece la corona de espinas. La expresión es dramática. La factura de esta pieza es, con seguridad, mexicana. Es de lamentar que se haya recubierto con capas de barniz, que dan la impresión de que se trata de una obra más moderna.

La última obra artística del interior de la iglesia por describir y analizar es el retablo absidal o mayor. Es una obra barroca de modalidad salomónica, de fines del siglo XVII o principios de la siguiente centuria. Era un colateral, correspondiente al muro norte del antepresbiterio. La obra se diseñó para ese lugar. Los dos ventanales de ese muro flanqueaban el remate del retablo. Se cambió de lugar, como se apuntó párrafos atrás, en el año de 1957. (249).

Hay cierta incongruencia en el tamaño del retablo y el del lugar en que fue colocado; la obra parece incompleta.

Es posible que se haya pensado construir, para el muro sur, otro retablo parecido. Sin embargo no hay restos de ninguno con estas dimensiones en el conjunto. Si la idea fue alguna vez considerada, es muy probable que no se haya llevado a cabo.

La solución de la obra consiste de un sotabanco, dos grandes registros y un remate. El banco del retablo presenta resaltos y recuadros muy adornados con flores. Las entrecalles del primer registro -cinco- se forman por medio de seis grandes y magníficas columnas tritóstilas salomónicas. Cuatro concavidades, dos a cada lado del centro del registro, alojan escul-

turas monumentales de muy buena factura. Los nichos de los extremos son --
flanqueados además por dos pequeñas columnas salomónicas que, a diferencia
de las mayores, no marcan el primer tercio del fuste. Todos sus soportes -
se coronan con capiteles de orden corintio. Al centro de este primer cuer-
po se aloja un nicho que no corresponde a los lineamientos generales del re-
tablo. Se colocó allí una estufa, también barroca, de fines del siglo ---
XVIII. El nicho se remataba por un arco trilobulado y presentaba vidrieras
en los tres lados que se proyectaban fuera del retablo. Esta hornacina es
el elemento más dañado del retablo. En forma arbitraria se modificó recién
temente para incrustar en el interior una escultura de muy mala calidad, mo-
derna, del patrón de la iglesia, San Luis Obispo. Para ello se desalojó la
escultura colonial, al parecer de factura anterior al retablo. Se trataba
posiblemente de una Virgen de la Soledad, a la que se le fabricó el nicho a
finales del siglo XVIII. Era frecuente el colocar una imagen de gran devo-
ción en los retalbos "modernos". Actualmente se ha perdido la imagen de --
esa Virgen, además de que se rompió la unidad que caracterizaba al retablo
al introducir la del santo protector de la iglesia franciscana.

La primera imagen, de izquierda a dercha, es la de San Pedro, após-
tol y primer papa. No se le representa con los atributos papales. Su ves-
timenta es una túnica estofada. Roig, en su obra Iconografía de los Santos
apunta: "Siempre le vemos con la barba corta, redondeada, algo gris, y con
ancha tonsura clerical." (250). Lleva como atributo un libro, que sostiene
con la mano izquierda. La derecha portaba algún otro atributo del santo --
que se ha perdido, tal vez las llaves del cielo. Un nimbo circular corona
al santo.

La escultura de San Joaquín, padre de la Virgen, ocupa el segundo -

nicho. Juan Ferrando Roig afirma respecto a este santo: "Nada sabemos con certeza de su vida, pues en la Biblia ni siquiera aparece su nombre. Le vemos casi siempre en compañía de San Anta, su esposa, y de su hija niña. Las escenas están inspiradas en los Evangelios apócrifos, en particular el Protoevangelio de Jaime... Como atributo tiene un cayado curvo en forma de muleta..." (251). El cayado, que nuestra imagen seguramente sostenía con su mano izquierda, ha desaparecido. La mano derecha está sobre el pecho. La barba es larga; al santo se le representó en edad avanzada. Es el único personaje entre los del primer cuerpo que rodeaban a la Virgen que no lleva un libro.

El centro del registro es ocupado por la escultura moderna de San Luis Obispo. Porta una mitra y el báculo episcopal.

A la derecha de San Luis aparece la esposa de San Joaquin, Santa Ana. Roig nos dice sobre las representaciones de la madre de María: "Viste larga túnica y manto que la cubre hasta la cabeza, o está cubierta con unas tocas como corresponde a su estado de casada. Atributos: Va siempre acompañada de la Virgen niña, la cual puede tener un libro abierto... En cuanto al nimbo o aureola que circunda su cabeza, se le ha representado indistintamente con la de forma circular o con el nimbo poligonal propio de los personajes del Antiguo Testamento" (252). En Tlalmanalco la imagen del cuarto nicho viste una túnica larga, un velo cubre la cabeza y presenta una aureola redonda. La mano derecha, al igual que en el caso de su esposo, se posa sobre el pecho. Un cinturón o cordón negro ciñe su cintura. Porta en la mano izquierda un libro, tal vez como señal de que enseñó a leer a su hija.

La escultura del quinto y último nicho del registro bajo es compañera de la del primero. Se trata de la representación de San Pablo: "Apóstol de los gentiles... Viste túnica y manto como los apóstoles de cuyo gru-

po forma siempre parte... Su atributo personal es la espada (excepcionalmente un cuchillo)... un libro o un rollo de pergamino... [que aluden a] -- sus epístolas." (253).

La escultura representa a un hombre de edad, con barba larga. La mano derecha sostiene el libro, alusión a sus epístolas y a la sabiduría. La mano izquierda, por su posición, sostenía la espada con la cual fue decapitado. Hoy ese atributo ha desaparecido.

El entablamento del retablo es sencillo. El arquitraba apenas se marca: El friso ostenta roleos florales. Sobre cada uno de los nichos la cornisa se rehunde en el eje donde aparecen los roleos y por consiguiente el centro de los nichos.

El segundo registro presenta cinco concavidades aparejadas a las inferiores. J

Seis grandes columnas salomónicas, que no marcan el primer tramo de la caña, flanquean a los nichos. Los dos de los extremos se flanquean además, como sus compañeros de abajo, por delgadas columnas salomónicas que se rematan a la mitad de la altura del nicho por capiteles corintios; sobre éstos una moldura rectangular eleva la altura hasta conectar con el entablamento superior. Tres helicoides formadas por senos y gargantas constituyen las columnas del registro bajo y cinco son las que forman los apoyos del superior. Las columnas de arriba, al igual que las de abajo, tienen capiteles corintios. Racimos de vides y guías y parra, envuelven los senos y gargantas. Constituyen una alusión a la sangre de Cristo. Las helicoides y la decoración en general, por ejemplo los roleos de vides y flores que decoran hasta el último rincón del retablo, dan al espectador la sensación de un movimiento fuerte, continuo.

A continuación describiremos las esculturas del registro alto, de izquierda a derecha:

La primera es la de San Juan Bautista: "... primo de Jesús. Pasó su juventud en el desierto. Predicó la venida de Cristo, a quien bautizó en el Jordán... Antiguamente le vistieron con túnica y palio como a los --- apóstoles... A partir del siglo XIV lleva la túnica corta de piel de camello, ceñida con gruesa faja anudada por delante." (254). La imagen de Tlalmanalco está vestida con la piel de camello, que deja al descubierto su pecho y los hombros. Una franja de la piel pasa sobre el hombro derecho; un manto estofado envuelve la mitad de su cuerpo. En fotografías antiguas porta una aureola redonda, hoy desaparecida. La mano izquierda sostiene los pliegues del manto y la piel de camello. La derecha, posiblemente sostenía una larga cruz que se ha perdido.

El nicho siguiente aloja a San Francisco de Asís, fundador de la Orden de Frailes Menores. Su hábito, característico, está completamente estofado. En la mano izquierda lleva una calavera, atributo personal. Su mano derecha sostenía un crucifijo que hoy ha desaparecido, hacia el cual miraba el santo. En ambas manos se pueden observar los estigmas. El cordón anudado ciñe su cintura y cae sobre su pierna derecha. Presenta la tonsura y -- barba corta; también trae bigote. Por debajo del estofado se ve el tono café terroso de su hábito.

El nicho más grande, el central, lo ocupa San José. Roig, en su obra Iconografía de los Santos, asienta que uno de sus atributos es la vara florida, procedente del gótico. Aparece sólo en las escenas de la infancia de Jesús. Desde el Renacimiento tiene al niño Jesús en brazos o de la mano. El bastón florido es fruto de los Evangelios apócrifos (255). San José, en

el retablo de Tlalmanalco, carga con su mano izquierda a su hijo; la derecha debió sostener la vara florida, que en la actualidad no aparece.

El nicho siguiente, el cuarto en número, contiene la imagen de San Antonio de Padua. "Franciscano portugués, famoso taumaturgo y predicador... Se le representa siempre con el hábito de su Orden, pardo o gris oscuro, ceñido con cordón. Siempre imberbe y joven, con ancha tonsura monacal...Atributos: los personales y más frecuentes son: una azucena, el libro, con frecuencia abierto, y el Niño Jesús. Alguna vez se le representa también con un tallo de vid con uvas..." (256). San Antonio, en nuestra obra, muestra bajo el estofado un hábito pardo o gris. Le ciñe el cordón franciscano. Su mano izquierda porta un libro y sobre éste aparece la imagen de el niño Jesús. La mano derecha del santo debió contener algún otro atributo, tal vez por la posición, un racimo de vides.

La última concavidad aloja la escultura de San Juan Evangelista. Juan fué el apóstol predilecto de Jesús, en cuyo pecho reclinó la cabeza en la última cena. "Escribió el Cuarto Evangelio y el Apocalipsis... Viste túnica talar y el manto de los demás apóstoles... Como evangelista le acompaña el águila y tiene objetos de escribir." (257). El águila aparece dispuesta a sus pies en Tlalmanalco. Su mano izquierda sostiene un libro, alusión al evangelista. La mano derecha, tal vez, sostuvo una pluma. La aureola redonda que tenía en fotografías antiguas no lo corona ahora. (258). Las esculturas son realmente magníficas. Las disposiciones anatómicas son dinámicas: los ropajes presentan pliegues logrados magistralmente. Sólo -- San José y Santa Ana se muestran un poco rígidos. El escultor debió ser un artista de renombre.

Es un retablo mariano; incluye únicamente escultura, caso no frecuente para las fechas en que se realizó: fines del siglo XVII o principios

del XVIII, época de la que proviene el retablo; la inclusión de lienzos pictóricos era lo usual.

El estofado de las vestimentas es de primer orden, así como el encarnado.

El entablamento del segundo registro se soluciona de igual manera que el inferior. El sotabanco del segundo registro se repite como remate del entablamento.

Sobre el eje central, arriba del segundo registro se levanta un remate rectangular coronado por una inscripción mariana. Dos estípites no exentos flanquean un relieve historiado. La pirámide truncada es sumamente ortodoxa. La decoración no pierde las líneas de la pirámide. Los lineamientos son anteriores a los utilizados por Gerónimo de Balbás en la Catedral Metropolitana.

El relieve historiado es una Visitación. Aparecen cuatro personajes: La Virgen María, San José, Santa Isabel y Zacarías.

Ferguson, en su obra Signos y Símbolos en el arte cristiano, apunta: "La Visitación. Este título reciben los cuadros que representan la visita de la Virgen María a su prima Isabel, a quien el arcángel Gabriel ha anunciado el nacimiento de su hijo Juan el Bautista. Fué Isabel quien advirtió primero la naturaleza divina de Jesús, pues dijo a María: '¿Y de dónde a mí tanto bien, que venga la madre de mi Señor a visitarme?' (Lucas I, 43). Es fácil distinguir a Isabel de María. Isabel es mucho mayor y generalmente está en actitud de dar la bienvenida a su prima. A veces ambas se abrazan." (259).

Es una espléndida escena realizada en madera. Se desarrolla fuera

de la casa de Isabel. Se nota un vano adintelado, hoy repintado, que marca las dovelas. Los cuatro personajes presentan aureolas. San José lleva la vara florida; la Virgen porta un sombrero de peregrina. La manera como se da solución a las cabelleras, el encarnado y estofado son clásicos de los primeros años del siglo XVIII. Los ropajes presentan pliegues barrocos, como la túnica de San José. Cabe anotar que el estofado de todas las piezas antiguas es de muy buena calidad.

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

7 simbolismo del retablo de Tlalmanalco

Como en otros retablos de la Colonia, las imágenes no se encuentran colocadas en forma arbitraria. Conocido es que la disposición de las representaciones en estas obras tenía, muchas veces, mensajes teológicos.

Don Francisco de la Maza analizó magistralmente la iconología del retablo mayor de Huejotzingo. Fue un estudio decisivo que abrió un campo nuevo: la interpretación simbólica de los retablos.

El Dr. de la Maza apuntó acerca del retablo de Huejotzingo: "Pero es la idea con que está concebido este retablo lo más importante. Su composición está dirigida por un agudo sentido teológico e histórico. Resulta, en suma, un símbolo de la iglesia Católica en una síntesis grandiosa."(260).

El retablo, hoy mayor, de la iglesia de Tlalmanalco presenta un sentido iconológico sumamente interesante.

Los fundamentos de la Iglesia dan el comienzo del sentido de la obra. En el nicho extremo izquierdo del cuerpo bajo está San Pedro, uno de

los pilares de la Iglesia iniciada por Cristo. Como apóstol y primer papa es el fundador, la primera piedra de la construcción. Es el sucesor de Jesucristo, quien le encarga crear un mundo nuevo. Ante la primera confesión de San Pedro, en la que reconocía que Jesús era el "hijo de Dios vivo", Jesucristo le dice "Bienaventurado tú, Simon Bar Jona, porque no es la carne ni la sangre quien esto te ha revelado, sino mi Padre, que está en los cielos. Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. Yo te daré las llaves del reino de los cielos..." (261).

San Pedro, como pilar de la Nueva Iglesia, se conecta directamente con San Pablo, personaje que tuvo la tarea de difundir el evangelio. Si el primero es la piedra primaria, san Pablo es el inicio de la edificación por medio de la palabra. Difunde el Evangelio por todo el Mediterráneo. San Pedro es la base y san Pablo es al que afecta el logos divino. La importancia de san Pablo radica en que es el converso; después de atacar a los seguidores de Cristo, se convierte y difunde su doctrina: "... Se vió de repente rodeado de una luz del cielo: y al caer a tierra, oyó una voz que decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? El contestó: ¿Quién eres, Señor? y El: Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que has de hacer." (262). San Pablo, ciego, es llevado a la ciudad de Damasco, donde se le proporciona el mensaje divino. Las palabras de Ananías, el mediador, fueron: "Hermano Santo, el señor Jesús, que se te apareció en el camino que trafas, me ha enviado para que recobres la vista y seas lleno del Espíritu Santo." (263).

San Pedro y San Pablo son, respectivamente, el fundador y el difusor práctico de la nueva Iglesia. Se relacionan directamente con el nicho

central del segundo registro del retablo, donde aparece Jesús, niño, dominando su Iglesia.

Otra relación simbólica en el retablo es la vinculación que existe entre San Joaquín y Santa Ana, en el segundo y cuarto nicho de abajo respectivamente, con la hija de ambos, que originalmente estaba en la hornacina central.

La Virgen, flanqueada por sus padres, se conecta en línea vertical, ascencionalmente, con su esposo San José y su hijo Jesús. La madre de Cristo, San José y el niño se disponen sobre el eje del retablo, que proviene del remate donde se representó una Visitación. Los padres de Cristo ocupan en este pasaje un papel importante. La propia Visitación puede simbolizar la Anunciación a la Virgen, ya que el mismo arcángel que anuncia a Isabel el nacimiento de San Juan Bautista da la nueva de la llegada del hijo de Dios a María. San Lucas narra la escena de la Visitación de la siguiente manera: "... y entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Así que oyó Isabel el saludo de María, exultó el niño en su seno, e Isabel se llenó del Espíritu Santo, y clamó con fuerte voz: ¡Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre! ¿De dónde a mí que la madre de mi Señor venga a mí? Porque así que sonó la voz de tu salutación en mis oídos, exultó de gozo el niño en mi seno. Dichosa la que ha creído que se cumplirá lo que se ha dicho de parte del Señor." (264).

El segundo cuerpo del retablo presenta, en cuanto a simbolismo, mayor interés. Si en el registro bajo aparece la creación de la Iglesia y la difusión evangélica, en el alto aparece el anuncio de la nueva era y la predicción del fin del mundo: Cristo y la Humanidad.

El extremo izquierdo en el segundo registro del retablo, lo ocupa -

San Juan Bautista. Es el representante del principio del ciclo divino; predica la llegada del Mesías.

San Mateo atribuyó al creador las palabras siguientes: "En verdad os digo que entre los nacidos de mujer no ha parecido uno más grande que -- Juan el Bautista... Desde los días de Juan el Bautista hasta ahora, el reino de los cielos está en tensión, y los esforzados lo arrebatan. Porque todos los profetas y la Ley han profetizado hasta Juan." (265).

El evangelista san Lucas dice en su texto: "Hallándose el pueblo - en ansiosa espectación y pensando todos entre sí de Juan si sería él el Mesías, Juan respondió a todos diciendo: Yo os bautizo en agua, pero llegando está otro más fuerte que yo... El os bautizará en el Espíritu Santo y en fuego. En su mano tiene el bieldo para limpiar la era y almacenar trigo para su granero, mientras la paja la quemará con fuego inextinguible." (266).

Isaías, según San Marcos, refiere las intenciones de Dios respecto a la venida de su persona a la tierra: "He aquí que envío delante de tí mi ángel, que preparará tu camino. Voz de quien grita en el desierto: Preparad el camino del Señor." (267).

San Mateo pone en boca de Juan el Bautista las palabras: "Arrepentíos porque el reino de los cielos está cerca... Raza de víboras, ¿quién os enseñó a huir de la ira que está a punto de llegar? ... Ya está puesta - el hacha a la raíz de los árboles, y todo árbol que no dé buen fruto será - cortado y arrojado el fuego." (268).

La predicción de Juan el Bautista es el antecedente inmediato de la misión de Cristo en la Tierra: según los evangelios Juan reconoció, aún antes de nacer, la llegada del Mesías. Es ésto lo que lo relaciona con la -- escena de la Visitación, además de lo que realizó en vida. Preparó a los -

que lo escuchaban para el inicio de una nueva era. Su relación con el pasaje que contiene el remate del retablo es aún más estrecha: en ese momento - está en el vientre de Isabel.

Otra relación -en sentido horizontal- es la que tiene con el Sal- vador. Juan es primo carnal de Jesús, representado, como hemos dicho, en - brazos de San José al centro del segundo nivel del retablo.

Lo que sucedió a la Visitación, el nacimiento del redentor y toda - su obra, tuvo como finalidad el legado que guiaría a la humanidad. Este legado lo recoge, en forma por demás significativa, el personaje de la escul- tura en el extremo derecho, Juan el Evangelista. El de San Juan es el más importante de los evangelios. No se limita a relatar la vida de Jesús, va más allá: predice el fin del mundo en su parte culminante, el Apocalipsis.

Juan el Bautista como fin de la cadena de profetas desde el comien- zo de los siglos y heraldo de lo nuevo que se avecinaba, Juan el Evangelis- ta como el receptor de la obra de Jesús con la tarea de proyectarla hacia - el final de los tiempos.]

La predilección que Jesús tuvo por Juan entre todos los discípulos, constituye la relación horizontal que es complemento de la que observa San Juan Bautista con el centro del nivel en que están las tres representacio- nes: el Bautista a la izquierda, al centro Jesús con José, el Evangelista a la derecha.

La participación de san Juan en la hora final de Cristo es de gran importancia. Un diálogo con asombrosa significación es el de Jesús en la - cruz con él y con María. El texto del propio Juan refiere que: "Jesús, -- viendo a su Madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la Madre: Mujer, he ahí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He ahí a tu Ma- dre." (269).

A la vez que hacía de Juan su principal seguidor, el redentor daba tal importancia al evangelista que en él veía a la humanidad.

Juan el Bautista es el eslabón de Jesús con todo lo sucedido antes de su llegada; el evangelista encadena la obra del redentor con el final de los tiempos, que habrá de caracterizarse por todo lo referido por él en su Apocalipsis hasta el advenimiento de la Nueva Jerusalén.

Falta, únicamente, introducir dentro de este esquema la presencia de dos santos, ambos franciscanos.

El primero, situado a la izquierda del nicho central, es el propio San Francisco de Asís. Fundador de la Orden de Frailes Menores; individuo distinguido por Cristo. Inicia la propagación de una nueva Orden. Este Santo es señalado especialmente por la impresión en su cuerpo de las llagas de Cristo, suceso conocido como la estigmatización en el Monte Alburnia. San Francisco, después del acto de la cesión de la Porciúncula por los Benedictinos, toma por discípulos a tres compañeros con los que quiso formar "... una como Congregación para ir por todas partes predicando penitencia. Creció presto hasta siete el número de sus compañeros, y en breve tiempo llegó al número de doce... aquellos nuevos apóstoles, se esparcieron por todas partes predicando penitencia. Llamábanlos los Penitentes de Asís..." (270).

Momentos antes de su muerte, San Francisco hizo que le leyeran la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo según el evangelio de San Juan. (271).

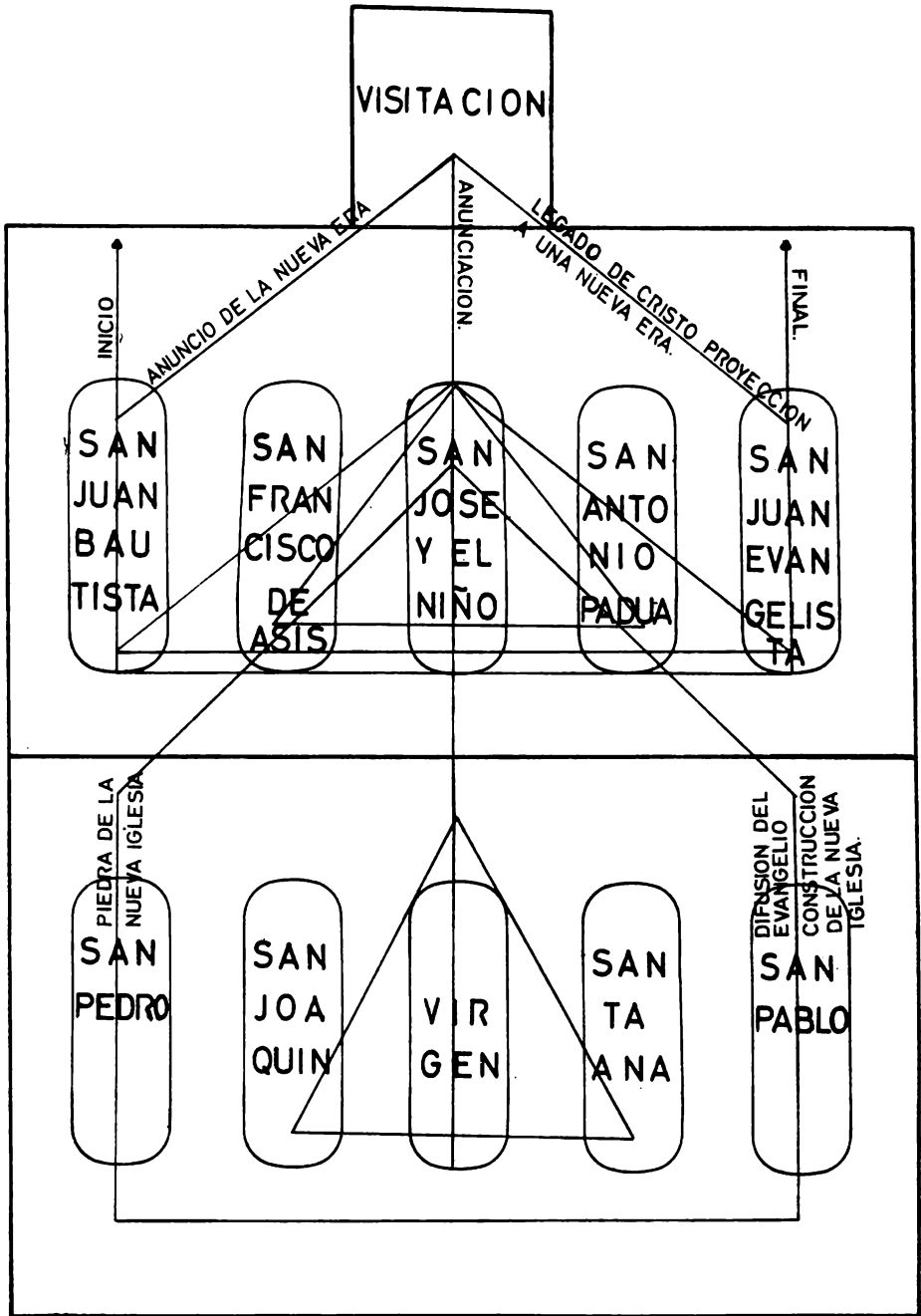
El santo de Asís es figura sobresaliente dentro del desarrollo de la iglesia. Su intento de volver a los primeros ideales del cristianismo, además de la distinción que entraña la estigmatización, lo relacionan con el eje central del retablo.

Por otra parte, San Antonio de Padua es famoso por la aparición del niño Dios en su Vida. La relación complementaria a la de San Francisco con Cristo, en el lado derecho, es precisamente la inclusión de este franciscano en vínculo directo con el eje central. Las figuras de los dos varones - están, además, estrechamente unidas. Fueron contemporáneos, partícipes del mismo ideal.

En época posterior a la muerte del fundador, la Orden experimentó - cambios. "Había sido electo por P. general de ella [la Orden] Fr. Elías, hombre ostentoso y arrogante, de espíritu muy contrario al santo patriarca. Comenzó a introducir en la seráfica familia la relajación y la licencia." (272).

Antonio de Padua emprendió la tarea de canalizar a la Orden, de nueva cuenta, hacia los ideales de San Francisco. "Era Antonio P. provincial de la Romanía, y se opuso valerosamente a las novedades del P. general. Recurrió al papa Gregorio IX, en cuya presencia defendió aquel admirable compendio de la santa regla, que se llama el Testamento de san Francisco, y -- conservó en la Religión el vigor y el espíritu de pobreza y de austeridad - que constituye su verdadero carácter. Citado a Roma Fr. Elías fué despoja- do de su cargo..." (273).

Este triángulo menor de relaciones: San Francisco - Cristo - San Antonio, es paralelo al de mayor importancia en el retablo que forman : San ___ Juan Bautista - La Visitación - Cristo - Juan el Evangelista. (274). La orden al incluir a estos dos, sus miembros principales, en la relación referida, - se coloca a sí misma como representante de un papel de importancia primor-- dial en la Tierra.



SIMBOLISMO DEL
RETABLO DE TLALMANALCO.

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

8 la capilla abierta

a) la capilla ante los historiadores del arte

El estudio de la capilla abierta se puede dividir en dos partes: -- una es el análisis de los juicios de autores que han realizado estudios del monumento; la otra es la presentación de una descripción de la capilla, así como un intento de análisis iconográfico.

Las obras de los autores que han emitido juicios acerca de Tlalmanalco, tienen características distintas.

La inclusión de un comentario sobre la capilla en la obra de Juan - José Tablada fue uno de los primeros intentos modernos de comprenderla.

Diversas son las opiniones sobre la obra no ligadas a la historia - del arte. Puede esperarse de ellas, por esto, que no sean ni exactas ni -- adecuadas para la comprensión o aún la descripción de la capilla abierta. Podemos incluir dentro de este grupo a las obras siguientes: México pintoresco, artístico y monumental, de Manuel Ribera Cambas, México a través de los siglos, época virreinal, de Vicente Riva Palacio; El Estado de México,

guía, de Javier Romero Quiroz.

El arte en la Nueva España, de Diez Barrozo, inserta un estudio de la capilla que tuvo fallas importantes. No reconoció en ella ni siquiera - su propósito, al hablar de que posiblemente fuera una iglesia, o el claus- tro de un convento franciscano.

Otros grupos de obras, con juicios acertados sobre el monumento al- gunas veces, que se aproximan a la realidad otras y algunas más completamen- te equivocadas, son: La escultura colonial mexicana y Lo mexicano en las - artes plásticas, de José Moreno Villa; Historia del arte hispanoamericano, de Diego Angulo; El arte colonial en México de Manuel Toussaint; The mexi- can architecture of the sixteenth century, de George Kubler; Historia gene- ral del arte mexicano; época colonial, de Pedro Rojas; Escultura mexicana, 1521 - 1821, de Elizabeth Wilder Weismann; La arquitectura de México en el siglo XVI, de Pablo C. de Gante; Las portadas religiosas de México, de Eli- sa Vargas Lugo; e Historia del concepto de "arte tequitqui" de Martha Fer- nández García.

Estudios que hicieron un análisis mas profundo sobre Tlalmanalco en comparación con los que se incluyeron en las obras anteriores son: Art and architecture in Spain, Portugal and their american dominions, 1500 to 1800, de George Kubler y Martín Soria; y The open air churches of sixteenth centu- ry, Mexico, de John Mc Andrew.

La inclusión del análisis de juicios acerca de la capilla abierta - pretende ser exhaustiva del conjunto de autores que han estudiado al monu- mento. Las obras que se han citado representan, creemos, la totalidad de - opiniones que se han vertido al respecto.

Muchas veces se valoró con parcialidad la escultura realizada en Mé

xico en la época colonial. Esto se refleja, por ejemplo, en la obra de don Bernardo Couto, Diálogo sobre la historia de la pintura en México.

El autor pone en boca de Clavé: "Ni escultores ni arquitectos conozco, que hayan ganado la reputación que los pintores que hemos venido analizando." (275). Don Manuel Toussaint, en las notas a la edición de la obra de Couto, comenta irónicamente: "y algo más, mi querido señor Couto, la escultura florece en México desde los primeros años posteriores a la conquista en forma única y entrañable. Porque los indios, adiestrados por artífices europeos, labran en cantería y tallan en madera boras que hoy nos asombran. La fusión de los dos espíritus, el del indio férreo y a la vez tierno, y el del español rudo y generoso, se encuentran en estas maravillosas esculturas... no podemos dejar de mencionar la capilla abierta de Tlalmanalco, las posas de Calpan, las portadas de la iglesia de Huaquechula..." (276).

La idea que del arte tenían los críticos el siglo pasado, era la de que en México no había existido escultura de importancia. Manuel Toussaint deja ver, en el comentario transcrito, el reconocimiento que en la actualidad existe de aquellas primeras obras escultóricas coloniales; más aún, alude a la trascendencia que tuvo la fusión de dos acervos culturales para la identidad del arte escultórico -en particular- realizado durante la primera centuria de la Nueva España.

En palabras de Couto podemos ver la idea académica del siglo XIX -- acerca de la escultura mexicana: "... la historia de nuestra escuela de escultura habría que tomarla desde Tolsá y Vilar para adelante." (277). La crítica de la Academia no tomaba en cuenta los espléndidos ejemplos de escultura de bulto, así como la escultura decorativa de retablos y portadas -

de tiempos anteriores a aquel en el que los autores de tendencia neoclásica trabajaron.

Hacia 1880, Manuel Ribera Cambas en su obra México pintoresco, artístico y monumental, decía sobre Tlalmanalco: 'Han quedado las ruinas de un convento franciscano, cuya construcción comenzó poco después de la conquista; ese monumento de la antigüedad no pasó de los primeros arcos, lo que fue muy sensible, pues allí se reindió culto al arte arquitectónico. Están en pie tres arcos de la bóveda, de casi tres metros de altura, separados por macizos cubiertos de arabescos y follaje en relieve, sin que se noten defectos; todo es de cantería de un color oscuro, y parece haber sido amoldado a voluntad y retocado después con el cincel, según la limpieza que se advierte en los contornos; no hay recargo de adornos o algo que demuestre mal gusto por exceso de buscar la belleza. Los adornos se sujetan a reglas científicas y están distribuidos con el tino particular que no sacrifica las líneas principales en favor de los pormenores. Los arcos no tienen la forma vulgar y las desatinadas proporciones que a menudo se advierten en los pórticos de otros edificios; son de forma agradable y están rodeados por cordones salientes de elegante cinceladura, con ornamentos de fantasía morisca sujeta a las estéticas proporciones del arte del renacimiento.

'Esta primorosa obra del antiguo convento de Tlalmanalco, está abandonada... Probablemente las ruinas forman parte de lo que dejaron los frailes cuando fueron secularizadas las parroquias que tenían a su cargo... Las ruinas no ministran suficiente luz para juzgar el destino que iba a tener el edificio; podrá haber sido un templo o un patio para el claustro de los religiosos, lo que parece más probable según la portada que ha quedado. El estilo de esa obra es tanto más de notar cuanto que no hay igual en todos los alrededores de la capital y aún dentro de ésta solamente se le encuen-

tra en el patio del que fue convento de los mercedarios; las bases de las columnillas y la pureza de las líneas traen recuerdos de la Alhambra de Granada; pero el pensamiento es español y la parte ornamental lleva el carácter del gusto mexicano: fantástico, medio simbólico, rico y complicado..." (278). El monumento en cuestión fue construido en el siglo XVI. La secularización de los edificios eclesiásticos no se llevó a cabo hasta la segunda mitad del siglo XIX, lo que demuestra lo ligero del juicio de Ribera acerca de la historia de la construcción. Hay que mencionar la falta de precisión del autor en el informe anterior. Los arcos que componen la capilla son -- los planeados, cinco en total. Ninguno ha desaparecido. Su función no era la de conformar el convento; se le ha reconocido plenamente como una capilla abierta. Los juicios estéticos de Ribera son ambiguos. Deja ver los modos de una estética tradicional con influencias del positivismo al hablar de "búsqueda de la belleza" o "reglas científicas". No fundamenta las semejanzas que halla entre la capilla abierta de Tlalmanalco y el convento de La Merced de la ciudad de México; parece que sólo la profusa decoración de las dos obras lo llevó a hermanarlas.

Sería sorprendente, además, que en realidad hubiera distinguido las "líneas principales" y los "pormenores" de la decoración. Sin embargo, una importante aportación es el hablar de una mezcla de estilos: de una estructura con influencias moriscas, renacentistas, españolas y mexicanas.

Don Vicente Riva Palacio, en el tomo correspondiente al virreinato de la obra México a través de los siglos, apunta que: "Las bellas artes se cultivaron con buen éxito en el siglo XVI, quedándonos en la arquitectura, algunos monumentos verdaderamente notables, como las ruinas de la primera iglesia que los franciscanos comenzaron a fabricar en Tlalmanalco; no se sabe quién proyectó y dirigió esta obra, pero el trabajo de los arcos es fan-

tástico, rico y esmerado; en ellos se descubre el haber tomado por modelo alguno de los relieves y tallas de las antiguas sillerías de los coros de las catedrales... La obra de la iglesia vieja de Tlalmanalco debe haberse ejecutado a mediados del siglo XVI, porque el templo que se ejecutó definitivamente y que es el que aún sirve para el culto, se llamó la iglesia nueva y consta de una inscripción, que quedó concluido en los últimos años del mismo siglo..." (279).

Vicente Riva Palacio, además de aventurarse a afirmar que la construcción es la "iglesia" primera, habla de un modelo base de donde se tomó la ornamentación, a saber alguno de los usados en las sillerías de catedrales románicas o góticas. Tal hipótesis, presentada tan llanamente, se nos muestra débil. Aparte de esto, no hay en su estudio ningún juicio acerca del estilo.

Por su parte, Diez Barroso en El arte de la Nueva España señala: "... algunas de estas primeras obras platerescas fueron decoradas con modelos de argamasa... en la rica decoración característica de estas obras." (280). Añade Diez Barroso: "Débense citar desde luego, como pertenecientes a este estilo [plateresco], los interesantes fragmentos de la iglesia nunca concluida, del Convento de Franciscanos en Tlalmanalco... comenzada en el siglo XVI, y que presenta pilares, que soportan los arcos, formados por haces de columnitas de casta marcadamente gótica, así como una interesante y rica decoración netamente plateresca, tanto en las pilastras, con capiteles también de origen gótico, como en las cabezas de las dovelas de los arcos, los cuales son de medio punto." (281).

"Esta obra puede citarse como un ejemplo excepcional en Nueva España de construcciones platerescas, en las que, salvo los arcos, que no son ojivales, se observa la estructura gótica, pues la mayoría de los ejempla-

res platerescos que aquí fueron construídos son, como ya se dijo, de estructura renaciente revestida de decoración con influencia gótica, o bien góticamente prodigada." (282).

Diez Barroso, al igual que Ribera Cambas, observó en la capilla una mezcla de estilos. Sin embargo, difieren los dos autores en cuanto a componentes de ella. Diez Barroso dice que tiene influencias platerescas y góticas; Ribera habla de influencia gótica así como de "recuerdos de la Alhambra", "pensamiento español y carácter mexicano." Ribera y Riva Palacio coinciden en que los arcos son los remanentes de un claustro franciscano que no llegó a terminarse. No es cierto, por último, que los modelos usados fueran de argamasa. José Moreno Villa, autor decisivo dentro de la evolución de la crítica del arte colonial mexicano, realizó dos obras de capital importancia: La escultura colonial mexicana, estudio publicado en 1942, y Lo mexicano en las artes plásticas, que salió a la luz en 1948.

En la segunda obra mencionada refiere el autor: "En todos los conventos [Huaquechula, Tlalmanalco y otros] encontramos esa extraña mezcla de estilos, pertenecientes a tres épocas: románica, gótica y renacimiento - que se manifiesta en lo tequitqui. Mezcla que dota de intemporalidad a los monumentos, de anacronismo. Por ésto cabe hacer esa afirmación rotunda: todo lo 'tequitqui' es anacrónico; parece nacido fuera del tiempo..."(283). Añade a esta idea Moreno Villa: "Por lo que atañe al Pantocrator de la portada de Tlalmanalco (1591) me bastará señalar la forma convencional de los grandes guías de sus bigotes de hebras muy paralelas terminadas en un caracolito, forma estilizada que aparece ya en las piezas mejores y más antiguas del románico, por ejemplo, en el famoso Crucifijo románico de Carrión (León, España), esculpido en 1063. Da miedo pensar en la supervivencia de este detalle formal cuando se le ve en la faz del Pantocrator esculpido en

Tlalmanalco más de cinco siglos después, en 1591". (284).

José Moreno Villa propuso, para la fechación de la capilla abierta, el año 1591. El dato corresponde a las portadas de la iglesia conventual, no a la capilla. Con respecto al estilo de la misma, señala: "... la capilla abierta de Tlalmanalco es un tequitqui plateresco." (285). Existen ade más a su parecer, reminiscencias góticas.

El tequitqui, como él indicó, es anacrónico. Esta modalidad echó - mano de repertorios formales sin importar su lugar en el tiempo: lo mismo - hubo influencias góticas y románicas que renacentistas en su desarrollo. La idea de la supervivencia del Pantocrator en Tlalmanalco que sostiene Moreno Villa no es muy convincente. Varias representaciones de Dios Padre y -- aún de Cristos románicos y góticos presentan una actitud invariante: la mano derecha en actitud de bendecir y la izquierda sosteniendo al globo "... símbolo de poder: por eso es frecuente atributo de Dios Padre. En manos de Cristo es emblema de su soberanía;..." (286).

Es de suponer que los pliegues de los ropajes de esta representa--- ción, alojada en la parte superior del paramento del arco presbiterial, sur gieron, al igual que el personaje principal de la escena, de un modelo góti co. Los pliegues, muy posiblemente angulosos en el modelo, pudieron haber sido redondeados por el indígena. El medallón que sirve de broche a la ca pa es constante de varios grabados góticos alemanes. Uno muy parecido es - el de "Cristo hecho en Ausburg en 1473, mas no presenta barba ni bigotes. Como Salvador del mundo aparece bendiciendo Cristo, y con el globo en la ma no." (287).

Algo importante en la obra de José Moreno Villa fue su acuñación de un término -tequitqui- para nombrar al conato de estilo donde intervinie-

ron: la mano del indígena, fuentes prehispánicas, españolas, elementos góticos y platerescos.

"La diferencia entre mudéjar y tequitqui, según el autor, es que el mudéjar tiene formas arquitectónicas propias, y en el tequitqui, el indígena sólo aporta elementos decorativos." (288). La capilla abierta de Tlalmanalco encaja dentro de esta concepción. El fraile alarife tenía a la mano un sinnúmero de tratados o recordaba formas de donde procedían sus ideas para la construcción que realizaba. Los tratados de preceptiva y los modelos de grabados fueron utilizados como fuentes formales aquí como en otros monumentos. Y aquí como en otros lugares, el tequitqui no implantó formas constructivas novedosas, lo que sí es una característica del mudéjar. El campo del tequitqui fue solamente la decoración y ésta basada en modelos europeos.

Don Diego Angulo Iniguez, otro cimer autor, en su capital obra Historia del arte Hispanoamericano (1945) indica sobre el trabajo de esta capilla "... el problema del influjo indígena en el arte colonial que en este caso, al parecer, es bastante intenso." (289).

Agrega Angulo que: "La obra maestra en que probablemente precisa ver el cincel indígena es la capilla de indios de Tlalmanalco, donde, sin duda, intervino un escultor de primera calidad... De fecha desconocida... Consta de una nave de planta trapezoidal, en cuyo fondo se abre el presbiterio con pequeño sagrario en forma de alacena y una puerta de comunicación. La capilla que, al parecer, quedó sin terminar, está hoy en alberca. Aparte su interés como tal capilla, lo ofrece extraordinario por el lujo excepcional de su decorado, que la convierte en uno de los conjuntos arquitectónicos más ricos del plateresco... el arquitecto manifiesta el propósito decidido de no dejar espacio libre de ornato en pilastras ni en arcos; en las

mismas enjutas, siguiendo la norma de tiempos del Virrey Mendoza, siente horror al vacío, y no es capaz de resistir el deseo de animarla con tres gruesos motivos. Aunque conserva algún tema gótico, como el tronco, las perlas o las roscas, el decorado es plateresco, cuyo antecedente se ha querido ver en Santa María de Calatayud. El plateresco, sin embargo, bajo el cincel -- del maestro de Tlalmanalco sufre una transformación que sorprende. Más hábil y con mayores recursos técnicos que el decorador de Calpan, continúa -- viendo las formas carnosas que por firme voluntad del artista se hubiesen -- secado en sus manos; en lugar de la lozanía y de la decisión con que se proyectan y mueven los temas vegetales del plateresco, las superficies se arrugan y las líneas se retuercen aquí con ritmo análogo al que animará en el -- siglo XVIII a los follajes de la iglesia de Zacatecas. Es indudable que en Tlalmanalco existe algo extraño que no es la falta de técnica de monumentos como en Calpan y que tal vez deba atribuirse a la sensibilidad del indígena' (290).

La decoración plateresca puesta bajo el diestro cincel de los canteros indígenas de Tlalmanalco lleva impreso un sello particular a la talla. Aunque Calpan y Tlalmanalco son obras tequitqui, las variantes regionales -- las hacen diferentes entre sí. No podemos más que afirmar que una talla es mejor lograda en tal o cual monumento, pero la diferencia estriba tanto en los modelos utilizados como en la ejecución misma de la talla. Por otra -- parte, entre una obra tequitqui y una de carácter barroco, son enormes las diferencias y los espíritus que las animaron más disímiles aún; por ello no hay punto de relación entre los estilos desarrollados en Tlalmanalco y en -- Zacatecas.

La copia de modelos en la pintura, en la escultura o en el arte plumario, en algunas ocasiones con la inclusión libre de elementos surgidos de

la individual interpretación que el artista tenía de esos modelos es en lo que consiste el tequitqui.

Lo que Toussaint haya comentado sobre Tlalmanalco es, evidentemente de importancia suma para un estudio del conjunto.

"Las obras de escultura decorativa que presentan influencia indígena son numerosísimas. Como en todo el arte colonial, las influencias se --mezclan, y así hay caos como en la gran Capilla abierta de Tlalmanalco, en que, por una parte, se ve cierta supervivencia del románico en la ingenuidad con que están colocadas las figuras que se encuentran arriba del arco triunfal; bastantes restos del gótico en las columnas de los arcos que están formados por haces. El conjunto es plateresco y el detalle de la escultura es absolutamente indígena. La parte más valiosa de esas esculturas es acaso el conjunto de retratos que aparecen en los capiteles de las pilas---tras; vigorosamente caracterizados, reproducen las efigies de los caciques del pueblo o de los escultores que trabajan en la obra." (291).

De nueva cuenta se nos presenta el juicio del hibridismo estilístico, con un pergeño predominante: el plateresco. Los personajes que se alzan sobre los capiteles difícilmente son retratos de caciques o de los alarifes que intervinieron en la obra; no son elementos independientes. Es --muy posible que formen parte del programa aunque el tallador indígena imprimiera rasgos faciales no europeos.

Hay claras reminiscencias góticas en la misma planta trapezoidal; --seguramente salió del recuerdo que el constructor tenía de algún ábside catedralicio gótico.

"Ostenta una fecha indígena que puede ser interpretada como 1560". (292). Toussaint reconoce en los relieves de la capilla un símbolo suscep-

tible de ser interpretado como 'tres pedernal', fecha que corresponde a -- 1560". (293). "Data de 1560, si es correcta la interpretación de un relieve que parece representar el signo '3 pedernal' que corresponde a ese año." (294). Este dato, en definitiva, es falso, producto de una mala interpretación de los relieves de la capilla.

George Kubler, en su obra: The mexican architecture of the sixteenth century, de 1947, dice: "The open chapel at Tlalmanalco, finally, is among the most sumptuous buildings of Mexico. Its program is colonial; the skill of ornamental execution suggests European work; and the permeation of Renaissance arabesque with indian-looking roundels and angularities further --- complicates the problem of its classification." (295). Insiste Kubler, así, en lo que la mayoría de los que algo señalaron sobre Tlalmanalco coincide: la reunión de varios estilos en la construcción de la capilla. Habla de -- trabajo europeo y arabescos renacentistas con apariencia indígena. Es de -- reconocer que el autor incide sobre el problema de la influencia de la mano de obra indígena en la construcción. Kubler intenta la fechación de la capilla: "As to the dating Tlalmanalco has already been associated... with -- the cult of the remains of Martín de Valencia a cult abruptly discontinued at Tlalmanalco after the desecration of his tomb. This event, and the --- state of incompleteness in which the chapel was left, suggest work in progress only during the first part of 1560's." (296).

La importancia del culto de Fray Martín de Valencia ha sido ya señalada. Kubler acepta, como Toussaint, la presencia del glifo numérico que -- alude a una fecha. Agrega Kubler que: "En Tlalmanalco, finalmente, en los 1560's, la independiente capilla... es esencialmente un pórtico con un santuario añadido... En Tlalmanalco el plan del pórtico llega a ser un rico -- trapecoide plateresco, al que se entra por cinco arcos... recordando la so-

lución de la fachada en San José de los Naturales." (297).

El autor nos proporciona el juicio que tiene sobre un posible antecedente estructural de la capilla: "... the forms of portico and sanctuary and the portico becomes polygonal. The effect, of course, is to subordinate the portico to the sanctuary. The portico transcends a mere vestibule; its form is governed by the relationship to a sanctuary, and the end bays of the portico cease to be inert and superfluous spaces. It is not impossible that this solution was prepared at Zempoala... where the open chapel -- was built after 1553." (298). Observó Kubler, acertadamente, el efecto de subordinar el pórtico al santuario, integrando ambas partes sin tener espacios inertes y superfluos. Por último, sobre la propia decoración, señalaba: "La calidad plástica del ornamento es abundante y rica. En el borde del arco, hay un torbellino de figuras que se aproximan a la profundidad del relieve y a la densidad de composición que caracterizan los panales arabescos de Tlalmanalco." (299).

En el año de 1959 se conoció el estudio que realizaron George Kubler y Martín Soria Art and Architecture in Spain, Portugal and their American dominions 1500 to 1800.

Respecto a la forma de las capillas abiertas, se dice allí: "Otras capillas abiertas son como foros de teatro con un proscenio y a los lados paredes diagonales que lleven la atención de la multitud a la liturgia. La incompleta capilla en Tlalmanalco es de esta clase, con relieves platerescos sobre soportes medievales hechos por escultores indios." (300).

Conocido es el caso de que en muchas capillas abiertas, en efecto, se llevaban a cabo representaciones teatrales de la pasión de Cristo, o actos que aludían a la liturgia cristiana escritos en náhuatl. Fernando Hor-

casitas en su obra El teatro náhuatl época novohispana y moderna, afirma -- que en la región de Chalco - Tlalmanalco se escenificaban autos sacramenta-- les. Más todavía, llama a uno de estos autos "el ciclo de la pasión de -- Tlalmanalco Amecameca." (301). Se tiene noticia de un proceso -aunque muy tardío: en los años de 1768 y 1769- en el que el padre dominico fray Antonio Victoria, comisionario del Santo Oficio en la provincia de Chimalhuacan - Chalco (que incluía Tlalmanalco, Amecameca, y Ozumba, y algunos pueblos - morelenses) se quejó de que las representaciones no se hacían con el respeto que era debido. (302). Es de dudarse que en Tlalmanalco se hubiera recu rrido a escenificar en la capilla. Tal vez el portal de peregrinos sí se - destinó para esos fines.

Kubler y Soria describen la decoración de la capilla: "Hay monos, perros, borlas de la falda de Coatlicue. Cabezas parecidas a máscaras aztecas aparecen en los capiteles y arcos. Aquí está una síntesis de arte euro peo e indígena, extraordinariamente rica e ingeniosa, pero medieval en sa-- bor. En contraste a la frecuente planicidad del tallado tequitqui, el sentimiento azteca del volumen es conservado." (303).

En efecto, no todo lo tequitqui es planiforme. El relieve decorati vo puede recordar el manejo del volumen tan característico de la escultura azteca; sin embargo, la determinó el modelo renacentista.

Es inaceptable la aseveración de que aparezcan en la decoración -- "borlas de la falda de Coatlicue" o "cabezas parecidas a máscaras aztecas."

Continúan George Kubler y Martín Soria con juicios que no se pueden aceptar en la actualidad, como ha sucedido con el análisis de otros conjun tos coloniales por diversos autores. Afirman, por ejemplo, que hay elemen tos y aún deidades prehispánicas. Después del reconocimiento de la impor--

tancia en las obras coloniales de la mano indígena sugerida por Moreno Villa, se quiso ver en las construcciones tequitqui una gran proliferación de elementos prehispánicos incluidos por los talladores nativos. Las representaciones indígenas que existen en los monumentos coloniales corresponden al toponímico del lugar, alguna fecha; siempre se introdujeron con la autorización del fraile director. No es posible que en un marco cristiano aparezca la Coatlicue.

Los investigadores vieron en la construcción un sello medieval en los apoyos, que son sensiblemente góticos.

El famoso glifo 'tres pedernal' está mal interpretado. Es parte de la decoración, se puede apreciar en la jamba derecha la mitad de este motivo. El modelo del que surgió presentaba, con seguridad, un conjunto de rombos cortados, con una serie de discos en la parte media. Si aceptamos la fecha '3 pedernal' como lo que el relieve representa, habremos también de leer un 'cinco pedernal' en la inclusión del mismo motivo, aumentado, que se ahlla en una de las jambas. Queda, entonces, desechada la hipótesis de que la capilla exhiba un glifo numérico que la relacione con el año de 1560. Para reforzar lo anterior, ninguna representación de 'tres pedernal' (tecpatl) parecida a la de Tlalmanalco, aparece en los códices Borgia, Vaticano B, Borbónico o el tonalámatl de Aubin. (304). Conviene transcribir el resto de lo que Kubler y Soria dijeron sobre la capilla: "... también aparecen ecos aztecas: en el panel derecho, el cráneo y dos figuras agradeciéndole, la cabeza en forma de máscara que cubre sus orejas entre las fauces del delfín, el glifo y las cabezas de Xipetotec cercanas a él." (305).

La Historia general del arte mexicano; época colonial, de Pedro Rojas, incluye un comentario a la capilla de Tlalmanalco: "... es considerada como la más suntuosa de las capillas debido al labrado de sus portadas, el

que ostenta al exterior y el que acompaña al ábside, los que se califican - de platerescos con influencia indígena. Es indudable una capilla suntuosa cuyo primor extrañó a las autoridades eclesiásticas que se opusieron a que los frailes del lugar la terminaran, aduciendo como causa para ello la falta de austeridad franciscana. El ábside es de planta cuadrangular y la galería de planta de abanico o trapezoidal. Las jambas del ábside están decoradas con tapices llevados a la piedra, de fanteseo, tipo gótico renacentista, y otro tanto ocurre con el arco rebajado que soportan. En la clave del arco aparece la figura del Creador esculpida con bárbara sensibilidad. Un alfiz completa el enmarcamiento de la portada, y lo forman fajas decoradas con grutescos. La portada exterior la forman pilares que semejan haces de baquetones de los que arrancan cinco arcos iguales. Las enjutas de éstos - tienen una rica ornamentación de hojarasca y cabecitas humanas tan presto - idealizadas como monstruosas, todas ellas con más aire gótico que plateresco. Y del mismo espíritu son los grupos escultóricos que exornan los arranques de los arcos: dos grupos representan pares de bustos humanos que haciendo muecas señalan hacia sendas calaveras y canillas; otros dos, a nuevos pares de hombrecillos que sujetan las argollas pendientes de fieros y - bien representados leones; en los extremos extrañas combinaciones de figuras de un salvaje, un mono, un fraile, es decir, todo un lenguaje medieval en clave. Esta capilla todavía muestra huellas del púlpito que se hizo en una de las caras del muro de la galería." (306). El reconocimiento de varios estilos mezclados también está presente en los juicios acerca de la capilla de Tlalmanalco que Rojas emitió. Sí hay allí un lenguaje criptográfico, pero renacentista y no medieval. Lo gótico que posee la capilla es, -- sin duda, la planta, los apoyos de los arcos exteriores, el relieve principal del presbiterio y algo de la ornamentación; quizá ésta proceda de algún

tapiz por las dimensiones del programa, que se adaptó a la forma de los arcos y de las jambas. Una muy importante idea de Rojas es la de la oposición de autoridades eclesiásticas a una construcción fastuosa, llena de boato. En la interrupción de la obra se reflejaron, tal vez, las disposiciones del virrey don Luis de Velasco (1552) que tenían entre sus propósitos - examinar a los indígenas pintores, así como evitar la ostentación que proliferaba en las construcciones.

En el año de 1950 aparece un estudio dedicado a la escultura decorativa y de bulto; Escultura mexicana 1521 - 1821; la autora, Elizabeth Wilder Weisman,, trata la capilla abierta de Tlalmanalco:

"Rica y enigmática... es la más espectacular en su decoración. Una arcada con arranques arracimados se abre a un arco triunfal ornamentado alrededor del santuario, y arcadas y descanso están cubiertas con tallado que parece bárbaro sin realmente parecerse a la escultura de la pre Conquista.

"Estudiada pedazo a pedazo, esta acumulada decoración sigue siendo extraña y remota. Angeles y emblemas de relativa simplicidad adornan el arco del altar. Sobre la arcada, sin embargo, una fantástica mezcla de caras y torsos, huesos en cruz, cráneos, animales, guirnaldas, urnas, cuernos de la abundancia, reyes y ángeles luchan en el follaje. Aunque es difícil --- aceptar esto como escultura cristiana piadosa, es realmente un asunto viejo familiar. Bajo escrutinio, los demonios se revelan a sí mismos como ángeles: a pesar de ser caras de mono, tienen alas emplumadas. Los reyes coronados idólatras levantándose de sus altares son nada más que bustos romanos traducidos. No es demonología o simbolismo pagano. Todo es un tipo de confusa reafirmación en el lenguaje nativo de la grotesca decoración del Renacimiento que uno puede encontrar en docenas de edificios, páginas titulares

o placas de mayólica. Nada es peligroso o doctrinal. Es sólo que ésas más bien disecadas propiedades decorativas han caído en una imaginación exótica y de gran vitalidad, donde pudieron fermentar y tomar un nuevo sabor. Algún gusto raramente robusto debe haber supervisado este tallado, que demuestra una vez más, la fuerza de la mezcla mexicana." (307).

La autora proporciona juicios ligeros: "Tallado que parece bárbaro, sin realmente parecerse a la escultura de la preconquista." No habrá en la capilla parecido a la escultura prehispánica pero el juego del volumen puede recordar algo de ella. No se entiende qué quiere puntualizar con la frase: "tallado que parece bárbaro", tal vez se refiera a lo burdo. No era raro, además, que el arte colonial recurriera a la mitología clásica para representar la saiduría, en mezcla con temas cristianos.

Dice Elizabeth Wilder que nada en la capilla es "peligroso o doctrinal". Es de dudarse, por completo, que no se encuentre implícito en la decoración todo un lenguaje iconográfico-. Por último señala la autora: "La capilla parece haber sido dejada incompleta, y quizás en parte porque nadie de los que trabajaron allí estaba lo bastante claro acerca de como continuarla. Aunque indudablemente construido en el siglo dieciséis, todo sugiere una fecha cercana a su final. La escultura concuerda con esta suposición, porque es ya menos tequitqui y más mexicana, menos un asunto de técnica y actitudes de la preconquista que de variación libre, popular sobre los temas tradicionales." (308).

Es indudable que haya existido un plano arquitectónico decorativo a seguir. La idea de que ninguno entre los talladores o entre los propios frailes supiese como terminar la obra es muy aventurada. Decir que el "monumento es menos tequitqui y más mexicano" es bastante confuso. No hay fun

damento para situar la construcción de la capilla a fines del siglo XVI. La autora de Escultura Mexicana; 1521 - 1821, en suma, extraña por su ligereza en la mayoría de sus afirmaciones acerca de la capilla abierta de Tlalmanalco.

La obra más importante sobre construcciones del siglo XVI, es The open-air churches of sixteenth century, México; atrios, posas, open chapels and other studies de John Mc Andrew, que se editó en 1965. Provocó la modificación de una serie de conceptos que se tenían acerca del arte colonial. Como Kubler, Mc Andrew relacionó la capilla abierta de Tlalmanalco con la de Zempoala. (309). Colocó a la capilla en un lugar preponderante: "Ningún monumento superviviente del siglo dieciséis es más rico, ni lo son todos los rivales perdidos o conocidos que podrían haberlo sobrepasado. A pesar de la generosa cantidad de talladores especializados y semiespecializados disponibles a lo largo de todo el siglo dieciséis, ni civiles ni religiosos intentarían a menudo tan rico conjunto." (310).

Para Mc Andrew, la construcción fue supervisada por alguien directamente relacionado con la más novedosa tendencia de esa época, el plateresco: "... un plateresco de muchos pequeños motivos yuxtapuestos tan densamente como en los patrones de textiles, un plateresco como aquel en los palacios de los Duques de Alba o Medina Sidonia en Sevilla, o San Pablo en Peñafiel." (311).

El juicio de Mc Andrew acerca del estilo va más allá de decir simplemente que en la capilla hay una mezcla de estilos.

"La decoración logra reconciliar pasajes del plateresco renacentista, gótico tardío, mudéjar, y lo que puede ser ornamentación indígena en una síntesis exuberante y original, más plástica que plana, muy voluminosa

mente tallada para ser típicamente tequitqui, aunque con tan inconfundible sabor indígena que nunca podría ser tomada equivocadamente por trabajo español. Los variados motivos se someten a una clase uniforme y enfática del tallado, y todos los cuales se ajustan a un patrón repetitivo, chispeante, lleno de color, de luz y sombra -mitad indio, mitad europeo, por completo mexicano- sincronizando el nunca terminante ritmo denso del nativo y el mu déjar con la métrica más fraseada del plateresco." (312).

"Colocados en el lado norte, los cinco grandes arcos del pórtico -- eclipsan bastante la común iglesia del monasterio. El plan muestra que como la mayoría de las otras grandes capillas abiertas, la de Tlalmanalco era autosuficiente, capaz de funcionar independientemente de la iglesia a la -- cual ni siquiera todaba. Ahora a dos pasos quizá alguna vez tres --- el espacio en forma de foro del cancel trapezoidal daba bastante lugar a los -- celebrantes, a muchos músicos y quizá a parte de la nobleza india especialmente favorecida." (313).

La idea sobre la función de la capilla que expresa Mc Andrew, tiene gran interés; relaciona las dimensiones y distribución de la capilla con el fin para el cual fue creada. La continuidad de esta idea lo lleva a adelanta r los juicios siguientes: "... y al lado tiene una entrada especial de - lo que debe haber sido una sacristía, aunque está ahora demasiado destruida para ser identificable por algo más que su localización. Bajo un arco re-- construído en la pared del lado diagonal derecho del cancel está un nicho - en ruinas adaptado en tamaño y forma para sostener una gran pila bautismal redonda; tal pila se conserva en la iglesia adyacente. Arriba y un poco al este del nicho hay trazos que se explican sólo si uno mira el lugar corres- pondiente en la pared diagonal opuesta, donde una escalera conduce en el -- grosor de la albañilería a lo que debe alguna vez haber sido un púlpito de

piedra. Había, entonces, púlpitos clavados genelos, uno para la Epístola y uno para el Evangelio, como en Izúcar y Tepoztlán." (314).

En cuanto a la fechación, Mc Andrew acarrea el error de Toussaint y Kubler: "Un posible 1560 en glifos en náhuatl ha sido descifrado, y la capilla puede haber sido empezada un año antes o dos. (La fecha debe referirse sólo a la parte del trabajo donde fue puesta)." (315).

Añade que los propósitos de la construcción fueron atraer la atención de las multitudes, que llegaban a Tlalmanalco para venerar las reliquias de fray Martín de Valencia, y que fue posible su realización, precisamente, por el considerable ingreso que la orden tuvo en el lugar debido al culto de los restos del religioso franciscano. (316).

En contraposición a la hipótesis tan extendida de que la obra de la capilla se detuvo debido al robo del cuerpo de fray Martín, Mc Andrew proporciona una tesis mucho más plausible: "El trabajo en la capilla puede haber cesado poco antes de 1564, porque en los 18 meses anteriores la mitad de la población de la región -Tlalmanalco, Chimalhuacán, Chalco, Amecameca- había muerto. No puede haber habido la necesidad, la fuerza de trabajo o la energía para llevar a cabo tan grande y elaborada empresa." (317).

La construcción de la capilla puede situarse entonces, después de 1534 sin fecha precisa para su inicio, y antes de 1564 para su repentina interrupción. No puede aceptarse, como afirmó Elizabeth Wilder, que sea a fines del siglo XVI, época en que la población indígena estaba muy mermada, las capillas abiertas resultaban ya obsoletas, y las células evangelizadas estaban en crisis total.

Es decir, la fecha del abandono de la construcción de la capilla coincide aproximadamente con la que los diversos autores que hemos citado

señalaron -1560) basando su afirmación en la mala interpretación de un relieve; esta última, tal vez, se dió precisamente por la intuición que tenían los investigadores acerca de lo que allí sucedió. Para el lapso 1552 - 1557 entraron en vigencia las disposiciones del virrey Luis de Velasco. Es to coadyuvaría, quizá, al proceso que de todas formas se estaba dando: no eran ya necesarias obras fastuosas para la atención de los indígenas pues su número iba en franco descenso; además de que el intento de empezar nuevas obras o continuar las existentes siguiendo el plan original era parte del conflicto clero-secular - órdenes mendicantes.

El antecedente constructivo que reconoce Mc Andrew, además de Zempoala, es la capilla de san José de los Naturales. Al parecer, la capilla de Tlalmanalco pretendía introducir en su construcción otra serie de arcos, -- pues se perciben todavía arranques de ellos, que tendrían por objeto sostener otra galería o funcionar como botareles. (318).

John Mc Andrew integra en su estudio el comentario y la clasificación de algunos juicios emitidos con anterioridad: El Padre Vera, el anticuario de la cercana Amecameca, escribió en 1909: 'notables en el cementerio de Tlalmanalco son algunos arcos magníficos de cuyo origen nada se sabe'. Fray Luis del Refugio del Palacio que se anticipó aún a Manuel Toussaint en su interés en los monasterios del siglo dieciséis --era él mismo un Franciscano- no sabía aún en 1918 para qué habían sido erigidos los arcos de Tlalmanalco. José Juan Tablada escribió en 1927 que eran parte de un tipo de iglesia incompleta. Manuel Toussaint fué el primero en los tiempos modernos en reconocer el verdadero significado de este espectacular momento." (319).

El estudio Arquitectura mexicana del siglo XVI de Pablo C. de Gante

fue publicado en 1954. La capilla abierta de Tlalmanalco mereció un comentario de alguna extensión en la obra citada, así como un análisis por parte del autor: "El monumento más sugestivo de este tipo de capillas abiertas - [de una sola nave y presbiterio] es la obra inconclusa de Tlalmanalco... maravilla de escultura plateresca vernácula. La fábrica data, probablemente, de 1560, pues en uno de los relieves aparece el signo '3 pedernal', que en el calendario indígena corresponde a este año... Nos dejan un poco perplejos las repisas con arranques de tres baquetones que existen en las enjutas de los arcos del frente. ¿Podría ser que hubo el propósito de anteponer a la nave existente todavía otra, cuya cubierta de crucería, cuyas nervaduras iban a descansar sobre estas repisas, o significan estos baquetones solamente el principio de una arista que debía exornar el espacio superior de la arquería? La primera suposición es apenas muy probable, en vista de lo poco macizo de las repisas." (320).

El juicio de Gante en cuanto al estilo de la construcción es el de que se debe considerar "... como el prototipo más perfecto y más notable - del arte plateresco colonial inspirado directamente por modelos españoles." (321). No observó el autor congruencia en sus juicios acerca del estilo. Hemos visto cómo expresa su creencia en el surgimiento de la edificación a partir de modelos españoles; sin embargo, en el mismo estudio habla de: "... ornato netamente gótico... nos transporta en plena orgía renacentista. Túpida hojarasca y grutescos se amontonan... El efecto es deslumbrante y nos lleva en imaginación a algún templo de la India... Las esculturas que tapizan las jambas y pilastras ilustran perfectamente el espíritu del arte indo hispano... La decoración plateresca [en manos indígenas] adquiere formas fantásticas indescriptibles. Esto ya no son simplemente los grutescos tan caros a los innovadores italianos. Es una verdadera Noche de Walpurgis, --

una bacanal gótico-renacentista-india, en que todo un mundo de seres mitológicos se revuelven en delirante tropel entre la típica vegetación pétrea -- producida en los viveros de los artistas cinquecentistas. Diablillos, gnomos, genios silvestres y toda clase de pequeños monstruos con risa sarcástica se codean con angelillos y querubines en un cuadro de rosas góticas, canastas de flores... y aún diseños netamente indígenas." (322).

Es decir, en una misma obra y en la parte del análisis de un mismo monumento, encontramos divergencia considerable entre los diversos juicios que el autor emite sobre él. En particular, no es posible entrelazar o relacionar modelos españoles platerescos con una "bacanal gótico-renacentista india" resultante. El error de interpretación de un motivo decorativo del conjunto escultórico es también aceptado como verdad por el autor, aunque - en forma simultánea habla de que: "... cuando su construcción llegó al estado que actualmente tiene ya eran las postrimerías del siglo XVI... También podemos suponer que después de la muerte, en 1576, del seráfico fray Martín de Valencia... los indios, ya no concurrían... a este lugar..." (323). La información de que disponemos acerca de fray Martín y las varias incongruencias en su texto: en cuanto al estilo y fechas, por ejemplo, hacen ver lo impreciso de las afirmaciones de Pablo C. de Gante.

Una clasificación para las capillas abiertas es la que menciona la obra Los conventos del siglo dieciséis. de Carlos Flores Marini: "Las capillas abiertas de los conventos se dividen para su estudio de acuerdo con su ubicación y solución arquitectónica. En cuanto a su ubicación pueden ser - aisladas o adosadas al convento, con o sin unión directa con éste; su solución varía en altura y forma de la planta; así hay capillas a ras de piso, capillas 'escenario' entre ambos pisos del convento y capillas balcón en segundo nivel, en planta con sólo el presbiterio, como Actopan y Epazoyucan,

de una crujía y presbiterio, integrada a la portería como Cuitzeo y Zinacantan o aislada como Tlalmanalco, y de doble crujía con presbiterio como Cempoala y Teposcolula." (324).

La doctora Elisa Vargas Lugo, en su obra Las portadas religiosas de México, al hablar de los ejemplos más representativos de ornamentación tequitqui en los alrededores de la ciudad de México, inserta su comentario acerca de la obra.

"La obra cumbre de esta escuela ornamental está en el Estado de México: se trata de la capilla abierta de Tlalmanalco. Su planta es trapezoidal y está dividida en dos porciones: en la primera, o sea en la parte del fondo, aparece una portada bastante parecida a muchas de las que hemos visto, en cuanto a su diseño: vano de medio punto sobre pilastras de las cuales se eleva un alfiz, toda ella ricamente ornamentada. Delante de esta portada hay otra, formada por una arcada muy elegante. En esta estructura, salvo las columnas de los arcos que semejan haces de pequeñas columnillas, todos los demás elementos: arquivoltas, jambas y alfiz están completamente ornamentados con relieves del tipo renacentista llamado de grotesco, que combinan mascarones, personajes desnudos, o niños entre follajes, rostros, troncos y perlas góticas, jarrones con flores y guías vegetales, etc., pero con un indefinible carácter, diferente de los diseños europeos, diferencia que no consiste solamente en su manufactura popular sino que estaba en las profundidades del espíritu creador. Angulo señala como antecedentes de esta capilla la obra de Santa María de Calatayud, si bien acepta la transformación de los temas europeos, lograda por el cantero de Tlalmanalco." (325).

Podemos agregar al comentario de la investigadora que la manufactura popular interpretó un simbolismo de claro origen renacentista. La mano

de obra no es culta, no obstante un complicado programa iconográfico culto está presente; tal vez alude a los pecados, a los castigos que los hombres tienen que sufrir, todo esto envuelto en follaje. Dios Padre domina la escena, bendice y tiene el símbolo del poder. No se ha encontrado el modelo del cual surgió esta ornamentación; tal vez corresponda, como se ha dicho, a tapices del norte de Italia.

Respecto a la capilla abierta de Tlalmanalco se han emitido fantásticos juicios, como el que señala el Sr. Javier Romero Quiroz en su escrito El Estado de México; guía.

"El artista indígena, influido por el arte que practicara para teocallis, 'casas de los dioses', fue esculpiendo elementos extraños para la obra evangelizadora y por atavismo deidades, motivos prehispánicos y rostros de somática indígena.

Podemos imaginar al misionero, abstraído ante la magnitud de la Capilla Abierta y su enojo al percatarse de que unos relieves, no tenían propiedad para los fines evangelizadores.

Debemos a la comprensión del misionero, la supervivencia de la Capilla Abierta de Tlalmanalco, obra de arte que no fue destruida y que quedó inconclusa, por no llenar los requisitos religiosos." (326).

Queda por incluir, finalmente, la idea que sobre Tlalmanalco expresó la Lic. Martha Fernández García en su Historia del Concepto de "Arte Tequitqui": "Sin duda la capilla abierta más importante desde el punto de vista estético y atribuida sin duda a manos aborígenes, es la del convento franciscano de Tlalmanalco, en el Estado de México (construido de 1525 a 1591)". (327). La fecha de inicio de la construcción que consigna (1525) no corresponde a la de la construcción superviviente.

Con el anterior comentario termina el análisis de autores que han hecho estudios sobre la capilla abierta de Tlalmanalco.

Las ideas que los historiadores del arte han emitido sobre el tema, convergen a un punto común: la mano de obra indígena jugó un papel determinante en la decoración de la capilla.

Los esfuerzos por incluir a la edificación dentro de un conjunto de obras realizado bajo los lineamientos de un estilo particular llevaron a diversas conclusiones.

Cada autor reconoció distintos elementos entre góticos, renacentistas, mudéjares, platerescos e indígenas. No obstante la presencia de un número de formas que caracterizan, ciertamente, a varios de aquellos estilos, no es posible adjudicar ninguno al monumento. El indígena, bajo la dirección de los frailes, interpretó los diferentes modelos que se usaron para la decoración. Esto no dejó de tener consecuencia en el carácter que la obra habría de ostentar. Lo representado en Tlalmanalco no es la fotografía de modelos, y por surgir de modelos europeos tiene intrínseco un espíritu distinto al del contexto cultural indígena, el cual entraba apenas en transformación.

Este tipo de obras no encaja en ninguno de los estilos aceptados como tales. José Moreno Villa acuña para la denominación de este grupo el término tequitqui. No fué ésta la menor de sus aportaciones a la comprensión del arte colonial mexicano. La participación de los indígenas en la decoración de edificios novohispanos no constituyó, por sí misma, la configuración de un estilo nuevo, sino de una modalidad ornamental diferente.

En breve, hay en la actualidad una concepción uniforme acerca del problema de la participación de la mano de obra indígena en la realización

de la escultura decorativa del siglo XVI colonial; en particular, de la realizada en Tlalmanalco.

El entendimiento completo de la obra de Tlalmanalco requiere encontrar el modelo iconográfico implícito en la decoración de la capilla. Sobre el punto es escaso o nulo lo que hasta el momento se conoce. Varios de los autores sugieren modelos europeos particulares: el palacio Medina Sidonia en Sevilla según Mc Andrew, representaciones románicas del creador según Moreno Villa, Santa María de Calatayud según Diego Angulo. Sin embargo, ninguno de ellos deslinda lo decorativo de lo iconográfico, problema aún --abierto a cualquier investigación.

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

8 la capilla abierta

b) descripción de la arcada

La capilla abierta se eleva sobre una planta trapezoide de ascendencia gótica, seguramente inspirada en la solución absidal de alguna catedral europea. La solución estructural de la capilla está fuertemente determinada por un sabor gotizante que proviene de esta planta.

Una danza de cinco arcos marca el ingreso a la antesala del recinto más sacro: el presbiterio.

El número de arcos alude a las llagas de Cristo, símbolo por excelencia de la redención. Sobre seis basas cuadrangulares se levantan columnas de poca altura que exhiben medias muestras de ocho haces de columnillas. Remata a cada columna un capitel compuesto en el que se utilizó decoración característica de los capiteles de orden corintio. De los capiteles arrancan los arcos, cuya solución, de medio punto, contrasta con la inspiración gótica de los apoyos. La arquivuelta que da hacia el atrio de cada arco se marca con el cordón franciscano y una decoración a base de óvolos. Seis flores inscritas en círculos adornan cada intradós. La decoración aplicada

en la parte inmediata superior de los capiteles guarda cierta simetría. Los capiteles de los extremos, o sea los correspondientes a la primera y sexta columna, tienen por encima sendos motivos de ángeles y flores. Sobre los capiteles de las columnas tercera, cuarta y quinta aparece decoración vegetal idéntica en los tres sitios, apenas esbozada por no haberse terminado su talla en la quinta columna. La segunda columna, encima del capitel, muestra un motivo decorativo que no concuerda con la repetición de los motivos anteriores. Aparecen aquí dos cabezas de animales de alargadas fauces, mostrando la dentadura. Están dispuestos frente a frente y rodeados por el mismo tipo de follaje que se observa en toda la arcada: vides, flores y roleos fitomorfos.

Las cuatro enjutas tienen también una relación en cuanto a las figuras decorativas que allí aparecen. Esta es: león con argolla en la primera enjuta, cráneo con un par de huesos cruzados a cada lado en la siguiente y las mismas representaciones, pero con el orden invertido en el otro par de enjutas; el león de la última, labrado espléndidamente. Todas las claves de los arcos, salvo la del quinto, presentan rostros. En el quinto arco el follaje, a ambos lados de la clave, da origen a un monograma que alude a -- Cristo. J

En cada salmer de las cuatro columnas centrales, debajo de la enjuta, se halla una pareja de personajes, los cuales no se miran entre sí. No es posible que se trate de personajes de la nobleza indígena, caciques o alarifes nativos. Todos llevan atuendos de corte europeo: las mangas son abombadas, ajustadas en las muñecas, hay alforzas en cuellos y pechos así como cofias en algunos de los personajes.

Los almohadones externos del primero y sexto arcos presentan escenas recíprocas. En el primero un personaje cuyo rostro está bastante desva

necido sujeta a un simio con una mano y una soga; en el último se ve un mono en actitud de doblegarse ante el peso de un individuo barbado que está francamente encaramado sobre el animal. Las dos representaciones aluden al sometimiento de la pereza de algún pecado carnal. "En el arte cristiano la figura del mono se ha utilizado para simbolizar el pecado, la malicia, la astucia y la lujuria. Puede simbolizar también el alma perzosa del hombre; ciega codiciosa y pecadora. A veces se representa a Satán en forma de mono, y cuando se le muestra como un mono encadenado se sugiere la idea del pecado conquistado por la virtud y la fé." (328).

En el primer arco, después de la escena anterior, se dispusieron, entre el follaje que da fondo a todas las representaciones en la arcada, -- cuatro caras con gestos de terror y angustia. La dovela inmediata anterior a la clave exhibe una cara regordeta, posible alusión al pecado de la gula. La cara que corresponde a la clave abre las quijadas violentamente. En las dos dovelas subsiguientes se representan también caras. La de la derecha es la de un personaje barbado. Otros cuatro rostros que hace muecas de mido y gran sufrimiento aparecen en seguida. Por último, exactamente al lado de la enjuta hay un ser representado a medio cuerpo, de apariencia apacible. Hay en total, sin contar la cara del personaje con el mono, trece rostros humanos en este arco. El segundo arco presenta siete caras, el tercero trece, el cuarto cinco y el final siete. Salvo el último arco, todos los demás tienen un rostro en la clave, aunque en el cuarto ésta se percibe sensiblemente ladeada hacia la derecha, tal vez debido a una ejecución defectuosa del arco. J

El conteo de los rostros referido no incluye a las parejas de personajes que se representaron en los machones correspondientes a las enjutas.

La primera pareja de seres en los machos, o sea la que está encima

de la segunda columna, presenta una mujer y un varón. La figura femenina - lleva un vestido amplio cerrado hasta el cuello y alforzas en el pecho; además del rebuscado atuendo, porta un elaborado tocado con plumas. El individuo que la acompaña posa su mano en las de ella, que están en actitud de -- ofrecer; la cara del hombre se inclina hacia un lado y hace una mueca. La alusión a los pecados carnales es, posiblemente, la finalidad de esta representación.

Los siete rostros del segundo arco se dispusieron en forma aproximadamente simétrica, tres a cada lado de la cara que se talló en la clave. Del lado derecho, en la tercera dovela después de la clave, aparece la sexta faz del arco. Es un rostro que llama fuertemente la atención, descarnado y con las cuencas de los ojos vacías. La última cara tiene orejas puntiagudas, lo que le da el carácter de un sátiro.

El salmer siguiente, el de la tercera columna, muestra a las dos -- personas correspondientes con encajes hasta el cuello y ropajes abultados. El de la derecha es, por las arrugas talladas en su cara, quizá, un anciano que blande el puño derecho cerrado. Las representaciones de ancianos se -- han relacionado con frecuencia, con el pecado de la avaricia.

La cara de la clave del tercer arco está coronada. La talla no fue terminada; al rostro lo rodean dos animales, el derecho completo y el de la izquierda sólo en silueta. Ambos terminan en roleos fitomorfos y están en actitud de sacar la lengua.

Las figuras humanas del cuarto salmer se toman de las manos; aparecen con cofias. En el cuarto arco, la cara que correspondía a la clave no está allí. La dovela está ladeada hacia la derecha. En la última enjuta, un león extiende sus garras; su tallado es magnífico. Los personajes del -

salmer toman con una mano cada uno la argolla que pende de las fauces del animal y sobre sus cabezas se hallan las garras del león.

En el quinto arco, sobre el almohadón externo, está la figura del hombre de rasgos occidentales que somete al mono. Este quinto elemento de la arcada es el único del conjunto que no presenta una cara en la clave. En tal lugar, el follaje a ambos lados del arco se entrelaza formando un monograma de Cristo, con las siglas I-H-S, también entrelazadas. Este tipo especial de solución, se repite en una de las pilas bautismales de la iglesia de San Francisco de Atlixco.

IV EL CONJUNTO CONVENTUAL DEL SIGLO XVI

8 la capilla abierta

c) descripción del presbiterio

En el lado derecho del paramento posterior de la capilla, al fondo de la nave presbiterial, se halla una alacena donde se colocarían las vinajeras. En la actualidad, el nivel del piso es más bajo del planeado inicialmente. El elemento en cuestión parece, por ello, muy elevado. La alacena presenta un arco conopial decorado en su exterior con flores.

A los lados de este paramento posterior se construyeron dos muros diagonales adosados a los cuales se dispondrían, probablemente, coros o tribunas.

El presbiterio se compone de dos pilastras que flanquean las jambas de donde emerge el arco triunfal.

Las pilastras presentan decoración en todo su recorrido, desde el piso hasta el friso del alféiz. Sendos capiteles compuestos con decoración de capiteles corintios interrumpen la decoración a la altura que las jambas alcanzan. No hay faces en los capiteles.

Las escenas en ambas pilastras son casi gemelas.

En cada basa hay dos leones, probable alusión al poder; los felinos sostienen una guirnalda circular que en el centro y en la parte inferior -- lleva grutescos.

Ya sobre las pilastras, en su parte inferior, se hallan sendas porciones de decoración que no se terminaron o se han perdido. Arriba de estos elementos hay una escena en la que dos ángeles cargan un lienzo plegado y cada uno lleva el cordón franciscano en la mano que le queda libre. Una figura emerge del paño; no tiene cuerpo, sino un conjunto de pliegues que se anudan dando la apariencia de un cono invertido.

Al seguir la decoración hacia arriba aparecen un perro y un mono. En la pilastra de la izquierda el perro gruñe con fiereza, mientras que al otro lado el animal está en calma. Los canes alude, casi siempre, al pecado de la ira. Dos personajes llevan sendos cuernos; uno de ellos tañe el -- instrumento. En ambas pilastras un lazo rodea a los músicos; en el lado de recho, está tallado dando plena apariencia de cordón.

En el lado izquierdo, debajo del capitel, se observa un grupo de foliaciones. En el sitio correspondiente del lado derecho, sobre las foliaciones se talló una cara sumamente expresiva.


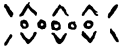
Encima de cada capitel hay un rostro alado y con corona, seguido -- por otra cara de dimensiones menores.)

Dos grandes simios sostienen decoración compleja de elementos vegetales, debajo de un ángel y otra cara. A todo esto lo coronan sendos capiteles muy recargados que terminan en la línea de inicio del friso del alfiz. Conformando al alfiz, a lo largo de la parte de las pilastras que parte de la línea de terminación de las jambas, hay dos tramos de decoración gemelos. Hay aquí figuras de perros, caras de leones, todo esto desembocando en pelí

canos, uno de cada lado, que simbolizan a la Iglesia o Jesucristo.

En la base de cada jamba hay un ser coronado que sostiene dos animales que se miran de frente, simétricos y con terminaciones de elementos vegetales.

(Leer este p. 17)

Sobre las jambas, en la parte inferior, hay dos leones, cabezas humanas envueltas en el follaje y dos animales con cuerpos de hojas, lo anterior flanqueando a la composición que tiene en el centro el motivo  del lado izquierdo y el motivo parecido  del lado derecho. Arriba de este elemento aparece un ser, que en el lado derecho está coronado. Dos figuras humanas portan un jarrón con vegetales. Un par de individuos se tallaron debajo del motivo del cráneo con huesos cruzados. Estos personajes reclinan la cabeza sobre una de sus manos en el lado derecho. Aquí comienzan capiteles compuestos con decoración de orden corintio, que hacen la función de impostas. Hay en cada uno de ellos una pareja de caras, una mirando hacia la arcada y la otra con la mirada dirigida a lo largo de la línea que une ambos apoyos, hasta chocar con los ojos de la cara del capitel de la otra jamba. Estas caras son las más expresivas de toda la capilla abierta. El juego de luz y sombras les proporciona impresionante vitalidad.

La decoración de la cara interior de las jambas consiste en animales con terminaciones vegetales que no son reconocibles con facilidad. Los que sí se pueden identificar rápidamente son dos carneros, localizados exactamente debajo del capitel con los rostros: símbolos tal vez de lujuria.

De los capiteles indicados arranca el gran arco triunfal. Doce flores inscritas en círculos decoran el recorrido del intradós. Un conjunto de óvolos marca el arco, así como un motivo que semeja un lienzo entrelazán

dose: la cardina; esta se soluciona de idéntica forma en la portada de Porciúncula de Xochimilco. Encima de los capiteles de las jambas hay dos individuos que cargan una peana que sostiene dos angelillos. De la peana penden sendas gárgolas, destruída la de la izquierda y completa la otra. Todo lo demás de la decoración del arco triunfal se encuentra a lo largo de la rosca, y consiste de elementos vegetales, con una faz en clave, exactamente debajo de Dios Padre representado en el alfiz, que en el resto de su recorrido, a ambos lados de esta escena, muestra seres híbridos y caras que sostienen grandes ramos de vegetación. Dios Padre, al centro del friso, asoma de un nicho enmarcado por pilastras pequeñas con capiteles corintios de burda ejecución. Es necesario aclarar, en cuanto a la solcuión de los bigotes de la figura divina, que se entrelazan con la barba y no terminan en forma de caracol como Moreno Villa afirmó, catalogando a esta representación entre las de influencia románica por tal característica. Podemos afirmar que el modelo del que surgió es de ascendencia gótica.

Sobre las enjutas del presbiterio aparecen cartelas que en sus contornos se asemejan a pergaminos enrollados. Contienen cinco círculos de donde emergen chorros de sangre y una cruz con el hisopo y la lanza colocadas en forma de "X". Se trata de representaciones de relación evidente con Cristo.

Dentro del mismo alfiz se encuentran cuatro ángeles colocados en dos niveles, dos en el inferior y los otros dos arriba, más cercanos al eje que de la figura del creador. Su tallado contrasta fuertemente con el del resto de la capilla. Son planiformes y no de gran voluminosidad como las demás representaciones.

Los cuatro visten túnicas talaes con un broche que marca el lugar donde el atuendo se separa en dos. Todos están coronados con una cruz.

El ángel del extremo izquierdo inferior porta una cruz y foliaciones. El del extremo derecho, en el mismo nivel que el anterior, sólo porta foliaciones con flores.

Los ángeles del nivel superior portan cartelas con cinco chorros de sangre que brotan de círculos. Cuatro de estos motivos rodean al otro, que es de mayor tamaño y presenta además tres lanzas. El ángel de la izquierda lleva el cordón franciscano rodeando al emblema que sostiene. El emblema que lleva el otro ángel no está enmarcado por el cordón, y sus motivos no están terminados como los del primero. Es evidente la alusión a la orden franciscana. Por sus ropajes es de suponer que hayan surgido de un modelo gótico.

El alfiz se remata por una cornisa ininterrumpida, decorada a base de hojas. Corre a todo lo largo de esta cornisa el cordón franciscano.

La talla de la capilla no es uniforme. Algunos elementos escultóricos están apenas esbozados y otros terminados. El púlpito está también incompleto, debió incluir un antepecho que nunca fue construido. El acceso se hace por medio de doce escalones, que forman la escalera inscrita en el muro; el cerramiento es apuntado. No obstante todo esto, la obra en conjunto muestra un grado de avance bastante considerable.

La reconstrucción modificó un tanto el aspecto de la arcada. Se añadió un paramento por encima de los arcos para reforzar la danza. Es seguro que el presbiterio debió alojar un retablo y tal vez en los paramentos se pretendió incluir pintura mural.

Alguna vez, como se ha dicho, se construyó una edificación de tipo neoclásico que intentaba cubrir la capilla. Posteriormente se retiró este agregado, respetando así la construcción original. No ha podido averiguar-

se la fecha de remoción; el legajo correspondiente a la iglesia de San Luis Obispo de Tlalmanalco del Archivo de Bienes Inmuebles, de la Secretaría de Patrimonio Nacional, contiene solamente información a partir del 4 de marzo de 1957. Todo lo registrado antes, lo cual se encontraba en el primer legajo, está extraviado.

Esta capilla se ha reconocido como elemento integrante del conjunto de obras realizadas en la modalidad tequitqui, la cual sólo se manifiesta en el siglo XVI. La participación del indígena fue tan decisiva como la diversidad de modelos europeos utilizados, góticos y renacentistas, para imprimir el carácter de la construcción.

El indígena acomoda y muchas veces agrega elementos que no aparecen en el grutesco original, cuando lo lleva a la piedra. En las pilastras del presbiterio, si tratamos de olvidar el volumen de la decoración se observará entonces, las franjas de jarrones, flores, animales que las flanquean, etc. Motivos formales que salieron indudablemente de grutescos. Presenta en la planta y el sostén de los arcos, así como en los relieves del presbiterio, influencias tardo góticas, mezcladas con elementos formales renacentistas.

La participación de talladores indígenas interpretando grutescos de ascendencia renacentista, además de motivos de inspiración gótica, es en definitiva lo que dio sello a la capilla abierta de Tlalmanalco.

La talla es dinámica, no nos encontramos frente a una talla planiforme; por el contrario, la voluminosidad de las formas hace que el monumento aleje de lo que en un tiempo se consideró característico del tequitqui sin dejar de pertenecer a esa modalidad.

La mayoría de los relieves provinieron de un repertorio de formas -

conocidas con el nombre genérico de grutescos. Aunque toma doble impulso - su incorporación a las obras artísticas en el siglo XVI mexicano, no se dio aquella solo en esta época y en este territorio. Siempre se ha recurrido a representaciones simbólicas de animales, monstruos y otros seres grutescos, lo cual constituye un testimonio de la Weltanschauung de cada pueblo y época. En particular, como señala Ilmar Luks en su magnífico estudio Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII.

"El renacimiento intelectual europeo del siglo XV cultivó una literatura plagada de seres mitológicos de tradición clásica (faunos, sátiros, tritones, sirenas, etc.). De allí pasaron a las artes plásticas decorativas." (329).

Estas formas pasan al arte cristiano, unas desde el medioevo, otras, la mayoría, en pleno renacimiento. Así, mientras las formas estructurales permanecieron prácticamente inalteradas durante la época colonial, la escultura decorativa experimentó transformaciones considerables, debido a la -- gran diversidad y cantidad del influjo de formas europeas en la decoración. Ilmar Luks señala que no hay que olvidar: "... que el arte cristiano era - informativo y simbólico desde sus principios". (330).

La adaptación de la fauna renacentista a las obras artísticas cristianas derivó toda una simbología. Cada animal y monstruo fantástico estaba en relación directa con el simbolismo de la Iglesia. Señala muy acertadamente Luks que: "En España. el grutesco fue moralizado desde el principio e impregnado hasta donde fue posible de simbolismo cristiano." (331).

Se llegó a considerar que la difusión tan amplia de este fenómeno - en las artes ahogaba las formas tradicionales.

"La Contrarreforma se esforzó por introducir una iconografía inequívoca y fácilmente comprensible; el Concilio de Trento dedicó una sesión entera (1563) a las artes figurativas; fueron permitidas algunas innovaciones temáticas, pero se restringió el uso de la alegoría en las representaciones artísticas religiosas". (332).

En la Nueva España, gran parte de la pintura mural al fresco con -- alegorías y simbolismos complejos estaba ya plasmada. En el caso de Tlalmanalco, la escultura decorativa de la capilla abierta, suponemos, se había -- terminado. La fecha de clausura del Concilio de Trento coincide con el inicio de la crisis monacal en México. Comenzó a cobrar gran auge la pintura al óleo en contraposición al sorprendente entusiasmo precedente por las representaciones murales. Sin embargo, el lenguaje iconográfico siguió latente después del Concilio, no obstante las disposiciones de éste sobre la actividad artística. Los recursos simbólicos complejos continuaron siendo de frecuente utilización.

Así pues, la mayor parte de las representaciones de grutescos, en -- el México colonial del siglo XVI, tienen una carga simbólica. Los procedentes de la antigüedad clásica están en relación directa con la iglesia; las sibilas y filósofos, como individuos poseedores de la sabiduría antigua, -- fueron ligados con el advenimiento de Cristo.

Las representaciones grutescas simbólicas pudieron ser comprendidas por los hombres cultos de la Europa Renacentista. La literatura recurrió a todas estas formas, de allí que les fuesen familiares. A América llegaron sin los antecedentes culturales que en Europa tuvieron. Esto hizo que, muchas veces, lejos de ser más fácilmente entendibles, fueran en extremo complejas para los indígenas.

Los frailes, algunas veces empapados por tal espíritu, fueron los únicos conscientes de aquel simbolismo. Por ello nos explicamos que donde proliferó el uso de alegorías fue dentro de los claustros. Se plasmaron algunas veces fuera de ellos, como en el tallado de la capilla abierta de Tlalmanalco. Esto hace del recinto un monumento no popular sino culto en su programa, aunque su realización haya corrido por cuenta de talladores indígenas.

Lo que en Europa constituyó un intento de comprender más cabalmente a la religión, aunque para ello se necesitara iniciación en la simbología clásica utilizada, en América fue una imposición de simbolismos no accesibles para la gran masa: si lo hubieran sido habrían hecho de las obras a las que se incorporaron monumentos didácticos. El problema fue más agudo en tanto que las fuentes disponibles se reducían, casi solamente, a los grabados de grutescos de portadas de libros.

Lo derivado de formalismos renacentistas de grutescos no era adecuado para los propósitos de la evangelización, la cual requirió de fuentes más comprensibles. De allí que se recurriese al uso de grabados con temas bíblicos sintéticos que no dispersaran la atención y confundieran al espectador. En la mayoría de los casos, aún en las representaciones simples, era necesaria la explicación por parte de los doctrineros.

"La iglesia permitió representaciones monstruosas en la decoración arquitectónica hispanoamericana con un propósito didáctico..." (333).

Era "... necesario, desde luego, representar la encarnación del mal y de todos los pecados, en todas sus manifestaciones. Estas expresiones o símbolos, puestos al servicio del cristianismo, debían proteger a los fieles incautos de las tentaciones de este mundo." (334).

Así nos explicamos la decoración del intradós de la capilla abierta de Actopan. Las representaciones del mal, al servicio del cristianismo, -- sirvieron para los propósitos evangélicos. La escultura decorativa de la capilla de Tlalmanalco, al parecer, encaja dentro de las obras que llevan -- implícito este espíritu, no obstante la complejidad que se percibe. Ilmar Luks señalaba: "El carácter de éstas [fachadas talladas] ... actúa sobre la comunidad india, para comunicarle las ideas dogmáticas de la iglesia --- triunfante... según un programa iconográfico preestablecido." (335).

La decoración al fresco o escultórica, de algunas de las capillas -- abiertas, presenta los suplicios, la lucha del hombre contra el pecado, y -- la única salvación posible por medio de la religión y la propia orden.

La decoración de la capilla abierta de Tlalmanalco surgió de mode-- los de grutescos de ascendencia renacentista, tal vez del norte de Italia. Su captación integral no es sencilla. Por otra parte Tlalmanalco fue un -- centro de importancia religiosa, tanto por la evangelización como por las -- diversas peregrinaciones de la masa indígena de la primera mitad del siglo XVI.

Es de pensarse, así, que la incorporación de los grutescos haya si-- do realizada con cierto propósito "didáctico". Si lo hay en efecto, no pa-- rece muy explícito para el hombre actual.

Los modelos europeos se transforman formalmente, se emplean indepen-- dientemente sobre superficies arquitectónicas, o en contextos de inequívoco carácter intemporal, como lo son soluciones de ascendencia gótica.

Señala Luks que: "La dificultad de comunicación impedía, además, -- la libre circulación de libros, dibujos o planos. Por eso las influencias exteriores, sean de Europa... eran muchas veces afectadas no sólo por la --

distancia, sino también por el factor tiempo." (336).

El programa iconográfico de la capilla, desligado de la supuesta -- presencia de elementos de tipo didáctico, constituye una complicada alego-- ría de la orden franciscana como intermediario para la salvación del hombre. Se representó allí la constante lucha del hombre contra los pecados. En la parte más sacra de la capilla aparecen ángeles sosteniendo emblemas franciscanos, lo cual coloca a la orden en el papel principal de la vinculación -- del hombre con la divinidad, que aparece presidiendo la escena.

La decoración de esta capilla puede simbolizar, como se ha dicho, - la lucha del hombre contra el pecado. La iglesia está allí representada -- por pelícanos, como lo está, también por ellos, su fundador, además repre-- sentado por sus siglas entrelazadas. Cristo, Dios Padre y los emblemas de la orden franciscana representan el camino para la salvación.

Para concluir citaremos las palabras del Dr. Santiago Sebastián con respecto al claustro de San Cugat del Valles; aunque no hay conexión estilís-- tica con nuestro estudio, la hay en la simbología de la lucha del hombre -- contra el pecado. "Ahora, no olvidemos que el mensaje... está dirigido a los monjes que viven allí, que meditan a diario en torno a los pórticos tratando de sacar su lección moral. No se podía soslayar el principio general de la naturaleza humana según el cristianismo, es decir, el hombre se mueve va-- cilante entre el bien y el mal; si quiere conseguir el Segundo Paraíso tie-- ne que luchar para que impere el bien. Por tanto, a la psicomaquia hay nu-- merosas alusiones... tipificada por la lucha de las Virtudes contra los Vi-- cios, ellas como doncellas, armadas, nobles, que aplastan a los Vicios, fi-- gurados en sus pies; ...Otras escenas se explican en este contexto de la -- psicomaquia como la lucha de un guerrero contra un grifo, o la de un hom-- bre armado contra un león y sobre todo la del hombre prisionero de roleos -

vegetales, alusión al pecador atrapado por los instintos de su naturaleza, que está repetido varias veces; el diabólico de estos roleos se explica por que en uno acañan transformándose en basiliscos, y en otro vemos al hombre que trata de cortar con un hacha los roleos que le tienen aherrojado." (337).

En el caso de Tlalmanalco, los roleos fitomorfos no se cortan, la - vinculación, hombre pecador - Dios se hace presente, o mejor dicho es permitida en el presbiterio, con la orden franciscana y Dios Padre, que domina - la escena. En la arcada con la aparición de las siglas de Jesús Hombre Salvador.

V CONSIDERACIONES FINALES

La conquista española fue un suceso distinguido por su importancia para el desarrollo histórico de vastas regiones americanas.

El choque cultural se revistió de mayor o menor complejidad, en cada lugar, en la medida en que la cultura nativa que los europeos encontraron había alcanzado un grado evolutivo más o menos elevado.

En el continente había, en los primeros años del siglo XVI, dos -- grandes áreas de alta cultura. Parte de lo que en la actualidad es México, formaba amplia porción de una de ellas: Mesoamérica; y es en México donde se asentaba el grupo humano a la sazón más importante en Mesoamérica: el me xica, que tenía bajo su dominio varios conglomerados. Muchos de éstos, au nque sometidos, no llegaron a amalgamarse con la sociedad mexicana. La región de Chalco - Tlalmanalco fue escenario del desarrollo de uno de los hoy conocidos como señoríos independientes. Este lugar tenía características geo gráficas que lo hacían de importancia vital para cualquier contacto del valle de México con distintas regiones, tales como la de Puebla - Tlaxcala y la del valle de Cuauhnáhuac.

La profundidad del antagonismo del señorío de Chalco - Tlalmanalco - hacia los mexicas llegó a extremos considerables y se manifestó en un espectro de formas muy extenso: se realizó allí una ininterrumpida xochiyoayotl y hubo, después del sometimiento definitivo, un creciente descontento por la imposición, tanto de cuatlilatoques como de una onerosa obligación tributaria. La última correspondía al señorío de Chalco; su magnitud hacía necesarias las contribuciones de todos los poblados que lo integraban.

Los conjuntos sometidos, por todos estos hechos, hubieron de ver su situación cada vez más abyecta. El terreno que los europeos hallaron, así, era fértil para la evolución de una estrategia que aprovechó las tensiones existentes para el logro de un objetivo central: la dominación de México -- Tenochtitlan.

El triunfo militar fue el punto de partida para la creación de una primera sociedad, por demás peculiar. Los conquistadores vieron la importancia de emprender la evangelización, paliativo sicopolítico de su meta final: la dominación integral de los naturales como requisito para la expansión territorial. De allí los privilegios que obtuvieron las órdenes mendicantes. De allí también que se distinguiese en forma muy especial a una de estas órdenes: la franciscana. Esto por lo que los seguidores de Francisco de Asís evocaban: la observancia de una disciplina de gran rigor. Fue enorme el poder que las órdenes mendicantes, muy en especial la franciscana, alcanzaron por todos estos antecedentes.

Los misioneros elegidos para ser iniciadores de la tarea evangélica debieron haber destacado entre la orden ya por sí misma señalada en cuanto a su rigurosa disciplina. A Martín de Valencia, hombre de ortodoxia probada, correspondió seleccionar a los individuos idóneos para la empresa. Se constituyó así el llamado grupo de "Los Doce".

La tarea primera de los franciscanos fue la de establecer las bases sobre las que se había de levantar la llamada Provincia del Santo Evangelio. Erigieron el núcleo franciscano en la ciudad de México, San José de los Naturales, y se dividieron el trabajo de la fundación de células evangelizadas de avanzada.

La característica común de los sitios donde se establecieron estas primeras células era la de su importancia para el mundo indígena, ya sea -- porque fueran centro de habitación de grandes masas o porque su pasado prehispánico fuese trascendental: la mayoría de las veces ambas cosas ocurrían paralelamente.

A fray Juan de Ribas tocó dirigirse a Tlalmanalco, donde incendió -- los adoratorios prehispánicos en 1525. Se inició una construcción de carácter efímero. Este primer edificio sería el que fray Martín de Valencia habitó cuando se retiró al lugar, donde murió en 1534.

La fábrica del claustro e iglesia, que se levantan allí, hoy es modesta. Su terminación ocurrió en las postrimerías del siglo XVI, lo que -- permitió la introducción de elementos "sumamente modernos": la permeabilidad del manierismo no fue posible hasta que las ciudades tuvieron gran importancia e influían ya en forma decisiva sobre la vida de todo el país. El constructor de la portada de Porciúncula en Tlalmanalco utilizó un modelo -- también usado posteriormente en uno de los ejemplos de arquitectura manierista por excelencia en México: la catedral metropolitana. Las líneas de -- la portada son tan ortodoxamente manieristas que no extrañaría su inclusión en algún palacio florentino.

En la contraposición de las líneas usadas tradicionalmente en el ámbito monacal con las manieristas que se observa en Tlalmanalco se refleja --

un fenómeno de importancia: la nueva generación en los altos y cultos círculos novohispanos, enclavados en ciudades como Puebla y México, se imbuyó -- del espíritu manierista, que comenzó a manifestarse en la Nueva España con la construcción del túmulo Imperial de Carlos V, erigido por Claudio Arciniega en 1559. Los artistas de la nueva tendencia estaban ávidos por ponerse al tanto de la evolución de las nuevas formas artísticas; recurrieron -- con frecuencia a la copia de cánones europeos que llegaban a México por medio de tratados de arquitectura, grabados y estampas. Algunos de los primeros autores manieristas que trabajaron en la Nueva España tuvieron, incluso, formación europea.

La influencia manierista en Tlalmanalco no fue solamente la que dió lugar a la construcción de la portada de Porciúncula con las líneas que la caracterizan. Otros elementos del conjunto con tal ascendencia son: la portada principal, la portada que se abre en el sotocoro y dos hornacinas alojadas en el interior del templo.

Algún maestro manierista de primer orden fue el autor de las pinturas del retablo absidal antiguo. Hay que recordar que Simón de Pereyng y - Andrés de la Concha trabajaron en Huejotzingo. Es probable que al pincel de de la Concha se deban las tablas del retablo principal original que aún conservamos: la Natividad y la Adoración de los Reyes, colocadas en los muros laterales sobre el presbiterio, además de la Circuncisión, que se encuentra en la sacristía. Los paisajes de fondo, los escorzos en los que se resuelven diversas posiciones anatómicas de los personajes y las en extremo cuidadas soluciones de detalle, en forma especial las de rostros y manos, son plenamente manieristas en las tres obras.

Luis Juárez, pintor también manierista, dejó una obra de gran valía,

un Cristo. El tema es atípico para la época en que fue plasmado. Se trata, entonces, de una obra de extraordinaria importancia dentro del estudio de la pintura de la Nueva España: por el propio autor y por su tema. Recurrió Juárez en el lienzo, como en su obra general, a hacer que el volumen predominase sobre el dibujo. Dos de los colaterales no son ajenas al manierismo: su decoración incluye trarjas y roleos que ostentan el sello de esta tendencia, que indudablemente se percibe también en el lambrín de la iglesia y en uno de los frisos de la portería.

Aparte de todos los elementos cuya importancia fundamental es manifestar la influencia culta citadina sobre la vida monacal hacia fines del siglo XVI, son de notar, con méritos muy propios, dos retablos: el de Jesús Nazareno con pinturas de Juan Correa y el que hoy hace la función de retablo mayor.

La fábrica del retablo de Jesús Nazareno correspondió al taller de un artista magnífico del siglo XVII: Tomás Juárez, renombrado tallista que terminó el retablo mayor de la iglesia de San Agustín en México, obra hoy desaparecida; concursó para la comisión de la elaboración de la sillería del coro de la catedral metropolitana y muy probablemente colaboró con su hijo, Salvador de Ocampo, en la factura de la sillería del coro de San Agustín y del retablo mayor de Mexquitlán. El retablo de Jesús Nazareno en Tlalmanalco tiene fecha de comisión de obra en el año de 1694, anterior a la de su examen como tallista del gremio (1697).

El retablo hoy absidal es obra barroca de modalidad salomónica que corresponde a la transición entre ésta y la modalidad estípíte. Además de lo espléndido de sus columnas salomónicas y del tallado, estofado y encarnado de las esculturas, presenta gran interés por su simbolismo iconológico.

El que en el ámbito monacal de Tlalmanalco se hallen elementos correspondiente al manierismo cuya importancia es no inferior, constituye una de las características trascendentales del monumento. La contraposición de estas derivaciones de la influencia manierista con lo gotizante del claustro, por ejemplo, es algo de lo más sorprendente de Tlalmanalco; a la vez, no lo es tanto cuando somos capaces de situar en el tiempo la factura de cada elemento, en relación al desenvolvimiento de las formas artísticas y su dispersión.

El elemento más relevante del conjunto monacal de Tlalmanalco, aún dada la importancia de los ya descritos, es en definitiva, la capilla abierta. El recinto ostenta escultura decorativa que cae dentro de la modalidad ornamental denominada tequitqui, y es uno de sus más notables representantes.

Lo sobresaliente de esta capilla hizo que cuanto autor dirigiera su atención al conjunto conventual, no emitiese juicios extensos acerca de otro elemento que no fuera ella.

La mayoría de los investigadores de quienes disponemos alguna obra que haga referencia a la capilla abierta, tuvo en sus juicios un punto común: está presente en la obra un agudo hibridismo estilístico, manejado en forma por demás diestra por el cantero indígena. Esta característica hizo difícil la correcta catalogación estilística.

La mezcla de estilos a la que se incorporó además la mano de obra nativa no se dió únicamente en Tlalmanalco. Fue tan frecuente que se llegó a considerar el de estas obras como un conjunto aparte, con una denominación propia.

En la capilla de Tlalmanalco, como en muchos otros conjuntos de la

modalidad tequitqui, se observa una notable característica: la de no ser la obra homogénea ni siquiera temporalmente, es decir, hay allí la huella de repertorios formales de diversas épocas. En Tlalmanalco se incluyeron elementos góticos tardíos, renacentistas y mudéjares. Es precisamente el que no ostente el sello de un estilo único, lo que llevó a que diversos autores quisiesen ver incorporadas al recinto derivaciones ajenas a los repertorios occidentales. José Moreno Villa fue quien primero vió una importancia decisiva en la actividad indígena artística en las obras del siglo XVI de la Nueva España. Lo llevó esta visión a agrupar en una clase bien definida a todas éstas. A partir de este momento empezó a hablarse del "arte tequitqui". La idea de Moreno Villa se expandió posteriormente y en muchas ocasiones se llegó a extremos no aceptables. Se quiso ver explícitamente manifiesta la cultura pasada del indígena y ya no sólo su personalidad, la cual lo llevó a imprimir un sello peculiar en las realizaciones a que incorporó su trabajo. Varias investigaciones, aún de alta calidad, hicieron públicas interpretaciones de este tipo al referirse a la decoración de la capilla de Tlalmanalco.

En el monumento no existen, en ninguna forma, elementos derivados de la cultura prehispánica. La presencia, por ejemplo, de un glifo numérico aceptada por gran cantidad de autores, no es posible. La interpretación de uno de los elementos decorativos de la capilla como '3 pedernal' llevaría a tener que aceptar otras representaciones numéricas en la repetición que existe del mismo motivo malinterpretado.

La decoración es europea en su totalidad. La presencia de elementos decorativos universales, como el cráneo y las canillas, no excluye a la ornamentación de un marco profundamente occidental.

La sorprendente complejidad de la escultura decorativa del recinto fue una característica que propició el aventurar juicios de tal índole. Se trataba, tal vez, del monumento que se prestaba más al afán de encontrar en las obras novohispanas elementos esencialmente "mexicanos".

La decoración no es causal ni arbitraria. Presenta un complicado -- programa iconográfico. Tan complicado que aún las investigaciones actuales, con un caudal de interpretaciones de monumentos similares, no han podido -- descifrar. Son escasos los elementos reconocidos: animales relacionados -- con el pecado, pelícanos que representan a Cristo o su iglesia. La presencia de la orden se hizo manifiesta por la inclusión del cordón y de emblemas franciscanos.

Han habido intentos por descubrir la iconografía allí plasmada. Al parecer, don Francisco de la Maza halló el modelo del que surgió la decoración. Si es ciertamente éste el caso, una investigación posterior por parte de él fue truncada por su lamentable deceso.

La capilla abierta de Tlalmanalco, con una importancia tal vez su-- prema: la de ser el mejor exponente del conjunto de capillas realizadas en la modalidad tequitqui, no ha sido por lo antes expuesto, completamente com prendida. Su estudio eshaustivo es imprescindible y se halla aún abierto a todo tipo de investigación.

El cabal entendimiento del monumento arrojará luz no sólo sobre su propósito, que en sí es de gran interés, sino sobre el contexto que hizo po sible su construcción.

El recinto se levantó en un lugar preponderante durante la evangeli zación. Surge, entonces, el problema de saber si la capilla tuvo un propósito didáctico. El hecho de que no esté terminada hace difícil esclarecer

esta cuestión. Lo que llegó a terminarse de la capilla pudo haber sido utilizado para fines de la evangelización solo mediante la intervención constante de los frailes.

Es muy probable que en los muros laterales se hubiese planeado plasmar decoración al fresco que, tal vez, tendría relación directa con lo que sí se terminó. Tal vez, esta decoración hubiera sido más inteligible para el común de los indígenas.

En cualquier forma, es evidente que el propósito didáctico, si estuvo presente, no era el único. La orden, al incorporarse a un monumento tan ostentoso, manifestaba el concepto que de sí misma tenía: el de jugar un papel trascendental para el mundo cristiano.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Sepanal, legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco, Ramo Bienes Inmuebles, México, Municipio de Tlalmanalco, expediente 16327, legajo # 2.
2. Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, México, Editorial Porrúa, S. A., 1964, ... p. 1459.
3. Vivó, Jorge A. Climatología de México, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Dirección de Meteorología e Hidrología, -- 1946, (publicación # 19) ..., lam.
4. Davies Byam, Claude Nigel, Los mexicas primeros pasos hacia el imperio, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías, # 14)... p. 100.
5. Ibidem ... p. 101.
6. Ibidem ... p. 107.
7. Molina, fray Alonso de, Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana, 4a. ed., estudio preliminar de Miguel León Portilla, México, Editorial Porrúa, S. A., 1970, (Biblioteca Porrúa, # 44) ... p. 124.
8. "Lienzo de Tlaxcala", explicación de Alfredo Chavero, México, Artes de México, 1964, No. 51 - 52, año XI ... p. 28.
9. León Portilla, Miguel, Trece poetas del mundo azteca, México, Sep Setentas, 1972, (Sep Setentas, # 17) ... p. 229.
10. Ibidem.
11. Romero Galván, Rubén, Chimalpain y su octava relación, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975 ... p. 5.

12. Romero Galván, Rubén, op. cit., ... p. 13.
13. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón de, Relaciones originales de Chalco Amaquemecan, traducción de Silvia Rendón, prefacio de Angel María Garibay K., México, Fondo de Cultura Económica, 1965, ... p. 12.
14. Ibidem.
15. León Portilla, Miguel, op. cit., ... p. 231.
16. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón de, op. cit. ... p. 24 - 25.
17. Ibidem ... p. 26
18. Kirchhoff, Paul, Los pueblos de la Historia Tolteca - Chichimeca, ... p. 81 - 82.
19. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón de, op. cit. ... p. 29.
20. Ibidem.
21. Ibidem. ... p. 29 - 30.
22. Davies Byam, Claude Nigel, Los Señoríos independientes del imperio azteca, ... p. 82.
23. Ibidem, Los mexicas, p. 101.
24. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón de, op. cit. p. 99.
25. Ibidem. ... p. 100.
26. Ibidem.
27. León Portilla, Miguel, Trece poetas... op. cit., p. 232.
28. Ibidem. ... p. 233.

29. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón de, op. cit. p. 100.
30. Ibidem.
31. Ibidem. ... p. 102.
32. Ibidem. ... p. 110.
33. Ibidem. ... p. 115.
34. Ibidem. ... p. 118.
35. Monografía del Municipio de Tlalmanalco, texto de Héctor Delgadillo, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1973, ... p. 11.
36. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón de, op. cit. p. 218.
37. Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y leyenda de los Soles, traducción directa del náhuatl por Primo Feliciano Velázquez, México, - Instituto de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945, ... p. 59.
38. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de San Antón Muñón de, op. cit. p. 228 - 229.
39. Códice Aubin; Historia de la Nación Mexicana, reproducción del códice de 1576, edición de Charles E. Dible, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1963... p. 59.
40. Monografía del Municipio de Tlalmanalco, op. cit., ... p. 11.
41. Flores Guerrero, Raúl, Historia general del arte mexicano; época pre-hispánica, 2 t., México, Editorial Hermes, 1968... t I, p. 177.
42. León Portilla, Miguel, Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1972, ... p. 157.

43. Fernández, Justino, Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre, México, Instituto de Investigaciones - Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, ... p. 138.
44. Es evidente que el dato de la población, comprende a la de las regiones aledañas.
45. Gurría Lacroix, Jorge, "Itinerario de Hernán Cortés", México, Artes de México, 1968, No. 111, ... p. 40 - 44.
46. Monografía del Municipio de Tlalmanalco. op. cit., ... p. 11.
47. Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, 8a. ed., introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México, Editorial Porrúa, S. A., 1970, ... p. 155.
48. Ibidem. ... p. 155 -156.
49. Clavijero, Francisco Javier, Historia Antigua de México, ed. y prólogo de Mariano Cuevas, México, Editorial Porrúa, S. A., 1964, ... p. 331.
50. Ibidem.
51. Díaz del Castillo, Bernal, op. cit., ... p. 156.
52. Ibidem.
53. Ibidem. ... p. 158.
54. Ibidem. ... p. 160.
55. Gurría Lacroix, Jorge, op. cit., ... p. 45.
56. Ibidem. ... p. 50
57. Díaz del Castillo, Bernal, op. cit., ... p. 355.
58. Ibidem. ... p. 289.
59. Ibidem. ... p. 292 - 293.

60. Díaz del Castillo, Bernal, op. cit., ... p. 302 - 303.
61. Ibidem. ... p. 304.
62. García, Genaro. Carácter de la conquista española en México, 2a. ed., México, Ediciones Fuente Cultural, ... p. 248.
63. Díaz del Castillo, Bernal, op. cit., ... p. 311.
64. Clavijero, Francisco Javier, op. cit., ... p. 390.
65. Ibidem. ... p. 385.
66. Chimalpain Cuauhtlehuauitzin, Francisco de san Antón Muñón de, op. cit. ... p. 158.
67. Díaz del Castillo, Vernal, op. cit., ... p. 327 - 328.
68. Chimalpain Cuauhtlehuauitzin, Francisco de san Antón Muñón de, op. cit. ... p. 238 - 239.
69. Ibidem. ... p. 241.
70. Ibidem. ... p. 243 - 244.
71. "Lienzo de Tlaxcala", op. cit., ... p. 28.
72. Pomar y Zorita, Relación de Texcoco y Breve relación de los señores de la Nueva España, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1941, ... p. 255.
73. Ibidem. ... p. 240.
74. García Icazbalceta, Joaquín, Colección de documentos inéditos para la historia de México, 2 t., México, Editorial Porrúa, S. A., 1971, ... t. II, ... p. 307 - 332.
75. Apenes, Ola, Mapas antiguos del valle de México, México, Imprenta -- Universitaria, 1947, ... p. 22.
76. Ibidem. ... p. 23.

77. Apenes, Ola, op. cit., ... p. 21.
78. Ibidem. ... p. 24.
79. Ibidem. ... p. lam. 30.
80. Ibidem.
81. Ibidem.
82. Matrícula de Tributos, Códice, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1968, ... p. 48.
83. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", Historia de México, t. IV. México, Salvat Editores, 1974, ... p. 234.
84. Vázquez Vázquez, Elena, Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en la Nueva España; siglo XVI, México, Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, ... p. 19.
85. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", op. cit., ... p. 234.
86. Vázquez Vázquez, Elena, op. cit. ... p. 19.
87. Ibidem. ... p. 10
88. Ricard, Robert, La conquista espiritual de México, México, Editorial Jus, 1947, ... p. 35.
89. Ibidem. ... p. 19.
90. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica Indiana, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945, ... t. II, p. 37.
91. Ibidem. ..., t. II, p. 38.
92. Ibidem. ..., t. II, p. 39.
93. Dávila Padilla, fray Agustín, Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago, México, Editorial Academia Literaria, 1955, ... p. 30.

94. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", op. cit., ... p. 230.
95. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica..., op. cit., ... t. II, p. 40.
96. Vázquez Vázquez, Elena, Distribución geográfica..., op. cit., ... p. 20
97. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", op. cit., ... p. 240.
98. Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera..., op. cit., ... p. 450.
99. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, ... p. 19.
100. Ibidem. ... p. 21.
101. Torquemada, fray Juan de, Monarquía Indiana, México, Editorial Porrúa, S. A., 1969, ... t. III, p. 303.
102. Monterrosa, Mairano, "La evangelización", op. cit., ... p. 236.
103. KropfingervonKugelgen, Helga, "Problemas de aculturación en la iconología franciscana de Tecamachalco", Comunicaciones, no. 7, ... p. 113.
104. Ibidem. ... p. 114.
105. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica..., op. cit., ... t. II, p. 48.
106. KropfingervonKugelgen, Helga, "Problemas...", op. cit., ... p. 114.
107. Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio de, Teatro Americano, México, Editora Nacional, 1952, ... t. I, p. 63-64.
108. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", op. cit., ... p. 245.
109. Ricard, Robert, La conquista espiritual, op. cit., ... p. 158.
110. Chimalpain Cuauhtlehuantzin, Francisco de san Antón Muñón de, op. cit. ... p. 244 - 245.

111. Torquemada, fray Juan de, Monarquía Indiana, op. cit., ..., t. III, p. 386.
112. Benavente, fray Toribio de, Historia de los indios, op. cit., ... p. 180.
113. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica..., op. cit., ... t. IV, p. 37.
114. Benavente, fray Toribio de, Historia de los indios, op. cit., ... p. 85.
115. Vetancurt, fray Agustín de, Crónica de la Provincia, México, Editorial Porrúa, S. A., 1971, ... p. 62.
116. Benavente, fray Toribio de, Memoriales, op. cit., ... p. 202.
117. Chimalpain Cuauhtlehuantzin, Francisco de san Antón Muñón de, op. cit. ... p. 253.
118. Cartas de religiosos en Nueva España, 1539 - 1594, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1941, ... p. 184.
119. Código franciscano; siglo XVI, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1941, ... p. 10.
120. Zulaica y Garate, Román, Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI, México, Editorial Pedro Robredo, 1939, ... p. 215.
121. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas..., op. cit., ... p. 25.
122. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica..., op. cit., t. IV, p. 13.
123. Ibidem.
124. Ibidem. ... p. 14
125. Kropfinger-von-Kugelgen, Helga, "Problemas...", op. cit., ... p. 113.

126. Salas Cuesta, Marcela, La iglesia y el convento de Huejotzingo, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, ... p. 24.
127. Benavente, fray Toribio de, Historia de los indios... op. cit., p. 127.
128. Ibidem.
129. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica... op. cit., ... t. IV. p. 29.
130. Ibidem.
131. Ibidem. ... t. IV, p. 30.
132. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica... op. cit., t. III, p. 137.
133. Ibidem.
134. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica... op. cit., t. IV., p. 47.
135. Benavente, fray Toribio de, Historia de los indios... op. cit., p. 128.
136. Ibidem. ... p. 127.
137. Ibidem. ... p. 128.
138. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica... op. cit., t. IV., p. 37.
139. Ibidem.
140. Ibidem. ... t. IV, p. 39.
141. Ibidem. ... t. IV., p. 40.

142. Mc Andrew, John, The open air churches of sixteenth century, Mexico, Cambridge, Harvard University Press, 1965, ... p. 539. Traduzco li bremente, así como en las citas siguientes.
143. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica..., op. cit., t. IV, p. 49.
144. Ibidem.
145. Ibidem. ... p. 41.
146. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., ... p. 539.
147. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", op. cit., ... p. 293.
148. Ibidem. ... p. 245.
149. Chimalpain Cuauhtlehuánitzin, Francisco de San Antón Muñón de, Relaciones..., op. cit., ... p. 253.
150. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., ... p. 539.
151. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica..., op. cit., ... t. IV, p. 40.
152. Kubler, George, Mexican architecture of sixteenth century, London, Penguin Books, 1959, ... t. II, p. 62.
153. Vázquez Vázquez, Elena, Distribución geográfica..., op. cit., p. 58.
154. Kubler, George, Mexican architecture..., op. cit., t. II, p. 178.
155. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", op. cit., ... p. 245.
156. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., ... t. II., p. 126.
157. Ibidem. ... t. II. p. 419.

158. Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, ... p. 41.
159. Ibidem.
160. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., ... p. 539.
161. Palm, Erwin, Walter, "El sincretismo emblemático de los Tiempos de la Casa del Dean en Puebla", Comunicaciones, No. 8, ... p. 18.
162. Sepanal, legajo de san Luis Obispo de Tlalmanalco..., op. cit.
163. Ibidem.
164. Ibidem.
165. Salas Cuesta, Marcela, La iglesia y el convento..., op. cit., p. 66.
166. Martínez Reyes, Amada, La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, p. 34.
167. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., ... p. 219 - 220.
168. Rojas, Pedro, Historia General del Arte Mexicano, Epoca colonial, México, Editorial Hermes, 1968, ... t. II, p. 30.
169. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., ... p. 526.
170. Sepanal, legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco, op. cit.
171. Ibidem.
172. Archivo fotográfico de Culhuacán.
173. Salas Cuesta, Marcela, La iglesia y el convento de Huejotzingo, op. cit., ... p. 67 - 68.

174. Todas las descripciones están hechas de frente al espectador.
175. Edwards, Emily, Painted walls of Mexico; from prehistoric times until today, Austin, University of Texas, Press, 1966, ... p. 81.
176. El doctor Erwin Walter Palm, al parecer encontró el modelo del cual surgieron estas representaciones.
177. Ferguson, George, Signos y Símbolos en el arte cristiano, Buenos Aires, Emecé Editores, 1955, ... p. 16.
178. Las grullas aparecen también en el momento efímero para las honras fúnebres de Carlos V, que levantó Claudio de Arcinega en San José de los Naturales. Ver: Francisco de la Maza, La Mitología Clásica en el arte colonial de México, y la descripción del Túmulo de Cervantes de Salazar en: Joaquín García Icazbalceta, Bibliografía Mexicana del siglo XVI.
179. Palm, Erwin Walter, "El sincretismo emblemático de los tiempos de la casa del Dean en Puebla.", op. cit., ... p. 12.
180. Angulo Iñiguez, Diego, y Enrique Marco Dorta, Historia del arte Hispanoamericano, Barcelona, Salvat Editores, 1945 - 1950, ... t. II, p. 357 - 358.
181. Ferguson, George, Signos y Símbolos..., op. cit., ... p. 12.
182. Kubler, George, Mexican architecture..., op. cit., ... t. II, p. 376.
183. Sepanal, legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco, op. cit.
184. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., ... p. 595.
185. Sepanal, legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco, op. cit.
186. Actualmente se ha iniciado el cambio de la viguería.
187. Proporcionada gentilmente por el Lic. Mariano Monterrosa.
188. Agradezco la información hecha por la maestra Elena I de Gerlero.

189. Angulo Iñiguez, Diego, Historia del arte Hispanoamericano, op. cit., t. II., p. 358.
190. Kubler, George, Mexican Architecture..., op. cit., ... t. II, p. 381.
191. Caballero Barnard, José, Los conventos del siglo XVI; en el Estado de México, Talleres gráficos de la Nación, 1973... p. 165.
192. Angulo Iñiguez, Diego, Historia del arte Hispanoamericano, op. cit., ... t. II, p. 358.
193. Caballero Barnard, José, Los conventos..., op. cit., ... p. 165.
194. Ibidem.
195. Salas Cuesta, Marcela, La iglesia y convento de Huejotzingo, op. cit. ... p. 107.
196. Por falta de una fotografía adecuada de esta Crucifixión, no ha podido ser analizada más profundamente. La firma está pintada en blanco, y se lee: Ludovicus Xuarez, F.
197. Esta representación no se ha fotografiado aún.
198. Manrique, Jorge Alberto, "El transplante de las formas artísticas españolas en México", en Actas del tercer Congreso de Hispanistas, México, El Colegio de México, 1965, ... p. 574.
199. Toussaint, Manuel, Pintura Colonial en México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, ... p. 245.
200. Ibidem. ... p. 156.
201. Ibidem. ... p. 245.
202. Las observaciones directas de esta obra, ocurrieron en un lapso de -- tiempo muy corto, tenga el lector en cuenta que trato de ser lo más -- fiel posible.

203. El maestro Jorge Alberto Manrique, estudia actualmente la problemática de estos dos autores; su estudio, aún inédito, tiende a identificar al autor de la Santa Cecilia en la personalidad del autor de las pinturas de Yanhuitlán.
204. Toussaint, Manuel, Pintura colonial en México, op. cit., ... p. 64.
205. Enciclopedia Universal Ilustrada. Barcelona, Espasa Calpe, 1922, ... t. 46, p. 499.
206. Ibidem.
207. Ibidem.
208. Vocabulario arquitectónico ilustrado, México, Secretaría de Patrimonio Nacional, 1975, ... p. 350.
209. Manrique, Jorge Alberto, "Manierismo en Nueva España", México, Plural, No. 56, ... p. 44.
210. Ibidem. ... p. 45.
211. Ibidem.
212. Toussaint, Manuel, La catedral de México y el Sagrario Metropolitano; su historia, su tesoro y su arte, México, Comisión Diocesana de orden y decoro, 1948... p. 33.
213. Ibidem. ... p. 27.
214. Ibidem.
215. Ibidem. ... p. 29.
216. Ibidem. ... p. 97.
217. Ibidem.
218. Ibidem. ... p. 99.
219. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas..., op. cit., ... p. 337.

220. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas..., op. cit., ... p. 274 - 275.
221. Vocabulario arquitectónico ilustrado, op. cit., ... p. 290.
222. Sepanal, Legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco, op. cit.
223. Vetancurt, fray Agustín de, Crónica de la Provincia..., op. cit., ... p. 62.
224. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas..., op. cit., ... p. 277 - 278.
225. Caballero Barnard, José, Los conventos..., op. cit., ... p. 164.
226. Sepanal, Legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco, op. cit.
227. A.D.N. Documento del 7 de julio de 1694, Escribano No. 13, José Ana Ya Borillo.
228. Documents, the Americas, V. IV, april 1948, No. 4, Academy of American Franciscan History, Washington..., p. 510.
229. García Granados, José, Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.
230. Documents, the Americas..., op. cit., p. 514 - 515.
231. Berlin, Heinrich, "Salvador de Ocampo a Mexican sculptor", en The Americas, Harvard, 1948, p. 421.
232. A.D.N. documento del 7 de julio de 1694, ... op. cit.
233. Enciclopedia de la Religión Católica, Barcelona, Dalman y Jover, S.A., 1954, ... p. 1304.
234. Sagrada Biblia, Nacar-Colunga, 1971, (San Juan, 18,10).
235. Enciclopedia de la Religión Católica, op. cit., ... p. 1305.

236. Sagrada Biblia, op. cit., (San Marcos 15,22).
237. Pacheco, Francisco, Arte de la Pintura, Madrid, Editorial Maestre, 1956, ... p. 287.
238. Ferguson, George, Signos y símbolos..., . op. cit., ... p. 213.
239. Ver la obra: Martin S. Soria, The paintings of Zurbarán.
240. Catálogo de Juan Correa, del Seminario de Arte Colonial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, que dirige la Dra. Elisa Vargas Lugo, inédito.
241. Toussaint, Manuel, Pintura colonial en México; op. cit., ... p. 262.
242. Archivo fotográfico de Culhuacán, op. cit.
243. Ibidem.
244. Toussaint, Manuel, Pintura colonial en México, op. cit., ... p. 155.
245. Caballero Barnard, José, Los conventos..., op. cit., ... p. 165.
246. Sepanal, Legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco. op. cit.
247. Roig, Juan Ferrando, Iconografía de los santos, Barcelona, Ediciones Omega, 1963, ... p. 152.
248. Caballero Barnard, José, Los conventos..., op. cit., ... p. 165.
249. Sepanal, Legajo de San Luis Obispo de Tlalmanalco, op. cit.
250. Roig, Juan Ferrando, Iconografía..., op. cit., ... p. 218.
251. Ibidem. ... p. 150 - 151.
252. Ibidem. ... p. 37 - 40.
253. Ibidem. ... p. 213.
254. Ibidem. ... p. 156.

255. Roig, Juan Ferrando, Iconografía..., op. cit., ... p. 152 - 153.
256. Ibidem. ... p. 47.
257. Ibidem. ... p. 154 - 156.
258. Archivo fotográfico de Culhuacán.
259. Ferguson, George, Signos y símbolos..., op. cit., p. 98
260. Maza, Francisco de la, "Simbolismo del retablo de Huejotzingo", Artes de México, 1968, No. 106, ... p. 26.
261. Sagrada Biblia, op. cit., (San Mateo, 16,13- 19).
262. Ibidem. Hechos de los Apóstoles, (9,3- 6).
263. Ibidem. Hechos de los Apóstoles, (9,17).
264. Ibidem. (San Lucas, 1,40 - 45).
265. Ibidem. (San Mateo, 11,11 - 14).
266. Ibidem. (San Lucas, 3,15 - 17).
267. Ibidem. (San Marcos, 1,2 - 3).
268. Ibidem. (San Mateo, 3,2 - 10).
269. Ibidem. (San Juan, 19, 26 - 27).
270. Croisset, Juan, El año cristiano, París, Garnier Hermanos, 1877, t. IV, p. 391.
271. Ibidem. ... t. IV, p. 395.
272. Ibidem. ... t. II, p. 701.
273. Ibidem.
274. Actualmente dos de las esculturas han cambiado sus lugares originales, san Francisco ocupa el nicho de San Juan y viceversa.

275. Couto, Bernardo, Diálogos sobre la historia de la pintura en México, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, ... p. 123.
276. Ibidem. ... p. 123 - 124.
277. Ibidem. ... p. 123.
278. Ribera Cambas, Manuel, México pintoresco, artístico y monumental, México, Imprenta de la Reforma, 1880, ... t. II, p. 481.
279. Riva Palacio, Vicente. México a través de los siglos; El virreynato, México, Editorial Cumbre, 1958, ... t. II, p. 531.
280. Diez Barroso, Francisco, El arte en la Nueva España, México, 1921, ... p. 135.
281. Ibidem.
282. Ibidem. ... p. 135 - 136.
283. Moreno Villa, José, Lo mexicano en las artes plásticas, México, El colegio de México, 1948, ... p. 13 - 14.
284. Ibidem. ... p. 15 - 16.
285. Ibidem. ... p. 19.
286. Ferguson, George, Signos y símbolos..., op. cit., ... p. 257.
287. Para esta representación ver: Lehrs, Max, Late gothic engravings of Germany I the netherlands, fig. 652.
288. Fernández García, Martha Raquel, Historia del concepto de "Arte Tequitqui", tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México... p. 46.
289. Angulo Iñiguez, Diego y Enrique Marco Dorta, Historia del arte hispanoamericano, op. cit., ... t. I., p. 337.
290. Ibidem. ... t. I., p. 341 - 344.

291. Toussaint, Manuel, Arte Colonial Mexicano, op. cit., ... p. 26.
292. Ibidem. ... p. 41.
293. Ibidem. ... p. 57.
294. Ibidem. ... p. 13.
295. Kubler, George, Mexican Architecture..., op. cit., ... t. II., p. 402.
296. Ibidem.
297. Ibidem. ... t. II., p. 335.
298. Ibidem.
299. Ibidem. ... t. II., p. 394.
300. Kubler, George y Martin S. Soria, Art and Architecture in Spain, Portugal and their american dominions; 1500 to 1800, London, Penguin Books, 159... p. 70.
301. Horcasitas, Fernando. El Teatro Náhuatl; épocas novohispana y moderna, Instituto de Investigaciones Modernas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, ... p. 425.
302. Ibidem.
303. Kubler y Soria, Art and architecture..., op. cit., ... p. 166.
304. Caso, Alfonso, Los calendarios prehispánicos, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, ... p. 7.
305. Kubler y Soria, Art and architecture..., op. cit., p. 166.
306. Rojas, Pedro, Historia general del arte mexicano, época colonial, op. cit., ... t. I, p. 69 - 70.

307. Wilder, Weissmann Elizabeth, Escultura Mexicana; 1521 - 1821, México, Editorial Atlante, 1950, ... p. 55.
308. Ibidem.
309. Mc Andrew, John, The open air churches..., op. cit., p. 535.
310. Ibidem.
311. Ibidem.
312. Ibidem. ... p. 536.
313. Ibidem.
314. Ibidem.
315. Ibidem.
316. Ibidem.
317. Ibidem. p. 540.
318. Ibidem.
319. Ibidem. ... p. 542.
320. Gante, Pablo C. de, La arquitectura en México, en el siglo XVI, México, Editorial Porrúa, S. A., 1954, ... p. 149.
321. Ibidem. ... p. 194.
322. Ibidem. ... p. 192 - 194.
323. Ibidem. ... p. 191.
324. Flores Marini, Carlos, et al. "Conventos del siglo XVI", Artes de México, No. 86 - 87, ... p. 6.
325. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas..., op. cit., p. 153 - 154.

326. Romero Quiroz, Javier, El Estado de México, guía, Toluca, Ediciones del Gobierno del Estado de México, 1967, ... p. 222.
327. Fernández García, Martha Raquel, Historia del concepto de "Arte Tequitqui", op. cit., ... p. 193.
328. Ferguson, George, Signos y Símbolos..., op. cit., ... p. 20.
329. Luks, Ilmar, "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII," Caracas, Universidad Central de Arquitectura y Urbanismo, 1973... p. 94.
330. Ibidem.
331. Ibidem. ... p. 97.
332. Ibidem. ... p. 101. De hecho, no fue una sesión completa del Concilio dedicada a las artes figurativas, sino sólo una parte de la sesión XXV, del 3 de diciembre de 1563, que se ocupaba también de otros asuntos; y en el texto del decreto sobre la invocación y veneración de las reliquias de los santos y las imágenes, no se restringe el uso de la alegoría.
333. Ibidem. ... p. 94.
334. Ibidem. ... p. 22.
335. Ibidem.
336. Ibidem. ... p. 24.
337. Sebastián, Santiago, "Iconología del claustro románico, San Cugat del Valles. Seis conferencias sobre temas de iconología en la arquitectura, Paul Coremans, Churubusco, 1976.

B I B L I O G R A F I A

1. Angulo Iñiguez, Diego y Enrique Marco Dorta, Historia del Arte Hispanoamericano, 3 t., Barcelona, Salvat Editores, 1945 - 1950.
2. Apenes, Ola, Mapas antiguos del Valle de México; recopilados y descritos por el autor, nota preliminar de Rafael García Granados con una biografía del autor de Pablo Martínez del Río, México, Imprenta Universitaria, U.N.A.M., Instituto de Historia, 1947 (Publicación No. 4).
3. Archivo Fotográfico de Culhuacán, México.
4. Archivo Sepanal, Ramo de Bienes Inmuebles.
5. Benavente, fray Toribio de, 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 observado, estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman, México, Editorial Porrúa, S. A., 1969 ("Sepan Cuantos...", No. 129).
6. Benavente, fray Toribio de, Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella, nueva transcripción paleográfica del manuscrito original, con inserción de las porciones de la Historia de los indios de la Nueva España que completan el texto de los Memoriales, edición, notas, estudio analítico de los escritos históricos de Motolinía y apéndices. Apéndice documental, con inclusión de la carta que dirigió Motolinía al emperador Carlos V en 1555, y otras piezas provenientes de, o relativas a Motolinía, y un índice analítico de materias, por Edmundo O'Gorman, México, Instituto de Investigaciones Históricas, - Universidad Nacional Autónoma de México, 1971 (Serie de historiadores y cronistas de Indias, No. 2).

7. Berlin, Heinrich, "Salvador de Ocampo, a Mexican sculptor" en The -- Americas, Academy of American Franciscan History. Harvard 1948, Vol. IV, April, No. 4.
8. Berlin, Heinrich, "The High altar of Huejotzingo" en The Americas, Academy of American Franciscan History. Harvard, 1958, Vol. XV, July, No. 1.
9. Bordes Calderón, María del Carmen, Rutas turísticas del Estado de México, [S. 1.], Dirección de Turismo del Gobierno del Estado de México, 1969 - 1975.
10. Caballero Barnard, José Manuel, Los conventos del siglo XVI en el Estado de México, viñetas del autor, talleres gráficos de la Nación, Dirección de Turismo del Gobierno del Estado de México, 1973.
11. Clavijero, Francisco Javier, Historia antigua de México, edición y prólogo de Mariano Cuevas, edición del original escrito - en castellano por el autor, México, Editorial Porrúa, S.A., 1964, ("Sepan Cuantos..." No. 29).
12. Cartas de Religiosos de Nueva España; 1539 - 1594, prólogo de Joaquín García Icazbalceta, México, Editorial Salvador Chávez - Hayhoe, 1941.
13. Caso, Alfonso, Los calendarios prehispánicos, presentación de Miguel León Portilla, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías, No. 6).
14. Catálogo de Juan Correa, del Seminario de Arte Colonial Mexicano de la Dra. Elisa Vargas Lugo, inédito.
15. Cervantes de Salazar, Francisco, México en 1554, 3a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964 (Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 3).
16. Códice Aubin; Historia de la Nación Mexicana, reproducción del código de 1576, edición, introducción, notas, índices, versión pa liográfica directa del náhuatl por Charles E. Diddle, Madrid, edición José Porrúa Turanzas, 1963 (Colección Chimalistac de libros y documentos acerca de la Nueva España, No. 16)

17. Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles, traducción directa del náhuatl por Primo Feliciano Velázquez, México, Instituto de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945 (Publicaciones del Instituto de Historia, Primera Serie, No. 1).
18. Códice Franciscano; siglo XVI, informe de la Provincia del Santo -- Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
19. Concilio de Trento, Venecia, 1791.
20. Cortés, Hernán, Cartas de Relación, México, Editorial Porrúa, S.A. 1971 ("Sepan Cuantos..." No. 7).
21. Couto, José Bernardo, Diálogo sobre la historia de la pintura en México, edición, prólogo y notas de don Manuel Toussaint, México, Fondo de Cultura Económica, 1947 (Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna, pensamiento y acción)
22. Croisset, Juan, El año cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año, 6 t., traducción de José Francisco de Isla, París, Librería de Garnier Hermanos, Editores, 1877.
23. Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, Francisco de san Antón Muñón de, Relaciones originales de Chalco Amaquemecan, traducción de -- Silvia Rendón, prefacio de Angel Ma. Garibay K; México, - Fondo de Cultura Económica, 1965.
24. Davies Byam, Claude Nigel, Los mexicas primeros pasos hacia el imperio, México, Instituto de Investigaciones Históricas, - Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías No. 14).
25. Davies Byam, Claude Nigel, Los Señoríos Independientes del Imperio - Azteca, México, Instituto Nacional de Antropología e -- Historia, 1968, (Serie Historia, No. XIX).
26. Dávila Padilla, fray Agustín, Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la orden de predicadores, por las vidas de sus varones insignes, y casos - notables de la Nueva España, 3a. ed; prólogo de Agustín

Millares Carlo, México, Editorial Academia Literaria, 1955.

27. Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, 8a. ed.; introducción y notas de Joaquín - Ramírez Cabañas, México, Editorial Porrúa, S. A., 1970, ("Sepan Cuantos...") No. 5).
28. Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, México, Editorial Porrúa, S. A., 1964.
29. Diez Barroso, Francisco, El arte en Nueva España, México [s.p.i.], 1921.
30. Documento del 7 de julio de 1694. Archivo de Notarías, escribano 13, José Anaya Borillo, paleografía de Gustavo Curiel M., amablemente cedido por la Lic. Elena Zea Prado.
31. Edwards, Emily, Painted walls of Mexico; from prehistoric times until today, prefacio de Jean Charlot, Austin, University of - Texas Press, 1966.
32. Enciclopedia de la Religión Católica, Barcelona, Dalman y Jover, S.A. 1954.
33. Enciclopedia Universal Ilustrada. Barcelona, Espasa Calpe, 1922.
34. Fernández García, Martha Raquel, Historia del concepto del "Arte Tequitqui", tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
35. Fernández Justino, Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
36. Ferguson, George, Signos y Símbolos en el arte cristiano, traducción de Carlos Peralta, revisión de José Edmundo Clemente, Buenos Aires, Emecé Editores, 1955,
37. Flores Guerrero, Raúl, Historia general del arte mexicano; 2 t., México, Editorial Hermes, 1968.

38. Flores Marini, Carlos, Fidel de Jesús Chauvet, Antonio Toussaint, "Conventos del siglo XVI", México, Artes de México, No. 86 - 87, año XIII, IIa. época, 1966.
39. Gante, Pablo C. de, La arquitectura de México en el siglo XVI, 2a. ed.; presentación de Federico Mariscal, México, Editorial Porrúa, S.A., 1954.
40. García, Genaro, Carácter de la conquista española en América y en México; según los textos de los historiadores primitivos, 2a. ed.; prólogo de Mariano Nava, México, Ediciones Fuente - Cultural, [s. f.] (Colección Daniel).
41. García Granados, José, Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín, 2 v., introducción del autor, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.
42. García Icazbalceta, Joaquín, Bibliografía Mexicana del siglo XVI; catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600, con biografías de autores y otras ilustraciones, edición - de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954. (Biblioteca Americana, serie de Literatura Moderna, Historia y Biografía).
43. García Icazbalceta, Joaquín, Colección de documentos para la historia de México, 2 t., México, Editorial Porrúa, S.A., 1971, (Biblioteca Porrúa, No. 47).
44. García Icazbalceta, Joaquín, Colección de documentos para la historia de México, 2 t., México, Editorial Porrúa, S.A., 1971, (Biblioteca Porrúa, No. 48).
45. Gurría Lacroix, Jorge, "Itinerario de Hernán Cortés", México, Artes de México, 1968, No. 111, año XV.
46. Horcasitas, Fernando, El teatro náhuatl; épocas novohispana y moderna, primera parte, prólogo de Miguel León Portilla, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías, No. 17).

47. Kirchoff, Paul, Los pueblos de la Historia Tolteca-Chichimeca.
48. Kropfinger-von-Kugelgen, Helga, "Problemas de aculturación en la iconología franciscana de Tecamachalco", Comunicaciones, Proyecto Puebla-Tlaxcala, Fundación alemana para la investigación científica, Puebla, 1973, No. 7.
49. Kubler, George, Martín S. Soria, Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions; 1500 to 1800, -- London, Harmondsworth, middlesex, Penguin Books, 1959, (The Pelican History of Art).
50. Kubler, George, Mexican architecture of the sixteenth century, 2 t., New Haven, Yale University Press, 1948.
51. Leon Portilla, Miguel, Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares, 2a. ed., dibujos de Alberto Beltrán, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
52. León Portilla, Miguel, Trece poetas del mundo azteca, México, Sep Setentas, 1972, (Sep Setentas, No. 17).
53. Luks, Ilmar, "Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII", Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Noviembre 1973, No. 17.
54. "Lienzo de Tlaxcalla", explicación de Alfredo Chavero, México, Artes de México, 1964, No. 51 - 52, año XI.
55. Mc Andrew, John, The open-air churches of sixteenth century, Mexico. Atrios, posas, open chapels, and other studies, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1965.
56. Mac Gregor, Luis, El plateresco en México, México, Editorial Porrúa, S. A., 1954.
57. Manrique, Jorge Alberto, "El transplante de las formas artísticas españolas a México", en Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, México, El Colegio de México, -- 1954.

58. Manrique, Jorge Alberto, "Manierismo en Nueva España", México, Plural, No. 56, Mayo, 1976, p. 43-46.
59. Martínez Reyes, Amada, La iglesia y el convento de San Andrés Calpan, Puebla, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
60. Matrícula de Tributos, Códice, palabras preliminares de Antonio Ortiz Mena, aportación de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público a la XIX Olimpiada, interpretación y notas de José Corona Núñez, México, 1968.
61. Maza, Francisco de la, El pintor Martín de Vos en México, México, - Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971. (Estudios y fuentes del arte en México, No. XXIX).
62. Maza, Francisco de la, La mitología clásica en el arte colonial de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, (Estudios y Fuentes del Arte en México, No. XXIV).
63. Maza, Francisco de la, "Simbolismo del retablo de Huejotzingo", México, Artes de México, 1968, No. 106, año XV.
64. Mendieta, fray Jerónimo de, Historia Eclesiástica Indiana, dirigida - por fray Antonio de Trejo, advertencias, carta dedicatoria y advertencias preámbulas de Joan de Domayquia, noticias - del autor y de la obra por Joaquín García Icazbalceta, 4 t., México; Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945.
65. Mendieta, fray Jerónimo de, Vidas franciscanas, 4 v., Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.
66. Molina, fray Alonso de, Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana, 4a. ed., estudio preliminar de Miguel León Portilla, México, Editorial Porrúa, S. A., 1970 (Biblioteca Porrúa, No. 44).
67. Monografía del Municipio de Tlalmanalco, texto de Hector Delgadillo, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1973.

68. Monterrosa, Mariano, "La evangelización", Historia de México, p. 231 - 298, t. IV, México, Salvat Editores, 1974.
69. Moreno Villa, José, La escultura colonial mexicana, México, El Colegio de México, 1942.
70. Moreno Villa, José, Lo mexicano en las artes plásticas, México, El Colegio de México, 1948.
71. Pacheco, Francisco, Arte de la pintura, 2 t., edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638, notas e introducción de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Editorial Maestre, 1956.
72. Palm, Erwin Walter, "El sincretismo emblemático de los triunfos de la casa del Deán en Puebla," Comunicaciones, Proyecto Puebla-Tlaxcala, Fundación alemana para la investigación científica, Puebla, 1973, No. 8, p. 57 - 62.
73. Pomar, Juan Bautista y Alonso de Zurita, Relación de Tezcoco, y Breve relación de los señores de la Nueva España, varias relaciones antiguas, siglo XVI, prólogo de Joaquín García Icazbalceta, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1941.
74. Ponce, fray Alonso, Relación breve y verdadera, 2 v., Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1872, (Colección de documentos inéditos para la historia de España).
75. Remi, Simeón, Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine, Atria akademische Druck-U, Verlagsanstalt, 1963.
76. Ricard, Robert, La conquista espiritual de México; Esayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523 a 1572, traducción de Angel María Garibay K., México, Editorial Jus, 1947.
77. Riva Palacio, Vicente, México a través de los siglos; Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual. El Virreynato; Historia de la dominación española en México desde 1521 a 1808, México, Editorial Cumbre, S.A., 1958.

78. Ribera Cambas, Manuel, México pintoresco, artístico y monumental, 2 v. México, Imprenta de la Reforma, 1880.
79. Roig, Juan Ferrando, Iconografía de los santos, Barcelona, Ediciones Omega, S. A., 1963.
80. Rojas Garcidueñas, José, El antiguo colegio de san Ildefonso, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Edición del IV centenario de la - Universidad de México, 1951.
81. Rojas, Pedro, Historia general del arte mexicano. Epoca colonial, 2 t. México, Editorial Hermes, 1968.
82. Romero de Terreros, Manuel, La iglesia y convento de San Agustín, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951.
83. Romero Galván, Rubén, Chimalpain y su Octava Relación, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
84. Romero Quiróz, Javier, El Estado de México, Guía, Toluca, Ediciones del Gobierno del Estado de México, 1967, (Colección Historia).
85. Sagrada Biblia, versión directa de las lenguas originales por Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, 7a. ed. Madrid, La Editorial Católica, 1971, (Biblioteca de Autores Cristianos).
86. Salas Cuesta, Marcela, La iglesia y el convento de Huejotzingo, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
87. Sebastián, Santiago, "Iconología del claustro románico, San Cugat del Valles", Seis conferencias sobre temas de iconología y -- simbología en la arquitectura, pláticas dictadas en el auditorio Paul Coremans, Churubusco, julio de 1976.
- 8. Soria, Martín, S., The paintings of Zurbaran, 2a. ed., London Phaidon Press, 1955.

89. Tablada José Juan, Historia del arte en México, México, Compañía Nacional Editora "Aguilas", 1927.
90. Torquemada, fray Juan de, Monarquía Indiana, 3 t., introducción de Miguel León Portilla, México, Editorial Porrúa, S. A., 1969 (Biblioteca Porrúa, No. 41 - 42 - 43).
91. Torquemada, fray Juan de, Veintium libros rituales y Monarquía Indiana con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista y conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra, introducción de Miguel León Portilla, 3 t., México, Editorial Porrúa, S. A., 1969.
92. Toussaint, Antonio. El plateresco en la Nueva España, México, Edición de Artes de México, 1971.
93. Toussaint, Manuel, Arte colonial en México, 2a. ed., advertencia de Justino Fernández, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
94. Toussaint, Manuel, La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano; su historia, su tesoro, su arte, México, Comisión Diocesana de orden y decoro, 1948, ejemplar 0012.
95. Toussaint, Manuel, Pintura colonial en México, nota preliminar por Justino Fernández, advertencia de Xavier Moysen Echeverría, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
96. Vargas Lugo, Elisa, Las portadas religiosas de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969 (Estudios y fuentes del arte en México, No. XXVII).
97. Vázquez Vázquez, Elena, Distribución geográfica y organización de las órdenes religiosas en la Nueva España; siglo XVI, México, Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
98. Vetancurt, fray Agustín de, Teatro Mexicano, descripción breve de los sucesos ejemplares históricos y religiosos del Nuevo -

Mundo de las Indias, Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México, Menologio Franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la Provincia del Santo Evangelio de México, México, Editorial Porrúa, S. A., 1971, (Biblioteca Porrúa, No. 45).

99. Villa-Señor y Sánchez, Joseph Antonio de, Theatro Americano, descripción general de los reynos y provincias de la Nueva España, y sus jurisdicciones; dedicada al Rey Nuestro Señor, El señor D. Fernando VI. Monarca de las Españas, escrita por orden del Conde de Fuen-Claro, 2 t., introducción de Francisco González de Cossio, México, Editora Nacional, 1952.
100. Vivó, Jorge A., Climatología de México, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Dirección de Geografía, Meteorología e Hidrología, 1946, (Publicación No. 19).
101. Vocabulario arquitectónico ilustrado, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975.
102. Wilder Weissmann, Elizabeth, Escultura mexicana; 1521 - 1821, con una introducción de Pedro Romero de Terreros, marqués de San Francisco, Harvard University Press, y Editorial Atlante, México, 1950.
103. Zulaica Garate, Román, Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI; estudio bio-bibliográfico, México, Editorial Pedro Robredo, 1939.

Nota: Por error mecanográfico no se incluyó la siguiente obra en el lugar correspondiente:

Serlio, Bolognese Sebastiano, Libros de la arquitectura; nel quale fe tratta de diverfe forme de tempii sacri, secondo il coftume, al modo antico, dedícala a la Reina de Navarra, traducción al francés por Ian Martín, París, Im-
prenta de Michel de Vascosan, 1542.

VI DOCUMENTOS.

La documentación que se ha encontrado en relación con el conjunto conventual de san Luis Obispo de Tlalmanalco es muy escaza. En el apartado correspondiente al interior de la iglesia se hizo ya referencia al documento de comisión de obra de uno de los retablos.

Otros tres documentos han sido localizados. Los citaremos en orden cronológico.

El primero de ellos refiere los trámites de fundación de un hospital de religiosos de la orden Bethlemítica. Su fecha y lugar de asentamiento aparecen en él: Madrid, 2 de diciembre de 1728. Este manuscrito se halla en el Archivo General de Indias y fue localizado por la Lic. Martha Fernández García. Su transcripción en este estudio se debe a su gentileza al ceder el documento.

Los otros dos manuscritos forman parte del acervo documental del archivo de Notarías de la ciudad de México, Fueron localizados por el profesor José Vergara, a quien agradezco su colaboración.

Es de esperar que posteriores investigaciones hagan posi-

ble el disponer de testimonios documentales que clarifiquen más la concepción que se tiene del conjunto conventual. A- continuación se transcriben los documentos.

_____ + _____ + _____ + _____ + _____

Don Francisco Xavier de Goyeneche.

Don Manuel de Silva.

Don Gonzalo Machado.

Don Diego de Rojas.

Don Antonio de la Pedrosa.

Don Gonzalo Baquedano.

Marqués de Montemayor.

Don Juan José de Motitua?

Don Antonio de Sopeña.

Don Matheo Ibáñez de Mendoza.

Don Fernando Verdes Montenegro.

El marqués de Casafuerte, virrey de la Nueva España, con cartas de 6 de julio del año de 1727, acompaña testimonios, re- firiendo que fray Bartholomé de la Cruz, Prefecto General de - la religión de nuestra señora de Bethelém, ocurrió a él, mani- festándole, que el Licenciado don Miguel Moral, presbítero del arzobispado de México, juez eclesiástico, y comisario de la -- Santa Inquisición, en la Provincia de Chalco, por escrituras de 13 y 30 de enero; 28 de abril y 16 de mayo del referido año de 1727 hizo donación a su religión de una hacienda en términos del pueblo de Tlalmanalco, libre de censos, con mas un sitio grande, todo para fundar hospital en el mencionado pueblo, Cabecera de la Provincia de Chalco, cuyos instrumentos auténticos, le presentó

(de que acompaña testimonios) pidiendole que atendidas las favorables consecuencias, que resultan al comun de aquella Provincia infórmase a Vuestra Majestad lo que pareciese mas conveniente, y que en el interin que Vuestra Majestad deliberaba en esta gracia, les concediese licencia para tomar posesión de la hacienda y sitio donada para ir disponiendo las cosas necesarias a este fin, y que habiendo visto las representaciones que en el asunto le hicieron el Alcalde Mayor, Cura Ministro Gobernador y común de los naturales, y lo pedido por el mismo que hacía la donación, obligándose, a que a su costa se habían de fabricar las salas de enfermería, sus escuelas; iglesia, vivienda para los religiosos y demás oficinas que para su servidumbre correspondían y lo que el fiscal pidió sobre todo un informe del arzobispado, le pareció a dicho Virrey concederles la licencia para aprehender la posesión, interin que Vuestra Majestad resolvía en darles su licencia poniendo presente a su real consideración que la fundación que solicita dicha religión (a cuyos costos se obliga la caridad del referido Licenciado Don Miguel Moral) es del servicio de Dios y de Vuestra Majestad, pues el instituto de la religión, su aplicación a los dos empleos de hospitalidad, y enseñanza de los niños de valde, por maestros religiosos que tienen hará se consiga el remedio de las necesidades tan frecuentes, como públicas que se padecen pues en el recinto de 12 leguas en contorno se comprenden numeroso eregido? de poblaciones y haciendas excediendo su padrón de 700 personas, sin que tengan recurso ni alivio en sus enfermedades pues destituidas del necesario abrigo, médico y medicinas, alimento apropiado y los demás

necesarios , para la sanidad, rinden la vida, no tanto de la gravedad del achaque, cuanto a la imposibilidad de el remedio, siendo por lo general muy grande la mortandad de indios, por la miseria a que los tiene reducidos su ningún posible y encogida naturaleza, abreviando sus vidas con los desproporcionados remedios que sin conocimiento les aplican los curanderos, sin lograr tampoco, la enseñanza de leer y escribir y educación de sus hijos en los primeros rudimentos de nuestra santa fe por carecer así mismo - de escuelas para que los pobres puedan enviarlos a ellas, padeciendo esta falta las familias de todas calidades cuyas necesidades quedarían remediadas con la fundación que se pretende, pues asistidos los enfermos de los religiosos con el amor que acostumbran, el cuidado de médicos, botica, mantenimientos provechosos, limpieza y aseo alcanzarían su mejoría y convalescencia como se verificaba en lo que tan acreditado tiene la experiencia en la ciudad de México, y la de la Puebla, y otros lugares de aquellos reinos, donde tienen fundados estos religiosos hospitales y escuelas, en que además de lo referido, consiguen sus moradores pobres, tener donde sus hijos sean educados en cristianas costumbres, y enseñados a leer escribir y contar.

El consejo en vista de lo referido con lo que en el asunto, han participado el Cabildo Justicia y Regimiento de la ciudad de México, y el arzobispo de aquella metrópoli en cartas de 17 de julio y 8 de noviembre de 1727, coadyudando esta instancia para la fundación de el hospital expresando la utilidad y conveniencia - que resultará de ella por ceder la pretención y caritativo celo - del bien hechor en utilidad de la causa pública, y beneficio de -

las almas de los vasallos de Vuestra Majestad lo de parecer será muy propio de la benignidad de Vuestra majestad, conceder su licencia para que la religión Bethlemítica de la ciudad de México pueda fundar en la Provincia de Chalco el Hospital que refiere señaladamente en el pueblo de Tlalmanalco para que los religiosos se empleen en los ministerios que se refiere de curación a enfermos y enseñanza de niños y se vea conseguido el piadosofin de la persona que se ha dedicado a suministrar los medios - para esta santa obra.

Vuestra Majestad mandará lo que fuere más de su real agrado.

Madrid 2 de diciembre de 1728.

Nueve rúbricas ilegibles.

Archivo General de Indias, México, 699.

_____+ _____+ _____+ _____+ _____

El edificio que en la actualidad aloja a la presidencia - municipal del pueblo es, precisamente, parte del conjunto hospitalarario. Algunas viviendas adyacentes ocupan también porciones de él. Se conserva la portada original, frente al ángulo noroeste del atrio.

No se conoce hasta el momento la extensión original de la obra. El documento transcrito sugiere, sin embargo, que fue de gran magnitud.

Uno de los problemas implícitos en la comprensión cabal del

conjunto conventual es el del conocimiento de la existencia o -
nó de capillas posas. Una construcción de las proporciones del
centro Bethlemítico, tan cercano a la iglesia, nace concebir la
posibilidad de que su realización hubiera arrasado dos de las -
capillas posas si alguna vez existieron. Si éste fue el caso,
el atrio sufrió una alteración, al menos en el área que ocupa-
ba, pero que pudo ser de tal importancia que hubiera suprimido la
barda y la arcada atriales. Lo que permaneció inalterado, en -
todo caso, fue la forma de "L" del atrio.

Por el primer documento transcrito, sabemos que los trámi-
tes para la construcción del hospital Bethlemita se llevaron a
cabo en 1728. El segundo manuscrito refiere que para 1741, sin
embargo, estaba en proceso la edificación.

El siguiente documento presenta fecha del 9 de agosto de
1741, Archivo de Notarías, N° 40 escribano Manuel Jiménez de
Benjumea.

_____ + _____ + _____ + _____ + _____

Depósito de
1 000.00 pesos.

En la ciudad de México a veinte y nueve días del mes de -
agosto de mil setecientos cuarenta y uno: ante mí el escribano y
testigos don Pedro José de Ochoa vecino y mercader de esta ciudad
a quien doy fe que conozco: otorga que recibe de el reverendo -
Padre General de la Religión Bethlemítica fray Tomás de san Si-
prián la cantidad de un mil pesos de oro común, cuya cantidad re-

cibe en mi presencia y la de los testigos de este instrumento de que me piden de fe e yo el escribano la doy de como los recibió y pasaron a su poder realmente y con efecto en reales de contado, contados a toda su satisfacción y como entregado de ellos - así lo declara y otorga recibió en forma, cuya cantidad es y pertenece a la fundación de hospitalidad que se está construyendo en el pueblo de Tlalmanalco en la provincia de Chalco, y se obliga a tenerlos y que la tendrá en su poder en depósito irreguñar con locación y condición con pacto de adecuación venta y compañía contrato que comunmente llaman de tres o como mejor en derecho lugar haya por tiempo y espacio de seis años que empiezan a correr y cón tarse desde hoy día de la fecha de esta escritura en adelante durante los cuales y todo el demás tiempo que en su poder se mantuviese dicha cantidad aunque se pasen dichos seis años con tal que sea de consentimiento de ambas partes aunque sea contrajudicial: Dará y pagará los réditos que le corresponden a razón de cinco por ciento del año posterior o años cumplidos como se le pidieren y cumplidos que sean los dichos seis años a dar y paga a dicho Reverendo Padre o al que por dicha fundación fuere parte legítima. Los dichos un mil pesos con más los réditos que estuviere debiendo uno y otro en reales en esta dicha ciudad en la parte y lugar que se le pida y demande bién y llanamente sin pleito alguno y con las cartas y salarios de su cobranza en la forma acostumbrada: a cuyo cumplimiento obliga su persona bienes habidos y por haber dá poder a los jueces y justicias de su Majestad de cuales - quier parte que sean en especial a las de esta dicha ciudad Corte y Real Audiencia de ella a cuyo fuero y jurisdicción se somete

renuncia el suyo propio domicilio, y vecindad ley si convenerit de jurisdicciones y con los demás de su favor y defensa, la General a forma para que a ello le compelan y apremien como por - sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada y así le otorgo y firmo siendo testigos Juan María Díaz, don Alonso Ximénez, Diego Jacinto? de León presentes.

Pedro José de Ochoa.

Ante mí: Manuel Ximénez de Benjumea.

escribano real derechos.

_____ + _____ + _____ + _____ + _____

Por último se incluye parte de un testamento que obra en el archivo de notaría.

_____ + _____ + _____ + _____ + _____

Testamento de don José Rodríguez Mauriño. Presbítero Cura de la Parroquia de la Villa de Tacuba. Año de 1787, Cláusula 10. "Item: quiero que mi ornamento blanco, forrado en terciopelo azul con galón mosquetero de oro se dee a la Parroquia del pueblo de Tlalmanalco, y el encarnado de persiana con metal, forro verde, al barrio de San Lorenzo del mismo Pueblo, en donde se venera una imagen de Nuestro Señor Jesucristo Crucificado."

Escribano José Antonio
Burillo.

Nº 84.

Año de 1787.

Foja 172 rto.