

00265

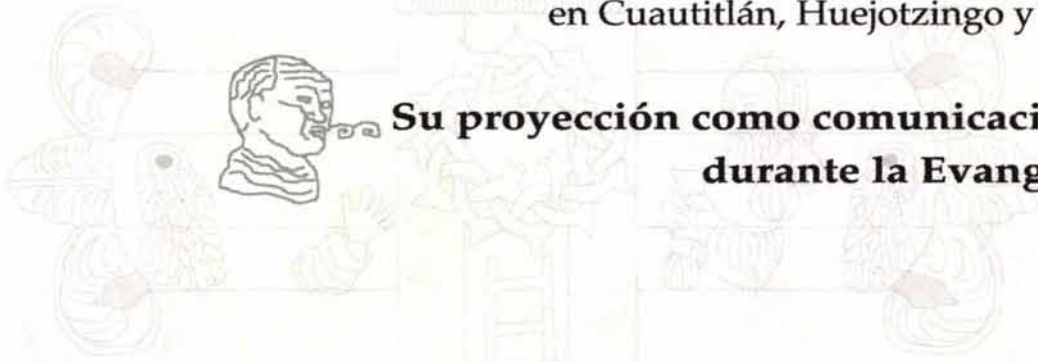


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Análisis iconográfico de

# LOS SÍMBOLOS PASIONARIOS

en la pintura y escultura de los conventos franciscanos del siglo XVI  
en Cuautitlán, Huejotzingo y Tepeapulco

A faint, large-scale background illustration of a cross. The cross is decorated with various symbols of the Passion of Christ, including a crown of thorns at the top, a skull and crossbones at the base, and a central figure. The arms of the cross feature circular medallions with different scenes. A small, detailed drawing of a man's head in profile, blowing a horn, is positioned to the left of the main title.

**Su proyección como comunicación visual  
durante la Evangelización**

Tesis que para obtener el grado de **Maestro en Artes Visuales**  
**con orientación en Comunicación y Diseño Gráfico**  
presenta la alumna **Patricia Arroyo Estrada**

Director de tesis  
M.A.V. Florida Rosas López

México, D.F. 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*Quiero iniciar este trabajo haciendo un reconocimiento a la **Universidad Nacional Autónoma de México**, que con su invaluable apoyo a través de la beca que me hizo el honor de otorgarme, fue posible la realización de este proyecto.*

*Gracias por darme la gran oportunidad de seguir con mi desarrollo profesional.*

*Gracias por engrandecer con tus conocimientos y actitud no sólo  
un trabajo, sino también mi espíritu.*

# Índice

<b>Introducción.</b>	1
<b>1.La Iconografía.</b>	
1.1 Definición.	9
1.2 Orígenes de la iconografía.	13
1.3 Método iconográfico.	20
1.4 Géneros iconográficos.	28
1.4.1 Iconografía cristiana.	29
1.4.2 Iconografía indígena.	33
<b>2. El Símbolo.</b>	
2.1 Definición de símbolo.	39
2.2 Taxonomía del símbolo.	46
2.3 Función cultural del símbolo.	50
2.4 El símbolo en la comunicación visual.	56
<b>3.Proceso de análisis de los símbolos pasionarios.</b>	
3.1 Descripción preiconográfica.	61
3.1.1 La pintura mural y escultura en los conventos del siglo XVI.	67
3.1.2 Cruz atrial de Cuautitlán.	72
3.1.3 Emblema con símbolos pasionarios en Huejotzingo.	73
3.1.4 Misa de San Gregorio en Tepeapulco.	74

3.2 Descripción de elementos del modelo de análisis formal.	75
Escala de iconocidad, elementos estructurales, temporales, escalares y composición.	
3.3 Análisis formal de los símbolos pasionarios.	91
Dimensiones, grado de iconicidad, características formales y composiciones.	
3.4 Análisis iconográfico.	127
3.4.1 Antecedentes históricos.	128
3.4.2 Repertorio iconográfico.	132
3.4.3 Discurso gráfico (posibles secuencias de lectura).	140
<b>4. El impacto de los símbolos pasionarios durante la evangelización.</b>	
4.1 El uso de los pictogramas en la comunicación entre frailes e indígenas.	149
4.2 Sistema de traducción icónica para dar a conocer la Pasión de Cristo a los indígenas.	162
4.3 Contribución de la mnemotécnica como apoyo a la comunicación visual.	167
<b>Conclusiones.</b>	172
<b>Bibliografía.</b>	179
<b>Glosario.</b>	184
<b>Anexos</b>	
a) La Evangelización.	186
b) Aportación indígena para difundir la religión cristiana.	193

## *Introducción*

El presente trabajo se basa en mi interés por el análisis de las imágenes como medio y fuente de comunicación visual, entre los grupos sociales que las producen y las consumen. En particular está enfocado a las imágenes que se elaboraron dentro de los conjuntos conventuales del siglo XVI en México, donde, a través de la pintura y la escultura, llegaban a un gran segmento de la población escenas que representaban pasajes de la Biblia, entre otros relacionados con la nueva religión. Las representaciones hechas a través de pintura y la escultura, sirvieron de apoyo en el adoctrinamiento de los indígenas. Las imágenes constituían una verdadera educación visual, puesto que los indígenas que no comprendían el idioma español, podrían entender gráficamente la representación en estos murales. Los frailes crearon mensajes religiosos para dar forma a un espacio didáctico, en donde cada espacio del conjunto conventual contenía y mostraba los lineamientos de la nueva religión.

Así, durante la conquista de México la obra evangelizadora tuvo que enfrentarse a contrariedades y sorpresas. Una contrariedad se originaba en la dificultad inicial de no poder establecer algún tipo de comunicación con los sujetos a quienes se deseaba catequizar. Pero existió un punto de encuentro y



admiración entre españoles e indígenas; este fue la imagen; aunque no eran iguales, si encerraban algo en común, en ellas se traducía y plasmaba el pensamiento a signos codificados. Por el lado indígena el de las pinturas y glifos y por los frailes la escritura alfabética y la mnemotécnica. Ambas poseían gran fuerza cultural en sus respectivos contextos; la una pervivió, la otra se impuso.

La presente investigación se dará a la tarea de realizar un análisis iconográfico de los símbolos pasionarios en la pintura mural de Tepeapulco (Hidalgo) y Huejotzingo (Puebla) y en la escultura de la cruz atrial de Cuautitlán (Edo. de México). Éstos tres conventos son de filiación franciscana y los seleccioné por dos motivos principales:

- 1) Por ser la orden franciscana a la que pertenecen, la pionera en evangelizar a través de imágenes (recuérdese a fray Pedro de Gante y sus cartillas para evangelizar; siendo él, uno de los tres primeros frailes en llegar a México y que posteriormente, los franciscanos darán continuidad a su obra ).
- 2) Por ser estos tres conventos los que conservan en su interior las muestras más representativas ( la cruz atrial, el emblema y la Misa de San Gregorio) y mejor conservadas de los símbolos pasionarios, hasta la fecha.



Este análisis pretenderá vislumbrar el cómo fueron compuestos estos símbolos pasionarios, cuál es su secuencia de lectura y qué tipos de contextos determinaron su significado. Así mismo se trata de demostrar que la presentación de este programa iconográfico estableció de alguna forma semejanzas estructurales con las imágenes realizadas por los grupos indígenas. Todo ello enfocado a verificar la proyección como comunicación visual de estos símbolos pasionarios.

A través del desarrollo de éste trabajo se realizará un análisis formal del cómo o por qué se llegó a la síntesis de éstas representaciones visuales conocidas como Símbolos Pasionarios, identificando primero a través de la iconografía los pasajes que conforman este suceso, para después realizar el análisis del cómo fue que llegaron a este tipo de síntesis. Así mismo se mostrará como éstas representaciones sirvieron de auxiliares para recordar el pasaje de la Pasión de Cristo, con sólo unos pocos elementos figurativos.

Con esto ubico el proyecto dentro de la línea de investigación preestablecida en el Posgrado de Artes Visuales, como: "Estudio de la cultura a partir de las manifestaciones visuales".

De esta forma, el tema a investigar se encuentra delimitado de la siguiente manera:

*-Temporalidad:* Las primeras décadas de la conquista durante el siglo XVI: conquistadores y conquistados cada uno con sus imágenes y formas de expresión correspondientes a su historia.

*-Espacialidad:* Los conjuntos conventuales franciscanos de Huejotzingo (Puebla), Tepeapulco (Hidalgo) y Cuautitlán (Edo. de México) del siglo XVI.

*-Clasificación:* Iconografía de los símbolos pasionarios en estos conjuntos conventuales.

*-Cantidad:* Pintura mural en Huejotzingo y Tepeapulco, y escultura de cruz atrial en Cuautitlán.

*-Conceptual:* La función de la comunicación por medio de imágenes, en la transmisión de conocimientos por medio de la demostración visual para hacerlos comprensibles para el público receptor. La construcción de mensajes visuales al servicio de la enseñanza de un dogma.

*-De trascendencia:* Análisis desde el punto de vista de la comunicación visual para la elaboración de éste programa iconográfico. El enfoque que se le dará a la investigación resulta muy valioso; ya que presenta una nueva forma de interpretarla desde el punto de vista de comunicación visual para un fin educativo. La producción de imágenes como recurso de comunicación entre los grupos sociales, es aquí el aspecto central de interés entre los diversos aspectos de comunicación que pudieran señalarse como expresivos de tal fenómeno.

Así el objetivo general será, analizar los elementos estructurales y conceptuales, que dan forma a los símbolos pasionarios en la pintura y escultura de los conventos franciscanos de Huejotzingo, Tepeapulco y Cuauhtlán durante siglo XVI en México, para vislumbrar cual fue su proyección durante la evangelización.

Los objetivos específicos son:

- Revisar las diversas circunstancias -históricas, culturales y artísticas de la pintura y escultura de los símbolos pasionarios y su contenido específico.
- Examinar los sistemas de enseñanza de los frailes y los indígenas para observar el cultivo de la memoria visual por medio de las imágenes.

- Demostrar que la presentación de este programa iconográfico, estableció de alguna forma, semejanzas formales y compositivas con el método de representación indígena a base de caracteres gráficos .
- Analizar el papel de la imagen en la trasmisión de conocimientos
- Mostrar el cómo estas representaciones sirvieron como auxiliares para recordar con pocos elementos figurativos, toda la Pasión de Cristo; conforme su ubicación.

La finalidad de este proyecto es demostrar que la forma en que se disponían los símbolos pasionarios y su composición determinaban su función en el contenido simbólico global que deseaban comunicar los frailes, todo ello obedeciendo a un propósito evangelizador (de carácter educativo); estableciendo con esto un punto de partida para realizar una analogía con la producción de un mensaje visual.

La metodología de esta investigación será cualitativa, en donde se pretende comprender la realidad más que hacer un análisis estadístico, para tratar de entender, lo más posible, la concepción del mundo visual de los grupos sociales que generaron estas manifestaciones.

Esta metodología consistirá en: Recopilación de la información, Análisis, interpretación y ordenamiento de la información, para la construcción del contenido y el establecimiento de conclusiones.

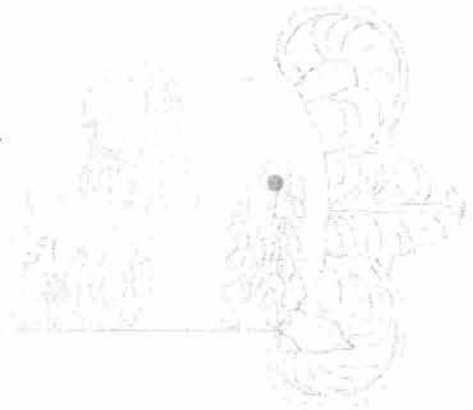
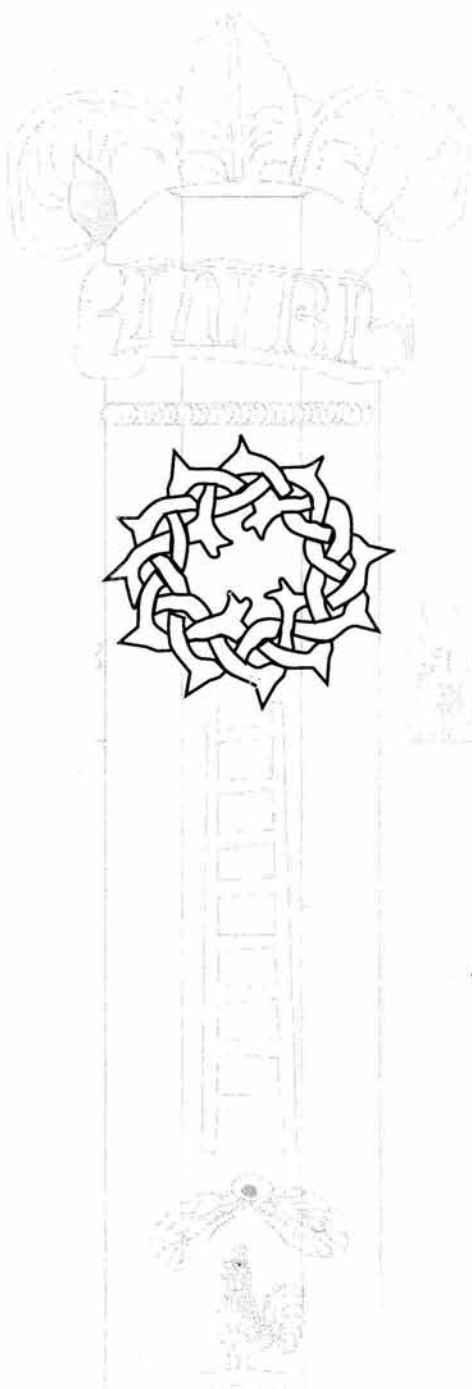
De esta manera, destaco los aportes de la teoría y la práctica de las artes visuales en general, basándome en la Historia del Arte y la Teoría de la Imagen. De la historia del arte tomo la iconografía como el método de análisis, propuesto por el historiador del arte Erwin Panofsky, el cual se adecuaba a los términos que aquí se aplicarán.

Así en el capítulo uno se definirá la iconografía, se darán a conocer sus antecedentes, las características de la iconografía de los conquistados y los conquistadores y se describirá en que consiste este método, en donde los dos primeros niveles de lectura estarán próximos a la denotación. En el capítulo dos, se definirá el concepto de símbolo, su taxonomía, su función cultural y su papel dentro de la comunicación visual. Dentro del análisis iconográfico, que se aborda dentro del capítulo tres, se realizará un análisis formal que se apoya en la teoría de la imagen donde se retoma la metodología propuesta por Justo Villafañe y la corriente de análisis formal dentro de la historia del

arte de Rudolf Arnheim, entre otros autores que apoyarán este análisis, así se ahondará en este aspecto de la imagen que permite estructurar los mensajes visuales. Ahí mismo se abordarán las composiciones y posible lectura de las obras analizadas. En el capítulo cuatro se dará a conocer el uso de estas imágenes como intermediario entre la comunicación de los frailes e indígenas, se dará una aproximación al posible sistema de traducción en imágenes para dar a conocer la Pasión de Cristo a los indígenas. Por último se hará mención del papel de la imagen como apoyo a la comunicación visual.

## CAPÍTULO I

# ICONOGRAFÍA



*La obra de arte no es sólo una combinación de formas, superficies y colores; sino una ilustración de un pensamiento. Forma y contenido constituyen un todo que no podría disociarse sin volverlo ininteligible.*

Louis Réau

*Iconografía del arte cristiano*

## Definición

En la literatura tanto general, como especializada, existe una diversidad de acepciones que delimitan y ofrecen una perspectiva general del concepto, pero terminan en el mejor de los casos por ser reduccionistas, cuando no superficiales. Así que a continuación expongo diferentes definiciones tomando fuentes de diversa índole, que recorren desde la generalidad del Diccionario de la Lengua Española hasta textos especializados; en un intento de abarcar un espectro amplio en el conocimiento de la disciplina. Las definiciones son las siguientes:

- 1) Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos <sup>1</sup>.
- 2) Disciplina que estudia y documenta históricamente las características de las imágenes o de las figuras pintadas o esculpidas, independientemente de sus cualidades artísticas <sup>2</sup>.
- 3) La Iconografía se refiere al programa de investigación dentro de la historia del arte que expone los diferentes significados de las imágenes en relación a un espectador dado <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua Española*, p.728.

<sup>2</sup> Michelangelo Masciotta, *Diccionario de términos artísticos*, p. 94

<sup>3</sup> Enciclopedia de Religión, Vol. 7, p. 3.



4) Imagen concebida en una forma dada que se constituye como la esencia del arte visual. Por consiguiente, es el estudio de las imágenes, su formación, trasmisión y transformación en las diversas culturas y civilizaciones, y de su significado que constituye el aspecto fundamental de la investigación en la historia del arte <sup>4</sup>.

Como se puede ver, si bien todas las definiciones expuestas anteriormente tienen significados similares, existen diferencias e imprecisiones que se comentarán a continuación: La primera definición es bastante vaga, pues por una parte define estrictamente el término de acuerdo a la etimología que la palabra presenta, sin especificar más sobre el asunto, de esta forma no debe de extrañar que la iconografía así definida se convierta en un término tan amplio que ha provocado una utilización arbitraria. Por otra parte su listado no alude a un campo de conocimiento específico.

*Según su etimología, tal y como indican las palabras griegas que entran en su composición ( eikôn -imagen- y graphein -describir-), la iconografía es la descripción de imágenes. Quizás la palabra iconología, que se ha especializado en la acepción de*

<sup>4</sup>Enciclopedia del mundo del arte, p. 769.

*ciencia de las alegorías, pero que en realidad significa -ciencia de las imágenes, sería mucho más apropiada, pues el iconógrafo no se limita únicamente a describir las obras; aspira a clasificarlas y a interpretarlas.<sup>5</sup>*

La segunda definición se acerca más al significado moderno de la disciplina iconográfica, aunque reduce la labor de su investigación al estudio de la documentación histórica de las características de las imágenes, quizá su elemento más interesante es la mención de que debe cumplir su cometido independientemente de las propiedades estéticas de las obras.

De la tercera, lo más importante sin duda es la referencia que se hace a la significación de los símbolos, en relación con el espectador, dicha cuestión abre por completo los criterios de la interpretación iconográfica.

La cuarta parece ser la más completa por varias razones: coloca a la iconografía como la esencia del arte visual, es decir, le otorga un rango indispensable dentro del contenido del arte. También resulta interesante la inclusión de factores como la formación, transmisión y transformación de las imágenes para el conocimiento de las diversas culturas y civilizaciones.

<sup>5</sup> Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, p. 11

En la acepción más amplia y moderna del término se considera como la disciplina humanística que, conjugando conocimientos artísticos, históricos y filosóficos se encarga de describir, analizar e interpretar el significado de las imágenes a través de los signos o símbolos representados por ella y que ha tenido un papel primordial dentro del estudio de la historia de arte.

Como se puede apreciar, con base en las definiciones comentadas anteriormente se logra una aproximación al significado de la iconografía como: la detección, descripción e interpretación del asunto, significado o sentido de las imágenes artísticas, para determinar a través de su origen, transmisión y transformación su ámbito cultural, su significado intrínseco. Sin olvidar, que el análisis estará hecho al margen de su valor estético y, deberá considerar siempre la interpelación de la imagen artística como un espectador determinado.

La Iconografía se encuentra supeditada a la valoración de la imagen ya que es por la imagen que el mensaje iconográfico puede transmitirse del creador al espectador, así que el fundamento de ésta es la imagen misma; en otras palabras, es su materia prima.

## Orígenes de la iconográfica.

A continuación se expone una revisión de la disciplina iconográfica, su significado desde el momento en que se le conceptualiza en la acepción moderna. Louis Réau, nos dice que es una de las más jóvenes en la historia del conocimiento <sup>6</sup>, puesto que es apenas en el siglo XVII cuando se realizan los estudios que posteriormente originaron la Iconografía como disciplina, siendo entonces distinguida como **hagiografía**. Es un autor belga llamado Jean Lheureux (*Macarius*) el que en su *Hagiolypta* ofrece la primera interpretación iconográfica propiamente dicha con referencia a los frescos descubiertos en aquella época en las catacumbas romanas. Sin embargo, su obra subsistió como manuscrito, por lo cual pasó casi desapercibida hasta su publicación en 1856. Además de la ya conocida «*Leyenda Dorada*», que es una recopilación de festividades litúrgicas y vidas de los santos escrita por el fraile dominico francés Jacques de Vorágine (c. 1225-1298) aproximadamente en 1264, que se convirtió en una de las fuentes iconográficas más importantes y en el libro hagiográfico por excelencia.

Otro de los principales iniciadores fue el jesuita Jean Bolland, nacido en 1596, dicho autor publica en el año 1643 la primera parte de una colección de vidas

<sup>6</sup>Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. 1, p. 12

de Santos titulada «*Acta Sanctorum*» en donde ordena a los santos de acuerdo con su aniversario de nacimiento y no al de su muerte como se acostumbraba, ya que este último es para muchos más importante que el de nacimiento, debido a que el aniversario de la muerte significa el día del nacimiento de la vida eterna.

Desgraciadamente Bolland no termina su empresa, pues fallece en 1665 cuando se encontraba ordenando a los santos del mes de marzo, habiendo publicado ya, a los santos de los dos primeros meses del año; los jesuitas de Amberes continúan su obra, haciéndose llamar Bollandistas, a ellos se debe la loable colección titulada «*Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur*» publicada en Amberes en 1794, formando una impresionante colección de 53 volúmenes in folio. Posteriormente se establecen en Bruselas en el siglo XIX, y aquéllos que en lugar de militar por la predicación y la actividad misionera prefirieron abocarse a la investigación científica se deben enormes progresos en la hagiografía crítica en base a la labor de lo Bollandistas.

Además de ellos, los Benedictinos de la Congregación de San Mauro colaboraron en la confirmación de la disciplina, así como Dom Bernard de

Montfaucon en su «*Monuments de la Monarchie Francaise*» publicado hacia 1730 y al benedictino Roger de Gaignières ( 1642-1714) que deja a Luis XIV sus portafolios de calcas y dibujos que se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia y en la Biblioteca Bodleiana de Oxford.

Ahora bien la iconografía ya delimitada como disciplina, se inicia en la mitad del siglo XIX, es decir con la corriente del Romanticismo debido al criterio del retorno “a lo antiguo”. Las primeras publicaciones consagradas a la iconografía cristiana aparecen en Francia como: «*Historia del Arte a través de los monumentos*» de Seroux d’Agincourt publicados en 1809 a 123. Sin embargo, en 1853 Adolphe-Napoleon Didron concibe la idea de «*Manual de iconografía cristiana*» y edita la primera parte de su obra bajo el título de «*Historia de Dios*». Posteriormente funda con la colaboración del jesuita P. Cahier, la más antigua de las revistas de iconografía «*Anales de arqueología*», por lo que se le considera como el fundador de la iconografía cristiana.

La obra de Didron fue seguida por la del abad Crosnier quien publica en Caen en 1858 el primer manual sistemático de iconografía cristiana y por el mismo P. Charles Cahier cuyo «*Diccionario de las características de los santos*» dentro

del arte popular publicado en 1867, inaugura la serie de obras dedicadas especialmente a los atributos de los santos.

En esta primera generación de iconógrafos franceses, sobresalen los trabajos realizados por el autor Edmond Le Blant director de la École Française de Roma, dicho autor publica «*Estudios de los sarcófagos cristianos de la villas de Arles*» aparecida en 1878 y, «*Los sarcófagos cristianos de la Gaule*» ocho años después, en los cuales el autor motiva a la investigación iconográfica y le otorga por primera vez un método de estudio.

En otros países europeos también se desarrolla la disciplina; en Italia Giovanni Battista de Rossi funda en 1861 el *Bolletín de arqueología cristiana* y publica posteriormente «*Roma sotteranea cristiana*» que expone las pinturas de las catacumbas. En Alemania sobresale el trabajo de Anton Springer que publica en Viena «*El estudio iconográfico*», texto que inicia la semilla de la tendencia germana para la elaboración de un método iconográfico. En Inglaterra la investigadora Anna Jameson tiene el mérito de popularizar en su país este tipo de investigaciones gracias a su obra *El arte sagrado y legendario*, publicado en 1848. Por su parte, los rusos inician estudios sobre la iconografía bizantina donde el trabajo más sobresaliente lo constituye «*La iconografía Bizantina de los Evangelios*» del autor Nicolas Pakrovski.

Desafortunadamente, todas estas obras realizadas en el siglo XIX consideraron a la Iconografía una ciencia normativa, tendiendo a formular reglas y a aplicar juicios de valor, señalando las faltas cometidas por los artistas; afortunadamente, estos errores han sido ya corregidos.

Es el autor alemán Aby Warburg (1866-1929) quien asevera que las imágenes artísticas no sólo deben ser observadas en un conjunto estético (estilo, evolución de las formas), sino que también es necesario relacionarlas con movimientos religiosos, filosofías y concepciones del mundo y de la sociedad en cuyo contexto fueron creadas las obras. Warburg delimitó el problema al que dedicaría su trabajo personal: el rol de la angüedad clásica en la cultura occidental y los avatares de supervivencia a lo largo del tiempo, así como su verdadera significación.

Sus estudios iniciales fueron sobre la Primavera y el Nacimiento de Venus de Botticelli, la figura femenina representada por Ghirlandaio, entre otros. Uno de los aspectos que interesan a Warburg es el de la pervivencia de los símbolos a través de la historia de la cultura (los antiguos dioses paganos se encuentran presentes en la cultura de la Edad Media). De estos estudios puede deducirse su método de trabajo. Reconstruir el medio original en el que se



han producido las obras de arte a través de múltiples documentos, valiéndose de diversos instrumentos, *permite acercarse a la mentalidad de los hombres que la produjeron, lo cual es equivalente a alcanzar su verdadero significado* <sup>7</sup>. En este sentido cualquier detalle de una imagen puede dar una pista; Warburg llama a su método *iconología* <sup>8</sup> diferenciándolo de la iconografía, que utiliza como método auxiliar. Iconología para Warburg es la interacción entre formas y contenidos, pero entendiendo que este estilo es también, en cuanto elección, un síntoma de la mentalidad de la época.

Ya en el siglo XX, aparecen los importantísimos estudios de Emile Mâle (1862-1954) que siguiendo el orden enciclopédico de Didron se consagra al arte religioso de la Edad Media. La obra de Mâle se convierte inmediatamente en bibliografía clásica, por lo cual es traducida a varios idiomas, dicha obra consta en total de cuatro tomos que aparecen en el siguiente orden: *1- El arte religioso del siglo XIII en Francia, 2- El arte religioso de la Edad Media, 3- El arte religioso del siglo IV al XII, 4- El arte religioso después del Concilio de Trento*, publicado después de su muerte. El principal mérito de este autor es el de haber llevado la Iconografía al gran público, dejando de ser una disciplina que sólo interesaba a especialistas y a eruditos.

<sup>7</sup>Plazaola, Juan., *Modelos y teorías de la Historia del Arte*, p 133.

<sup>8</sup>El término iconología fue usado por primera vez por Cesare Ripa en su libro *Iconología* de 1593, que pretendía catalogar las imágenes que tenían un significado diferente al evidente.

Posteriormente autores como Gabriel Millet, Louis Bréhier, Paul Perdrizet, Dom Henri Leclercq, Chanoine Leroquais y P. de Jerphanion han contribuido al prestigio de la escuela francesa en materia de investigación iconográfica en la primera mitad del siglo pasado.

Sin embargo, es desde la aparición del eminente crítico alemán Erwin Panofsky cuando se da un giro diametral en el desarrollo de la disciplina iconográfica, con la creación de un método de análisis; método que se publica en inglés como *"Estudio introductorio"* en *Estudios de Iconología: Temas humanísticos en el arte del Renacimiento*, publicado en Nueva York en el año de 1939, y fue más tarde incorporado a otro libro del autor *El significado de las Artes Visuales*, publicado en la misma ciudad en el año de 1955.

Además se definen la diferencia entre los términos de iconografía e iconología. Panofsky considera la iconografía como meramente descriptiva, mientras que la iconología supone un proceso de interpretación, *es una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio de arte. La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis*<sup>9</sup>.

<sup>9</sup>Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, pp. 49-51

## *Método iconográfico*

Desde el punto de vista metodológico, Erwin Panofsky es el escritor que más clara y explícitamente explica de qué manera el historiador de arte alcanza el significado de la obra de arte, y los distintos tipos de significación que se deben de analizar. Panofsky divide el *análisis iconográfico*<sup>10</sup> en tres procesos, que si bien son claramente diferenciables, no designan tres esferas distintas de significación, si no que más bien constituyen tres momentos fusionados en un fenómeno único, orgánico e indivisible. Estos momentos son los siguientes: la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica. A continuación se explican cada uno de estos pasos:

### **La descripción preiconográfica**

Este momento lo constituye la significación primaria o natural, que a su vez se divide en la significación fática y significación expresiva.

La significación fática está constituida por la percepción e identificación de las formas visuales en relación con la experiencia práctica del espectador. Dicha identificación se ocupa únicamente de formas puras, es decir, configuraciones de línea, color y volumen, dentro de universo visual determinado como: objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, útiles etc. proceso que convierte las formas puras en formas visuales.

<sup>10</sup> Ibídem pp. 44-58

La significación expresiva se origina cuando las formas puras percibidas en el paso anterior, están supeditadas a ciertos matices psicológicos de representación por parte de su autor, función que otorga a las formas visuales una nueva significación que Panofsky bautiza con el nombre de motivos artísticos.

La diferencia entre ambas radica en que la primera está constituida por la simple percepción "automática", mientras que la segunda está dada por la empatía, entre los matices psicológicos otorgados a las formas visuales por el artista y la sensibilidad del espectador. Dicha sensibilidad está determinada por la relación del espectador con los objetos y acontecimientos de su entorno.

La descripción iconográfica parece no suponer problemas para su realización, ya que se atiene únicamente al universo de los motivos artísticos. Los objetos y acontecimientos cuya representación por medio de líneas, colores y volúmenes constituye el universo de los motivos artísticos, pueden ser identificados sobre la base de la experiencia práctica de cada espectador. Cualquiera puede reconocer el aspecto y comportamiento de seres humanos, animales, plantas, etc.

Por supuesto, pueden presentarse casos en que la representación sea tan específica o hermética, que el radio de experiencia del espectador se encuentre reducido a la percepción e identificación de motivos artísticos, como puede ser el caso de objetos de uso o plantas y animales desconocidos, por ejemplo el unicornio o la flor de liz. Entonces es necesario recurrir a la literatura o bien, a un especialista en la materia. Así pues, el área que auxilia al espectador a corregir y guiar su experiencia práctica, investigando acerca de la manera en que, bajo diversas condiciones históricas los objetos y acontecimientos se expresa a través de motivos artísticos, es la llamada historia de los estilos.

### **El análisis iconográfico**

Este momento opera estableciendo una relación entre motivos artísticos, temas y conceptos. Panofsky cambia aquí el nombre de motivos artísticos por el de imágenes, y a las combinaciones de imágenes, de acuerdo a los temas y conceptos les llama historias y alegorías. Lo anterior constituye propiamente la fenomenología de la iconografía.

El análisis iconográfico pertenece a un dominio de interpretación distinto, siendo necesario que el espectador no sólo esté familiarizado con el universo

práctico de los motivos artísticos sino también con las costumbres y tradiciones culturales características de una determinada civilización. Esta significación experimentada por el espectador recibe el nombre de secundaria o convencional y difiere de la primaria o natural en que es inteligible, en lugar de sensible y sobre todo, porque ha sido deliberadamente comunicada por el artista a la acción práctica que la transporta.

El análisis iconográfico se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, presupone familiaridad con los temas o conceptos específicos tal como nos los transmite las fuentes literarias asimiladas por el artista, por una lectura intencionada o adquirida a través de la tradición oral. Obviamente, es mucho más probable en este momento, que el espectador haga uso de las fuentes para comprender su significado. Esto es la historia de los tipos.

### **La interpretación iconológica.**

Este momento lo constituye la investigación de aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad creadora; es decir, el artista, y

condensada en un objeto artístico. Aquí, la concepción de las formas puras, los motivos artísticos, las imágenes, las historias y las alegorías así como otras manifestaciones subyacentes se transforman en valores simbólicos. Así se considera al objeto artístico como significante de "algo distinto", expresado en una infinita variedad de otros síntomas, donde las características de su iconografía se interpretan como las manifestaciones más particularizadas de ese "algo distinto". El descubrimiento e interpretación de deseos y valores simbólicos, que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intenta expresar, constituye el objeto de lo que se puede llamar iconología e. i. contraposición a iconografía.

Para Panofsky, la iconografía es un método puramente descriptivo llegando incluso a ser estadístico y si bien puede ser bastante útil para establecer fechas o lugares de procedencia, no pretende elaborar una interpretación por sí misma. Se encarga únicamente de recopilar y clasificar datos, sin considerarse obligada o capacitada para la investigación sobre el génesis y sentido de tales datos. Se puede considerar que la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de un objeto artístico.

Por otra parte, la iconología, puede considerarse como una iconografía que se vuelve interpretativa, es un método de interpretación que supone una síntesis más que un análisis. Debe sintetizar entre otras cosas: la interacción entre varios tipos, la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas, los propósitos y tendencias de los artistas y de los mecenas, así como la correlación entre los conceptos inteligibles y las imágenes visibles que en cada caso específico asumen éstos. Su importancia es determinante dentro de todo el método iconográfico. Pues así como la identificación de las formas puras y de los motivos artísticos en el momento de la descripción iconográfica es un requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes y de las historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica.

A no ser que se trate de objetos artísticos donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales, y donde se efectúe una transmisión directa desde los motivos artísticos hasta el contenido como en el caso de los paisajes, las naturalezas muertas, algunos tipos de retratos, etc. Ésta significación descubierta se denomina significación intrínseca o contenido, siendo esta la significación esencial



del objeto artístico, mientras que las otras dos anteriores, es decir, la primaria o natural, junto con la secundaria o convencional, son puramente fenoménicas. La iconología se constituye como un principio unificador que no sólo explica el acontecimiento visible del objeto, sino también su sentido inteligible y que incluso determina la forma en que cristaliza el acontecimiento visible.

Así pues, la interpretación iconológica exige más que una simple familiaridad con temas y conceptos específicos como lo transmiten las fuentes literarias. Panofsky asevera entonces, que aparte de una buena documentación de las fuentes literarias, hay que poseer una " intuición sintética", o sea, una facultad otorgada a cierto tipo de personas que hace que se encuentren más capacitadas que otras para indagar en las especificaciones iconológicas. Así mismo como en el caso de los dos momentos anteriores, la intuición sintética deberá ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos.

## Método iconográfico

*metodología de análisis*

Descripción iconográfica	Análisis iconográfico	Interpretación iconológica
<p>Se encarga de objetos y acontecimientos que se representan por medio de líneas, colores y volúmenes que constituyen el universo de los motivos artísticos.</p> <p>1) Conocer el <b>contenido temático primario o natural</b> (motivos artísticos - describir lo que se ve de primera instancia: conjunto, formato de la obra, recorrido visual: -fondo, detalles, colores, expresión).</p>	<p>Se realiza estableciendo la correspondencia entre los motivos artísticos -imágenes- y los temas y conceptos -historias y alegorías-.</p> <p>2) Conocer el <b>contenido temático secundario o convencional</b> (mundo de las imágenes -<i>historia, alegorías, atributos colocación de los personajes, objetos</i>-).</p>	<p>Interpretación que supone una síntesis más que un análisis. Se debe sintetizar la influencia de las ideas teológicas, filosóficas y políticas, los propósitos y tendencias de los artistas y <b>mecenas</b> -síntomas culturales-.</p> <p>3) Significado intrínseco o contenido (valores simbólicos - que es lo que nos dice la obra).</p>

## *Géneros iconográficos*

La iconografía se aplica a investigaciones de carácter dispar, cuyo objeto puede reducirse a grosso modo a tres variantes principales, en relación a un individuo, una época o una religión.

a) La iconografía de un individuo tiene por objeto reunir y reducir a prototipos todas las representaciones gráficas (pinturas, grabados, medallas, etc) que se refieren a un personaje histórico o individuos pertenecientes a la misma familia o dinastía.

b) La iconografía de una época agrupa todas las obras que ilustran un periodo u otro de la historia.

c) La iconografía de una religión consiste en recopilar, identificar e interpretar los temas religiosos que hayan podido inspirar a los artistas a lo largo de los siglos. Hay que mencionar que no todas las religiones son susceptibles de investigaciones iconográficas en torno a su patrimonio sacro, debido a que proscriben la utilización de cualquier imagen que intente representar a sus deidades; dichas religiones reciben el nombre de anicónicas.

## Iconografía cristiana

Es la manera de expresar a través de la imagen temas inspirados por la religión cristiana. La iconografía cristiana es producto de dos tradiciones fundamentalmente: la tradición grecorromana y la tradición **semita**. Dentro de la iconografía cristiana, las imágenes utilizadas han encontrado inspiración en: las escrituras (la Biblia), la **liturgia**, la **teología**, la pedagogía y la historia de la iglesia. Cada uno de estos ámbitos ha aportado las fuentes - tanto de las formas artísticas o estilo de las imágenes- en cada una de las épocas de la historia del cristianismo.

La aparición del arte cristiano no puede situarse más allá de fines del siglo II o principios del III; las representaciones de los primeros cristianos tuvieron un carácter totalmente simbólico (ya que se realizaban de manera clandestina), que fue solo entendible para los cristianos y que pasó desapercibido para los que no lo eran.

Las primeras expresiones plásticas son, por lo tanto valorables en cuanto al sentido religioso-simbólico *"son esquemáticas, es decir, son imágenes-signo que se dirigen ante todo a la inteligencia y sugieren más de lo que efectivamente muestran. Como el valor del signo es proporcional a su concisión, el método de simplificación del esquema no tiene límites, salvo los que impone la necesidad de que resulte inteligible"*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>Grabar, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, p. 18

Así lo que importa más es el contenido de la representación y no tanto su forma está supeditada al contenido, pues no se trata de satisfacer con estas representaciones una curiosidad histórica que caracteriza a los personajes con lujo de detalles, sino por el contrario, busca suscitar el anhelo religioso y la creación de una identidad colectiva. Los primeros símbolos con los que los cristianos se identificaban fueron el ancla, al pez, el pelícano, la cruz y el **monograma** de Cristo, así como las **alegorías** de Cristo, en donde siempre se repetían los personajes del Antiguo Testamento, como Jonás o Daniel. Posteriormente surgen, las primeras representaciones de Jesucristo, de la Virgen y de los apóstoles y mártires.

La Edad Media es la época del florecimiento de grandes devociones a los santos. Al parejo de estas manifestaciones religiosas, se encuentran también representaciones teatrales, conocidas como “dramas litúrgicos”, cuya finalidad era educar en la doctrina cristiana al pueblo analfabeto que de otra manera sería incapaz de entender los misterios divinos. Se solían representar los pasajes de los Evangelios que fueran visual y teológicamente más atractivos, como los que se refieren al misterio pascual (pasión de Cristo) y al juicio

final, entre muchos otros. Este tipo de representaciones fueron relevantes en la evolución de la iconografía, pues en ellas se basaron los artistas para la composición y realización de escenas religiosas de pinturas, esculturas y vitrales. De este modo repercutió la tradición medieval (de carácter esencialmente didáctico, catequístico; su fin fue la enseñanza de las verdades profesadas por la Iglesia), pero se aceptaron las innovaciones del Renacimiento.

La iconografía cristiana del Renacimiento adquiere características humanas clásicas, sustentadas por el acucioso interés en la literatura y el arte grecorromano. Jesús y sus seguidores se representan con apariencias más “humanizadas”, que nunca antes se había visto a lo largo de la historia del arte cristiano. *Las escenas de episodios bíblicos, de hagiografía y de significado religioso histórico se convierten ahora en efectistas escenarios tridimensionales que buscan enfatizar la realidad de su representación en un lenguaje profano*<sup>12</sup>.

A continuación menciono los temas (con sus personajes y escenas) más representados en la iconografía cristiana<sup>13</sup> a través del tiempo:

<sup>12</sup>Carmona Muela, Juan.  
*Iconografía cristiana*. p.31

<sup>13</sup> ibídem pp.41-104

Este es un resumen del libro *Iconografía cristiana -guía básica-*, en este apartado sólo menciono los temas más relevantes y los personajes principales que intervienen en ellos, para dar un panorama general de este tipo de iconografía; ya que cada uno de ellos tiene particularidades, como pueden ser sus atributos o el tipo de representación que se ha transformado a lo largo de la historia.

## Antiguo Testamento

a) **Génesis** (*creación del mundo y de todas las cosas*)

-Adán y Eva

-Caín y Abel

b) **Patriarcas**: Noé, Abraham, Isaac,

Jacob, José, Moisés.

**Reyes**: David, Salomón.

**Héroes**: Sansón.

**Profetas**: Jeremías, Zacarías, Daniel,

Jonás, Isaías.

## Nuevo Testamento

a) **Sagrada familia**:

-**Juan el Bautista**: el bautizo de Jesús;

-**María**: la anunciación, Virgen con niño.

-**José**: los desposorios.

-**Jesús**: nacimiento, adoración de los magos, presentación en el templo, expulsión de los mercaderes en el templo. **Pasión** (*este tema lo desarrollaré más detalladamente en el capítulo tres al describir el programa iconográfico que lleva este nombre*) y resurrección.

b) **Evangelistas**: Mateo, Marcos, Lucas y Juan.

c) **Apóstoles**: Pedro, Andrés, Santiago Mayor, Santiago Menor, Juan, Bartolomé, Tomás, Mateo, Judas Tadeo, Judas Iscariote.

## Jerarquía angélica

(*los menciono en orden descendente*).

-**Serafines, Querubines y Tronos**: están en contacto directo con Dios.

-**Dominaciones, Virtudes, Potestades**: presiden y gobiernan las comunidades humanas.

-**Principados, Arcángeles** (Miguel, Gabriel, Rafael) y **Ángeles**: llevan a cabo misiones concretas y definidas, y llevan mensajes a los hombres.

## Virtudes y pecados:

**Virtudes**. fe, esperanza, caridad, fortaleza, justicia, prudencia y templanza

**Pecados**: idolatría, desesperanza, avaricia, pereza, injusticia, ira, gula, lujuria.

## Mártires, Ermitaños y vírgenes.

## Padres de la Iglesia:

Ambrosio, Jerónimo, Gregorio.

**Ordenes religiosos**: franciscanos, dominicos, agustinos, mercedarios, jesuitas.

## *Iconografía indígena*

En este apartado se mencionará de manera general la iconografía desarrollada por los grupos indígenas que se establecieron en lo que se conoce como Mesoamérica; para ser más específicos, de los grupos que habitaron la zona del Valle de México, próxima a la actual ciudad de México, D.F. Estos grupos realizaron producciones arquitectónicas, pictóricas y escultóricas, no para la contemplación o el placer estético, es decir, se crearon para :

- a) Su magia (actividades para influir en la naturaleza).
- b) Sus ritos (actividades para influir en las deidades).
- c) Sus mitos (las virtudes y hazañas de los dioses y héroes).

Las culturas mesoamericanas expresaban la grandiosidad (lo sublime) que les producía la naturaleza y después la que les suscitaban las deidades como representantes (o causantes de los fenómenos de la naturaleza). Ante ellas, los hombres sentían temor y admiración. Su plástica no representaba bellezas antropomórficas ni fue afectada al naturalismo, como tampoco a la fidelidad visual de las imágenes: representaba la dramaticidad, la sublimidad y lo terrible de sus dioses. Como en toda actividad mágico-religiosa, al igual que en las de las culturas de otros continentes, la idea del mundo que tenían los antiguos habitantes de nuestro país estaba centrada en la magia, los ritos y los mitos.





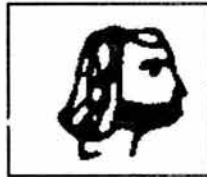
Las producciones mesoamericanas unen una expresión estética muy cuidada a un profundo simbolismo, siendo siempre elementos de un lenguaje mítico complejo cuyo significado muchas veces se nos escapa. El trasfondo simbólico es, en la mayoría de los casos, responsable de la formulación estética de formas, colores, y reglas de composición.

El lenguaje formal del arte mesoamericano es en algunas ocasiones abstracto, entendiéndose por ello que toma elementos significativos para la composición una imagen que no representa las cosas tal como aparecen a nuestros sentidos. Sin embargo, existen muestras de un naturalismo muy logrado, como las figuras de animales asociadas a los dioses. Habitualmente sus formas son bastante sintéticas, aunque existen también representaciones de animales de mayor naturalismo.

Las representaciones de divinidades combinan elementos antropomorfos, zoomorfos y geométricos siempre sintetizados. La representación del cuerpo humano no sigue las proporciones clásicas que impuso la cultura occidental.

Estas representaciones las conocemos hoy en día sobre todo a través de la pintura representada fundamentalmente por la pintura mural y los códices. Sobre aquellas bases los indios pintaban glifos; esto se articulan en tres gamas de signos con desigual importancia que incluyo bajo el nombre de **glifos**<sup>14</sup>:

*Este glifo representa a un mudo (non, nontli)*



*mudo*

**PICTOGRAMAS:** propiamente dichos, que son representaciones estilizadas de objetos y acciones: animales, plantas, aves, edificios, montañas, escenas de danza, de procesión, de sacrificio, de guerra, dioses y sacerdotes, etc.

*Este glifo representa a un corredor (payn)*

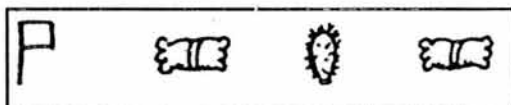


*corredor*

**IDEOGRAMAS:** que evocan cualidades, atributos, conceptos vinculados con el objeto figurado: ejemplo: un ojo significa la vista; las huellas de pasos designan el viaje, la danza, un desplazamiento en el espacio.

De manera general, digamos que si el pictograma denota, el ideograma connota.

<sup>14</sup> Los glifos que se presentan como ejemplos, fueron extraídos del libro: Aubin, Joseph Marius, *Memorias sobre la pintura didáctica y la escritura figurativa de los antiguos mexicanos*, p 45



(pa-te noch-te o pa-tetl noch-tetl)

Estos glifos representan las primeras palabras del Padre Nuestro. Servieron para la enseñanza de esta oración y se trataba de analogar los sonidos en español con las imágenes y sonidos que conocían los indígenas

**SIGNOS FONÉTICOS:** poco numerosos, que se aproximan a la expresión glífica de los alfabetos occidentales. Transcribiendo exclusivamente sílabas, esos signos se vinculan a la toponimia, la antroponimia y la cronología. A manera de ejemplo cito los de los sufijos nahuas (-tlan,-tzin,-pan), que entran en diversas formas en la composición de glifos toponímicos<sup>15</sup>. Éste **fonetismo** en estado embrionario - que también conocen los mayas y los mixtecas está emparentado con la creación de jeroglíficos en la medida en que recurre a homónimos fácilmente identificables, que dan un sonido cercano o análogo al que se pretende señalar.

<sup>15</sup> Aubin, *Memorias sobre la pintura didáctica* ..., p 30

En el ámbito mesoamericano que aquí se trata, no se cuenta con documentos del pensamiento estético ni artístico de los grupos indígenas que nos permitieran acercarnos conceptualmente desde su perspectiva; sin embargo, con una mirada occidental, la aplicación del término a piezas creadas a lo largo de la historia de la humanidad; estas obras de arte son sistemas simbólicos o lenguajes que expresan y comunican cualidades y atributos culturales. En palabras de E Cassier se apuntalará lo arriba expuesto: *Los sistemas simbólicos como organizadores de la experiencia del hombre. Actitudes y valores surgen de las percepciones sociales que obtenemos en la experiencia. Las percepciones son selectivas y fundamentalmente vemos aquello que nuestros conceptos y símbolos nos permiten reconocer y manejar. Al permitir que el hombre distinga entre lo real y lo posible, entre lo hecho y el ideal, la capacidad simbólica posibilita un pensamiento ético que no está nunca definitivamente dado sino haciéndose* <sup>16</sup>.

Los grupos mesoamericanos querían, mediante el arte, representar el por qué religioso del hombre. Su arte es simbólico ya que, por ejemplo: el espíritu de sus dioses era representado con un símbolo, el cual termino por identificarse con el dios mismo. Todo lo que hacían en cualesquiera de las artes (pintura, escultura, arquitectura) era simbólico, es decir, era copia de la

<sup>16</sup> Plazaola, Juan., *Modelos y teorías de la Historia del Arte*, p 128.

realidad visual, sino producto de la imaginación, pues así creaban una figura que representaba algo divino. Lo intangible lo hacían tangible. Su finalidad fue introducir a la divinidad en las cosas, mediante formas simbólicas. El concepto de símbolo y *de lo simbólico*\* se tratará de manera más amplia en el siguiente capítulo. Aquí se menciona sólo como una generalidad de las representaciones de estos grupos.

Los grupos indígenas que habitaron Mesoamérica desarrollaron las artes visuales y la escritura como sistemas simbólicos sustentados en imágenes plásticas y signos expresivos y comunicativos.

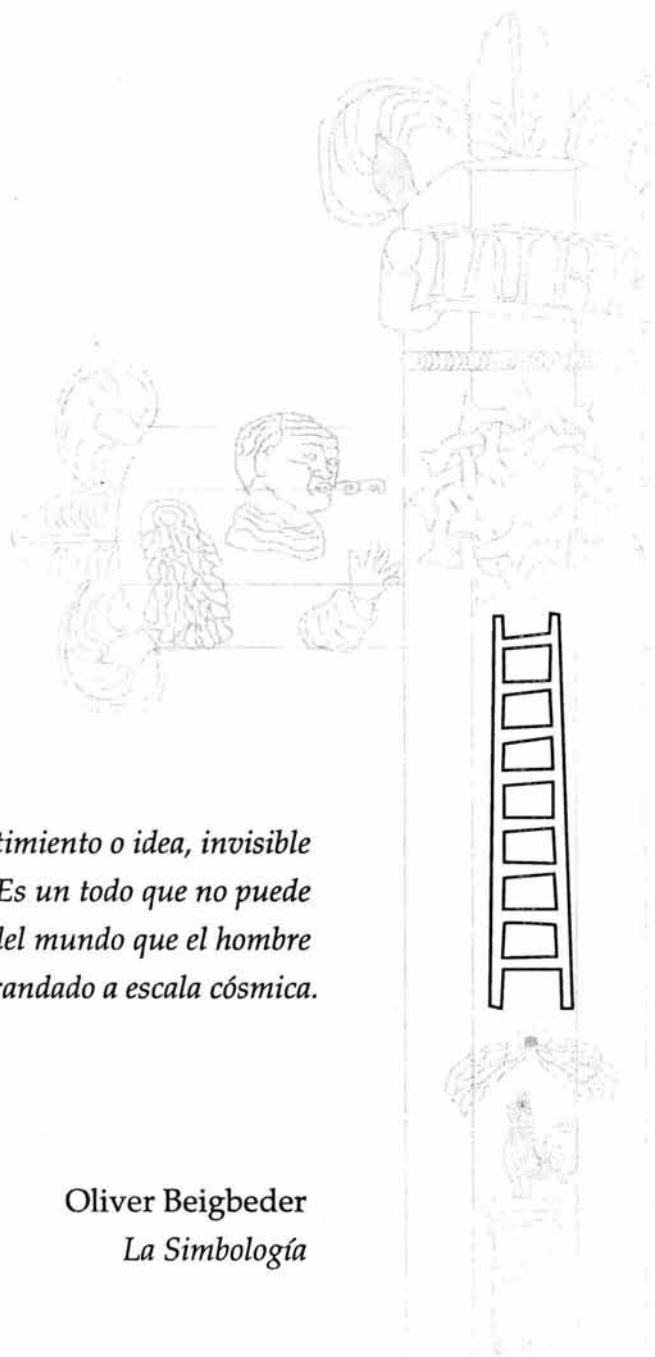
*\*Lo simbólico de una representación es un valor no expreso, un intermediario entre la realidad reconocible y el reino místico e invisible de la religión, de la filosofía y de la magia; media por consiguiente entre lo que es conscientemente comprensible y lo inconsciente.*

## CAPÍTULO II

# EL SÍMBOLO

*Es un intento de definir toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u objetos. Es un todo que no puede descomponerse; es el primer ensayo de explicación del mundo que el hombre ha agrandado a escala cósmica.*

Oliver Beigbeder  
*La Simbología*



## Definición de símbolo

La palabra símbolo es un concepto que a menudo se malentende y del que incluso se abusa; todo lo que de alguna manera apunta misteriosamente por encima de sí, ha venido a considerarse como símbolo. Buscando proporcionar una visión general, en este apartado expondré el concepto de símbolo, revisando diversas definiciones, tomando en cuenta desde las más generales, las que han generado la antropología y la psicología (tomando las manifestaciones intangibles que resultan de los procesos sociales, en donde se incluyen, por supuesto, los procesos fenomenológicos de la religión como la mitología y los ritos) hasta la parte material de estos procesos, es decir, su expresión plástica; hablando de sus implicaciones y características generales.

Se dice que un símbolo es:

- a) *Un signo sin semejanza ni contigüidad, sino solamente con un vínculo convencional entre su significante y su denotado*<sup>17</sup>.
- b) Algo que representa o denota otra cosa; puede ser un objeto material representativo o algo inmaterial o abstracto.
- c) Un carácter escrito o marca utilizado para representar algo, una letra, figura o signo que reemplaza por convención (acuerdo) algún objeto, proceso, etc.

<sup>17</sup>Sebeok, Thomas A.  
*Signos: una introducción a la semiótica*, p 49.

d) Es un signo arbitrario, cuya relación con el objeto se determina por una ley, esto quiere decir que, para que tenga validez debe ser admitido universalmente dentro de una cultura o culturas.

e) Es un signo que se funde en una unidad interna con su significado, puede ser símbolo todo aquello que está en una relación objetivamente necesaria de representación con una realidad distinta de él (lo simbolizante), estando lo representado, de acuerdo con el tipo de símbolo, en una proximidad diferente respecto del mismo símbolo.

f) Puede ser tanto una imagen simplificada como un sistema muy complejo de significados atribuidos, a la manera del lenguaje o los números.

g) *Es un término, un nombre o aún una pintura que puede ser conocida en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente. Representa algo vago, desconocido u oculto para el hombre*<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos* pp. 17-18

<sup>19</sup> *El signo es en líneas generales algo que tiene significado y que representa algo diferente de el mismo que puede percibirse con los sentidos, que está en lugar de otra cosa; está al servicio de la comunicación, tiene una función comunicativa .*

Siguiendo el parecer de la mayor parte de los investigadores de los símbolos cabe establecer que todos los símbolos son *signos*<sup>19</sup>, más no todos los signos son símbolos. Por lo mismo hay que distinguir fundamentalmente dos tipos de signos: los que simplemente son, y aquellos otros que adquieren además un significado simbólico. *El signo por sí mismo señala ya algo (da a*



conocer alguna cosa), es inequívoco y puede expresarse mediante un concepto. Los símbolos, en cambio, representan algo, son equívocos y son necesarios cuando los conceptos ya no bastan.<sup>20</sup> El signo tiene un significado establecido; responde a un código convencional. El símbolo, por otra parte, apunta a un sentido, es decir, se refiere a algo que no halla codificado, sino dinámicamente abierto a un sucesivo enriquecimiento. El símbolo no tiene sólo función comunicativa, tiene también función significativa. Significa algo, por cuanto que no sólo se refiere al significado de otra cosa, sino que hace presente, representa un significado y en cierto sentido, participa del mismo. *El símbolo es un signo visible (perceptible) de una realidad invisible (no perceptible).*<sup>21</sup>

La esencia del símbolo descansa en el común encuentro, en el ensamblaje (*symballien*) de imagen y de lo que en la imagen está representado; entre una y otra existe una conexión intrínseca. *El símbolo está en el punto de intersección de dos planos del ser. Mas justo por ese su carácter de punto de intersección no es sólo un signo que señala (de un plano al otro), sino que también participa de ambos: en lo externo revela una realidad interna, en lo corporal una realidad espiritual, en lo visible lo invisible.*<sup>22</sup> De esta manera el símbolo es, en cierta forma, un mediador entre lo incompatible de la consciencia y el inconsciente, entre

<sup>20</sup> Lurker, Manfred.  
*El mensaje de los símbolos,*  
p 20.

<sup>21</sup> *Ibíd*em p. 21

<sup>22</sup> *Ibíd*em p. 22

lo oculto y lo manifiesto. No es abstracto ni concreto, ni racional ni irracional, ni real ni irreal. Es ambos. Entre el símbolo y lo que representa existe una conexión interna, que desemboca en una unidad esencial. Lo designante (significante) y lo designado (significado) no son intercambiables, a diferencia de lo que ocurre con los signos establecidos de forma arbitraria. Hay que tener en cuenta que signo y símbolo, pese a la distinción establecida, no pueden utilizarse como categorías rígidas; el signo que señala puede adquirir la significación de un símbolo, y a la inversa.

Cuando la forma de una imagen corresponde con lo que significa, decimos que el significante corresponde al significado. Esto nos dice que si vemos la figura de un perro, lo que entendemos de inmediato es que se trata de un animal mamífero, cuadrúpedo de la familia de los cánidos. En este caso, la figura se identifica con el animal. Si este mismo animal es representado en una escena donde se encuentra echado a los pies de una pareja, formada por un hombre y una mujer, por ejemplo, el perro también representa un concepto: el de fidelidad o el de la custodia o vigilancia, cualidades que son propias de este animal. Así que el animal, aparte de su significante (perro) tiene otro significado: el concepto de fidelidad o de guardián.

Podemos decir que la figura del perro denota y connota dos cosas: denota un animal y connota (por su situación en la escena representada) la fidelidad. Esta cualidad del animal, la que connota, es algo abstracto, pues sabemos qué es, pero no es algo material existente en el universo, no es una cosa o un objeto, es producto del intelecto. De esta manera, la representación del animal perro, se “apropia” esta cualidad de la fidelidad y asume el papel de “lo fiel”, es decir, se convierte en símbolo. *El símbolo es una imagen -en el amplio sentido de una síntesis de representaciones sensibles- que permite una peculiar relación entre dos niveles de sentido. Cuando se dice, por ejemplo, que el pozo simboliza la sabiduría, la imagen concreta de pozo “se carga” de un sentido nuevo - valga la expresión- que le permite trascender el propio contenido irradiado en otros contextos.*<sup>23</sup>

Los símbolos presentan un objeto, un significado visible detrás del cual existe un significado invisible más profundo, el cual se encuentra oculto. El símbolo no representa un hecho “en sí”, sino que aparece con un carácter dual; por un lado muestra y por el otro oculta. El símbolo alude en forma indirecta, sutil, al hecho o suceso representado. Este aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo impensable o lo que sólo se adivina o siente.

<sup>23</sup> Cabral Pérez, Ignacio.  
*Los símbolos cristianos,*  
p 28.

Es decir, el símbolo es *un objeto del mundo conocido, sugiriendo algo que es desconocido; es lo conocido expresando la vida y sentido de lo inexpresable*<sup>24</sup>. Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Para Jung, el símbolo tiene un aspecto "inconsciente" más amplio, nunca definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Hay cosas que se encuentran más allá del entendimiento humano y por eso el hombre usa constantemente términos simbólicos o símbolos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo (hay pensamientos y sentimientos simbólicos, situaciones y actos simbólicos). El símbolo, afirma Jung es una forma sensible, o un estímulo capaz de despertar espontáneamente resonancias intensas en el espíritu, no sólo de un individuo sino también de una colectividad.

El símbolo supone la facultad del hombre para ver en el cosmos, en las creencias y en los conceptos, en las relaciones humanas, en los seres animados y en las cosas, un contenido espiritual. El hombre crea representaciones de ideas, seres y objetos con los cuales explica el mundo circundante. La importancia del símbolo es enorme, sobre todo por vista de su papel en la formación de los mitos sociales; se puede decir que el mito es un símbolo narrativo colectivo (o aceptado colectivamente).

<sup>24</sup> Adam, Schaff. *Introducción a la semiótica* pp.191-192.

El símbolo y el mito son formas de expresión primordiales del espíritu humano; su punto de partida es la naturaleza y las acciones humanas. El símbolo representa cada etapa de la historia de la humanidad en forma distinta.; esto es, cambia de significado de una época a otra. Por eso su significación es transitorio porque no intenta abarcar al objeto, idea o hecho como realidad ante el mundo, sino se encuentra en cambio continuo y dinámicamente abierto a un sucesivo enriquecimiento.

A manera de resumen diré que los símbolos: se caracterizan claramente por tres formas: 1) no son “meramente convencionales”: normalmente una adecuación fundamental une el símbolo con la cosa simbolizada, como es el caso de una serpiente que se muerde la cola que simboliza la eternidad, un búho que representa la sabiduría o lo blanco que simboliza la pureza. 2) los símbolos normalmente representan un “concepto abstracto” (poder, solidaridad de grupo, autoridad familiar o política) y no acontecimientos o entidades concretas. 3) lo que simboliza tiene una carga afectiva y este efecto tiende a transferirse al símbolo ( por ejemplo, una bandera nacional). Los símbolos pueden caracterizarse como designadores que representan lo que simbolizan.

## Taxonomía de los símbolos

Los símbolos han sido estudiados y clasificados por diversos autores, desde psicólogos hasta el especialista que se dedica a la comunicación.

Como indicaba al inicio de este capítulo, tratando de abarcar de manera general a los símbolos mencionaré las clasificaciones de Erich Fromm<sup>25</sup>, Carl G. Jung, Penn Warren y Henry Dreyfuss. Iniciaré con la de estos psicólogos y posteriormente haré mención de una clasificación propiamente de carácter gráfico.

Erich Fromm<sup>25</sup> distingue entre símbolo convencional, accidental y universal.

a)**convencional**: El que más bien debe denominarse signo (como el caso de los símbolos matemáticos).

b)**accidental**: Lo que cabría entender como símbolo verdadero.

c)**universal**: Se encuentra no ya en el seno de la cultura, sino en el sistema psíquico de la humanidad.

<sup>25</sup>Juan Eduardo Cirlot,  
*Introducción a la semiología*.  
pp 9 -33.

Carl G. Jung<sup>26</sup> reconoce al símbolo onírico y al cultural:

**Oníricos:** Los que produce el hombre espontáneamente en su inconsciente en forma de sueños. Son en su mayoría, manifestaciones de una psique que está más allá del dominio de la mente consciente, cuya interpretación depende en gran parte de las circunstancias individuales del soñante y del estado de su mente -inconsciente personal-; también se manifiestan en fantasías y se presentan por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son lo que Jung llamó **arquetipos**. El arquetipo puede ser percibido en alguna forma por el pensamiento consciente. Cuando esto sucede lo llamamos símbolo. El símbolo provee el modo de manifestación por el cual el arquetipo se hace discernible.

**Culturales:** Expresan la forma de ver, entender, percibir y sentir de un grupo social. Son una síntesis y concepción de lo que una cultura piensa, siente, cree, desea, imagina, etc. Son una forma de expresión de una cultura particular. Cada cultura posee sus propias configuraciones simbólicas o símbolos cuyo significado se define de acuerdo con las diferencias existentes entre ellas y su cosmovisión, así como por las experiencias internas como grupo social.

<sup>26</sup> Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos* pp. 17-18

Penn Warren<sup>27</sup> considera útil el símbolo para combinar el corazón y el intelecto, no como mero signo. Según este autor, existirán siempre dos tipos de símbolos:

**símbolos de necesidad:** radicados en nuestra experiencia universal natural, como por ejemplo, los signos fálicos y

**Símbolos de congruencia:** válidos por su manipulación por parte del artista en un contexto concreto..., que no llegan a nosotros provistos de la razón de su eficiencia.

Henry Dreyfuss<sup>28</sup> examina tres formas de considerar al símbolo como gráfico: representacionales, abstractos y arbitrarios.

**Representacionales:** Presentan imágenes simplificadas de objetos. Ej. la silueta de una locomotora para denotar el cruce del tren; así como imágenes de acciones.

**Abstractos:** Reduce los elementos esenciales de mensaje a términos gráficos. Estos pudieron haber sido representacionales, pero se simplifican más en diseño o en grados a través del tiempo, hasta el punto en que solo

<sup>27</sup> Dorfles, Gillo. *Símbolo, comunicación y consumo*. p 230

<sup>28</sup> Dreyfuss, Henry. *Symbol Sourcebook*, pág 20



existen como indicaciones simbólicas. Por ejemplo: los signos del zodiaco, alguna vez fueron representaciones realistas de dioses o animales, y ahora presentan un debilitado parecido a su concepto original.

**Arbitrarios:** Son aquellos inventados que por consecuencia tienen que ser aprendidos. Ej. una flecha.

La insignia, **alegoría**, marca, emblema, **señal** y estigma, son considerados símbolos y dependiendo de su estructura formal se clasificarán dentro de los anteriores.

## *Función cultural del símbolo*

La cultura es el conjunto de costumbres practicadas por los miembros de una sociedad. Es la forma particular de vida aprendida, compartida y transmitida por los miembros de la sociedad poseedora de esa cultura. Es un proceso de creación y recreación del conjunto de creencias, tradiciones, moral, arte, instituciones, cosas, ideas, imágenes, hechos, acciones, actitudes, gustos o preferencias, principios, normas, conocimientos sistematizados, etc; usados por una determinada sociedad, porque los ha heredado, inventado o adoptado de otras, pues los identifica, caracteriza y cohesiona. La cultura es la representación simbólica de un conjunto de cosas, pues cada cosa creada por el ser humano tiene un carácter simbólico, una carga emotiva y es expresión de la tradición del grupo; son lo que los define como sociedad. Octavio Paz dice que todas las culturas, desde las más primitivas hasta las más contemporáneas, son sistemas simbólicos porque la sociedad produce sin cesar símbolos que son vehículos de transmisión de diferentes significados.

Los símbolos deben su existencia y creación a la necesidad del hombre por entender el mundo que lo rodea. Los símbolos representan la cosmovisión de cada cultura alrededor de temas centrales, es decir,

cada una tiene una forma particular de vivir la vida, la muerte, sus creencias, etc. y a partir de temas comunes, se expresan como símbolos particulares. Cada cultura vive, piensa y siente de diversas formas y esto se refleja en la particularidad de sus símbolos.

Los símbolos son vividos de distintas formas por los miembros de una misma cultura y a esto se debe que, además de su significado "común", pueda tener un sinnúmero de significados de acuerdo a cada individuo. Esto es, cada individuo selecciona y en mayor o menor grado sistematiza su experiencia cultural total y su vivencia como ser individual (sus expectativas, deseos, anhelos, etc) por lo cual estos símbolos pueden poseer para él una determinada carga emotiva y significar algo distinto que para la mayoría. Cada individuo refleja la cultura de su mundo desde su propio punto de vista. Los símbolos son un cuerpo coherente de representaciones o categorías extendido a los diferentes aspectos de la vida individual y social y a una utilización similar de este conjunto por los actores sociales.

Los símbolos lo son porque han sido incorporados a sistemas colectivos de valores de un grupo social determinado y forman parte de su cultura.

Uno de los sistemas que fundamentan y dinamizan los procesos evolutivos de una sociedad es la religión, la cual está sustentada en símbolos, entendidos como acciones (ritos y celebraciones), ideas (doctrinas y principios ideológicos) y cosas (objetos). Los símbolos tienen la virtud de contener el pensamiento de un grupo social, por eso van más allá de lo individual y son innatos a la vida del espíritu. Así pues, los símbolos:

a) No pueden ser entendidos excepto en el contexto de sus antecedentes religiosos, sociales, culturales, es decir, no pueden ser ajenos al suelo del cual crecieron.

b) Cristalizan o expresan algunos aspectos o experiencias directas de la vida y verdad de un grupo social, capturan o integran abstracciones y hacen posible la percepción de relaciones fundamentales entre formas aparentes, sintetizándolos entre entes concretos fácilmente aprehendibles por la mente humana.

c) Son exclusivos de diferentes épocas, religiones, cultos, civilizaciones y culturas. Además pueden existir muchas y diversas aplicaciones del mismo símbolo, lo cual lo convierte en ambivalente o polivalente. Esto se debe a que su estructura en cuanto a su significado integra: 1) Diversos niveles a los que puede ser interpretado: físico, psíquico, espiritual; 2) Los símbolos expresan

tensión y, frecuentemente, ambivalencia; y 3) Al significado esencial emanado del significado simbólico, se agregan adiciones provenientes de los usos culturales del mismo, o eventualmente, de las diversas interpretaciones. Por eso el símbolo da una versión iluminante de un ser, objeto o hecho, pero sólo al individuo le corresponde el grado de admisión del significado y valorar esa admisión y ese significado. La función polivalente del símbolo, lejos de construir un factor de disolución y ambigüedad, es un elemento unificador (entre los niveles de lo real, lo sensible y lo intangible, entre el hombre y el mundo). El símbolo facilita la circulación a través de estos aspectos (tangible e intangible, visible e invisible) y los une tanto en el conocimiento a posteriori como en la vivencia, tanto en el sueño como en el relato.

Otra función del símbolo consiste en establecer un vínculo, es decir, una relación entre hombres y la sociedad. Por esta función de referencia, el símbolo determina un acto social.

El símbolo funciona como sustitución de una cosa tangible o intangible, con lo que logra imprimirle una valoración distinta a la que poseía esa cosa en un principio, evidenciando la capacidad del símbolo para revelar un aspecto de lo real que no resulta evidente en una percepción inmediata.

El símbolo, posee ante todo, la capacidad transformadora al ser elemento de revelación de la realidad en un contexto dado. Así, el símbolo transforma un objeto en otra cosa que lo que dicta su apariencia y le proporciona un sentido trascendental, pues *“anula sus límites concretos, deja ser el fragmento aislado para integrarse en un sistema; y más aún, encarna en sí, a despecho de su precariedad y de su carácter fragmentario, el todo el sistema en cuestión”*.<sup>29</sup>

El símbolo también tiene la función de brindar la capacidad a un objeto para hacer comprensibles aspectos misteriosos o inexplicables de una cultura, que regularmente están constituidos por la religión, por eso Mircea Eliade afirma que este tipo de objetos-símbolo: tienden a coincidir con el todo, del mismo modo que la **hierofanía** tiende a incorporar lo sagrado en su totalidad, a agotar ella sola, todas las manifestaciones de la sacralidad.

Otra de las funciones del símbolo es actuar de manera oculta o imperceptible y no ser asimilado directa e indirectamente y, existir como una realidad ni material; no posee señales propias, utiliza como señales signos constituidos en otra parte; el simbolismo es un sistema de signos, y por ello utiliza como señales elementos, actos o enunciados, que existen y se interpretan independientemente de él.

<sup>29</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de la religiones*, p.404.

Un elemento indispensable en la valoración funcional de un símbolo, es la presencia y actividad del usuario del símbolo, que en el caso del simbolismo plástico, será el espectador-consumidor del objeto simbólico, y algunas veces también se convertirá en el productor mismo del lenguaje simbólico. Por eso, se puede afirmar que el simbolismo es el lenguaje técnico de una búsqueda, que se lleva a cabo gracias a la participación personal del espectador al encontrarse con una imagen, a través de un objeto simbólico. Así, la función del símbolo es ser canal transmisor de ideas a partir de datos expresados de distintos modos, donde se incluyen por supuesto, las imágenes.

## *El símbolo en la comunicación visual*

El símbolo constituye, como imagen un medio privilegiado de comunicación visual, ya que la imagen como símbolo transmite un mensaje que se dirige a los sentimientos y a la mente, tratando de contactar, sorprender, seducir y convencer a quien la observa.

Dentro de la comunicación visual el símbolo es una representación gráfica, a través de un elemento exclusivamente icónico. Por icónico, entendemos precisamente el carácter figurativo puramente visual del símbolo. Aquí el símbolo por privilegiar el aspecto icónico, *posee menos fuerza directa de explicitación, pero mucho más fuerza de memorización, aunque es, como toda imagen, polisémico.*<sup>30</sup>

El símbolo icónico es un estímulo que remite a un significado que se encuentra fuera de él con el cual no existe generalmente relación casual, ejemplo: el camello no denota -ni siquiera connota- "tabaco", si no es por la convención "Camel"; la estrella de cinco puntas de Chrysler tampoco tiene relación lógica con el automóvil. El pájaro de Lufthansa, en cambio, es símbolo analógico: connota "vuelo a gran altura"; la letra A convertida en símbolo de Alitalia remite a la figura de la cola de un avión, a la palabra Alitalia y a la bandera italiana, con lo cual denota italianidad.

<sup>30</sup>Costa, Joan. *Identidad corporativa*. p 118



El símbolo ejerce una función más compleja y sutil, ya que representa (por sustitución) la noción más abstracta. El símbolo sustituye (por tanto, oculta) y representa (por tanto, hace evidente) al mismo tiempo. Esta capacidad de representar indirectamente por sustitución -una noción compleja que ésta fuera del símbolo: lo simbolizado- es intrínseca de las imágenes simbólicas, ello encierra una paradoja visual de la presencia-ausencia, que define al símbolo como mediador icónico.

El símbolo icónico tiene las siguientes características:

- a) Carácter universal: la mayor parte de los símbolos icónicos constituyen un vocabulario común a todos los pueblos.
- b) Significantes icónicos múltiples para expresar el mismo significado.
- c) Carácter motivador o nexo entre la imagen y la idea simbolizada. El símbolo en este caso no es totalmente arbitrario pues hay un vínculo entre el significado y el significante.
- d) La sintaxis según la cual se encadenan los símbolos icónicos no obedece a ninguna exigencia lógica.

e) La función estética del símbolo posee una importancia fundamental, dada la naturaleza emocional del elemento simbólico. Esta función estética es esencial para que el símbolo sea aceptado y memorizado. El componente estético, es de hecho, un valor que se superpone a la función semántica; es decir, a lo que el símbolo significa, se incorpora lo que connota: "qué se expresa" y "cómo se expresa".

Los símbolos ofrecen a la comunicación visual un material inmejorable para acercarse a la parte más íntima, y profunda de la personalidad de un grupo social; pueden ser manejados a dos aspectos: su carácter colectivo y su carácter individual, manifestándose en la forma en que el individuo vive esos símbolos y la forma en que se los apropia dotándolos de emotividad. Por ello los símbolos, al ser parte de la vida de un grupo social, permiten a la mayoría del público identificarse con ellos, reconocerlos y asimilarlos; al ser el símbolo un elemento polivalente, permite al individuo reconocerse a sí mismo y reconocer sus necesidades y deseos mediatizados por un "x" producto, lo cual le da la sensación ficticia de satisfacción. Así el símbolo proporciona a la comunicación visual un recurso por el cual llega a la parte emotiva del consumidor: sistematizando los símbolos en lenguajes o códigos permitiéndole al consumidor comprender el mensaje porque comparte

los mismos símbolos, siendo éstos empleados como anzuelos psicológicos para atraer la atención del consumidor, haciendo que relacione sus deseos, necesidades, sueños y anhelos con el producto o la marca, logrando así que el consumidor se sienta identificado y conmovido por el mensaje.

Un ejemplo de esto es el anuncio de un automóvil de lujo, sabemos que es un carro y que sirve como transportación, pero el lujo lleva implícito un mensaje simbólico de estatus. Los deseos, anhelos, necesidades y sueños de la gente son difíciles de expresar con palabras, la comunicación visual echa mano de la cultura de un grupo social, y para hacer un llamado a sus emociones, le presenta sus deseos, anhelos y sueños, etc, simbolizados en imágenes.

Dentro de nuestras sociedades, los símbolos son cada vez más tomados en cuenta bajo un nuevo concepto y despiertan un interés inucitado, expresado mediante su aplicación en la producción de gráficos comerciales, de señalización y de identidades corporativas. En este siglo -observa Gillo Dorfles-, *entre los fenómenos más típicos y característicos me parece distinguir el de una reafirmación del elemento simbólico, hoy tal vez disfrazado bajo el aspecto de*

*una señalización callejera, de una marca de fabrica, de la sigla de sociedades industriales, bajo la apariencia del anuncio luminoso*<sup>31</sup>.

La modelización simbólica implica una transferencia de la imagen a la realidad. Cuando a una imagen se le ha otorgado una configuración visual particular a un hecho abstracto. Es evidente que cualquier imagen puede actuar como un símbolo, para que esto suceda sólo es necesario un acuerdo colectivo en tal sentido. Si esto es así, la imagen - como dice Arnheim- deja por cuenta del usuario el esfuerzo de llevar acabo la abstracción. La relación entre el símbolo icónico y la realidad se caracteriza por poseer aquel un grado de abstracción menor (o nivel de iconicidad más alto) que su referente simbólico. El símbolo visual que vehicula o cualquier otra convención colectiva, posee una menor abstracción que tal concepto, ya que por tratarse de una imagen hay que relacionarla con su referente en la realidad: una paloma genérica. En las imágenes que cumplen una función simbólica existe un doble referente: uno figurativo y otro simbólico. Dichas imágenes actúan, por tanto, en primer lugar como representaciones y en última instancia como símbolos.

<sup>31</sup> Dorfler, Gillo. *Símbolo, comunicación y consumo*. p 230

## PROCESO DE ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS PASIONARIOS



*El descubrimiento de que los conceptos podían materializarse gráficamente, motivó al intelecto induciéndolo al logro de sistemas visuales conformados por símbolos.*

Guillermo de la Torre y Rizo

*El lenguaje de los símbolos gráficos.*

Como ya había mencionado en el capítulo que habla sobre la iconografía, ésta se vale de un método (dividido en tres fases) para llevar a cabo la descripción y análisis de las obras. En este capítulo abordo los dos primeros niveles de análisis de este método iconográfico que corresponde a la descripción iconográfica y al análisis iconográfico. Doy a conocer el contenido temático primario, es decir, describo de manera general el tema que da nombre a las obras estudiadas (La cruz atrial, La pintura del emblema y La pintura de la Misa de San Gregorio): la Pasión de Cristo. Para ello inicio con una descripción de los espacios y técnicas que dieron origen a estas obras; hablaré de las características generales de la pintura y escultura en los conventos del siglo XVI.

Así mismo me encargo de describir los objetos y acontecimientos que se representan por medio de líneas, colores y volúmenes que constituyen el universo de los motivos artísticos y conforman las obras objeto de estudio. Este análisis formal -preiconográfico- estudia, según Panofsky, "*el conjunto de configuraciones en línea y color que representan objetos y acontecimientos*", es decir, cómo están vestidos formalmente los conceptos. El análisis formal se ocupará de dos asuntos esenciales que constituyen toda obra visual: las formas y su composición.

Para realizar el análisis formal me baso en la propuesta de Justo Villafañe que expone en su libro *Introducción a la Teoría de la Imagen*<sup>32</sup>; esta teoría dispone de las herramientas para efectuar el análisis icónico. La metodología que sugiere el autor recoge los principios generales que son aplicables al análisis de la imagen; comprende tres niveles básicos en los que ha de basarse:

- 1) Establecimiento del nivel de realidad que posea la imagen (La **iconicidad** suficiente para identificar los referentes de la imagen).
- 2) Valoración de la naturaleza espacial y la temporalidad de la imagen.
- 3) Identificación del repertorio de elementos plásticos, para establecer cuáles tienen un carácter dominante y se utilizan más profundamente.

Así mismo el autor plantea tres niveles de aproximación al análisis de la imagen.

- a) Una operación inicial de lectura de la que se obtendrán los datos suficientes para la definición plástica de la imagen.

<sup>32</sup> Villafañe, Justo, *Principios de la teoría de la imagen*. pág. 32

b) Definición estructural de la imagen, basada en los datos extraídos de la lectura que posteriormente se confirmará mediante el análisis plástico de la imagen.

c) El análisis plástico propiamente dicho supone el estudio sintáctico de la imagen y la explicación plástica de la misma. Implica el estudio de la sintaxis compositiva de la obra y del resultado visual que tal análisis produce. A continuación enlistaré los elementos que conforman este análisis formal de manera general.

Para dar un contexto general a esta propuesta, inicio diciendo que Villafañe establece tres hechos esenciales de una imagen:

- 1) La selección de la realidad que ésta supone.
- 2) Un repertorio de elementos plásticos específicos que le dan forma.
- 3) La ordenación de dichos elementos de manera sintáctica con el objetivo de producir una forma de significación también específicamente icónica.

Estos tres hechos dependen de dos procesos generales: el de percepción y el representativo. La percepción es el proceso responsable de la selección de la realidad -el primero de los tres hechos que constituye la naturaleza icónica-,



la representación incluye a los dos hechos restantes: los elementos plásticos y su sintaxis. Con respecto a los elementos que dan forma a la imagen, él autor propone los siguientes tres tipos de elementos de representación:

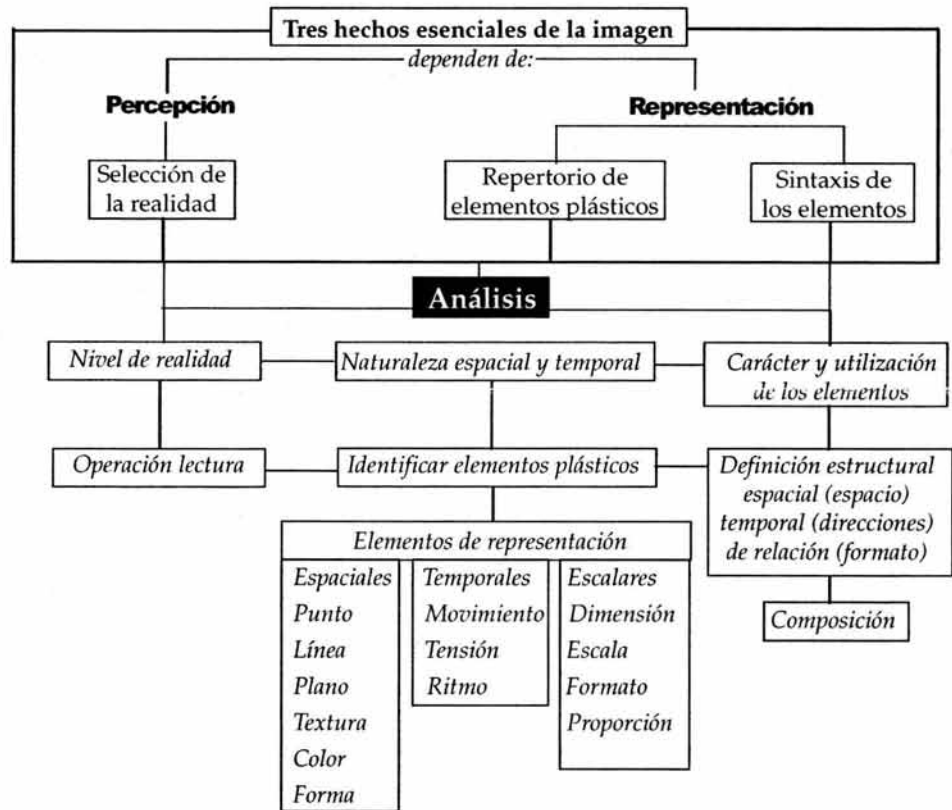
- a) Elementos morfológicos: punto, línea, plano, textura, color y forma.
- b) Elementos dinámicos: movimiento, tensión y ritmo.
- c) Elementos escalares: dimensión, formato, escala.

Así mismo establece dos opciones de representación:

- 1) Espaciales: Fija y plana.
- 2) Temporal: Aislada/secuencial y Dinámica/estática.

Las diversas maneras que tienen estos elementos de combinarse entre sí, siguiendo un principio de orden dentro de la composición, tiene como resultado una determinada significación plástica. De esta manera la composición de la imagen tiene por objeto primordial, conseguir el enunciado visual más idóneo de la realidad, mediante la selección y ordenamiento de los elementos icónicos apropiados para tal fin. La imagen posee una capacidad estructural de representación y ofrece, asimismo, opciones muy diversas para restablecer o no el orden visual de la realidad.

El autor establece tres elementos icónicos, cada uno perteneciente a una de las tres estructuras de la imagen que configuran la estructura general de la obra: el formato (estructura de relación), un espacio (estructura espacial) y las direcciones (temporalidad).



Así, una vez delimitados los planteamientos de esta propuesta, presento un cuadro sinóptico donde establezco el desarrollo general del proceso de análisis de los símbolos pasionarios.

<b>Proceso de análisis de los símbolos pasionarios</b>	
<b>Descripción iconográfica</b>	<b>Análisis iconográfico</b>
<p>Contenido temático primario  <i>Descripción general del tema: la Pasión de Cristo. -características generales de la pintura y escultura en los conventos del siglo XVI-.                      Descripción de cada una de las obras a analizar:                      La cruz atrial de Cuautitlán, la pintura del emblema de Huejotzingo y la pintura de la Misa de San Gregorio en Tepeapulco.</i></p> <p><b>Describir lo que se ve de primera instancia</b></p> <p><i>Universo de los motivos artísticos: conjunto, formato de la obra, detalles.                      Descripción y aplicación de estos parámetros:                      -Grado de iconocidad                      -Elementos estructurales: de representación: espaciales, temporales, escalares.                      -Composición y dimensiones.</i></p>	<p>Conocer el contenido temático secundario o convencional  <i>Repertorio iconográfico:                      Elementos figurativos en tres categorías:                      Lo humano, lo animal y lo objetual.</i></p> <p><i>Historia:                      Antecedentes símbolos pasionarios</i></p> <p><i>Alegorías y atributos:                      Estructura conceptual de estas obras.</i></p> <p><i>Discurso gráfico                      colocación de los personajes y objetos.</i></p>

## Contenido temático primario

### *La pintura mural y escultura en los conventos del siglo XVI*

Los conventos del siglo XVI son una síntesis en la que se enlazan factores de diversa índole; técnicos, funcionales y estéticos e ideológicos (*véase anexo 1*); la comunión de los elementos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos dan a cada parte del conjunto conventual una explicación y justificación desde el punto de vista litúrgico.

El convento es el modelo más representativo de la arquitectura del siglo XVI, debido a que reflejan las características y necesidades de la sociedad que nació a raíz del sincretismo cultural indígena y europeo. Se caracterizan a simple vista por ser edificaciones de enormes proporciones de carácter monumental, de gran reciedumbre y aspecto militar con carácter de fortaleza, ya que presentan muchos aspectos de obras medievales fortificadas (como los pasos de ronda, las almenas, los garitones, etc). Este tipo de construcción, no es privativo de ninguna de las órdenes mendicantes (*véase anexo 1*); debe sus rasgos específicos a la presencia de corrientes ideológicas de la época entre los frailes, su zona de evangelización, las circunstancias naturales y las necesidades locales. Cada uno de los conventos es la expresión de la mentalidad de la orden, la zona geográfica y la intervención de mano de obra indígena.

El convento funcionaba como una Biblia donde podía seguirse desde el Génesis hasta el Apocalipsis, por medio de la organización de los espacios, elementos, texturas, pinturas de los muros y relieves de las portadas. Cada elemento integra una explicación, basada en algún pasaje de la Biblia.

La función de la pintura en los conventos fue apoyar en el adoctrinamiento de los indígenas. Los frailes por su mentalidad medieval, se dan cuenta de que el arte es un recurso de comunicación imprescindible para la transmisión de la ideología religiosa (*véase anexo 2*). Así el arte es, mucho más que en otras épocas anteriores o posteriores, de carácter primordialmente utilitario, donde el artista juega varios papeles al mismo tiempo: en primer lugar es el actor para realizarlo, en segundo lugar es el consumidor de lo que realiza y en tercer lugar, es un vehículo para introducirlo con sus coterráneos. A través de pintura llegaban a un gran segmento de la población, escenas que representaban pasajes de la Biblia, entre otros relacionados con la nueva religión. La pintura que se utilizó en los conventos fue realizada al fresco: se inicia aplanando el muro con argamasa común, después se extiende el enlucido a base de cal y arena fina, después se procede a pintar la superficie

empleando color (principalmente negro de carbón que se obtenía de maderas quemadas) muy finamente molido y usando como vehículo el agua; así el pigmento entraba en los pequeños poros del enlucido que, al secar, los aprisiona, haciendo que la pintura formara un solo cuerpo.

Al igual que la pintura, la escultura se adapta admirablemente al marco arquitectónico de los conjuntos conventuales; también sirvió como apoyo para la evangelización de los indígenas (*véase anexo 2*). La encontramos principalmente en las portadas de iglesias, capillas posas y retablos así como otras dependencias del conjunto conventual. Las técnicas que se emplearon fueron: a) tallado en madera y b) tallado en piedra: ornamentando principalmente los exteriores de las fachadas de las iglesias y algunas capillas posas. En ocasiones los personajes toman forma geométrica eminentemente decorativa en función de rectángulos y triángulos. La figura se adapta al capitel, frontón o la archivolta.

La arquitectura, pintura y escultura de los conjuntos conventuales, se basó en muchas ocasiones en grabados de los interiores, de portadas y capitulares de libros europeos traídos por los frailes. Estos proporcionaron temas

y composiciones para la elaboración de las obras. La presencia de cuadros y grabados europeos fue determinante para la filiación iconográfica, al igual que el texto evangélico e inserciones de la tradición histórica. Así se representaron temas conocidos también como programas iconográficos recurrentes, en la pintura y escultura del convento, entre ellos están la representación de Juicio Final, escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, escenas del infierno y sus castigos a consecuencia de los pecados cometidos, martirios de los santos, entre otros. Los programas pictóricos y escultóricos fueron ideados para integrarse con la arquitectura y el sentido simbólico-litúrgico del conjunto conventual, en donde las dependencias determinarían muchas veces la temática.

A continuación describo el tema de los símbolos pasionarios (que hace referencia a la Pasión de Cristo) uno de los más recurrentes en la pintura y escultura de los conjuntos conventuales. El ciclo de la pasión de Cristo parece de una riqueza prodigiosa; su predilección se explica y justifica por el dogma y también por la liturgia. El sacrificio de Cristo en la cruz, redimiendo el pecado original de nuestros primeros antepasados e instaurando el reino de la gracia, es junto con la Resurrección, el dogma esencial del cristianismo, y no debe de sorprender el lugar privilegiado que tiene este tema en el arte cristiano.

El ciclo completo se compone de tres grupos de temas que constituyen prólogo, drama y epílogo:

a) **La acción:** Este prólogo comprende la entrada de Cristo en Jerusalén, la expulsión de los mercaderes del templo y la santa cena con la institución de la Eucaristía.

b) **La Pasión:** Aquí se distinguen tres acontecimientos: el prendimiento, el proceso de Jesús ante Pilatos, y el suplicio en la cruz.

c) **La lamentación:** Es el desenlace fúnebre de la tragedia con el descenso de la cruz, la lamentación y el enterramiento.

Es en estos dos últimos grupos de temas donde se centrará el presente análisis, pues de ellos se derivan los símbolos que representan estos acontecimientos.

A continuación presento una breve descripción de la cruz atrial de Cuautitlán, del emblema de Huejotzingo y la pintura mural de Tepeapulco. En esta descripción aparecerá acompañada de una fotografía, así como de su localización geográfica y dentro del convento, fechas y una descripción somera de su contenido en general.

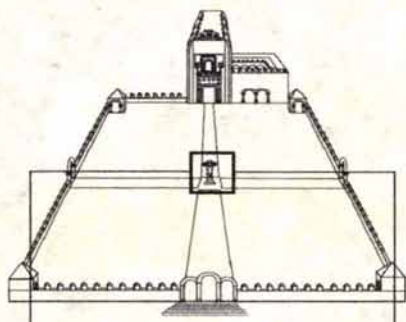


## Cruz atrial de Cuautitlán



vista frontal y lateral de cruz atrial

Vista general del conjunto conventual



Localización de la cruz atrial en el conjunto conventual

Se encuentra localizada en el Estado de México, en el municipio de Cuautitlán de Romero Rubio. Esta escultura en piedra data aproximadamente del año 1532. Es quizá una de las más conocidas cruces atriales mexicanas y está hoy en la plaza del pueblo, que antes fue parte del atrio del conjunto conventual franciscano (*véase anexo evangelización*).

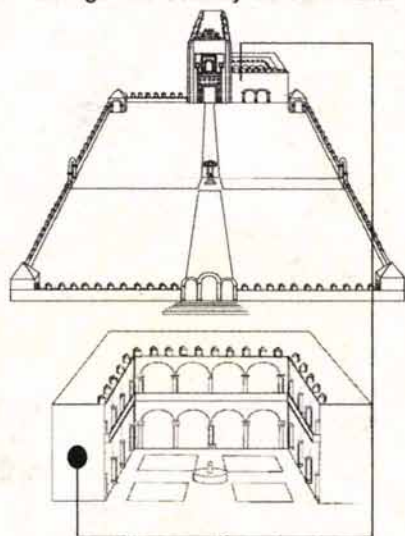
Consta de tres piezas: dos corresponden al fuste y la tercera a los brazos. Los remates de la cruz están **flordelizados**. En la parte superior aparece una *cartela con el INRI* como si fuera un trozo de pergamino; debajo se ven serfe de monedas, en la intersección de los brazos hay una *corona de espinas*, y en cada uno de los brazos aparecen dos personajes: uno *barbado con una bolsa colgando del cuello* (referencia a Judas), mientras que el otro sería uno *de los que insulta a Cristo* (tal vez por eso aparezca representado con la *vírgula indígena* como alusión a la palabra o el insulto). Así mismo encontramos, *dos brazos -uno con la palma de la mano extendida y otro sosteniendo una bolsa-*, a los extremos se encuentran *dos llagas sangrantes*. En el fuste aparecen *la escalera, una llaga sangrante, la columna con el gallo y los flagelos, la lámpara, la jarra, el martillo, las pinzas* y en la parte posterior de la cruz, **monogramas de Jesús y María**.

## Emblema con símbolos pasionarios en Huejotzingo



vista general de medallón

Vista general del conjunto conventual

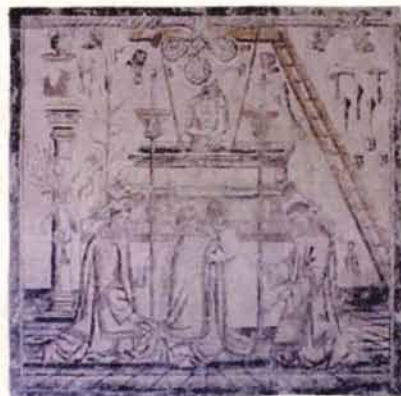


Localización de emblema en el convento

Esta pintura al fresco, data del año 1528 aproximadamente y se localiza en el muro sur de la planta baja del conjunto conventual franciscano de Huejotzingo, en el estado de Puebla. Forma parte de una serie de cuatro medallones, -sostenidos por dos ángeles cada uno de ellos-, distribuidos en cada una de las esquinas que conforman la planta baja del convento.

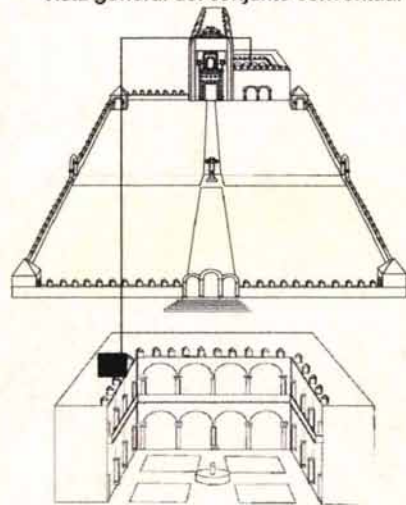
En este medallón se concentran los símbolos pasionarios. Podemos ver en el centro: *la cruz acompañada de tres clavos, una corona de espinas en la intersección de los brazos y una cartela con las iniciales INRI en la parte superior; una lanza y una esponja, ambas acompañadas de unos flagelos atados a la mitad de éstas, todos ellos saliendo de un sepulcro que se encuentra en la parte inferior, así mismo, sale un manto y sobre de él, se ven tres dados.* En el costado derecho del medallón vemos (de izquierda a derecha): *unas pinzas, una escalera, un rostro barbado, una mano haciendo una señal, un rostro de un joven que le sale algo por la boca, una planta, un martillo, una mano abierta y unos huesos atados.* En el costado izquierdo del medallón encontramos (de derecha a izquierda): *una columna con un gallo y un ramo atado a la mitad, el busto de un hombre barbado y con una bolsa colgando, una mano sosteniendo algo como textil, una lámpara, una jarra con un plato, doce ovalos y un sable con una oreja.*

## Misa de San Gregorio en Tepeapulco



vista general de la pintura

Vista general del conjunto conventual



Localización de la pintura mural en el convento

Esta obra al fresco se localiza en el muro sur, de la planta alta del conjunto conventual franciscano de Tepeapulco, en el estado de Hidalgo que data del año 1530.

En esta pintura mural aparecen celebrando la misa tres personajes (dos de ellos sosteniendo *candelabros* y el tercero elevando el *caliz*) rodeados de los símbolos pasionarios: *la cruz, una lanza, una esponja, la mitad del cuerpo de Cristo mostrando la herida sangrante del costado y en las manos las señales donde estuvieron los clavos*, todo ello saliendo de un *sepulcro* que se encuentra encima de un altar, flanqueado por *dos candeleros*. En el altar se encuentra una *copa* recibiendo la sangre del cuerpo de Cristo.

En el lado derecho del altar vemos (de izquierda a derecha): *una jarra con un plato, una columna con un gallo acompañada de unos flagelos atados a la mitad de ésta, un rostro barbado, una mano haciendo una señal, unas pinzas, una planta, un busto de hombre barbado con bolsa en el cuello y monedas*. En el lado izquierdo del altar están (de derecha a izquierda): *dos rostros de hombres, martillos, clavos, dados, una escalera, un rostro de hombre joven, un brazo, un sable con una oreja y una lámpara*.

## *Descripción de elementos del modelo de análisis formal*

La imagen como representación es la conceptualización más cotidiana que tenemos; la idea base de la que parte Villafañe es que toda imagen posee un referente en la realidad, o sea su grado de iconicidad (el grado de correspondencia que las imágenes guardan con la realidad que modelizan). El nivel de realidad expresa el grado de iconicidad o de abstracción de una imagen. El nivel de realidad constituye un hecho objetivo, lo que es convencional es su cuantificación, basada en las llamadas escalas de iconicidad. Estas difieren fundamentalmente en dos hechos:

- 1) El número de niveles (cada uno de los cuales representa un determinado valor de iconicidad o abstracción).
- 2) Los criterios utilizados para adscribir a cada nivel el grado de iconicidad correspondiente.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de A. Moles, la cual sirve para la clasificación de esquemas y símbolos normalizados. La escala de Villafañe, que él define como reduccionista (resulta como todas las existentes o imaginadas). Esto implica valorar sólo algunas características de la imagen a definir, por lo tanto cualquier valor asignado a una imagen es siempre relativo. El grado de iconicidad/abstracción es un elemento más de definición icónica. Del grado de iconicidad de una imagen depende, a veces la mayor o menor idoneidad de ésta para desempeñar determinada función pragmática.

### Escala de iconicidad para la imagen<sup>33</sup>

Grado	Nivel de realidad	Criterio	Función	Ejemplo
1	Representación no figurativa	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Búsqueda	Obra de Miró
2	Esquemas arbitrarios	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen nungún criterio lógico.	Información	La señal de circulación «ceda el paso»
3	Esquemas motivados	Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.		Organigramas, planos.
4	Pictograma	Todas las características sensibles excepto, la forma, están abstraídas.		Siluetas, Monigotes
5	Representación figurativa no realista	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	Artística	El Guernica
6	Pintura realista	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.		Las Meninas
7	Fotografía en B/N	Cuando el grado de definición de la imagen esta equiparado al poder resolutivo del ojo medio. *	Descripción	Fotografía de círculo grande visto como un punto
8	Fotografía en color	Igual que el anterior		Anterior
9	Imágenes de registro estereoscópico	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.		Un holograma
10	Modelo tridimensional a escala	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.		Venus de Milo
11	La imagen natural	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Reconocimiento	Cualquier percepción de la realidad.

<sup>33</sup> Villafañe, Justo, *Principios de la teoría de la imagen*. pág. 42

## *Elementos estructurales (formales o de representación)*

También llamados elementos morfológicos de la representación. Basándome en la taxonomía que hace de ellos Villafañe y que presenté en un esquema páginas atrás, a continuación los describo de manera general dando relevancia en sus características y funciones, a aquellos que considero se hacen más evidentes dentro de los símbolos pasionarios.

### *Elementos espaciales*

#### **El punto**

Muchos autores coinciden en que es el elemento icónico más simple, sin embargo, una de sus características más importantes es su naturaleza dinámica. Indica posición, posee en sí mismo energías potenciales de expansión y contracción que activan el área de su contorno. El punto trasciende a la materia; no necesita estar gráficamente representado para que su influencia plástica se haga notar. Es el principio y fin de la línea, donde dos líneas se encuentran o se cruzan.

#### **La línea**

La línea es un elemento con fuerza suficiente para dirigir características estructurales (forma, proporción, espacio, etc) de cualquier objeto. *Cuando*

*un punto se mueve, su recorrido se transforma en una línea; tiene posición y dirección*<sup>34</sup>. La línea crea vectores direccionales, relacionales entre los elementos de composición y, lo más importante, condiciona la lectura de la imagen. He aquí algunas de sus características y funciones principales:

a) La capacidad de la línea para crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen.

b) La línea separa dos planos entre sí -los contornos lineales que diferencian cualitativamente dos áreas de distinta intensidad visual-. La línea es el elemento más sencillo para disociar cualitativamente dos superficies.

c) Da volumen a los objetos bidimensionales (superponiendo líneas casi tangentes a la línea de contorno que limita la superficie plana del objeto).

d) Es la base del dibujo y por ello en gran número de imágenes llega a constituirse en el elemento dominante.

e) Es un elemento polivalente: su actividad plástica y su aspecto morfológico son muy variables. Desde la representación implícita de la línea,

<sup>34</sup> Wucius, Wong, *Fundamentos del diseño*. pág. 42

en la que no existe como tal y sólo está sugerida , hasta la representación de un objeto construido exclusivamente por líneas, existen diversos niveles que permiten establecer una mínima taxonomía de dicho elemento. Básicamente se pueden distinguir tres tipos:

1) La línea objetual, que se percibe como un objeto unidimensional, Aquí la línea no es un componente más de la imagen, sino que constituye, además de su estructura formal, la propia materialidad de ésta .

2) La línea de sombreado, que sirven para dar volumen a los objetos y aportar profundidad al plano de la representación.

3) La línea de contorno, constituye su definición formal.

### **El plano**

*El recorrido de una línea en movimiento se convierte en un plano. Un plano tiene largo y ancho, pero no grosor. Define los límites externos de un volumen<sup>35</sup>. Es un espacio físico, en el que se construye la estructura espacial de la imagen. El plano como elemento icónico, tiene una naturaleza absolutamente espacial y no sólo queda ligado al espacio de la composición, sino que implica otros*

<sup>35</sup> Wucius, Wong, *Fundamentos del diseño*. pág. 44

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**



atributos como los de la superficie y bidimensionalidad, por lo que, generalmente, se representa asociado a otros elementos superficiales como el color y la textura. Los planos son elementos idóneos para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen.

### **La textura**

Normalmente asociada al color y en ocasiones al plano, es el elemento visual idóneo para dilatar o compartir el espacio y crear nuevas relaciones plásticas. En ella coexisten unas cualidades táctiles y ópticas - representaciones visuales-.

La textura tiene dos dimensiones básicas: perceptiva y plástica.

Es el elemento visual necesario para la percepción espacial. Colabora en la construcción y articulación del espacio porque crea superficies y planos.

### **La forma**

Es el aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen. Una estructura icónica define la opción elegida para representar cada parámetro de los que depende la identidad visual de la realidad, ésta viene definida, dentro de un marco de relación, por el espacio y el tiempo. *Todos los elementos visuales construyen*

*lo que generalmente llamamos «forma». La forma en este sentido, no es sólo una forma que se ve, sino una figura de tamaño, color y textura determinados. La manera en que una forma es creada, construida u organizada junto con otras formas, es a menudo gobernada por cierta disciplina a la que denominamos «estructura».*<sup>36</sup>

En la imagen, forma y estructura son tan indisolubles como la realidad, ya que toda proposición visual tiene como fórmula de enunciación, una forma plástica que es la expresión de una estructura. A continuación mencionaré algunas opciones plásticas para representar la forma:

- 1) **La proyección** implica adoptar un punto de vista fijo y representar un único aspecto del objeto, seleccionar una forma que identifique al objeto en cuestión de entre las infinitas que éste posee. Elegir aquella que reúna el número suficiente de rasgos estructurales capaces de preservar la identidad visual del objeto, dependerá de la estructura y no de la forma o aspecto visual. Restablecerá la totalidad del objeto que representa.
- 2) **El escorzo**, sugiere esa totalidad mediante una parte solamente (se percibe como una desviación de otra estructuralmente más sencilla, tal desviación supone la adopción de la orientación oblicua cuando el objeto que se representa posee una orientación horizontal o vertical).

<sup>36</sup> Wucius, Wong, *Fundamentos del diseño*. pág. 44

Arnheim apunta tres maneras de emplear el término escorzo:<sup>37</sup> a) la proyección de un objeto no es ortogonal, b) existe contracción proyectiva, c) aún en la proyección ortogonal, cuando la imagen no suministra un aspecto característico de la totalidad.

Las formas, normalmente, ni se encuentran ni se representan aisladamente; más bien se amalgaman unas con otras. Su superposición, su percepción debe cumplir una condición: que sean vistas como cosas independientes y situadas en diferentes términos. La superposición cumple dos funciones plásticas: 1) Establece una jerarquía entre las diversas formas representadas, ya que éstas no se perciben como un todo indiferenciado, sino como unidades independientes. 2) Articula el espacio en diversos términos y favorece, en cierta medida, la construcción de la tercera dimensión en el plano.

### *Elementos temporales*

La realidad tiene por encima de todas sus características una predominante: *la dinamicidad*<sup>38</sup>. Los elementos por los que la imagen adquiere esa naturaleza dinámica, pueden reducirse en tres: El movimiento, el ritmo y la tensión.

<sup>37</sup> Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*. pág. 104

<sup>38</sup> Villafañe, Justo, *Principios de la teoría de la imagen*. pág. 132

Así mismo, existen otros elementos de los que depende la dinámica en la imagen fija: proporciones, forma y orientación. Esta naturaleza dinámica de la imagen esta íntimamente asociada al concepto de temporalidad que es la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen (el tiempo de la imagen es una modelización del real). Hay dos formas de temporalidad icónica que originan, dos tipos de imágenes diferentes: secuenciales (se basan en una estructura temporal de secuencia) y aisladas (éstas se basan en la simultaneidad).

El hecho más significativo en las imágenes aisladas es que la estructura temporal depende del espacio figurativo. Al poseer la imagen aislada un espacio único y permanente, debe de existir la simultaneidad para que posibilite una ordenación de los elementos espaciales y temporales en un mismo espacio.

Los elementos dinámicos (ritmo, tensión, direcciones y formato) están asociados a dicha temporalidad, su combinación y composición da origen a las relaciones plásticas responsables de la significación de la imagen al existir una estructura espacio-temporal resultante de la ordenación sintáctica de éstos (el orden genera estructuras).

**El formato** de la imagen es un factor que afecta su temporalidad (diversos momentos o núcleos temporales creados dentro de un mismo espacio por la jerarquización del mismo). El formato marca los límites del espacio físico donde debe construirse ese otro espacio imaginario en cuyo seno se manifiestan las relaciones plásticas originadas por los elementos icónicos que en él se albergan y que definen, y dan especificidad, primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente las de la forma, tamaño y ubicación.

La tensión, es la variable dinámica de las imágenes fijas. La tensión siempre es producida por los propios agentes plásticos encerrados en la composición y la imitación mimética del movimiento real no siempre consigue aportar dinamicidad o tensión a la imagen fija. El equilibrio estabiliza cualquier composición; lo cual no quiere decir que no posea energía, sino que las fuerzas producidas se contrarrestan unas a otras.

**El ritmo** es otro de los factores de los que depende la temporalidad de una imagen, es un elemento dinámico de naturaleza puramente temporal y debe ser vinculado por los elementos espaciales de la imagen. Básicamente,

crea estructuras rítmicas de carácter espacial mediante el contraste, la jerarquización, los gradientes de masas, etc. Implica orden existiendo siempre dos componentes: periodicidad que implica repetición de los elementos o grupos idénticos de éstos y estructuración, que es variable y puede incluir desde la repetición de grupos de elementos a lo que se denomina ritmo libre (juego de las repeticiones o bien al de la composición de estructuras).

**Las direcciones** producen también temporalidad en la imagen; éstas pueden ser de escena (representadas) o de lectura (inducidas). En la imagen figurativa existen mil recursos para producir direcciones de escena representadas (el brazo extendido de un personaje, la perspectiva, etc) o inducidas (la mirada de ese mismo personaje, la ubicación de dos objetos equidistantes del centro de la composición, etc).

### *Elementos escalares*

La relación de los elementos espaciales y temporales requiere de un marco, es decir, es necesaria una estructura, la de relación, que armonice el resultado visual de la imagen. Los elementos escalares forman esta última estructura icónica - con una marcada naturaleza cuantitativa-. Los elementos escalares son: La dimensión, el formato, la escala, la proporción.

#### **La dimensión**

Es uno de los factores clave de definición de las cosas y de la propia naturaleza; en la imagen la dimensión es relativa. Su relación con el proceso perceptivo se manifiesta fundamentalmente a través de la constancia de tamaño. La función del tamaño es la jerarquización que impone en toda imagen, sobre todo en aquellas cuyo espacio representativo es plano.

#### **El formato**

Este supone una selección espacio-temporal, en este sentido, es el primer elemento icónico condicionante del resultado visual de la composición. Las proporciones del formato condicionan de manera importante la composición de la imagen.

### **La escala**

Es el procedimiento que posibilita la modificación de un objeto sin que se vean afectados sus rasgos estructurales, excepto su tamaño. Implica relación, la cuantificación de ésta. La continua relación con el entorno es su característica más importante. Es posible poner en relación los objetos de la realidad y los de la imagen.

### **La proporción**

Es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas y entre las partes de dicho objeto entre sí.

### *Composición de la imagen*

Es el procedimiento que hace posible que una serie de elementos inertes cobren actividad y dinamismo al relacionarse unos con otros, se basa en principios geométricos, que incluyen el dominio de sistemas clásicos de proporción, como la **sección dorada** y las raíces rectangulares; de las razones y proporciones, la interrelación de las formas y la regulación de las líneas.



Existen características que deben tener en cuenta durante la composición:

-Los objetivos y factores que la rigen son independientes del grado de iconicidad de la imagen.

-Tener en cuenta el orden visual impuesto por el sistema perceptivo humano. El equilibrio se basa fundamentalmente en: la jerarquización del espacio plástico, la diversidad de elementos y relaciones plásticas y el contraste. *“En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación, se determinan mutuamente de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de -necesidad- en cada una de sus partes”*<sup>39</sup>.

-La jerarquización del espacio plástico es producto del peso de cada elemento aunque existen otros factores que lo afectan y que dicho peso está condicionado por la ubicación del elemento dentro de la obra. Así podemos ejemplificar diciendo que la izquierda de una obra posee mayor estabilidad y, por lo tanto, los elementos cobran mayor peso en la zona derecha.

<sup>39</sup>Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*. pág. 176

### *Peso y dirección visual*

El peso visual de los elementos y direcciones de la imagen, son los dos factores de los que depende el equilibrio de una composición o al menos, aquellos que son formalizables. El peso visual es variable y sus variables son básicamente: ubicación, tamaño, forma, color, profundidad de campo (perspectiva central), aislamiento de uno de los elementos, tratamiento superficial (acabado texturado), y superficie de los objetos. Las direcciones de la imagen son el medio de la relación de los elementos representativos, así como el segundo hecho determinante del que depende el equilibrio. Componer implica unir ordenadamente los elementos de la imagen, ésta es la función básica de las direcciones visuales. Existen dos tipos de direcciones: de escena (representadas e inducidas) y de lectura.

**Las de escena** son las direcciones internas de la composición, creadas por elementos plásticos, de ellas dependen las relaciones significativas de la imagen y de la puesta en común de sus elementos. Estas pueden ser representadas o inducidas.

La direcciones representadas ocurren cuando una serie de elementos presentes en la imagen explica gráficamente los vectores de dirección (los objetos puntiformes, los brazos y dedos extendidos). La inducidas activan a veces de manera más eficaz, la composición.

Los recursos más frecuentes para crear estas direcciones suelen ser miradas, también producidas gracias a la atracción de los objetos o elementos entre sí, efecto frecuente en composiciones con perspectiva central . El formato y la propia estructura de la composición imponen, a veces, vectores de dirección dominantes apoyados por otros secundarios como los anteriores. La composición de estas direcciones da origen a un vector direccional de lectura que indica la manera en que la que se debe leer la imagen para reestablecer las relaciones plásticas y obtener el máximo de significación.

## *Análisis formal de los símbolos pasionarios*

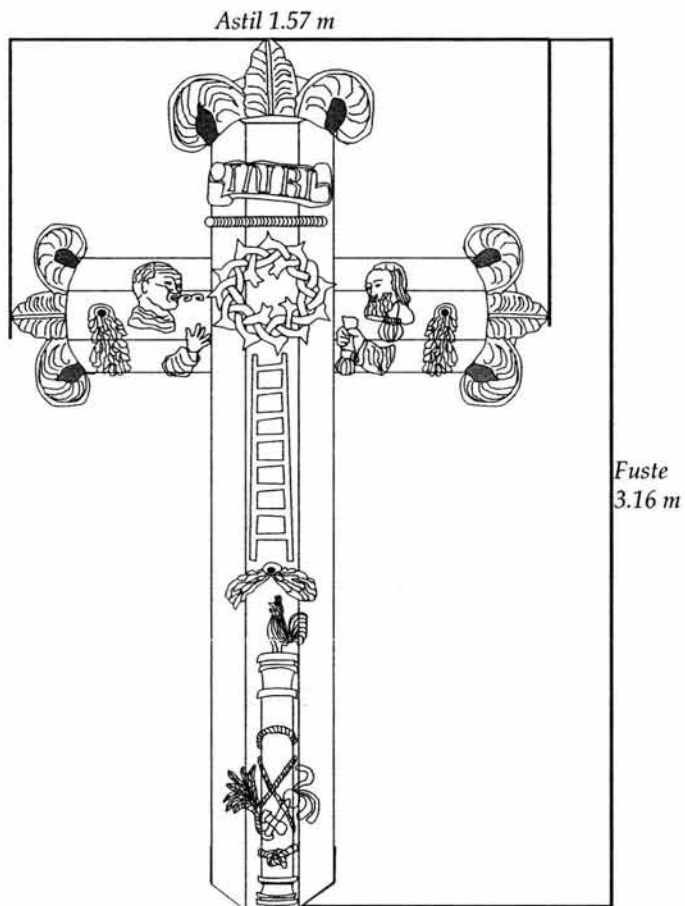
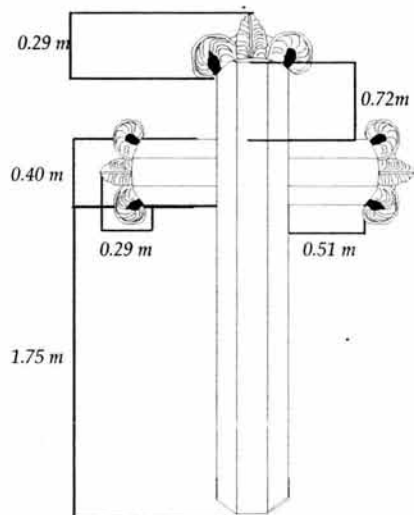
Una vez planteado y descrito el modelo de análisis se aplicará en la Cruz atrial de Cuautitlán, la pintura mural del Emblema de Huejotzingo y la pintura mural de la Misa de San Gregorio. Para iniciar presento los esquemas de las obras completas trabajados en dibujo lineal y cuadros donde establezco su grado de iconicidad, para facilitar su estudio e identificación, ya que tomé en cuenta el desgaste temporal que presentan. El estado de conservación de las obras es bueno en términos generales, pero sólo acercándose a ellas se perciben todos los detalles. No quise que esto fuera impedimento para el análisis -ello explica los esquemas-; trabajo análogo de restauración. Las tres obras vendrán acompañadas de sus dimensiones.

Posteriormente, como esta investigación abarca tanto pintura y como escultura de los símbolos pasionarios, menciono las constantes formales de cada obra (pintura y escultura). Así mismo presento un cuadro con los aspectos morfológicos que dominaban cada uno de los grupos que intervinieron en la realización de estas obras, buscando con ello, dar una visión general de las constantes formales encontradas en las obras; para después hacer el análisis formal de cada una de ellas y de los símbolos pasionarios.

## Cruz atrial de Cuatitlán














### Dimensiones




la acotación es en metros



## *Grado de iconicidad en símbolos pasionarios de la cruz atrial de Cuautitlán*

Siguiendo la escala de iconicidad propuesta, establezco para el estudio de los símbolos pasionarios de estas tres obras, el grado de iconicidad entre los niveles 4 (pictograma) y 5 (representación figurativa, no realista), aunque existe la posibilidad de que el nivel de iconicidad oscile entre los dos. En los siguientes cuadros muestro cada uno de los símbolos pasionarios y los situo en el nivel de iconicidad al que pertenecen.

<p><b>Nivel 4 Pictograma</b></p> <p>Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas</p>	<p><b>Nivel 5 Representación figurativa no realista</b></p> <p>Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas</p>
 <p>monedas</p>  <p>lanza</p>  <p>corona de espinas</p>  <p>martillo</p>  <p>escaleras</p>  <p>lámpara</p>	 <p>cartela</p>  <p>monograma María</p>  <p>monograma Jesús</p>  <p>esponja</p>  <p>llagas</p>  <p>palma</p>  <p>columna con gallo y flagelos</p>

<p>Nivel 4 <b>Pictograma</b></p> <p>Todas las características sensibles excepto la forma están abstractas</p>	<p>Nivel 5 <b>Representación figurativa</b> no realista</p> <p>Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas</p>
<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p>pinzas</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>brazo con mano abierta</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>brazo con bolsa</p> </div> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  <p>jarra</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>busto de hombre</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>busto de Judas</p> </div> </div>

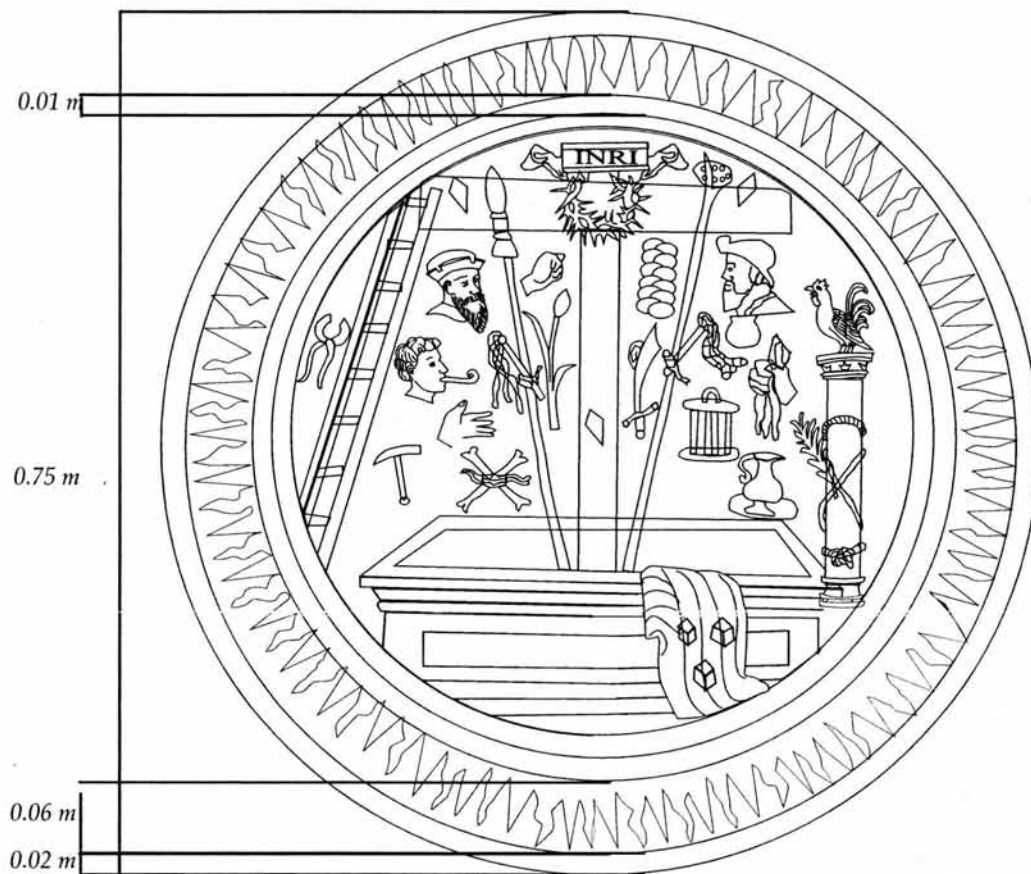
Al ser la imagen realista y creíble de algún objeto o hecho comporta dos aspectos: figurativo (representación de la apariencia del objeto) y de relación (muestra y demuestra los vínculos que se establecen entre las partes).

En los símbolos pasionarios de la cruz atrial, observo como figuratividad y relación se establecen en ambos niveles de realidad, aunque en algunos casos específicos como son la corona de espinas y las monedas su nivel como pictogramas (abstracción) es evidente, sin dejar de lado su representación figurativa (identificación primaria). En el caso de la cartela, la columna y el gallo, su grado de representación figurativa no llega a nivel de realidad en el cual se establezca una identificación total.

## Emblema con símbolos pasionarios en Huejotzingo


















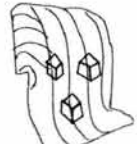




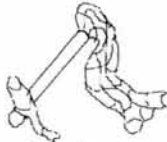


### Dimensiones

la acotación es en metros





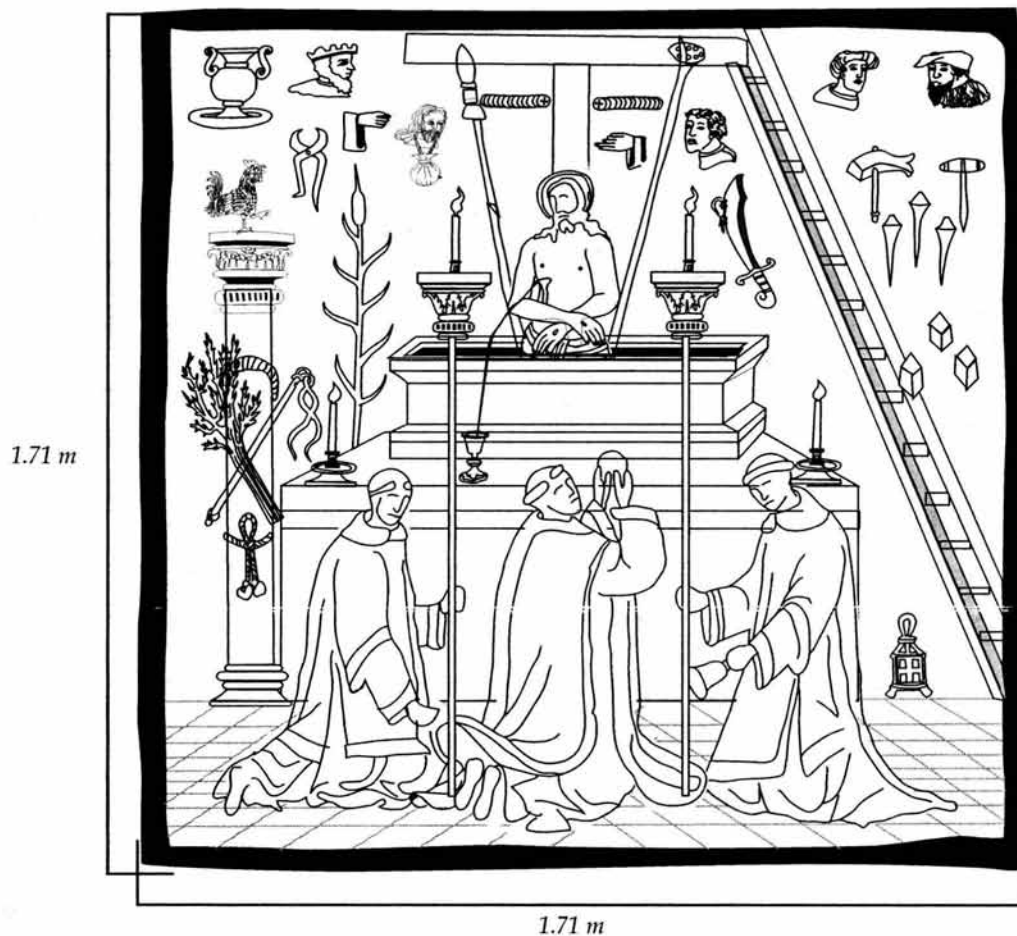
## Grado de iconicidad en símbolos pasionarios del emblema de Huejotzingo

<p>Nivel 4 <b>Pictograma</b></p> <p>Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas</p>	<p>Nivel 5 <b>Representación figurativa</b> no realista</p> <p>Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas</p>
 <p>cruz</p>  <p>clavos</p>  <p>lámpara</p>  <p>martillo</p>  <p>palma</p>  <p>pinzas</p>  <p>Judas</p>  <p>oreja de Malco</p>  <p>lanza</p>  <p>monedas ¿panes?</p>  <p>jarra con bandeja</p>  <p>mano</p>  <p>mano haciendo señal</p>  <p>huesos</p>	 <p>cartela</p>  <p>corona de espinas</p>  <p>esbirro con vígula</p>  <p>manto con dados</p>  <p>sacerdote</p>  <p>sepulcro</p>  <p>escaleras</p>  <p>esponja</p>  <p>flagelo</p>  <p>mano con cabellos</p>  <p>columna con gallo y flagelos</p>

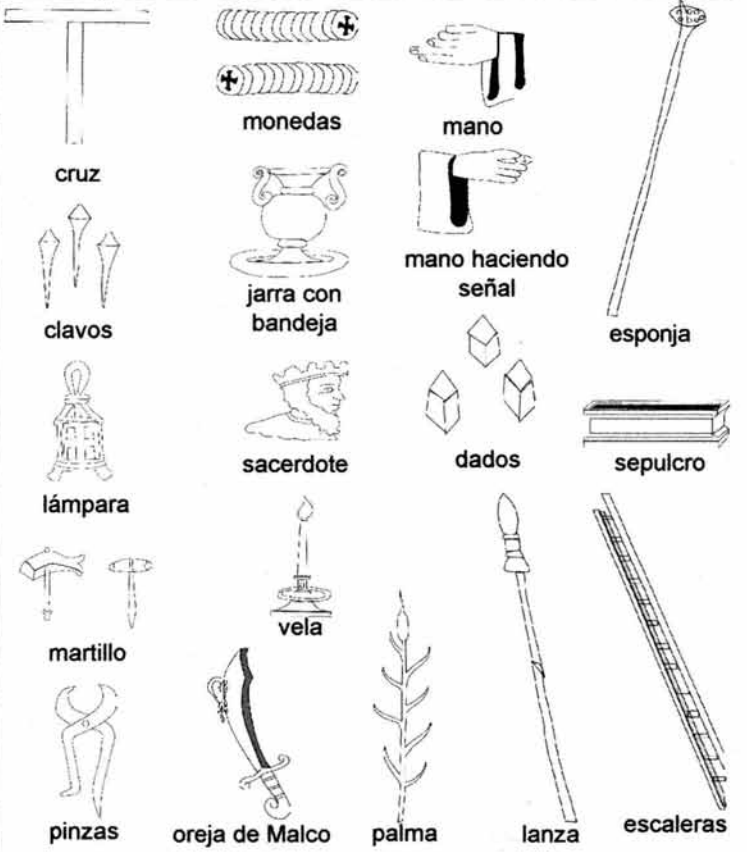
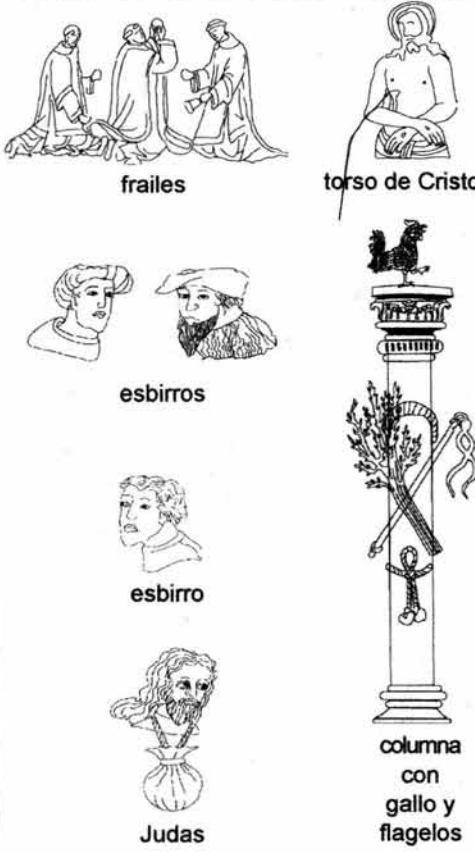
## Misa de San Gregorio con símbolos pasionarios en Tepeapulco

### Dimensiones

la acotación es en metros

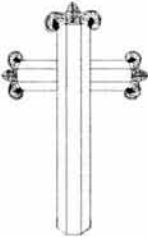






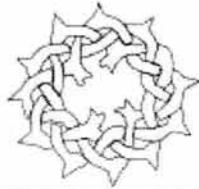

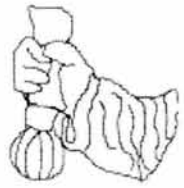
*Grado de iconicidad en símbolos pasionarios de la Misa de San Gregorio en Tepeapulco*





<p><b>Nivel 4 Pictograma</b></p> <p>Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas</p>	<p><b>Nivel 5 Representación figurativa no realista</b></p> <p>Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas</p>
 <p>cruz</p> <p>monedas</p> <p>mano</p> <p>mano haciendo señal</p> <p>esponja</p> <p>clavos</p> <p>jarra con bandeja</p> <p>dados</p> <p>sepulcro</p> <p>lámpara</p> <p>sacerdote</p> <p>martillo</p> <p>vela</p> <p>pinzas</p> <p>oreja de Malco</p> <p>palma</p> <p>lanza</p> <p>escaleras</p>	 <p>frailes</p> <p>torso de Cristo</p> <p>esbirros</p> <p>esbirro</p> <p>Judas</p> <p>columna con gallo y flagelos</p>


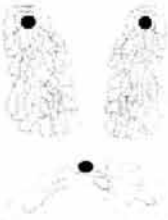


## Características formales en los símbolos pasionarios

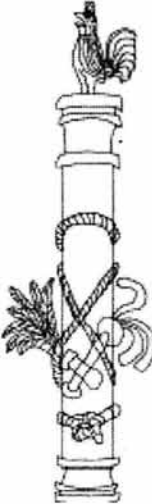

### Cruz atrial de Cuautitlán

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Cruz flordelizada:</b> De tipo comisa (con el astil cruzado a la altura de la 5ª parte de la cruz). Sus extremos se encuentran flordelizados y esto hace que resalten por su posición y por su trabajo en líneas ondulantes y profusas. Esto contrasta con la estructura octagonal del resto del cuerpo (astil y fuste) que posee caras lisas.</p>
	<p><b>Cartela o inscripción de INRI:</b> El tratamiento líneal de la cartela que envuelve la tipografía, le proporciona volumen, ya que las líneas se presentan con movimientos ondulantes que confluyen en su interior. La tipografía es de familia romana - con patines - y está adaptada a la forma ondulante de la cartela.</p>
	<p><b>Monedas o los treinta denarios:</b> Son formas circulares realizadas en línea y superpuestas (una tras otra) horizontalmente. Esta superposición les confiere una secuencia y esta a su vez un ritmo constante y homogéneo.</p>
	<p><b>La jarra:</b> De diseño occidental clásico y representada en dibujo lineal detallado no indica perspectiva, pero sí rescata los motivos decorativos que le dan ritmo a la estructura en general.</p>



<i>Símbolo pasionario</i>	<b>Características formales</b>
	<b>El martillo:</b> La línea es el elemento dominante en esta forma, ya que está constituido por una línea objetual; es de contorno - silueta-. La masa mayor ejerce tensión con el mango, a pesar de ser una sola línea.
	<b>La corona de espinas:</b> De carácter puramente lineal, da la impresión de textura agresiva por medio de los entrelazados y cruzamientos de líneas rectas y curvas que forman triángulos de vértices pronunciados. Asimismo, las líneas y su organización, establecen un ritmo concéntrico hacia su interior.
	<b>Brazo con mano abierta:</b> De carácter lineal en donde el contraste de texturas entre la parte del brazo cubierta con tela recogida (líneas semicirculares en secuencia) y la mano abierta (de superficie plana), enfatiza la tensión entre ambos elementos. Así mismo la postura de la mano, indica acción.
	<b>Brazo sosteniendo una bolsa:</b> Al igual que el símbolo anterior su carácter es lineal. Las texturas lineales que se logran en la manga y la bolsa (líneas semicirculares en secuencia), siguen las direcciones envolventes de la mano cerrada.

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>La escalera:</b> Se presenta de frente, su tratamiento es lineal, conformado por una línea de contorno que le proporciona la silueta a la forma y siete rectángulos que se superponen para articular el espacio entre escalón y escalón.</p>
	<p><b>La lámpara:</b> Se representa con características puramente lineales, conformada por una línea que le proporciona una silueta y 4 cuadros que se superponen para articular el espacio de una reja sencilla. En la parte superior se encuentra una forma oval que funciona para representar una agarradera de esta.</p>
	<p><b>Judas:</b> Busto de un hombre barbado, lleva una bolsa colgada al cuello. En esta ocasión el trabajo lineal nos presenta texturas - de saturación de líneas verticales en la zona de la barba y dejando espacios delimitados por líneas para indicar los otros planos del busto. Se busca dar la sensación de perspectiva a través del tratamiento lineal de la rotación un poco hacia la izquierda del personaje.</p>
	<p><b>Esbirro:</b> Busto de un hombre joven. El tratamiento de las líneas, elabora texturas con líneas ondulantes en la zona del pelo y la ropa, cediendo espacios delimitados por líneas para indicar los planos que conforman el símbolo. El personaje posee un elemento que sale de sus boca representado con una línea helicoidal y serpenteante; éste está identificado como una vírgula.</p>






Símbolo pasionario	<b>Características formales</b>
	<p><b>Pinzas:</b> Con características meramente lineales, se conforma principalmente por la reflexión de formas curvas y semicirculares; las de la parte superior dan forma a una figura circular abierta con tendencia direccional hacia el interior, mientras que en la parte inferior, son más alargadas y con tendencias direccionales hacia el exterior</p>
	<p><b>Llagas o heridas sangrantes:</b> Particularmente en ellas el tratamiento lineal, adquiere características de textura táctil. Las formas ovaladas que originan las líneas y su superposición articulan estas textura y adquiere mayor capacidad de contraste con el elemento circular en plastas de color negro que se encuentra en su parte superior. La textura ayuda a visualizar la dirección hacia abajo, para las dos llagas de mayor tamaño y de formato vertical, así como la dirección hacia el exterior (expulsión) de la llaga de formato horizontal.</p>
 <p data-bbox="223 1031 299 1055"><i>María</i></p>  <p data-bbox="228 1240 299 1263"><i>Jesús</i></p>	<p><b>Monogramas:</b> Las letras que los conforman son de tipo romano (con patines). En el caso del de María sólo son dos en altas y en la parte superior se encuentra una corona, elaborada con diversos elementos (círculos, ovalos, líneas serpenteantes, etc). En el caso del de Jesús las letras que lo conforman se presetan en bajas y sus patines tienden a ser más curvos (hacia el exterior). Ambos se encuentran dentro de lo que parece ser una panoplia -una especie de escudo que los envuelve-, éste realiza un fuerte contraste con las letras de terminaciones más rectas, ya que sus formas curvas que entran y salen, tienden a un trabajo lineal rebuscado.</p>

<i>Símbolo pasionario</i>	<b>Características formales</b>
 A vertical column with a rooster on top, a palm frond on the left, and a whip with a loop around the middle.	<p><b>Columna de la flagelación con gallo:</b> Presenta características de estilo renacentista con fuste liso, con capitel jónico y basa con las mismas características. Sobre el capitel se encuentra un gallo parado y con el pico abierto, el tratamiento lineal ayuda a separar las partes que lo conforman: líneas curvas pronunciadas con dirección hacia el exterior para la cola, líneas curvas con dirección hacia abajo para el ala y parte del pecho; su cresta se pronuncia hacia arriba con una forma ondulante alargada. En el fuste se encuentran amarrados el flagelo de formas ovales alargadas (como más bien representando una planta y no un flagelo) El lazo está conformado por líneas yuxtapuestas; la disposición de este lazo que está rodeando el fuste da la sensación de profundidad, por el artificio que desarrolla la disposición de las líneas curvas en secuencia ascendente y descendente.</p>
 A vertical palm frond with a pointed tip and a serrated edge.	<p><b>Palma:</b> Más que una palma parece ser una planta de maíz (esto se aclarará en el apartado del análisis iconográfico), conformada por dos elementos realizados con una línea de contorno; la parte inferior es una pura silueta de cuerpo alargado con salientes puntiformes hacia la izquierda y la derecha. La parte superior la conforma una figura oval que encierra una textura compuesta por líneas diagonales.</p>








<i>Símbolo pasionario</i>	<b>Características formales</b>
	<p><b>Lanza:</b> Se compone por tres partes con evidente contraste formal: la parte inferior es rectangular alargada en posición vertical, de superficie lisa. La parte de enmedio está conformada por dos formas circulares (una arriba y otra abajo) conectadas por un rectángulo alargado, la unidad de esta parte se basa en una textura de líneas curvas y diagonales con dirección ascendente, que simulan una especie de tela. La parte superior es un rombo de superficie lisa, con el vértice superior más pronunciado.</p>
	<p><b>Esponja:</b> Constituida por dos partes, la inferior es una forma alargada en posición vertical, de superficie lisa, la parte superior tiene dos formas ovales que dividen su superficie en dos, que tienen la función de sostener una forma circular integrada por una textura de círculos en una disposición aleatoria.</p>






## Emblema de Huejotzingo

<i>Símbolo pasionario</i>	<b>Características formales</b>
	<p><b>Cruz:</b> De tipo inmisa (en forma de T). Compuesta por dos rectángulos alargados y de superficie lisa, uno vertical y otro horizontal.</p>
	<p><b>Cartela o inscripción de INRI:</b> De tratamiento lineal, la cartela enmarca la tipografía, le proporciona volumen, ya que las líneas curvas se presentan con direcciones que confluyen a su exterior y regresan para enrollarse -simulando una tela atada a la cruz. La tipografía es de familia romana - con patines en color negro y en altas.</p>
	<p><b>Monedas o los treinta denarios:</b> Formas circulares realizadas en línea objetual y superpuestos (uno tras otro) verticalmente, en número de 12. Esta superposición les confiere una secuencia y esta asu vez un ritmo constante y homogéneo.</p>
	<p><b>La jarra:</b> De dibujo lineal que separa los planos de la figura, de superficie lisa. Establece perspectiva al conferirle al platón cierta inclinación.</p>
	<p><b>Los clavos:</b> De forma romboidal y superficie lisa, logra la sensación perspectiva al tener cierta inclinación. Los vértices de la parte posterior son más pronunciados que los demás.</p>

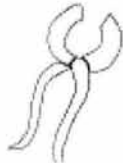

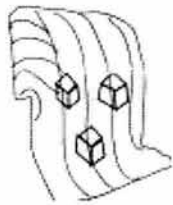
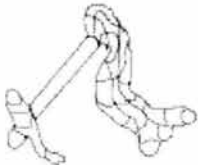
Emblema de Huejotzingo

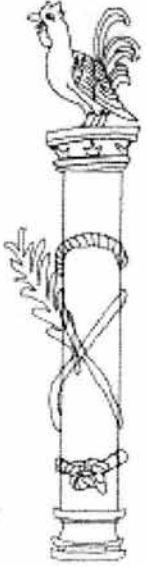

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>El martillo:</b> Consta de tres partes: una semicircular para la cabeza, una rectangular alargada y una circular, que conforman el mango. Posee cierta inclinación hacia la izquierda</p>
	<p><b>La corona de espinas:</b> De constitución lineal, posee una textura que le dan los entrelazados y cruzamientos de formas puntiformes y curvas con vértices pronunciados. Así mismo, estas líneas y su organización establecen un ritmo helicoidal (como si se retorcieran).</p>
	<p><b>Mano abierta:</b> Integrada exclusivamente por líneas y de superficie lisa. Las líneas establecen espacios para los dedos, e incluso para insinuar movimiento.</p>
	<p><b>Mano haciendo una señal:</b> Como en el símbolo anterior, su carácter es lineal. Así mismo las líneas establecen espacios que comprenden los dedos, sólo que en esta ocasión la dirección es concéntrica (los dedos envuelven a uno de ellos, el pulgar).</p>
	<p><b>Mano sosteniendo algo:</b> Las líneas constituyen texturas que identifican las dos formas de este símbolo; mientras que la mano esta formada por líneas concéntricas que refuerzan la idea de envolvimiento, las de la otra forma son líneas ondulantes con una dirección descendente.</p>

Emblema de Huejotzingo




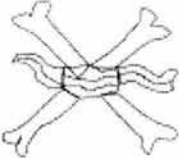
Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>La escalera:</b> Constituida por líneas que forman rectángulos, cortos y largos, algunos con terminaciones en diagonal, todos ellos con una posición inclinada. Se busca proporcionarle el artificio de la perspectiva, las líneas diagonales que la conforman desplazan uno de sus planos</p>
	<p><b>La lámpara:</b> De características lineales, la forman 4 rectángulos de posición vertical flanqueados en la parte inferior y superior por formas ovales. En la parte superior se encuentra una figura semicircular. Con las formas ovales se describe la perspectiva.</p>
	<p><b>Judas:</b> Busto de un hombre barbado de perfil con una bolsa colgada al cuello. En esta ocasión el trabajo lineal conforma planos de superficie lisa; dejando espacios delimitados para las partes que conforman esta figura: el sombrero, la cabeza, la barba, la ropa y la bolsa.</p>
	<p><b>Esbirro con vírgula:</b> Cabeza de perfil. El tratamiento de las líneas, elabora texturas con líneas ondulantes en la zona del pelo, cediendo espacios delimitados por líneas para indicar los planos que conforman el símbolo. El personaje posee un elemento que sale de sus boca representado con una línea curva.</p>
	<p><b>Sacerdote:</b> Cabeza en posición de tres cuartos. Las líneas, conforman texturas con líneas diagonales de dirección ascendente en la zona de la barba, así mismo las líneas establecen espacios para señalar los planos que conforman el símbolo.</p>

Emblema de Huejotzingo


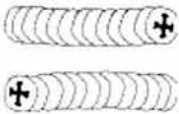


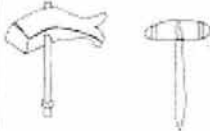
Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Pinzas:</b> De características lineales, se conforma por la reflexión de formas curvas y semicirculares; las de la parte superior dan forma a una figura circular abierta con tendencia direccional hacia el interior, mientras que en la parte inferior, son más alargadas y con tendencias direccionales hacia el exterior. Posee una inclinación hacia la derecha.</p>
	<p><b>Oreja de Malco:</b> Este símbolo es peculiar ya que sólo aparece una oreja insertada en un gran sable de apariencia árabe. Su representación es lineal de tendencia vertical y de superficies lisas. La curvatura del sable está en dirección descendente como si fuera el momento del corte. La proporción del sable con respecto a la de la oreja jerarquiza las formas.</p>
	<p><b>Manto con dados:</b> Los dados se resuelven con la superposición de cuatro planos de superficie lisa. Se trata de buscar la perspectiva en estas formas transponiendo los planos de las caras de los dados. El manto se resuelve a través de: líneas serpenteantes alargadas, perpendiculares y con dirección descendente, y otras líneas curvas de dirección concéntrica, así se establezcan planos, como si la tela del manto estuviera doblada de una parte y extendida de otro.</p>
	<p><b>Flagelo:</b> Está conformado por un cuerpo de superficie lisa y rectangular alargada, con líneas diagonales cuya disposición secuencial ascendente y descendente da forma a las cuerdas. En la parte interior se encuentra parte del lazo que lo ata a la esponja o a la lanza.</p>

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Columna de la flagelación con gallo:</b> Presenta características de estilo renacentista con fuste liso, con capitel jónico acompañado, en la parte de enmedio, de formas vegetales puntiformes y con la basa lisa. Sobre el capitel se encuentra un gallo parado con el pico abierto, el tratamiento lineal separa sus partes: líneas curvas pronunciadas con dirección hacia el exterior para la cola, líneas diagonales paralelas con dirección descendente para el ala; la parte del pecho posee una superficie lisa que ayuda a enmarcar la cara del gallo; su cresta se pronuncia hacia arriba con vértices. En el fuste se encuentran amarrados el flagelo de formas ovals alargadas (como más bien representando una planta y no un flagelo) El lazo está conformado por líneas yuxtapuestas; la disposición del lazo cruzado y amarrado genera la sensación de tridimensionalidad, por el desarrollo de la disposición de las líneas curvas en secuencia ascendente y descendente.</p>
	<p><b>Palma:</b> Más que una palma parece ser una planta de otra especie. Conformada por dos elementos: ambos realizados con una línea de contorno. La parte inferior es de cuerpo alargado con dos formas curvas salientes hacia la izquierda y la derecha, una más larga que la otra. La parte superior la conforma una figura oval con el extremo superior puntiagudo y de superficie lisa.</p>




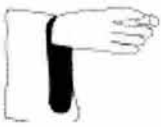

Emblema de Huejotzingo


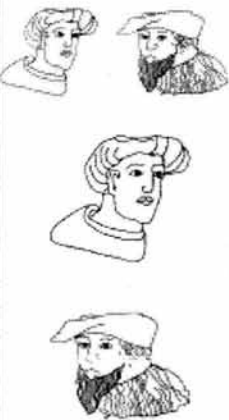


Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Lanza:</b> Se compone por dos partes de tratamiento lineal: la parte inferior en rectángulo alargado en posición diagonal y de superficie lisa. La parte superior está conformada por cuatro formas semicirculares; es un óvalo de superficie lisa, con el vertice superior más pronunciado.</p>
	<p><b>Esponja:</b> Constituida por dos partes, la inferior es una forma alargada en posición diagonal, de superficie lisa. En la superior se encuentran dos formas puntiformes que se abren y dan pie para que se sostenga una forma semicircular constituida por una textura a base de círculos con disposición aleatoria.</p>
	<p><b>Sepulcro:</b> Integrado por líneas que generan planos rectangulares y se desplazan en la parte superior para crear el artificio de la perspectiva. Su base se conforma por rectángulos largados y de superficie lisa.</p>
	<p><b>Huesos:</b> Son dos formas alargadas con terminaciones semi rectangulares y superficie lisa, se encuentran cruzadas y en la intersección del cruce se encuentran líneas paralelas verticales de apariencia ondulante que simulan una especie de listones.</p>





## Misa de San Gregorio con símbolos pasionarios en Tepeapulco



Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Cruz:</b> De tipo inmisia (en forma de T). Compuesta por dos rectángulos alargados de superficie lisa. Uno con posición vertical y otro horizontal.</p>
	<p><b>Monedas o los treinta denarios:</b> Formas circulares realizadas en línea objetual y superpuestas (uno tras otro ) verticalmente, en dos filas. La superposición les confiere secuencia y ésta a su vez un ritmo constante y homogéneo. La carátula de la primera moneda viene acompañada de una cruz griega.</p>
	<p><b>La jarra:</b> De dibujo lineal, que ayuda a separar los planos de la figura, de superficie lisa. Establece perspectiva al conferirle al platón cierta inclinación. Su estilo posee características de tipo romano.</p>
	<p><b>Los clavos:</b> Realizados con una línea objetual, se caracterizan por la forma semiromboidal con vértice superior rebajado. La parte inferior se alarga con un vértice prominente.</p>
	<p><b>El martillo:</b> En la pintura se presentan dos; ambos constan de dos partes: una para la cabeza y una semirectángular alargada, para el mango. El del lado izquierdo posee dos planos desplazados con los que se infiere perspectiva, parece un prisma rectangular de un extremo con terminaciones curvas en el otro. El del lado derecho, resuelve la cabeza con un óvalo alargado delimitado en su interior cuatro por líneas verticales.</p>







<i>Símbolo pasionario</i>	<b>Características formales</b>
	<p><b>La lámpara:</b> Se conforma con cuatro cuadrados de posición vertical que poseen en la parte inferior dos formas ovales y en su base dos cuadrados. La parte superior es una pirámide con dos triángulos equiláteros reflejados en su interior y encima, se encuentra una figura oval.</p>
	<p><b>Los dados:</b> En número de tres, se resuelven con la superposición de cuatro planos de superficie lisa. Se trata de buscar la perspectiva en estas formas transponiendo sus planos.</p>
	<p><b>Mano abierta:</b> Las líneas establecen los espacios para los dedos, de superficie lisa; posee dos planos en plasta negra y blanca alternados, para conformar la manga ancha que sobresale y se extiende.</p>
	<p><b>Mano haciendo una señal:</b> Como en el símbolo anterior, su caracter es lineal. Las líneas establecen los espacios que comprenden los dedos, con dirección concéntrica (los dedos envuelven a uno de ellos, el pulgar).</p>
	<p><b>Vela:</b> Se configura de una basa piramidal y dos óvalos extendidos, que dan pie a una forma cuadrangular y en su parte superior a un óvalo. La vela se conforma con un rectángulo alargado de posición vertical y superficie lisa, acompañado en la parte superior por una forma serpenteante (fuego).</p>

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Judas:</b> El trabajo lineal a base de curvas, conforma planos de superficie texturada que configuran: el pelo, la barba (ambos con direcciones descendentes), la ropa y la bolsa (con direcciones concéntricas hacia su parte superior ).</p>
	<p><b>Esbirros:</b> Su constitución lineal, da lugar a planos de superficie texturada que delimitan los espacios de cada una de las figuras de hombres en posición de tres cuartos. En el del lado izquierdo, el peso visual se recarga en su sombrero de direcciones concéntricas, las demás superficies son lisas. En el del lado derecho el trabajo lineal es más exuberante, sobre todo en su barba (las líneas tienen menos espacio entre sí y poseen dirección descendente) y en su ropa (saturación de líneas curvas inclinadas hacia la izquierda del rostro del personaje). En él, el contraste de planos texturados es a la inversa; con respecto al personaje de la izquierda, predomina el peso visual de su ropa y barba; su rostro y sombrero son de superficie lisa.</p>
	<p><b>Esbirro:</b> Cabeza de tres cuartos. El tratamiento de las líneas, elabora texturas ondulantes en la zona del cabello, cediendo espacios delimitados para indicar los planos que conforman el símbolo.</p>
	<p><b>Sepulcro:</b> Integrado por líneas que generan planos rectangulares y se desplazan en la parte superior para crear el artificio de la perspectiva. Así mismo la base se conforma por rectángulos largos y de superficie lisa.</p>

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Sacerdote:</b> Cabeza de perfil. El tratamiento de la línea de contorno, ya sea manejada con trazos sueltos (en curvas) o más rectos, conforman los espacios de superficie lisa, que configuran este símbolo.</p>
	<p><b>Torso de Cristo sangrando de un costado:</b> La línea de contorno, delimita los espacios de superficie lisa, que configuran el torso desnudo y la cabeza con cabello de dirección descendente. La textura se percibe debajo de sus manos y en la aureola (ambas de líneas concéntricas).</p>
	<p><b>Grupo de tres frailes:</b> Configurados de forma esquemática a base de líneas que delimitan espacios de superficie lisa. El peso visual recae en sus ropas de líneas con terminaciones serpenteantes y direcciones descendentes. Las disposición de cabezas y brazos ayuda a proporcionar al grupo en general, un contraste de direcciones.</p>
	<p><b>Oreja de Malco:</b> Su representación es lineal de tendencia vertical y superficies lisas. La curvatura del sable (de tipo árabe) nos proporciona una dirección ascendente. El desplazamiento de los planos busca la perspectiva (ene el grosor del sable). Cuyo mango posee una terminación en dirección concéntrica, delimitado en su interior por dos líneas curvas paralelas, de posición horizontal.</p>

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Columna de la flagelación con gallo:</b> La columna de capitel corintio conformado en la parte intermedia por formas vegetales (acantos) y un esquinó es-triado en su base. La basa lisa se compone de molduras de plinto en su base, un ábaco, un esquinó y un toro, que da pie al fuste liso. Sobre el capitel se encuentra un <b>gallo</b> parado sobre una pata y con el pico abierto; su tratamiento lineal da pie a planos texturados constituidos por líneas curvas pronunciadas y de espacios reducidos entre cada una de ellas, con direcciones hacia el exterior y el interior, su cresta se pronuncia hacia arriba con puntas redondeadas. En el fuste se encuentran <b>dos flagelos</b>: uno de formas puntiformes en la parte superior (espinas) y en la parte inferior formas alargadas, delimitadas por líneas paralelas; el otro flagelo posee en dos formas curvadas y alargadas de dirección descendente, precedidas de una forma alargada e inclinada. <b>El lazo</b> está conformado por líneas curvas, su disposición desarrolla una secuencia envolvente.</p>
	<p><b>Palma:</b> Constituida por dos elementos: ambos realizados con línea de contorno. La parte inferior es de cuerpo alargado con formas curvas salientes hacia izquierda y derecha, de dirección ascendente. La parte superior la conforma una figura oval con el extremo superior puntiagudo, ambas de superficie lisa.</p>

Símbolo pasionario	Características formales
	<p><b>Lanza:</b> De tratamiento lineal y superficie lisa: se compone de dos partes, la inferior es rectángulo alargado de posición diagonal; la superior tiene cuatro formas semiovais. La última, es una forma puntiaguda.</p>
	<p><b>Esponja:</b> Constituida por dos partes, la inferior es una forma alargada en posición diagonal, de superficie lisa, en su extremo superior se abren dos formas puntiformes que dan pie a una forma semicircular constituida por una textura a base de círculos con disposición aleatoria.</p>
	<p><b>La escalera:</b> Constituida por líneas que forman a rectángulos, cortos y largos, de disposición diagonal. Éstas se desplazan en uno de sus planos, lo que le confiere cierta perspectiva.</p>
	<p><b>Pinzas:</b> De características lineales, se conforma por la reflexión de formas curvas y semicirculares; las de la parte superior forman a una figura circular abierta con dirección hacia el interior, mientras que en la parte inferior, las formas son más alargadas y con dirección hacia el exterior.</p>

## *Constantes formales en la pintura mural y la escultura de los símbolos pasionarios*

### **Pintura**

En general se observa una línea de contorno gruesa y continua. La figura humana está representada de perfil, y solo aparecen partes de ella (manos, caras y brazos) el cuerpo es sólo una yuxtaposición de partes que ofrece relativamente pocas variantes que presentan problemas de proporción -las proporciones humanas no son clásicas-. Las figuras, con todo y su rudeza, de rostros expresivos e ingenuos, muestran mucha vitalidad. No existe la ilusión óptica de profundidad, o sea, la ausencia o mala interpretación de la perspectiva.

Las formas se presentan con características planiformes, algunas veces sencillas y naturales y otras un poco más elaboradas, manifiestan el grado de esquematización alcanzado por el ejecutor.

El trabajo es lineal y recuerda los grabados en madera de la arquetas bizantinas y románicas. Presentan poca coloración -algunos tonos de rojo/ocre; se puede decir que son monocromas, lo que se suele denominarse grisallas -pinturas delineadas en negro-.

En algunos casos nos podemos encontrar en la misma pintura diferentes grados de ejecución lineal; mientras uno puede ser muy depurado; ejecutado con gran cuidado y detalle, el otro puede ser primitivo y difícil de distinguir.

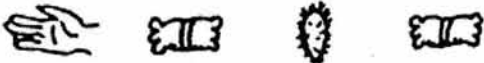
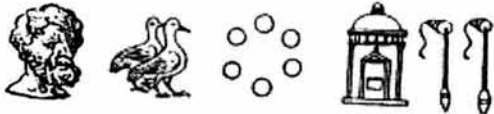
## Escultura

Tiene como características principales: Relieve poco profundo, recorte con bisel (sin ángulos rectos), dibujo en silueta, formas condensadas y sólidas, ausencia de proporciones "ideales" del cuerpo -a la manera clásica-.

Así como en la pintura se encuentran diversas representaciones, técnicas y acabados, también en la escultura. Mientras unas partes se encuentran extraordinariamente realizadas; otras presentan problemas técnicos y de percepción de la naturaleza.

Aspectos morfológicos (constantes formales)	
Indígenas	Frailles
<p><b>La línea</b> tradicional marcaba, con un trazo grueso, preciso y continuo, los contornos de las formas representadas que aislaba del espacio cotidiano.</p> <p>La desestructuración del espacio bidimensional de los glifos indígenas, benefició la tridimensionalidad de la visión occidental. Los glifos sólo conservarían su geometrismo y estilización.</p> <p><b>El trazo de la figura humana:</b> La representación del cuerpo se realizaba de un ensamble, de un collage de piezas autónomas.</p>	<p>Tras la Conquista, <b>el trazo</b> pierde consistencia, el <b>grosor de la línea</b> varía sin que se sepa bien a bien si esa evolución corresponde a la pérdida de la antigua maestría o a la voluntad de dar la expresividad de la línea de contorno occidental, imitando efectos visuales y su forma plástica. Se opta por una línea cursiva, más expresiva, que sustituye las proporciones tradicionales por rostros de contornos más delicados, trazando cráneos más breves, cuerpos más espigados. Se dibuja una silueta homogénea, concebida de una sola pieza - influencia de los modelos occidentales-.</p>

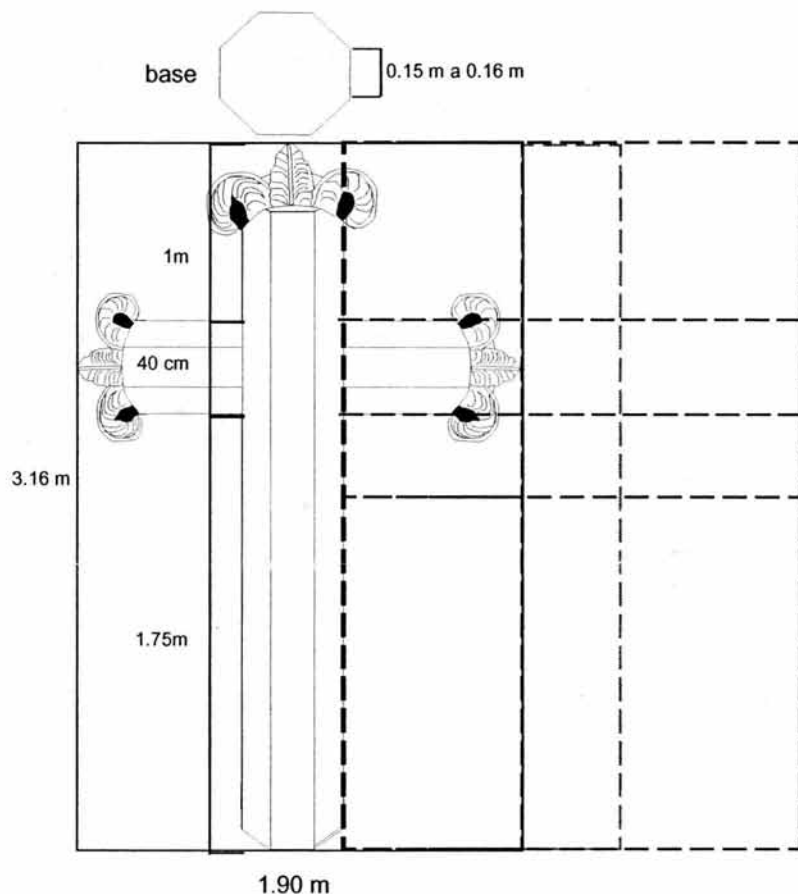
## Aspectos morfológicos (constantes formales)

Indígenas	Frailes
<p><b>Composición:</b>                      Los glifos se organizaban y articulaban según criterios que en gran parte se desconocen todavía. Pero su compaginación, la escala de los signos, las combinaciones de formas y colores, la organización del espacio, las relaciones entre figuras y el trasfondo, los contrastes de luz y tonalidad, las leyes geométricas elegidas y empleadas, su posición respectiva, su orientación, los modos de asociación y agrupamiento, proporcionan elementos para darle sentido a la "pintura-glifo-" y a su lectura.</p> <p><b>Código cromático</b>                      El cromatismo indígena constituyó un dato esencial de la expresión pictográfica, aun cuando a menudo se nos escapan su sentido y su función. Es probable que ese cromatismo situara cada espacio en una escala sensible y sacra, marcando oposiciones, umbrales o continuidades.</p>	<p><b>Composición:</b>                      -Procedimiento que articula el espacio interior donde la imagen asume un valor simbólico-.                      Abrir el espacio lingüístico a la plasticidad.                      Un procedimiento visual de orden interno para forjar escenas, que pueden estar ancladas en la realidad figurativa o tener un carácter más abstracto. Se generan secuencias sucesivas de tipo narrativo.                      La composición, así diseñada, conocerá una versión plástica que se expresa fundamentalmente a través del grabado -iconos y textos vienen a fundirse en razón de una mecánica persuasiva que ofrece diversas combinaciones en un mismo espacio de representación-.</p> <p>La ayuda oral o del texto contribuye a combatir la ambigüedad de los signos inciertos y cumple primordialmente la función de anclaje.</p>
	



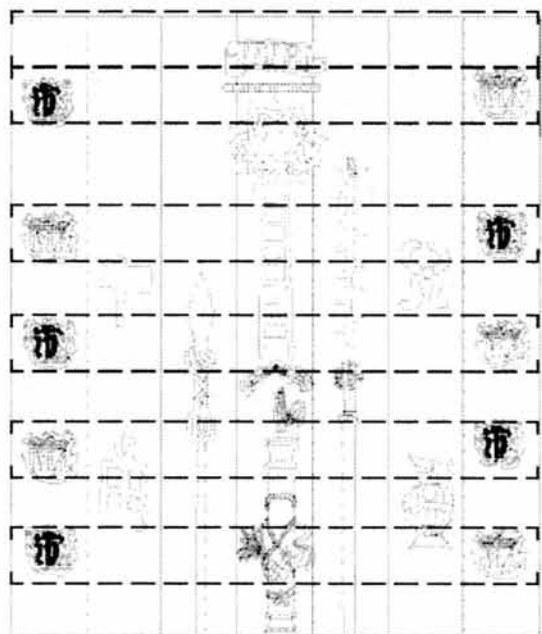
## Análisis de las composiciones de los símbolos pasionarios

### Cruz atrial de Cuautitlán (escultura)



La estructura de la cruz es octogonal (cuerpo de ocho caras) tanto de fuste como el astil. Cada una de las caras mide entre 15 cm y 16 cm. La estructura de la cruz atrial esta inmersa en un rectángulo de 3.16 m x 1.90 m, al subdividir los espacios que dan lugar al fuste y al astil (líneas punteadas del esquema) encuentro que la estructura, guarda una proporción que se acerca a la sección dorada; esto quiere decir que el rectángulo que encierra a la cruz atrial al ser dividido, por 0.618 (número de oro) proporciona las diferentes partes que conforman la cruz atrial y conservan su propia identidad. Aunque al realizar la operación aritmética, no resulte exacta, guardan esta relación entre sí.

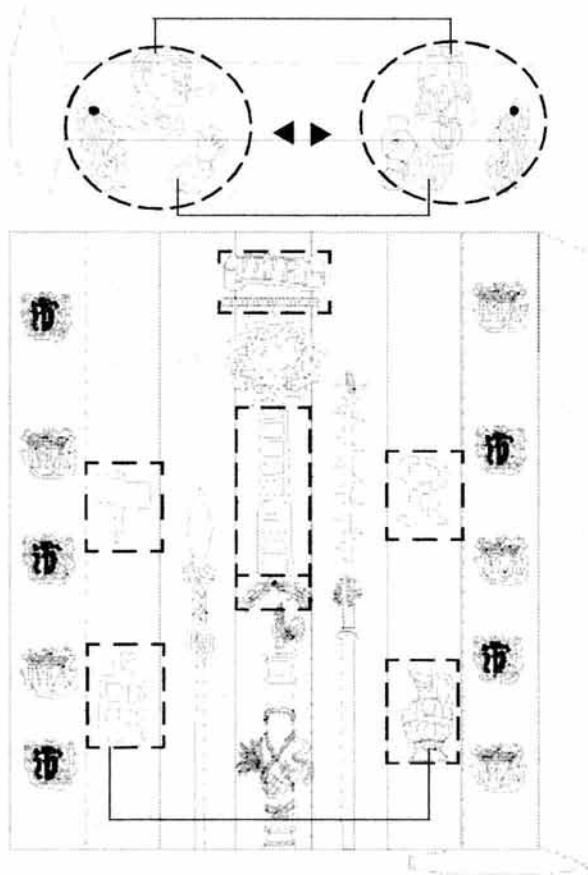
## *Cruz atrial de Cuautitlán (escultura)*



Disposición de los símbolos pasionarios

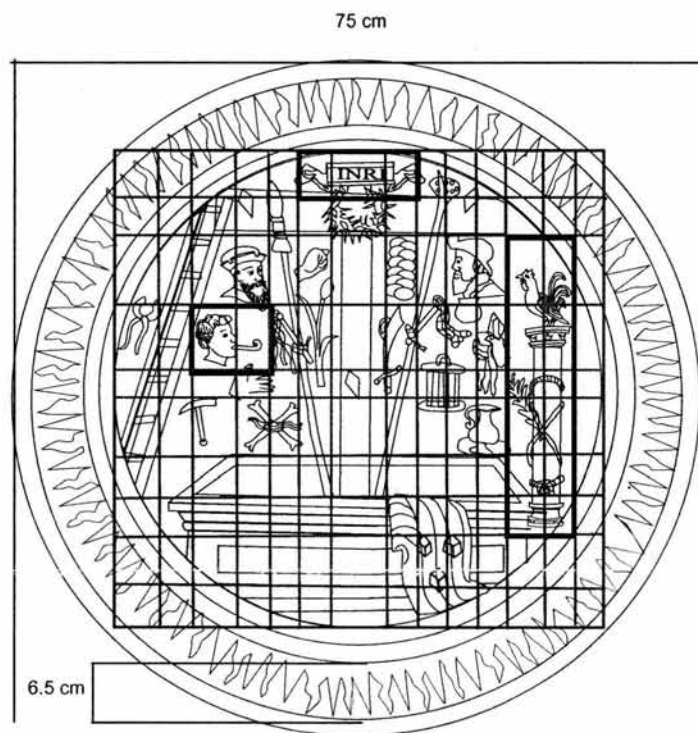
Los símbolos pasionarios que se encuentran en el fuste están dispuestos en siete de las ocho caras del cuerpo de la cruz. En el astil, los símbolos se hallan distribuidos en sólo dos de sus ocho caras. La composición se carga principalmente sobre las caras frontales, tanto de fuste y astil, donde se encuentran el mayor peso visual de la cruz atrial, es ahí donde se establece el mayor número de símbolos pasionarios. Están dispuestos uno en seguida de otro, de forma vertical, se trata de establecer una reja con la disposición de cada uno de los símbolos dentro de cada una de las caras. En el eje de la cruz se encuentra la corona de espinas, como centro de la composición. En las caras laterales el número de símbolos pasionarios es menor encontrándose de dos a uno entre cara y cara en el fuste. Los monogramas de la parte posterior de la cruz se encuentran alternados en cada una de las caras y en cuatro repeticiones, cada uno, iniciando en una cara con el monograma de Jesús y en la otra con el de María.

### *Cruz atrial de Cuautitlán (escultura)*



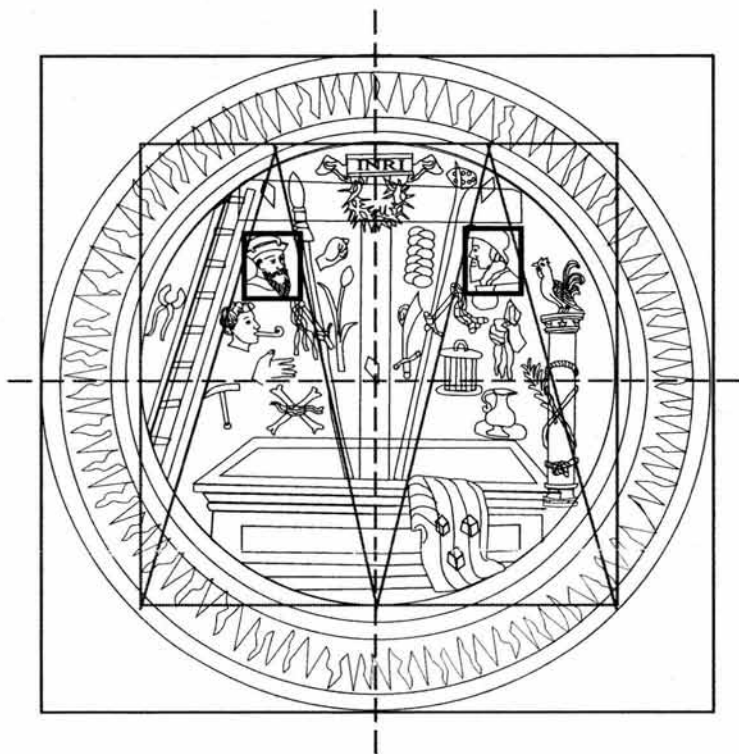
La composición de la cruz se basa en la simetría. En el astil, tanto del lado derecho como del izquierdo, encontramos tres símbolos (un rostro, una llaga y un brazo), casi iguales en cuanto su estructura formal, marcando una reflexión (imagen en espejo). Así mismo en el fuste se establece esta simetría entre los símbolos que se colocan en las caras laterales; de esta manera del lado izquierdo se encuentran: la lanza y a su costado el martillo y la lámpara y al lado derecho de la cara frontal, se hallan la esponja y la palma y a su costado las pinzas y la jarra, todos ellos guardando una relación simétrica en cuanto su peso visual, aunque la lanza se encuentre sola, su estructura rectangular alargada equilibra la composición con la esponja y la palma, ya que guardan la misma estructura formal. La cara frontal guarda esta misma relación simétrica, pero aquí se maneja un juego, al alternar estructuras compactas (cartela, monedas, corona) y alargadas (escalera y columna con gallo).

*Emblema con símbolos pasionarios en Huejotzingo (pintura)*



Los símbolos pasionarios se encuentran dentro de un formato circular inmerso a su vez, en un cuadrado de 75 cm por lado. Están precedidos por cuatro circunferencias: una de dos centímetros de grosor al exterior y al interior dos de un centímetro de grosor cada una; en medio de estas se encuentra una con un grosor de 6.5 cm, ésta posee en su interior líneas curvas que semejan rayos de luz. Al separar los símbolos con líneas rojas y elaborar así una red, me encuentro que cada uno corresponden en mayor o menor grado con los espacios obtenidos por la rejilla, que termina justificándolos en el espacio que da forma al emblema; se guarda una proporción entre los espacios cercana a la sección dorada.

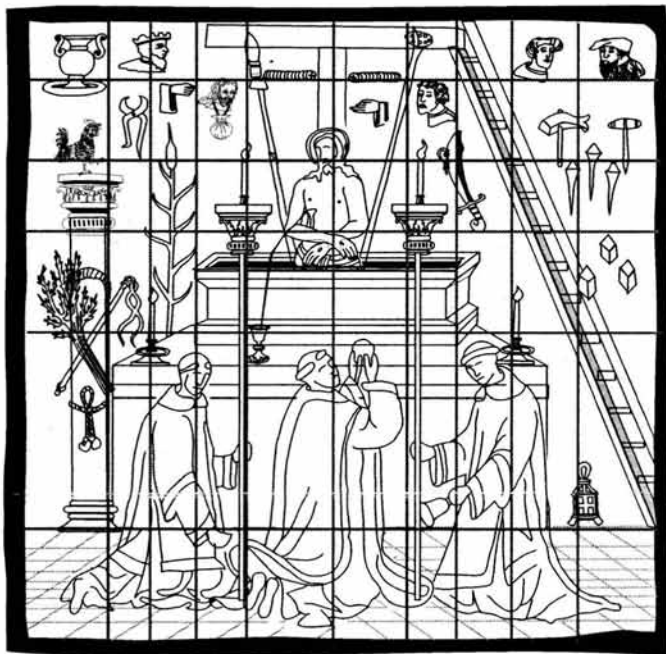
*Emblema con símbolos pasionarios en Huejotzingo (pintura)*



La colocación de los símbolos en el emblema proporciona ejes visuales, así la cruz colocada en medio de la composición da un eje vertical, mientras que el clavo de la parte inferior, proporciona el eje horizontal y funje como punto de encuentro de los ejes vertical y horizontal. En esta composición encuentro también un equilibrio entre los símbolos dispuestos tanto de lado derecho como izquierdo. Se establece una alternancia entre formas rectangulares alargadas y cuadradas. Así menciono que mientras de lado izquierdo tenemos a la escalera del lado derecho se encuentra la columna con el gallo; más evidente es la relación entre la lanza y la esponja, ya que su misma colocación establece dos triángulos que encierran a grupos de símbolos pasionarios.



*Misa de San Gregorio con símbolos pasionarios en Tepeapulco (pintura)*



Las líneas verticales y horizontales indicadas por la agrupación tanto vertical como horizontal de símbolos pasionarios subdividen y armonizan el espacio de la composición en general. Esta establece una retícula de cuadrantes, que subdividen la escena en campos casi simétricos (véase esbirros del lado superior derecho y en la parte de abajo de ellos los martillos con los clavos). Aunque en esta composición no se establecen simetrías tan evidentes como en las otras obras, ésta se vale del peso visual de cada uno de los símbolos, como por ejemplo: la escalera por su posición y tamaño genera una gran tensión, pero queda compensada del otro extremo por el tratamiento lineal detallado de la columna con el gallo y los flagelos. Si llegan a darse simetrías formales como por ejemplo en las manos, los candelabros, las velas y los rostros.

## *Análisis iconográfico*

En la segunda parte de este análisis, se conocerá el contenido temático secundario o convencional como lo llama Panofsky; estableciendo una correspondencia entre las imágenes y los temas y conceptos (historias y alegorías).

Inicio citando de manera general los antecedentes de símbolos pasionarios, para después mencionar sus referencias específicas (repertorio iconográfico), para ello me baso en las citas bíblicas y los estudios iconográficos realizados por Louis Reau en su libro *Iconografía cristiana*, donde dedica un apartado al tema de la Pasión de Cristo y sus antecedentes iconográficos (representaciones de éste pasaje bíblico, realizadas principalmente en Europa, donde sobre todo se citan las representaciones hechas durante la Edad Media, no hace mención de las realizadas en América).

Como complemento presento cuadros de correspondencias formales entre los símbolos de las obras estudiadas con los grabados. Posteriormente analizo la colocación de personajes y objetos, siguiendo la secuencia de los temas de la Pasión, para establecer las secuencias de un posible discurso gráfico de las obras estudiadas.



## *Antecedentes símbolos pasionarios (contenido temático)*

Conocidos también con las palabras latinas de *arma christi*, emblemas o instrumentos de la Pasión de Cristo, aparecen desde el siglo XII en las representaciones de los relicarios con referencia al Juicio final<sup>40</sup>. Los orígenes medievales a las prácticas devocionales de las “armas de Cristo o símbolos pasionarios” se remontan a su introducción en Europa por los cruzados y la difusión de las influencias de San Francisco de Asís, San Buenaventura, Santa Brígida y Santa Gertrudis (todos ellos de filiación franciscana). La Edad Media supuso el desarrollo de esta temática tanto de símbolos pasionarios aislados como de conjuntos. Es difícil responder a la razón de su combinación de acuerdo con un principio de elección en un pictograma para presentar al espectador los sufrimientos de Cristo.

<sup>40</sup> Sebastián, Santiago. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. pag 27

<sup>41</sup> Ésta devoción empezó en el Oriente desde el siglo IV, a raíz del descubrimiento de la verdadera cruz por Santa Elena \_ madre del emperador Constantino-, que algunos autores han tachado de legendaria.

Desde el siglo XIII surgieron *devociones*<sup>41</sup> relacionadas con la Pasión de Cristo y fueron en aumento más allá de la Edad Media, quedando relacionadas con el perdón asegurado por la misericordia de Cristo. La devoción de estas reliquias se incremento por leyendas piadosas como la Misa de San Gregorio, originada en el siglo XIII, muy difundida en Europa. El fiel cristiano buscó, ante el temor del Juicio final, protección en los sufrimientos de Cristo. Desde la Edad Media estos instrumentos fueron vistos como símbolos de triunfo y autoridad, pero es el contexto en que aparecen representados

el que determina su significado. Hacia fines del siglo XV tuvieron gran difusión en Europa xilografías y grabados con el temas de las "Armas de Cristo", representados en ocasiones en disposición heráldica dentro de una **panoplia**; correspondiendo a la tradición medieval de dotar al Salvador de un escudo de armas, así como los nobles europeos tenían sus blasones que recordaban sus proezas.

En cuanto a España, el tema de los símbolos pasionarios ya aparece en el románico, como demuestra su presencia en el Pórtico de la Gloria de Compostela, ya dentro del gótico hay que citar su presencia en las portadas de la Coronería de la Catedral de Burgos, la puerta del Juicio Final de la Catedral de León y la Puerta de los Apóstoles de la catedral de Ávila

Su difusión en América, se debió al descubrimiento y conquista por España; donde llegó la devoción con los primeros doce franciscanos y no sólo por su presencia sino por su bagaje espiritual: libros, estampas y devocionarios. Se destaca su representación principalmente dentro de los conventos en la Nueva España. El convento novohispano fue solucionado como *fortaleza espiritual* <sup>42</sup> donde el cristianismo militante se habría de revestir de las *armas de cristo*, representadas principalmente en:

<sup>42</sup> Estrada de Gerlero, Elena. *La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI*; en *Arte Funerario (Coloquio Internacional de Historia del Arte)*. pag 139

a) **La cruz atrial (escultura)** colocada en el centro cosmogónico del patio procesional, caracterizada por no tener representada en ella la figura crucificada, sino una síntesis pasionaria a través de sus símbolos, representados en el fuste y el astil. Por mucho tiempo se pensó que estas soluciones eran novohispanas, ideadas por los evangelizadores para evitar que en la mente del converso, se asociara la figura de Cristo muerto al sacrificio humano prehispánico. Fue José Moreno Villa el que encontró que las cruces atriales tenían claros antecedentes europeos y las relacionó con las cruces de Calvario medievales y una cruz pasionaria localizada en Ravena (Italia). La que se aborda en esta investigación es la de Cuautitlán quizá la más conocida de las cruces mexicanas. La cruz atrial es el centro simbólico del espacio del conjunto conventual y obra a manera de *axis mundi* (centro del mundo)

b) **La Misa de San Gregorio** (pintura): Cuenta la visión que tuvo el papa **San Gregorio** el Grande cuando se le apareció Cristo mientras celebraba la misa; otra variante afirma que la visión se produjo porque uno de los asistentes a la misa dudó de la presencia real de Cristo en la hostia, y ante la oración del Papa, Cristo bajó al altar mostrando sus estigmas y rodeado de los instrumentos de la Pasión. La que se analiza en esta investigación es la de Tepeapulco que se presenta en formato cuadrangular y como pasa en las

cruces atriales, el espacio se subdivide a través de la agrupación lineal; tanto vertical como horizontal de los símbolos pasionarios. Ésta escena está insertada en un recuadro negro que le confiere mayor estabilidad.

c) **Los símbolos pasionarios en emblema (pintura):** El emblema es muy común, tanto en Europa como en la Nueva España, la escena nacida en la región mesopotámica, donde una guirnalda es sostenida por un par de personajes alados que, en el mundo cristiano, son sustituidos por ángeles; apareciendo en el centro de la guirnalda los emblemas de la Pasión de Cristo. La correspondiente a esta investigación es la que se encuentra en el convento franciscano de Huejotzingo, Puebla, ahí se encuentra el diseño de estirpe mesopotámica con una antigüedad de unos 2000 años antes de Cristo, que forma parte del arte cristiano de los primeros tiempos. Desde la Edad Media, en su interior se representan los emblemas de la pasión de Cristo.

La importancia otorgada a la constante representación de las “Armas de Cristo” en el arte religioso novohispano no solamente responde al sentido de la milicia cristiana, sino a las de devociones de origen europeo que ya he mencionado y, que adquirieron aquí profundo arraigo.

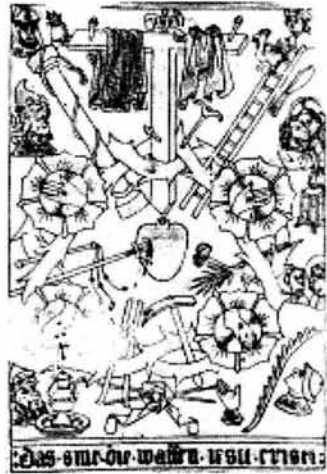
## Repertorio iconográfico

Resulta que hacia fines del siglo XV tuvieron gran difusión en Europa xilografías (grabados en madera) con el tema de los símbolos pasionarios. El número de símbolos en dichas composiciones se multiplicó con el paso del tiempo, ya que por ejemplo: en el siglo XIII los símbolos pasionarios estaban reducidos a seis: la corona de espinas, la columna y las varas de la flagelación, la cruz, y los clavos, la esponja, y la lanza. Ya para el siglo XV la composición se agregaron las treinta monedas de Judas alineadas o cayendo en cascada de una bolsa invertida, la linterna de Malco y su oreja pegada a la espada o sable de Pedro, el gallo de la negación, una cabeza que escupe, la mano que abofeteó a Cristo, la columna de la flagelación, el aguamanil y la jofaina del lavatorio de manos de Pilato, el velo de verónica, la túnica sin costuras y los dados que sirvieron para echarla a suertes, el martillo que hundió los clavos, la escalera y las tenazas (pinzas) del descendimiento de la cruz.

• Estos grabados llegaron a Nueva España a manos de los frailes evangelizadores (franciscanos primordialmente) que se encargaron de difundirlos, a través de la realización de pinturas y esculturas, donde intervinieron los indígenas *ver anexo 2 (aportación indígena para difundir la religión cristiana)*.

A continuación presento dos grabados de los siglos XIV y XV, realizados en xilografía; que posiblemente sirvieron como base para representar los símbolos pasionarios en las obras que se analizan en esta investigación.

Grabado alemán  
de finales del siglo XV  
aprox. 1480  
Anónimo



Grabado  
Resumen mnemotécnico  
con imágenes  
emblemáticas de los  
símbolos pasionarios.  
(Strasburgo, 1506)



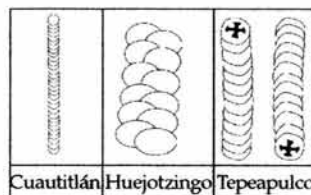
En seguida presento un esquema con las correspondencias formales entre los símbolos de los grabados y los de las obras analizadas (escultura de la cruz de Cuautitlán y las pinturas de Huejotzingo y Tepeapulco). Complementando este esquema, presento los símbolos en grupos, siguiendo la secuencia de los temas que constituyen las escenas que conforman la Pasión de Cristo.

## Cuadro de correspondencias formales entre los símbolos

### La Pasión: a) Prendimiento

#### 1) La traición de Judas.

símbolo: **los treinta denarios**



Judas Iscariote tenía la función de ecónomo o tesorero de la comunidad apostólica y él es quien recibe del sumo sacerdote las treinta monedas de plata por traicionar a Jesús.

#### 2) El prendimiento de Jesús con el desorejamiento de Malco y la huida de los discípulos.

símbolos: **lámpara y oreja de Malco**



La escena transcurre durante la noche; para defender a su maestro Pedro, se precipita sobre Malco criado del sumo sacerdote que lleva una lámpara en la mano para alumbrar el camino a los soldados. El apóstol lo derriba y le corta una oreja con un sable corvo. (Lucas 22:15)

*Aunque las orejas de Malco no aparezcan en los grabados, que aquí se presentan, se observa una correspondencia formal entre ellas; al parecer podrían provenir de una misma fuente.*

#### 3) Los remordimientos y el ahorcamiento de Judas.

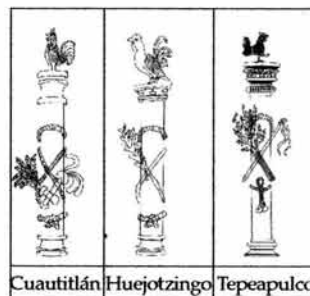
símbolos: **Judas con bolsa Mano con bolsa**



Judas sería la personificación del Judaísmo incrédulo y péfido. Esta representación de Judas con la bolsa en el cuello, hace alusión a la avaricia, que es representada por un demonio que lleva en la mano o en el cuello una gran bolsa; así a Judas se le identifica también con una bolsa (la de las treinta monedas de plata) que lleva apretada en la mano.

#### 4) La negación de San Pedro.

símbolo: **Gallo sobre columna**



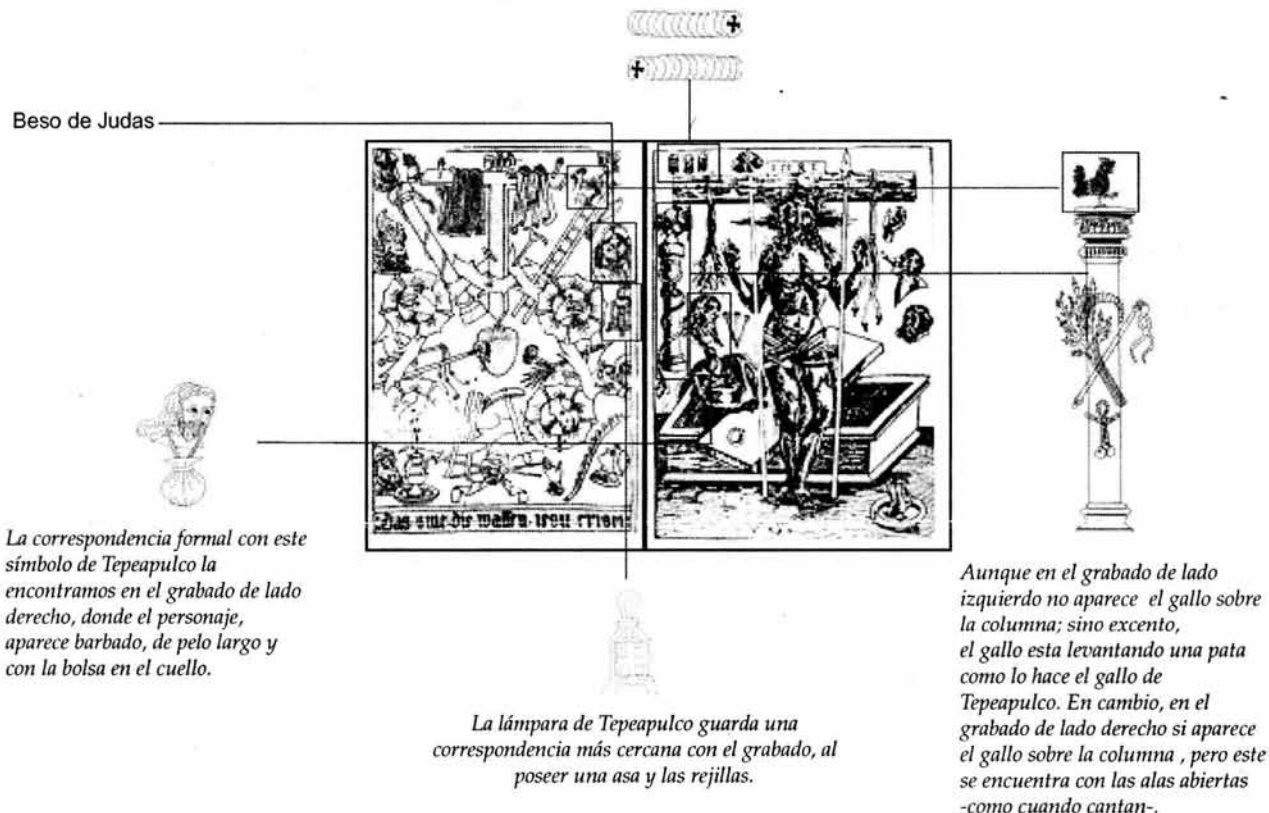
Jesús había predicho a Pedro: «Antes de que cante el gallo me negarás tres veces» (Mateo 26: 69-75) En las representaciones de la Pasión, las tres negaciones están reducidas a una sola, representada ésta por un gallo posado sobre una columna.

*Estas tres columnas guardan una correspondencia en cuanto a su estructura, ya que el tratamiento formal es más depurado en la de Tepeapulco, mientras que en la de Cuautitlán y Huejotzingo es más esquemático, en cuanto al gallo.*

## Cuadro de correspondencias formales entre los símbolos y los grabados.

### Prendimiento

El símbolo más similar al grabado es el de Tepeapulco; aunque no se presente en tres bloques, si presenta una cruz en la cara de las monedas.





## Cuadro de correspondencias formales entre los símbolos

### La Pasión: b) Proceso de Jesús ante Pilato

#### 1) Proceso religioso.

Comparece ante Caifás  
símbolos: **manos o brazos,**  
**con la palma abierta o**  
**haciendo señales, esbirros y**  
**sacerdotes.**

		
		
		
		
Cuautitlán	Huejotzingo	Tepeapulco

Cristo encarnado: es abofeteado, escupido e injuriado. El **sanedrín** lo condena a muerte por blasfemo, al decir que era el hijo de Dios. (Mateo 26: 27-67)

*mano que lo abofeteó*

*mano haciendo señal de la higuera (insulto alusivo al coito)*

*esbirros con vírgula*

*posibles sacerdotes*

#### 2) Proceso político




Comparece ante Pilato  
símbolos: **aguamanil y**  
**jofaina**

		
Cuautitlán	Huejotzingo	Tepeapulco

Poco deseoso de tomar partido en esa disputa Poncio Pilato al ver que aumenta la turba, se lavó las manos en presencia de la multitud agitada diciendo « Yo soy inocente de esta sangre.....» (Mateo 27:24) El lavatorio de las manos no era un gesto romano sino un rito hebreo.

#### 3) Flagelación.

símbolos: **Columna con**  
**flagelos**



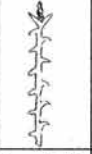


		
Cuautitlán	Huejotzingo	Tepeapulco

Pilato intentó con la flagelación que los judíos se apiadaran de Jesús (Mateo 27:26). La forma y las proporciones de la columna a la cual fue atado Jesús ha variado en el transcurso de los siglos. Esta casi siempre se encuentra acompañada: de un látigo de correas de cuero guarnecido de huesillos o bolas de plomo, más conocido como flagelo y un haz de varas.



#### 4) Coronación.

símbolo: **corona de espinas**  
**y palma o caña**

		
		
Cuautitlán	Huejotzingo	Tepeapulco

«Los soldados echaron una capa color púrpura sobre los hombros y le pusieron en la cabeza una corona trenzada de espinas de Judea. Luego, poniéndole en la mano una caña a manera de cetro.....» (Mateo 27: 27-30). La corona de espinas no es tanto un instrumento de tortura sino un signo de escarnio (burla).

## Cuadro de correspondencias formales entre los símbolos y los grabados.

### Proceso de Jesús ante Pilato

La representación de esta mano corresponde al primer escarnio de Jesús, ya que se supone que le fueron arrancados cabellos; también tiene alusión cuando los soldados arrancaron los ropajes de Jesús para azotarlo.



Aunque el símbolo de Tepeapulco, no posee sombrero, la similitud en la juventud de los personajes es evidente.



Mano abierta, que hace alusión a la bofetada que se le dio a Jesús durante su escarnio.



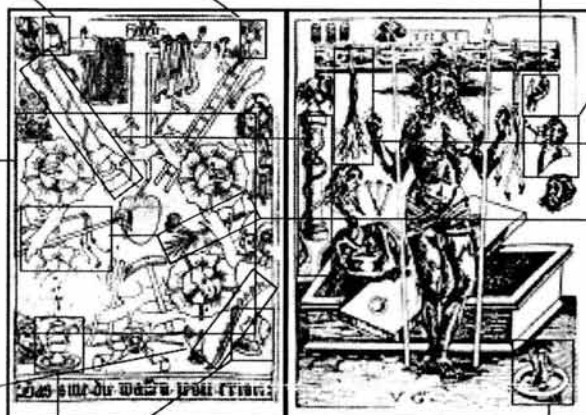
El grabado presenta a un personaje escupiendo mientras que en las representaciones mexicanas se utiliza la virgula, posiblemente confiriéndole alguna connotación de expresión oral (palabra).



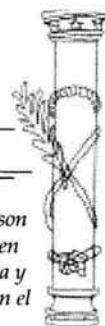
Es muy similar la corona que rodea algunos de los símbolos pasionarios del grabado izquierdo.



Es curioso ver la representación de la palma en México, ya que más bien se asemejan a plantas oriundas del país; por ejemplo: el maíz.



Las columnas de ambos grabados son muy semejantes en cuanto estructura y forma, sólo que en el grabado de lado izquierdo esta en posición diagonal, y presenta el flagelo y el haz de varas de forma independiente, ambas sólo tienen la cuerda atada al fuste. En el grabado de lado derecho el haz de varas pende del astil de la cruz y ambas guardan correspondencias formales con los símbolos analizados en la cruz y en las dos pinturas murales de esta investigación.



Ninguno de los grabados hace alusión a los personajes que aparecen como sacerdotes en las obras analizadas. Sin embargo se ven correspondencias en sus sombreros, al menos en el señalado.



El aguamanil y la jofaina guardan grandes similitudes entre un grabado y otro, sin embargo, con el que coinciden más es con el símbolo de Huajotzingo.





## Cuadro de correspondencias formales entre los símbolos y los grabados.

### Suplicio en la cruz y descendimiento

La cruz : Es el emblema más importante de sufrimiento, lo que explica la veneración que tuvo dentro de la Iglesia primitiva. No fue culto de latría, sino un culto para levantar los corazones hacia el prototipo de Cristo. Este es introducido en el arte cristiano desde el siglo IV, como símbolo de triunfo. En ambos grabados se observa que el tipo de cruz representada es inmisa (en forma de «T»).

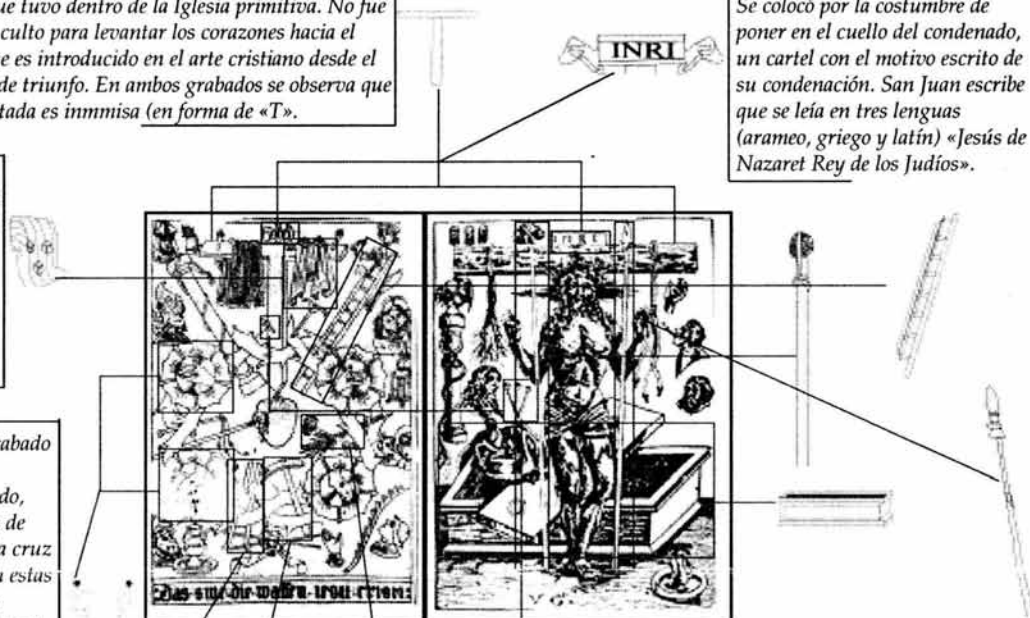
Cartela con inscripción de INRI: Se colocó por la costumbre de poner en el cuello del condenado, un cartel con el motivo escrito de su condenación. San Juan escribe que se leía en tres lenguas (arameo, griego y latín) «Jesús de Nazaret Rey de los Judíos».

Aparece acompañado por tres dados que representan el juego que realizaron los soldados para quedarse con él. Aunque en el grabado de lado derecho no se muestran, sí se encuentra el manto sobre el sepulcro.

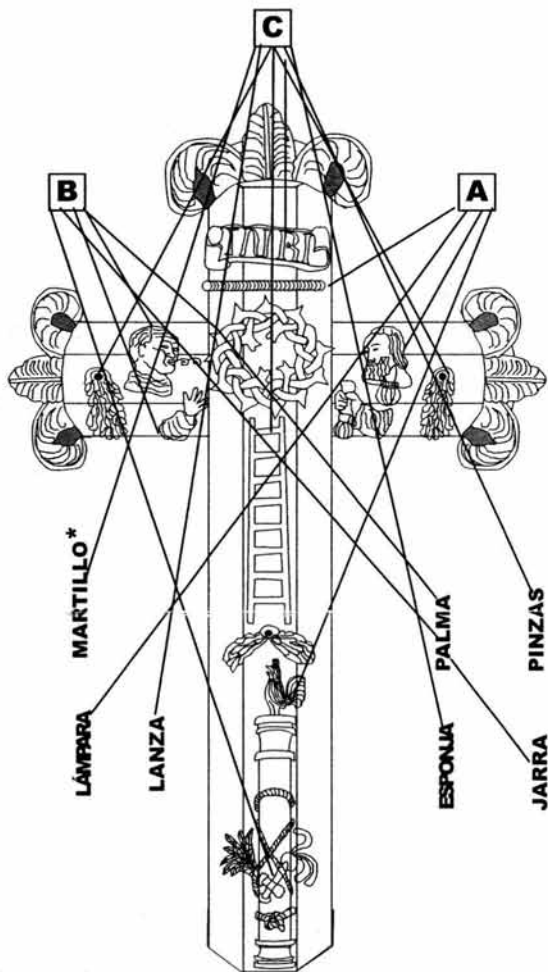
Se observa como en este grabado se encierran en pequeñas coronas las llagas sangrando, hechas en los pies y manos de Jesús. En los símbolos de la cruz de Cuautitlán se presentan estas mismas llagas en los sitios correspondientes a las manos y pies del crucificado. La sangre de Cristo, según enseñaban los frailes fue derramada para salvar al hombre. La representación de estas tiene una correspondencia precolombina. Los chalchihuites o rodets de jade, simbolizan lo precioso para los indígenas y la sangre emanada de estos es un líquido precioso y necesario para que el Sol pudiera continuar su carrera por el universo.

San Marcos menciona que la esponja empapada de vinagre fue puesta en el extremo de una caña

Los clavos de la pintura Tepeapulco y este grabado se presentan en grupos de tres, aunque los del grabado del lado izquierdo aparecen en sus sitios correspondientes, guardan similitud entre estos.



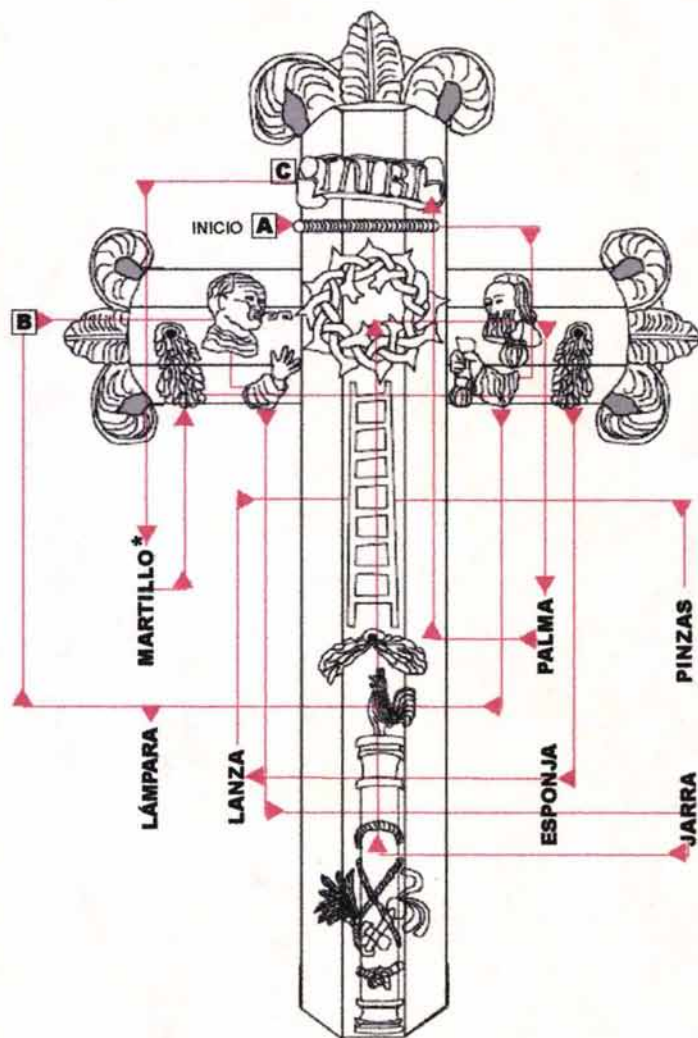
## Localización de personajes y objetos en cruz de Cuautitlán



\*ELEMENTOS QUE NO APARECEN EN LOS PANELES FRONTALES

<b>Secuencias en La Pasión de Cristo</b>	
<b>A) Prendimiento</b>	
1-La traición de Judas.	
2-Prendimiento	
3-La negación de Pedro.	
<b>B) Proceso de Jesús ante Pilato</b>	
4-Proceso religioso. Comparece ante Caifás	
5-Proceso político Comparece ante Pilato	
6-Flagelación.	
7-Coronación	
<b>C) Suplicio en cruz</b>	
8-Crucifixión.	
9-Descendimiento	

## Discurso gráfico en cruz de Cuautitlán



\*ELEMENTOS QUE NO APARECEN  
EN LOS PANELES FRONTALES

En la lámina anterior presento, en primera instancia un esquema con la localización de personajes y objetos en la cruz de Cuautitlán, correspondiendo esto a un cuadro donde unifico en tres grupos (A, B y C) a las figuras que representan a las escenas principales de la Pasión de Cristo. Este cuadro de localización, me advierte que dentro de la misma composición, se dejan entrever éstos grupos colocados dentro de una estrella de cinco picos (estrella de David) donde se van a entrecruzar unos símbolos con otros.

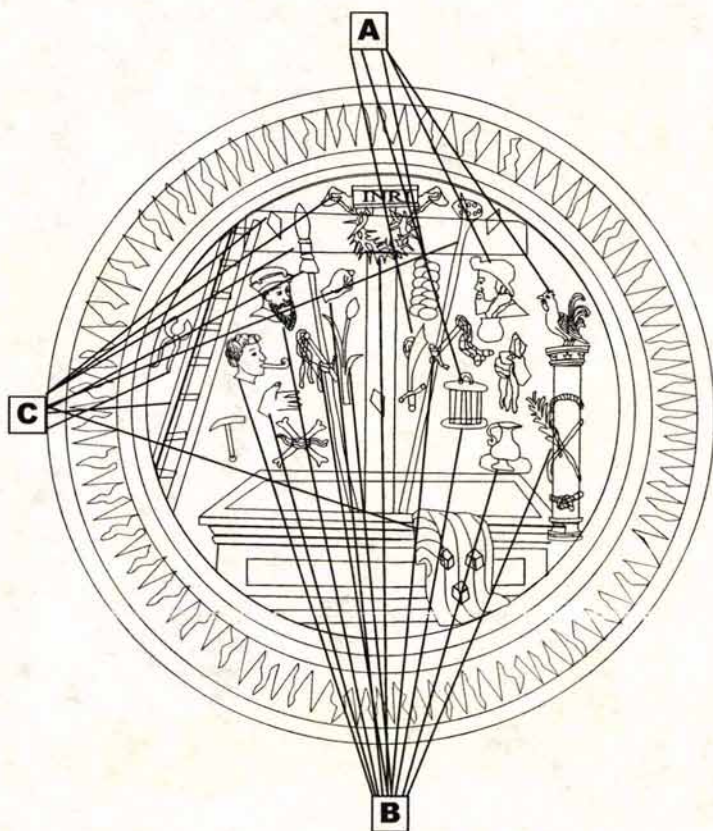
En este esquema del discurso gráfico trato de establecer una posible secuencia de lectura entre un símbolo y otro siguiendo los grupos de escenas del cuadro anterior. De esta forma se observa como la lectura comenzaría en la parte superior de la cruz con el grupo A de símbolos correspondientes al *Prendimiento*, iniciando con las monedas por el

## Discurso gráfico en cruz de Cuautitlán

pago de la traición de Judas , para irse después hacia la derecha con el busto de Judas y la mano con la Bolsa, posteriormente baja hacia el gallo que indica la negación de Pedro y termina con la lámpara. Después nuevamente sube en un movimiento concéntrico para iniciar con el segundo grupo de símbolos (B) que corresponde a la secuencia del *Proceso de Jesús*, así con el esbirro del astil nuevamente baja hacia el panel lateral derecho de la cruz donde se encuentra la jarra con la que lavó Pilatos sus culpas, siguiendo con la lectura, se regresa a la parte frontal del cuerpo de la cruz donde se halla la columna de la flagelación.

De ahí nuevamente sube hacia la corona de espinas, para una vez más bajar en un movimiento concéntrico hacia el panel lateral derecho donde esta la palma. De ahí nuevamente se vuelve hacia el interior de la cruz y sube hacia la cartela del INRI, para dar secuencia a la última de las escenas, o sea, *el suplicio en la cruz*. De ahí vira hacia la izquierda para bajar después al panel lateral izquierdo donde se halla el martillo, de ahí nuevamente se sube hacia la llagas sangrantes. Nuevamente planteando este movimiento concéntrico vuelve a bajar para encontrarse en el panel lateral derecho a la esponja, que dará pie a un movimiento hacia el panel izquierdo donde está la lanza, la posición vertical de ésta da pie a un movimiento de la vista hacia arriba y hacia el centro para encontrarse con la escalera y posteriormente terminar la lectura en el panel lateral derecho con las pinzas. Así se observa como la posición de algunos de los símbolos nos indica hacia donde continua la secuencia de lectura.

Localización de personajes y objetos en emblema de Huejotzingo



**Secuencias en La Pasión de Cristo**

**A) Prendimiento**

1-La traición de Judas.



2-Prendimiento



3-La negación de Pedro.



**B) Proceso de Jesús ante Pilato**

4-Proceso religioso.

Comparece ante Caifás

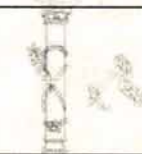


5-Proceso político

Comparece ante Pilato



6-Flagelación.



7-Coronación



**C) Suplicio en cruz**

8-Crucifixión.



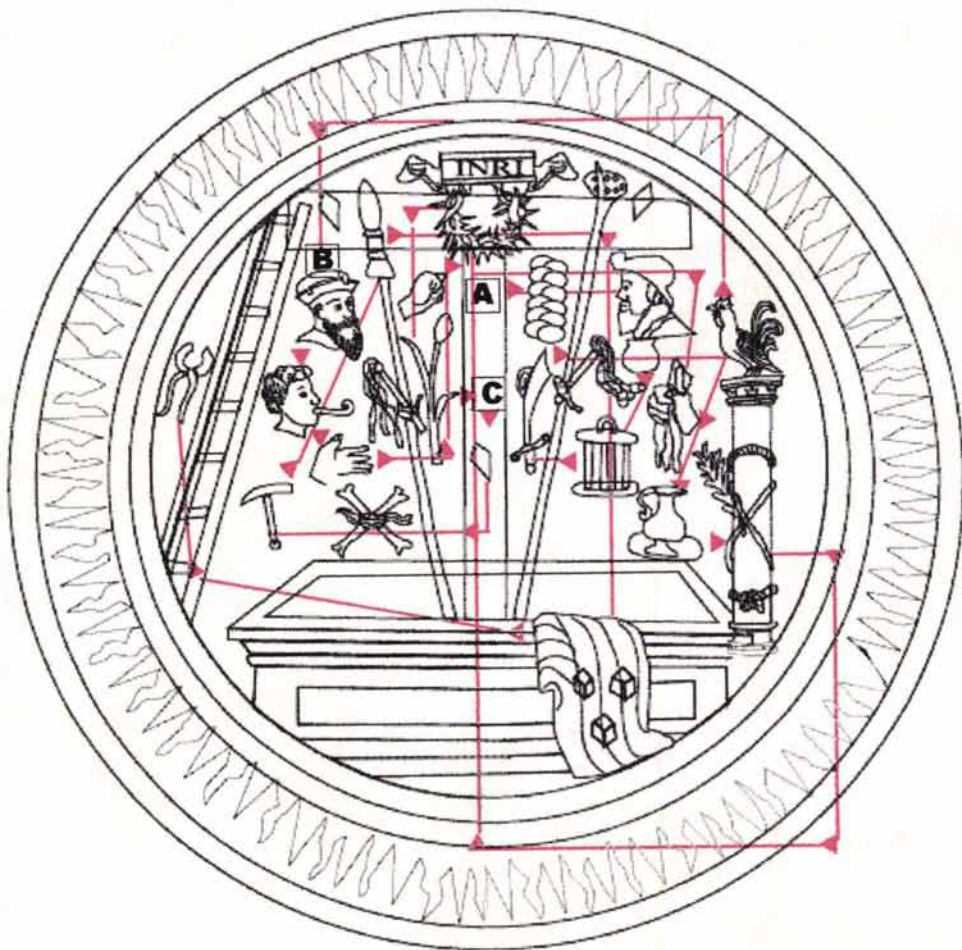
9-Descendimiento





## Discurso gráfico en emblema de Huejotzingo

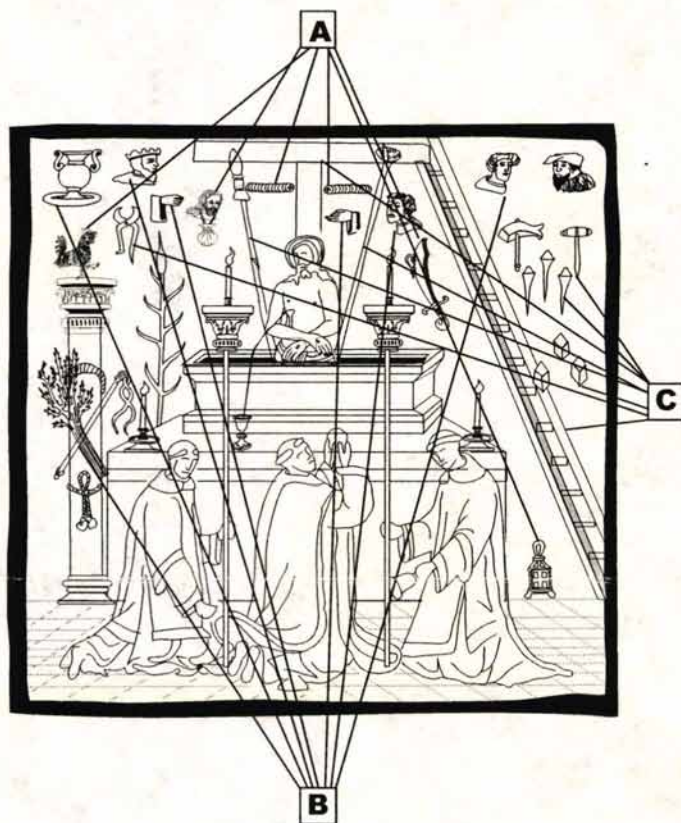
La lámina anterior corresponde al esquema con la localización de personajes y objetos en el emblema de Huejotzingo, esta se encuentra acompañada de un cuadro donde unifico en tres grupos (A, B y C) a las figuras que representan a las escenas principales de la Pasión de Cristo. Este cuadro de localización, deja entrever como éstos símbolos están colocados en grupos que se establecen de forma triangular, quedando los del grupo A del lado derecho en la parte superior, los del grupo B en la parte interior del emblema, mientras que los del grupo C se encuentran en el lado izquierdo.



## *Discurso gráfico en emblema de Huejotzingo*

En esta obra la lectura dará inicio también en la parte superior de la cruz con el grupo A correspondiente al *Prendimiento*, iniciando con las monedas por el pago de la traición de Judas, a su lado se encuentra su cabeza de donde pende la bolsa, ésta por su peso visual hace que la vista se vaya hacia abajo donde se encuentra la lámpara, la lectura continua de forma espiral hacia arriba, encontrándose con la oreja de Malco a la izquierda para después ir hacia la derecha y hallar al gallo de la Negación de Pedro. Después se sube y hacia la izquierda se baja para encontrar al sacerdote, ahí dará inicio el segundo grupo de símbolos (B) que corresponde al *Proceso de Jesús*. Debajo del sacerdote se encuentra el esbirro, de abajo se halla la mano que nos indica ir hacia la derecha que sube nuevamente para encontrar otra mano haciendo una señal, su disposición nos indica ir hacia la derecha para bajar nuevamente y encontrar otra mano con cabellos, de abajo de ella se encuentra la jarra con el aguamanil con la que lavó Pilatos sus manos. Al lado de la jarra se encuentra la columna de la flagelación, a partir de aquí la lectura se irá nuevamente al centro superior de la composición con la corona, y siguiendo con la lectura, ésta se va hacia la parte izquierda y baja para encontrar a la palma. De ahí nuevamente se vuelve hacia el interior para hallar la cruz, y dar paso a la última de las escenas, o sea, *el suplicio en la cruz*.(C), de ahí se baja para encontrar un clavo, después hacia la izquierda se encuentra el martillo y sube hacia la cartela del INRI, baja nuevamente hacia la lanza para virar hacia la derecha y hallar la esponja, vuelve a bajar hacia el manto con dados para irse finalmente hacia la escalera y las pinzas.

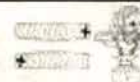
Localización de personajes y objetos en Misa de San Gregorio



**Secuencias en La Pasión de Cristo**

**A) Prendimiento**

1-La traición de Judas.



2-Prendimiento



3-La negación de Pedro.



**B) Proceso de Jesús ante Pilato**

4-Proceso religioso.

Comparece ante Caifás



5-Proceso político

Comparece ante Pilato



6-Flagelación.



7-Coronación

**C) Suplicio en cruz**

8-Crucifixión.



9-Descendimiento





## Discurso gráfico en Misa de San Gregorio

En esta pintura, la lectura dará inicio en la parte superior con el grupo A correspondiente al *Prendimiento*, iniciando con las monedas por el pago de la traición de Judas, la colocación nos dará pauta para ir hacia la izquierda donde se halla la cabeza de Judas, de aquí la lectura se va hacia la parte inferior derecha para encontrar a la lámpara, de ahí nuevamente sube a la parte intermedia donde se encuentra la oreja de Malco, la disposición de la oreja dará pauta para ir hacia la izquierda donde está el gallo de la Negación. La disposición de la cabeza del gallo hará subir para encontrar la cabeza del sacerdote donde dará inicio el segundo grupo de símbolos (B) que corresponde al *Proceso de Jesús*. Debajo se halla una mano haciendo una señal, su colocación hace que la vista vaya hacia la derecha para encontrar otra mano, detrás se halla la cabeza de un esbirro y detrás de ésta, otras dos cabezas. La lectura se irá hacia la izquierda superior donde se encuentra la jarra con el aguamanil, después baja para encontrar a la columna de la flagelación, y a su lado la palma donde termina esta escena. De ahí nuevamente se vuelve hacia el interior para hallar la cruz, y dar paso a la última de las escenas, o sea, *el suplicio en la cruz*. (C). Hacia el extremo derecho de la cruz se encuentran en grupo los clavos y el martillo, regresando al centro se encuentran la esponja y la lanza., la disposición de esta hace bajar la vista e irse hacia la derecha para encontrar en el extremo derecho los dados y a su lado derecho la escalera, de ahí la lectura se va hacia el extremo izquierdo donde se hallan las pinzas. En el caso de esta lectura, la disposición de los símbolos se hace de manera concéntrica, entrando y saliendo del centro de la composición. Algunos de los símbolos establecen por su disposición las direcciones de lectura.

## CAPÍTULO IV

# EL IMPACTO DE LOS SÍMBOLOS PASIONARIOS DURANTE LA EVANGELIZACIÓN

*"...pensar a través de imágenes era la forma más socorrida, y para amplias masas de analfabetos, incluso ricos y poderosos, que ponían los ojos en el manuscrito miniado o en cualquier otra representación figurativa, era la forma privilegiada, la única que tenía para comprender y memorizar el texto sagrado."*

Umberto Eco  
*El Beato de Liébana.*



## *El uso de los pictogramas en la comunicación entre frailes e indígenas*

En el esfuerzo por establecer comunicación entre evangelizadores e indígenas se pusieron en juego, por un lado, las experiencias del mundo europeo, en particular el religioso para la trasmisión de sus conocimientos hacia las masas, las cuales no tenían acceso a los textos escritos sino a las imágenes visuales que los informaban de los textos de la Biblia; y por el otro, superando la dificultad ante la diferencia lingüística, ante la cual las imágenes son consideradas como “lengua franca” por excelencia, cuya eficacia demostraba el mundo europeo en su propia experiencia.

El impacto comunicativo de la imagen se hace patente en la relación entre las imágenes del conquistado y el conquistador, y es notable en este sentido, el esfuerzo dedicado por los conquistadores a la educación de los productores de las imágenes en las nuevas formas de comunicación.

Así en el desarrollo de la evangelización del indígena, la educación de niños, jóvenes y adultos fue una tarea importante. Sin embargo, los frailes se dieron cuenta de que sus esfuerzos fructificaban en los niños y jóvenes, y no con ciertos adultos, ya que éstos aparentaban aceptar lo que se les decía, mas en cuanto se veían solos volvían a las prácticas idolátricas.

Los frailes ignoraban que tras ese empeñamiento estaba un hecho de suma importancia: la educación recibida en las escuelas prehispánicas, ya que muchos de esos adultos habían sido maestros-sacerdotes.

La educación prehispánica tuvo como característica principal el intenso cultivo de la memoria, adquirida por los estudiantes indígenas por medio del método que hoy podría recibir el nombre de *audiovisual*.<sup>43</sup> Los maestros prehispánicos carecían de un alfabeto, pero disponían de un método que lo suplía de manera suficiente para recordar todo aquello que formaba parte esencial de la vida indígena; se trata del empleo de figuras, coloridas o no, que significaban determinados hechos.

Entre los distintos medios y soportes en los que es reconocible la producción iconográfica, son quizá los códices los que representan de manera más destacada la comunicación por imágenes de carácter institucional de la época. Las imágenes bidimensionales, en algunos casos restringidos (herméticos) como pueden haber sido los códices, o de difusión general como pudieron haber sido las pinturas murales en espacios del dominio público, son ejemplos de dos tipos de imágenes diferenciados por su especificidad de comunicación.

43 Johansson, Patrick  
*La palabra de los aztecas*  
pag 28



*Las representaciones iconográficas del mundo mesoamericano están claramente asociadas a la preservación y difusión de la ideología de los grupos dominantes al igual que sucede con la sociedad conquistadora*<sup>44</sup>. Estas imágenes las producían sectores de grupos dominantes y se destinaban unas, para preservar información restringida, y otras para la difusión entre amplios sectores de la sociedad. Éstas se "leían" con el apoyo de un orador, que aportaba aclaraciones, complementos de información, incluso lo uno y lo otro a la vez. La retención de este tipo de textos prehispánicos era esencialmente memorizado, ya que se disponía de apoyos mnemónicos pictográficos. El carácter de la información contenida en documentos como los códices, muestran haber sido documentos de carácter científico, económico, político, histórico y religioso.

Este aspecto concerniente a la pintura, y específicamente a la de los códices, lo señala fray Juan de Torquemada, en su libro *Monarquía Indiana*: en la primera, al hablar de la historia de los "moradores antiguos", refiere que, « como no tenían ni letras, ni las conocían, así tampoco las historiaban » Sin embargo « verdad es que usaban un modo de escritura (que eran pinturas), con las cuales se entendían; porque cada una de ellas significaba una cosa, y a veces sucedía que una sola figura contenía la mayor parte del caso sucedido, o todo, y como este modo de historia no era común a todos, sólo los que eran rabinos y maestros de ella, los que lo

<sup>44</sup> Reyes-Valerio,  
*Arte Indocristiano*, p 40

*eran en el arte de pintar, y a esta causa sucedía que la manera de los caracteres y figuras no fuesen concordantes, y de una misma hechura en todos»<sup>45</sup>*, por lo cual era fácil variar el modo de la Historia, y muchas veces desatinarla de la verdad. Torquemada hace referencia aquí a la enseñanza de jóvenes, resulta lógico admitir que esos rabinos o sacerdotes eran “maestros de ella”, que ellos a su vez la aprendieron de otros y más tarde se dedicaron a enseñar ese arte de pintar a los jóvenes que ingresaban a la escuela, porque de otra manera no es fácil explicarse cómo se transmitían los conocimientos artísticos, y sobre todo los religiosos e históricos. El mismo autor señala también que la historia escrita en estos libros no siempre concordaba, acaso porque no era común a todos, es decir porque los diversos pueblos no tenían el mismo desarrollo ni la misma representación gráfica, de donde resultaban las discordancias.

Las relaciones que vinculan la “pintura” al discurso operan en dos sentidos; si bien es cierto que se “hacía hablar a los libros”, también algunas “pinturas” servían de apoyo a la expresión oral. Sin duda sería totalmente erróneo considerar las “pinturas” simples auxiliares de la memoria, como fueron proclives a pensarlo los evangelizadores del siglo XVI. Antes bien, parecía que la trasmisión de la información hubiera implicado recurrir de modo simultáneo y no redundante a la memoria verbal y al auxiliar pintado, de acuerdo con una alianza siempre constante de la imagen y la palabra.

<sup>45</sup>Aubin, *Memorias sobre la pintura didáctica.*, p 26

La pictografía y el discurso eran mucho más que la expresión de una clase de instrumento de un poder. Los evangelizadores descubrieron en la imagen el medio cómodo - sobre todo en las primeras épocas- de paliar su desconocimiento de las lenguas indígenas. Así con el descubrimiento de que la estructura de comunicación de conocimientos se realizaba por medio de signos visuales, persuade a los frailes a darle una continuidad a este tipo de comunicación para su beneficio.

Así se llevó a cabo la conversión metódica al transmitir los elementos básicos del dogma y la moral cristianas por medio del teatro y sobre todo en el empleo de mantas o lienzos y cartillas pintadas con figuras y dibujos sencillos que pudieran entender los indígenas. Con esto se retomaría el uso de los manuscritos indígenas, elaborados con imágenes (repetición de signos -representación más abreviada-). *En un principio Fray Jacobo de Testera y Fray Pedro de Gante llevarían a cabo este método de evangelización mediante materiales visuales, representando las principales oraciones de la fe cristiana - catecismos de imágenes - y los primeros elementos para enseñar a leer*<sup>46</sup>.

El indígena que colaboró en las realización de estos materiales; ya iniciado en las técnicas y más generalmente en una conceptualización distinta de la pintura y de su función, modifica algunos aspectos icónicos de lo pictórico que copia en función de estos nuevos valores.

<sup>46</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, p 185

Dentro del análisis formal realizado, figura de manera primordial el la línea mediante la cual se definen las formas. El grosor y la nitidez son probablemente los criterios más determinantes del trazo indígena que observamos en los símbolos pasionarios analizados. La nitidez de las líneas que conforman a los personajes denota generalmente un trazo indígena que posee un valor de signo. En el contexto iconológico novohispano el trazo pierde esta función significativa y se limita a configurar a los objetos. El trazo no vale por sí solo sino por la forma global que produce, la cual remite directamente al referente. La nitidez del trazo o su alteración pueden, en ciertos contextos expresivos trascender el ámbito de lo plástico para constituir un signo diacrítico.

Otro de los aspectos relevantes de la pictografía precolombina fue sin duda el carácter bidimensional de su configuración, la cual se ve afectada e influida por la visión de occidente. La tridimensionalidad del mundo exterior de los indígenas se reduce a dos dimensiones gráficas en torno a las cuales se dispone la modalidad pictórica de la cognición indígena. En su contexto pictográfico, un personaje, una montaña o un templo dejan de ser lo que son en un espacio-tiempo histórico o geográfico para volverse signos en un formato rectangular. Dichos signos se vinculan a su vez con otros hasta componer un discurso pictórico tan expresivo y cognitivamente estructurante como puede ser el lenguaje verbal.

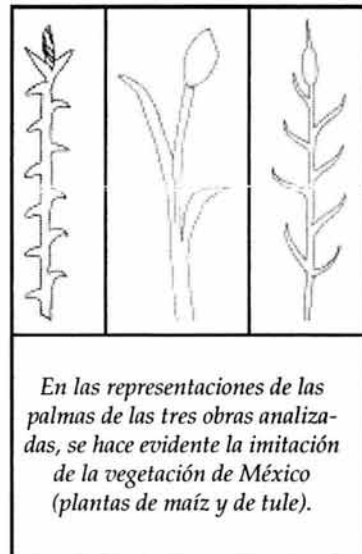
Es la sistematización bidimensional del discurso pictórico la que otorga el valor específico a los signos a los que abstrae precisamente de su contexto real para concederles un papel de significación. Al plasmarse sobre dos dimensiones configurativas la realidad se desfigura y esta desfiguración constituye de hecho una configuración bidimensional de los pictogramas. Este nuevo contexto del elemento representado pierde sus atributos reales, se descompone para recomponerse gráficamente estableciendo asimismo una objetividad manipulable.

De esta forma se observa que en los símbolos pasionarios representados en las obras analizadas, la intrusión de la perspectiva occidental (ya sea la aplicada a los objetos o a las posiciones de los personajes) en la bidimensionalidad de la imagen prehispánica fue, probablemente, lo que más afectó al significado propio de esta última. Mientras que el telar bidimensional de la imagen indígena permitió tejer un sentido gráfico, la profundidad generada por la perspectiva, al recrear una dimensión real en la pintura, remite al referente y nulifica el sentido pictóricamente elaborado.

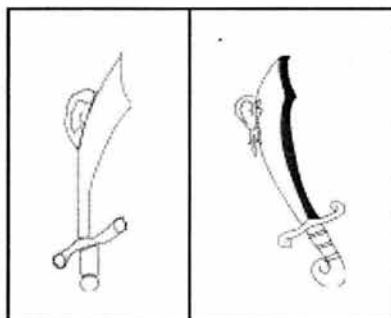
En las representaciones pictográficas precolombinas se observan distintos criterios de codificación de los hechos o de las ideas; que como se observa después del análisis iconográfico realizado, se continuarían cultivando, sobre todo en la representación de los símbolos pasionarios, guardando estos

gran semejanza con las imágenes generadas por los indígenas. Así la imagen puede ser:

a) **De índole pictográfica, sin mediación simbólica alguna más que la simplificación gráfica del hecho a representar.** En este caso prevalece la mimesis, la imitación, y la lectura verbal debe parafrasear al texto iconográfico. Es una codificación que genera muchas variantes verbales ya que la lectura depende de la percepción propia de cada lector. En los ejemplos siguientes se hace evidente la percepción del indígena, al no poseer referencias visuales de estos elementos, termina colocando los propios, los conocidos.

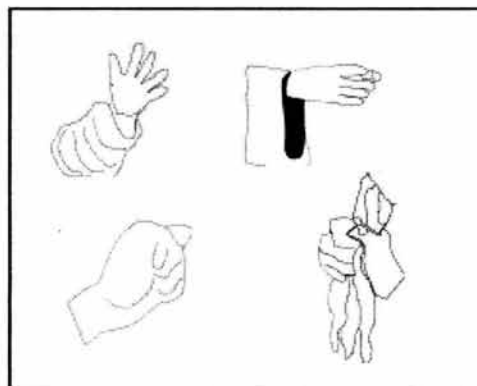


b) De índole pictográfica con reducción metonímica de la imagen: Por razones de economía expresiva, la reproducción mimética en pintura de o acontecido se ve reducida retóricamente mediante metonimias o sinécdoques.



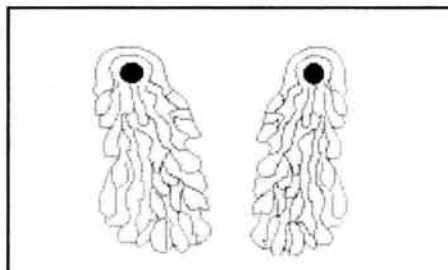
*El símbolo de la oreja de Malco es una sinécdoque, ya que sintetizó el acontecimiento del prendimiento a través de la imagen más significativa: el momento del corte.*

*Este símbolo presenta semejanzas, en cuanto su economía expresiva con los pictogramas indígenas; esta representando una acción.*



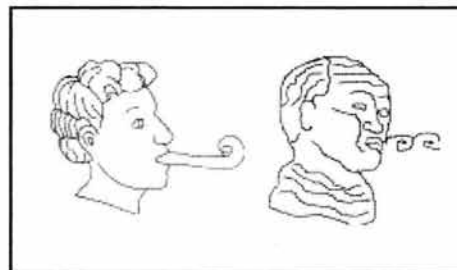
*El brazo o las manos en la iconografía indígena es parte constitutiva de un personaje; sin embargo, ante todo es un signo, revelado mediante un trazo. En el caso de estos símbolos pasionarios sucede algo parecido, ya que están representando acciones, o para ser más claros sinécdoques. Cada uno de ellos nos remite a un escarnio del suplicio de Cristo. Incluso ellos solo llegan a proporcionar una secuencia narrativa.*

c) **De índole ideográfica**, uniendo así directamente la idea con el significante icónico sin la mediación del verbo.



*En el caso muy particular de este símbolo (llagas sangrantes de Cristo) se realiza una traducción netamente indígena, ya que lo trasportan a su religiosidad prehispánica, sin que sean reprimidos por los frailes, pareciera ser uno de los primeros productos híbridos en cuanto a los nuevos símbolos.*

*Es una de esas representaciones que no tienen un origen europeo y que al no pertenecer al archivo visual de los indígenas, estos la interpretan a su muy peculiar punto de vista, incluso adquiere en este caso una mayor plasticidad.*



*Otro caso muy particular, es este símbolo (esbirros con virgulas) aquí también se realiza una traducción indígena, al trasportarlo a su manera de representar la palabra, -el habla-.*

*Elaboraron una interpretación, y posiblemente no fue la de un insulto como tal, sino, tal vez de alguien que se expresa, ya que como se menciona el tipo de trazo (calidad de línea) también aportaba cierta significación.*



Así al momento de la evangelización, surgieron varias técnicas entre ellas la que consistía en buscar imágenes de objetos cuya pronunciación se aproximara a las palabras contenidas en las plegarias indígenas. Era posible construir un glifo compuesto que articulara un símbolo y signo fonético, por ejemplo, expresar el nombre de Miguel agregando alas de ángel al signo miquetl (cadáver). El pintor indígena explotaba el valor fonético y simbólico de un glifo tradicional.

Se enriqueció el repertorio tradicional procediendo a una reducción y a una estilización gráfica de los atributos y de los símbolos cristianos. La llave designaba a San Pedro, la parrilla a San Lorenzo, la espada a San Pablo, etc. Lejos de ser una innovación, la selección de un rasgo para indicar el todo retomaba el uso ancestral de los indígenas de figurar a las divinidades indígenas usando una prenda o un ornamento. La gama de los símbolos cristianos podía ser tanto más fácilmente descifrada y retomada cuanto que el principio no carecía de un eco prehispánico; todo esto se asemejaba a ideogramas y pictogramas utilizados por los indígenas. La vuelta al simbolismo cristiano es patente en el proceso de creación de neoglifos de inspiración occidetal que enriquecen el repertorio pictográfico indígena después de la Conquista.

Favorecida por el interés que pusieron los conquistadores en el modo de expresión pictográfico, producto de una interacción constante entre la tradición y el aporte exótico, entre el libre albedrío y lo imperativo, aquella plasticidad devela en el campo de la expresión algunos de los procesos que señalaron de manera más general el surgimiento de una cultura híbrida a mediados del siglo XVI. La pictografía indígena en cierta forma, fue un modo de comunicación visual sometido a una lógica de la expresión y no al criterio de la imitación realista que aprovecha la repetición, la semejanza y la ilusión. Cuando los indígenas pintaban, elaboraban formas que a la vez eran ilustraciones y escritura, grafismo e iconocidad.

La circulación de este lenguaje de base icónica, no es exclusivamente unidireccional, sino que utilizando la predisposición de los indígenas hacia representar por imágenes, los primeros misioneros se convierten también, no sólo en emisores, sino en receptores de esos mensajes, en cifra que constituyen la posibilidad única de un entendimiento común. En cierto modo, su obra contribuye a soldar el abismo que existe entre lo icónico y lo verbal, ayuda a reconciliar, potenciando las dos vías de comunicación prioritaria: la una - la imagen, lo ideográfico- privilegiada en el uso del indígena; la otra -la palabra, el discurso-, medio habitual de comunicación para los europeos conquistadores.

Las exigencias de esta conquista exaltó el reconocimiento de la capacidad comunicativa de las imágenes. La posibilidad de expresión por medio de un lenguaje visual a través de sus formas concretas de conceptos abstractos de la religión, la economía, la política, parece haber permitido la capacidad de comunicación visual de síntesis, suma, simbiosis, adecuación, o sustitución, readaptación, reinterpretación, unas veces en unos aspectos otras veces en otros que se expresa a su vez la capacidad comunicativa del lenguaje visual. *La amplísima experiencia visual tanto de los representantes de la sociedad conquistadora como de los indígenas representa un punto de partida en común para la extensa comunicación visual que se desarrollará en los primeros años de la conquista*<sup>47</sup>; sin embargo subyacen a esta casualidad las diferencias de un vocabulario: una sintaxis o los conceptos particulares (es decir los signos específicos de sus lenguajes visuales) del conocimiento que portan como formas de expresión de sociedades distintas que se habían de hacer patentes al observar analíticamente las imágenes pre y post hispánicas .

<sup>47</sup> Gruzinski, Serge,  
*La colonización de  
lo imaginario*, p 20

## *Sistema de traducción icónica para dar a conocer la Pasión de Cristo*

El arte de la memoria se infiltra en toda pedagogía por imágenes que los misioneros españoles utilizaban en los primeros momentos de la conquista americana, aspecto este sobre el que será preciso extenderse, pues conforma un nuevo dominio sobre el que las posibilidades de implicación entre textos e imágenes se hacen efectivas.

La mnemotécnica o arte de la memoria aparece vinculado explícitamente al mundo de la predicación y de la pedagogía por la imagen que utilizaron los franciscanos, y al frente de ellos un fray Diego de Valadés que escribe en su *Rhetórica Christiana* "El propósito de esta obra es que seamos pregoneros de Dios, instrumentos de su divina bondad y clarines de Jesucristo. Y para alcanzar este fin con mayor facilidad demostraremos el arte de cultivar la memoria, apetecido por todos desde hace tiempo"<sup>48</sup>. Los franciscanos fueron notables en su desempeño como predicadores. *La predicación es un ejercicio esencial para la vida eclesiástica, constituye la vía de expresión para difundir los mensajes divinos*<sup>49</sup>. Este procedimiento retórico, a través de la memorización en imágenes de las partes de un discurso, fue una práctica del predicador, el modo en que esta técnica de la memoria artificial termina ingresando en el área de la representación plástica e hizo que se conmovieran más los ánimos de aquellos que escuchan o de quienes leen y miran.

<sup>48</sup> R de la Flor, Fernando., *Emblemas -Lecturas de la imagen simbólica-*. pág 314

<sup>49</sup> Elisa Vagas Lugo, *Los predicadores mudos*, pp 55-56

En efecto el arte de la memoria será llevado al nuevo mundo; las retóricas eclesiásticas, que tan importante papel jugaron en el diseño catequético de la conquista, contienen habitualmente, como parte de su desarrollo teórico, breves tratados sobre sistemas de memoria artificial y métodos de predicación y oración por imágenes.



*Treinta imágenes comunes pertenecientes a un aula, una biblioteca y una capilla, dispuestas en sus correspondientes loci, numeradas para ser utilizadas mnemotécnicamente (Venecia, 1520)*

El arte de la memoria es la construcción de lo que los humanistas del siglo XVI denominaron una mente o alma artificial, presenta un repertorio de técnicas en las que se orientan la configuración de un amplio campo de las imágenes simbólicas que habitan el espacio de la representación de la cultura occidental.

Albergar en la memoria cuantas cosas ha imaginado o visto la mente, codifican la operación de realizarse en torno a dos procesos: los que tienen por destino la construcción de una serie de lugares llamados *loci*, y los que tienen como origen la creación de figuras llamados *imagines*. Hay una memoria entrenada, pues, en construir lugares, ubiculos, en lo que podríamos llamar con mayor propiedad “estancias mentales”, entonces el *loci* será un espacio cuadrangular en donde se desarrolla una escena congelada en el tiempo, por ello la metáfora de la habitación o morada interior, base de toda

estructuración mnemotécnica, que fue muy empleada en la literatura religiosa española a partir del siglo XVI-. Esto en cuanto a los lugares se refiere, porque hay también una memoria compuesta de imágenes; imágenes que, depositadas en estos ubículos, actúan como emblemas condensadores de sentidos que se desean recordar. La retórica clásica concibe al orador como constructor de un espacio mental propio, en el que almacena por orden, y conforme a una disposición estricta, una serie de figuras que contienen, tanto las palabras mismas como los conceptos y estructura de un discurso. Singularmente los modos de construcción pictográficos, presentan conexiones evidentes con el género conocido con el término general de emblemática.



*Síntesis mnemónica del relato evangélico de San Juan*  
(Basel, 1470)

Hablo de lugar y de escena, de puestas en representación, a través de unas figuras, de conceptos de variada naturaleza que se pretende sean memorizados, ayudándose para ello del artificio de una figura que por sus características se presta a ser recordada. En este punto surge un procedimiento que ha tenido un peso específico dentro de la historia del arte, aunque no siempre esa importancia le haya sido reconocida; me refiero a la composición del lugar - a la composición viendo el lugar-. Mover a la imaginativa, predicar a los ojos, abrir el espacio lingüístico a la plasticidad - un procedimiento visual de orden interno para forjar escenas mnemotécnicas, compuestas por lo tanto de los loci y de imágenes, que pueden estar ancladas en la

realidad figurativa o que pueden tener un carácter más abstracto. Se generan secuencias sucesivas de tipo narrativo. La composición del lugar será, pues, ese procedimiento mnemotécnico que articula el espacio interior donde la imagen asume un valor simbólico.



*María visistando lo loci de  
la Pasión de Cristo  
(S. XV)*

Los franciscanos pusieron como ejemplo lo siguiente: para mejor fijar en la mente la historia de la Pasión de Cristo y para memorizar más fácilmente sus acciones, fue necesario memorizar los sitios y las personas. Fijar los sitios principales en los que ocurrieron los episodios de la Pasión. Para después dar forma en la mente de algunas personas que fueron conocidas para representarse a las vinculadas de la Pasión; cada uno de las cuales habrán de darse forma en la mente. Cuando se haya hecho esto, se piensa en el comienzo de la Pasión, desde cómo entró Jesús en Jerusalem sobre su asno, moviéndose lentamente de un episodio a otro, se medita en cada uno, apoyándose en cada etapa y cada paso del relato.

Los signos visuales, conviven pues, con sistemas de enseñanza y memorización complejos, como sin duda son todos aquellos que tienen su origen en la práctica de las visiones imaginativas y de la composición. Encuadrando los iconos en escenas, la enseñanza termina también realizándose sobre la base de secuencias narrativas.



*Imagen mnemónica que ilustra un arte de recordar las fábulas de Esopo por sus claves simbólicas (Anónimo S.XIV)*

Las imágenes elaboradas desde esta técnica incrementarán su presencia con el amanecer de la imprenta; estarán dotadas de una entidad simbólica que las hará comparecer siempre como cifradas, como necesitadas de un discurso develador, que revele su estructura interna de significado, el texto último que las subyace. De este modo se extendió por toda Europa un tipo de estampas devocionales destinadas a una especial recepción, estas suprimieron el discurso narrativo y lingüístico en torno, por ejemplo, a la pasión de Cristo, lo sustituían o lo traducían a un lenguaje simbólico en imágenes ciertamente memorable, cuyo destino último era el ser internalizadas mentalmente, grabadas en el cerebro y dispuestas por lo tanto a entregar el mensaje elocuente de piedad que cifran. Las relaciones que mantienen este procedimiento con la historia del arte en uno de los campos más próximos al mundo del texto, es el del grabado, fundamentalmente al grabado de intencionalidad piadosa y pedagógica.

La transición del espacio mental al grabado o el cuadro piadoso, que se presta como soporte para una composición de lugar minuciosa, no parece que se produjo con dificultades. La composición de lugar, así diseñada, conocerá una versión plástica que se expresa fundamentalmente a través de éste, lo que lo hace transportable, personal, donde los iconos y textos vienen a fundirse en razón de una mecánica persuasiva que hace muy rentable su combinación en un mismo espacio de representación.



## *Contribución de la mnemotécnia como apoyo a la comunicación visual*

El Occidente cristiano conocía de tiempo atrás la función pedagógica y mnemotécnica asignada a la imagen y ampliamente justificada por el analfabetismo de las masas europeas y después por el de los indígenas. Para la tradición medieval, las imágenes contribuyen a la instrucción de las gentes. La mnemotecnia se conforma técnicamente como una operación de naturaleza singular, que se vale de imágenes con fuerte capacidad de condensación.

En el interior de esta práctica, se encuentra la imagen que sustituye a la palabra, o quizá sea más cierto decir que, en la tradición particular de la memoria local, las imágenes son fuente de discurso y debido al mismo sistema y convención que las ha forjado, se encuentran dotadas de una sobredeterminación significativa.

Esta capacidad mnemotécnica de la imagen, era una de las condiciones buscada por los predicadores, como alternativa a la palabra que carecía para los indígenas de resonancia alguna, así la retórica de ese tiempo se consagrará en específico a fomentar por medio de esas mismas imágenes mnemotécnicas la predicación a los indígenas.

Es evidente también que el desplazamiento metafórico y la sobredeterminación significativa se van a encontrar de un modo activo presentes en el proceso de construcción de la imagen mnemónica. Así pues el símbolo icónico se abre al comentario, al recorrido de la vista que extrae sentidos encadenados y que cuaja en fórmulas verbales. La imagen de la memoria con relación a este campo infinito, lo que tratan es de anudar los sentidos; de establecer un campo de conexiones, dentro del cual operar articulando una sutil red de analogías que permiten el discurso. Esta es la operación que organiza fundamentalmente el campo de la imagen simbólica, detrás de la cual el sentido que se oculta es potencialmente infinito, sujeto y abierto siempre al comentario, al recorrido de la vista, a la interpretación y al recuerdo.

La percepción y subsecuente estructuración conceptual de la imagen dependen naturalmente del sujeto que la mira, en este contexto la imagen podía expresar el contenido con recursos propios o constituir una simple traducción iconográfica del texto verbal. Su lectura podía a su vez realizarse en función del texto ya verbalmente constituido o siguiendo el discurso específico de la imagen. Esta crea su espacio polidimensional propio, y cuando una secuencia pictográfica se linealiza, esto se debe generalmente a una influencia europea que se manifestó cuando el documento indígena se volvió a pintar después de la conquista.

El hecho de que en castellano, como en muchas lenguas del mundo, los conceptos de orientación y de significado se fundan en un mismo vocablo revela la importancia que tiene el sentido de lectura de las imágenes para encontrar el sentido que extraña su composición. En la pictografía no hay un sentido gráfico arbitrario, convencionalmente establecido, como existe en la escritura alfabética en la que, en condiciones normales de lectura, se lee de izquierda a derecha y de arriba abajo. En la pictografía indígena el sentido de la lectura que determina el sentido de lo que se pinta depende de distintos factores, algunos de los cuales pertenecen al contenido de lo expresado pictóricamente.

El tamaño y la diferencia de las partes constitutivas de una imagen pueden también, en ciertos contextos, determinar su lectura. Puede atraer la mirada y consecuentemente ordenar la lectura en torno a los objetos o personajes de mayor tamaño. La posición de un elemento en relación con otro puede ser catalogada y construir un ideograma. La lateralidad, tan importante en términos simbólicos, constituye un elemento determinante en la expresividad pictórica indígena, llega a representar una parte esencial en la producción del sentido. Cuando la imagen bifurca, el cambio en la orientación de ciertas figuras puede señalar o reforzar la percepción direccional.

La imagen alimenta el espíritu del lector sin que éste tenga una conciencia verbal de ello ya que ninguna abstracción conceptual puede configurar la impresión causada por un significante pictórico concreto. Éste hecho es importante ya que determina una modalidad precolombina de aprehensión del mundo mediante una estructuración pictórica de la cognición que permite al indígena pensar en imágenes y transmitir pictóricamente la impresiones más profundas, recónditas y sutiles que componen su sabiduría ancestral.

Las operaciones de descifrado son paralelas en las figuras que provienen de las dos tradiciones, y en ambas es preciso proceder a una doble transformación, por cuanto en un lado hay que desplegar lo que la figura con relación al texto condensa y, por otro, lo que el texto, con relación esta vez a la imagen, sobredetermina. Ese espacio verbal, en la composición de lugar como en figuración mnemotécnica, aparece en ocasiones huérfano de todo otro contexto, siendo entonces cuando la figura desencadena sobre él efectos de significación que orientan al receptor sobre posibles sentidos: hay en definitiva, un efecto el texto sobre la figura; como hay efecto de la figura sobre el texto.

Esto es posible porque la imagen es polisémica, sus significantes comunican una cadena flotante de significados, entre los cuales cada receptor pue

de escoger unos e ignorará otros. La palabra en definitiva, tanto dentro de la composición del lugar como dentro de la imagen mnemotécnica, contribuyen a combatir la ambigüedad de los signos inciertos y cumple primordialmente la función de anclaje. El objetivo es el de ofrecer un artificio que potencie la operación de lectura; el destino es conseguir una imagen leída, la generación de un proceso interior, mental, bajo las firmes bases del iconismo.

La imagen reduce la pluralidad fenoménica del mundo a esquemas gráficos y produce un sentido abstracto sin que la mediación verbal sea siempre necesaria. El hecho de pensar en imágenes tuvo consecuencias cognitivas importantes, las cuales a su vez definieron muchos aspectos significativos de la comunicación visual que se dio como consecuencia de la evangelización.

## Conclusiones

El desarrollo del comunicador visual dentro de la investigación se debe de enfocar a analizar la imagen como centro de una serie de problemas de comunicación entre diversos grupos a nivel social, cultural, político, etc; en donde se ve involucrada la imagen como portadora de información, buscando establecer así un análisis a través de las expresiones visuales a lo largo de la historia.

El seleccionar un tema como lo son las representaciones de los símbolos pasionarios durante los primeros años de la conquista, arroja aspectos; que si bien no va a revolucionar el campo de la comunicación visual, si abrirán una pauta para el estudio de estas y muchas otras manifestaciones visuales a través de la historia de México, país en donde la imagen -más si es religiosa- juega un papel primordial en ciertos grupos sociales, en los cuales han prevalecido muchas de las imágenes producidas durante esta época.

Por el periodo histórico que abarco, parecería que el tema esta ya muy estudiado o visto, ya que se han realizado estudios históricos, sociales y culturales de esta época, e incluso iconográficos, pero en realidad se estaba dejando de lado el aspecto como comunicación visual en particular de estos símbolos.

Esta producción de imágenes fue un recurso de comunicación eficaz entre los grupos sociales que se vieron involucrados durante la conquista, se vió involucrada su concepción del mundo visual de los grupos que generaron estas manifestaciones. Así su construcción como mensajes visuales estuvo al servicio de la enseñanza de un dogma.

De esta manera la trasmisión de conocimientos por medio de la demostración visual para hacerlos comprensibles para un determinado grupo sociocultural, incito a los frailes a retomar los sistemas de enseñanza de los indígenas, cultivando la memoria visual, teniendo esta un papel indispensable en la comunicación de los indígenas. Valiéndose de las semejanzas formales y compositivas que poseía el método de representación a base imágenes de los indígenas, los frailes se percataron del poder de la imagen en la trasmisión de conocimientos. Esta tiene por objeto el utilitarismo más evidente en la representación y presentación de mensajes de conocimiento, y también en la descripción visual de informaciones; ha de hacer transparentes, comprensibles y memorizables las informaciones que el individuo recibe e incorpora a su cultura.

La intencionalidad de los frailes y la función asignada a la imagen (función informativa, documental, demostrativa, persuasiva, etc) es la que determinó su configuración visual, su estructura, su procedimiento técnico, su tratamiento formal y finalmente sus efectos sobre el receptor. Es la intencionalidad que el fraile inyectó en las imágenes la que define el valor comunicacional de las imágenes producidas en los primeros años de la conquista.

Durante la investigación se examinó como fueron creados estos símbolos pasionarios, poniendo al descubierto a través del análisis formal apoyado en la teoría de la imagen donde se retoma la metodología propuesta por Villafañe, las semejanzas estructurales y formales con las imágenes realizadas por los indígenas, esto repercutió en la elaboración de los símbolos pasionarios proyectándose como un mensaje visual durante la evangelización.

Existe información vinculada con estos símbolos; pero en lo que respecta a su registro visual en libros o en algún otro material impreso, es casi nula; salvo algunas pocas fotografías en plano generales, que se incluyen en investigaciones anteriores.



Así que fue como comenzar desde cero, al realizar la investigación de campo y levantar el registro gráfico a través de fotos y dibujos a mano alzada, para posteriormente realizar la reconstrucción digital a través de líneas, de cada uno de ellos. Esto arrojó datos que nunca hubiera imaginado; fue como sentir el paso del pincel o el cincel, por la pared o la roca, respectivamente. Fue como tomar una radiografía de la obra para apreciar hasta el más mínimo detalle de los trazos que componen estas obras. A la par que se realizaba este trabajo se fueron elaborando notas de los aspectos formales de cada uno de estos símbolos.

Para continuar con su análisis, opté por el método iconográfico planteado por Erwin Panofsky, este método ha sido utilizado por un gran número de historiadores del arte, pero no ahondan en el aspecto formal de la imagen (que se plantea en el primer nivel de análisis de este método) - se quedan en un nivel efímero de análisis-, y es ahí precisamente donde los comunicadores visuales pueden enriquecer la investigación aportando nuevos puntos de vista.

Dentro de este análisis me di cuenta de que estos símbolos, en cualquiera de sus representaciones (cruz, emblema o Misa de San Gregorio) se

unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas , desarrolladas en tiempo para dar paso a un relato visual. Es preciso recordar que como fueron elaborados por dos grupos socioculturales; cada uno de ellos le imprimió características desde su muy peculiar punto de vista. Así cada detalle tendría invariablemente un significado especial tanto para los indígenas, como para los frailes. A través del análisis iconográfico realizado, quedo al descubierto que la asociación y la situación espacial de elementos combina significados; así estos símbolos en su estructura conceptual integran una doble procedencia (la estructuración visual indígena, así como la de los frailes). En algunos casos el mensaje se expresa no sólo a través del símbolo formal sino también dentro de las relaciones de tipo simbólico espaciales.

Las obras artísticas que conforman los conjuntos conventuales del siglo XVI contienen mensajes que el común de la gente no logra percibir. Uno de los objetivos de esta investigación fue el identificar las relaciones que se establecen al interior de estas composiciones con el fin de conocer los mecanismos de la expresión y el contenido que posibilita la imagen. Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas) y técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado) la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel

notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. A parte de los móviles materiales, religiosos y políticos que se han expuesto, es indiscutible que la elección de lo visual compensaba los riesgos de una comunicación lingüística poco satisfactoria.

La conquista de México fue una conquista de y a través de imágenes. En el intercambio de imágenes dado en la comunicación entre los protagonistas, el valor de las unas se impuso y se hizo valer sobre las otras; la comunicación de la conquista se desarrolla obviamente en condiciones de invasión e imposición: unas imágenes se imponen y otras (algunas) perduran en la resistencia. En un primer momento el interés y la necesidad de mutuainterpretación de las imágenes del otro, se valió de los propios códigos arrojando consecuencias notables en la comunicación. Unos y otros entendieron con sus propios recursos al otro y trataron de establecer equivalencias con otras imágenes de sus distintos lenguajes. La comprensión de estas imágenes generadas durante las primeras décadas del arte colonial enriquecerá la percepción de las formas y permitirá al espectador entender más ampliamente la concepción del grupo social que generó estas manifestaciones.

El fenómeno de la creación de imágenes para la comunicación en el vértice de la transición entre el México prehispánico y el colonial, es un proceso de intercambio comunicativo clave para la precedente producción de imágenes en México.

Las imágenes creadas durante los primeros cincuenta años de la conquista, establecieron un puente importante de comunicación, que la palabra escrita no hubiera podido establecer y que sin embargo la imagen llenó este gran hueco. Las imágenes producidas durante la evangelización interpretaron y plasmaron el pensamiento en signos codificados y símbolos.

La posibilidad expresiva del entendimiento recíproco entre los seres de un grupo o de una comunidad, teniendo como recurso a la imagen, es por antonomasia una de las condiciones más importantes, desde el principio mismo de la vida. Esa necesidad de comunicación y su continua mejora y desarrollo progresivos deben entenderse como uno de los factores esenciales del progreso de la civilización humana.

## Bibliografía

- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, España, Alianza, 1985.
- Aubin, Joseph Marius, *Memorias sobre la pintura didáctica y la escritura figurativa de los antiguos mexicanos*, México, UNAM, 2002. págs. 121
- Beigbeder, Olivier., *La simbología*. Oikos-Tau. España. 1971. 456 págs.
- Bravo Ahuja, Gloria., *Los materiales didácticos para la enseñanza del español a los indígenas mexicanos*. El Colegio de México. México. 1977. 548 págs.
- Cabral Pérez, Ignacio., *Los símbolos cristianos*. México. Trillas. 1998. 180 págs
- Carmona Murla, Juan., *Iconografía cristiana*. Istmo. España. 1992. 567 págs.
- Cirlot, Juan Eduardo., *Introducción a la simbología*. Ciruela. España. 2001. 189 págs.
- Costa, Joan., *Imagen didáctica*. Enciclopedia de diseño. CEAC. España. 1992.
- Costa, Joan., *Identidad corporativa*. Trillas. México. 1999. 125 págs.
- De la Torre y Rizo, Guillermo., *El lenguaje de los símbolos gráficos*. Limusa. México 1992. 130 págs.

Dorfles, Gillo., *Símbolo, comunicación y cosnumo*. Lumen. España. 1989. 320 págs.

Estrada de Gerlero, Elena I., *Sentido político, social y religioso de la arquitectura novohispana* en Historia del Arte Mexicano, 12 v., México, SEP/INBA-Salvat. vol 4. 1982. págs. 16-34.

Estrada de Gerlero, Elena I., *La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI* en Arte Funerario; Coloquio Internacional de Historia del Arte, 2 v., México, IIE.UNAM. vol 1. 1992. págs. 137-149

Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Itsmo, España, 1998, 471 págs.

Fernández, Miguel Angel, *La Jerusalem Indiana*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, México, 1992, 235 págs.

Frutiger, Adrian, *Signos, símbolos, marcas, señales*, Gustavo Gili, España, 1994, 287 págs.

Grabar, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, México, Alianza, 1998. 342 págs.

Guadalupe Victoria, José., *Una bibliografía de Arte Novohispano* UNAM/IIE. México. 1986. 365 págs.

Gutiérrez Haces, Juana (ed), *Los discursos sobre el arte, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte.*, México, UNAM-IIE, México, 1995, 474 págs.

Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario.*, México, FCE, México, 2001, 312 págs.

*Historia del arte mexicano.* Salvat. México. 1982. (12 tomos).

Johansson, Patrick. *La palabra de los aztecas.* Trillas. México. 2000. 252 págs.

Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos.* Caralt. España. 2002. 336 págs.

Kobayashi, José María., *La educación como conquista.* El Colegio de México. México. 1985 345 págs.

León-Portilla, Miguel., *Los antiguos mexicanos.* FCE. México. 1995. 200 págs.

Lorente, Juan F. Esteban., *Tratado de iconografía.* Itsmo. México. 1998. 456 págs.

Lurker, Manfred., *El mensaje de los símbolos.* Herder. España. 1992. 256 págs.

Martín, Michel., *Semiología de la imagen y pedagogía*. Narcea. España. 1982. 167 pág.

Moles, Abraham., *Grafismo funcional*. Enciclopedia de diseño. CEAC. España. 1992.

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en el arte*, México, FCE, México, 1980, 112 págs.

Navarrete Linares, Federico, *La conquista de México*, México, CNCA (Colección Tercer Milenio), 2000, 63 págs.

Panofsky, Erwin., *El significado de las artes*. Alianza. España. 1983. 524 págs.

Plazaola, Juan., *Modelos y teorías de la Historia del Arte*. Universisad Deusto. España. 20033. 324 págs.

R de la Flor, Fernando., *Emblemas -Lecturas de la imagen simbólica-*. Alianza. España 1995. 419 págs.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, España, Serbal, 2000, 590 págs.

Reyes-Valerio, Constantino, *Arte indocristiano*, México, INAH, 2000, 536 págs.



Ricard, Robert, *La Conquista Espiritual de México*, México, FCE, 1999, 491 págs.

Rodríguez Diéguez, J.L., *Las funciones de la imagen en la enseñanza*. Gustavo Gili. España. 1976. 289 págs.

Rodríguez Illeva, J.L., *Educación y comunicación*. Paídos. Argentina. 1988. 324 págs.

Rubial García, Antonio, *La Nueva España*, México, CNCA (Colección Tercer Milenio), 1999, 63 págs.

Sebastián, Santiago., *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. Universidad Autónoma de Zacatecas. México. 1995. 530 págs.

Sebeok, Thomas A., *Signos: una introducción a la semiótica*. Paídos-Comunicación. España. 1996. 163 págs.

Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide. España. 1996. 263 págs.

Wucius, Wong; *Fundamentos del diseño*. GG. España. 1995. 250 págs.

## Glosario

**Alegoría:** Es una representación puramente figurativa. Generalmente es una personificación expresiva de conceptos abstractos cuyo propósito es ilustrar de modo naturalista hechos extraordinarios, situaciones excepcionales o cualidades sobresalientes.

**Arquetipos:** Los arquetipos son imágenes y emociones y toman vida cuando intentamos describir el por qué y de qué modo tiene significado para un individuo o un grupo.

**Flordelizados:** En forma de flor de liz.

**Glifo:** Signo utilizado por los antiguos mexicanos para designar entre otras cosas los días y los años.

**Hagiografía:** Historia de la vida de los santos.

**Hierofanía:** Es una manifestación sagrada que se nos muestra, ejem.: Dios se manifiesta a los hombres.

**Iconicidad:** La cualificación que del referente se hace en la imagen.

**Liturgia:** Conjunto de ritos y oraciones, determinado por la autoridad competente, que constituye el culto divino de una comunidad religiosa.

**Mecenas:** Patrocinador, benefactor que favorece al artista.

**Monograma:** Cifra compuesta por dos o más letras en forma de abreviaturas de nombres.

**Panoplia:** Tablero, generalmente en forma de escudo, que adosado a una pared, esta destinado a sostener armas diversas, ordenadas decorativamente.

**San Gregorio:** Realizó apreciaciones sobre el sacrificio de la cruz que se renueva ante el altar, sus homilías en tal sentido y por las visiones eucarísticas que recoge en el libro cuarto de sus *Diálogos*; en el afirma que Jesús en la hostia sufre de nuevo por nosotros tantas veces como nosotros le ofrecemos la hostia de su Pasión.

**Sanedrín:** Esta palabra aramea, designa el tribunal religioso de los judíos, es una deformación del vocablo griego synedrion, que significa asamblea.

**Sección dorada:** Se deriva de la división de una línea en dos segmentos, de manera que esa razón es el todo del segmento, AB respecto a la parte más corta CB. Esto da una razón aproximadamente de 1.618.

**Semita:** Relativo a una importante familia de pueblos asiáticos; individuo de estos pueblos. (Los pueblos semitas, antiguos o modernos, más importantes son: los acadios, los amorritas, los arameos, los fenicios, los árabes, los hebreos y los etiopes).

**Señal:** Ofrece información acerca de algún estado de las cosas o que transmiten un mensaje específico.

**Teología:** Ciencia que trata de Dios, de sus atributos y perfecciones.

# EVANGELIZACIÓN



*La mayor cosa después de la creación del mundo,  
sacando la encarnación y muerte del que lo creó,  
es el descubrimiento de las Indias.*

Francisco López de Gómara  
*Historia general de la Indias.*

A fin de comprender el significado y las consecuencias de la confrontación que dieron origen a la Nueva España es básico el conocimiento de las culturas que se confrontaron: En lo que hoy llamamos México habitaban una gran diversidad de grupos con diferencias sociales y culturales muy marcadas. Estos grupos los podemos enmarcar en las siguientes áreas :

**-Mesoamérica:** Pueblos sedentarios y agrícolas -señoríos- con una alta civilización, compleja estructura social. Comunicación e intercambio entre ellos. Existencia de un lenguaje cultural común.

**-Aridoamérica:** Tribus nómadas dedicadas a la caza y a la recolección.

**-Oasisamérica:** Sedentarismo incipiente. Agricultura estacional- época de lluvias- combinada con la cacería y recolección de plantas.

En el centro de Mesoamérica se encontraban los mexicas, que dominaban a muchos pueblos de los cuales recibían tributo. La conquista de los mexicas fue la más importante y permitió que sucedieran la de los demás grupos. Mesoamérica en el siglo XVI estaba poblada por un gran número de pueblos que hablaban muchos idiomas entre sí, cada uno tenía su propia identidad étnica, su propia historia y sus propios gobernantes. *La diversidad del mundo prehispánico propició distintas formas de conquista y de evangelización*<sup>50</sup>

España en el siglo XVI era un país tan plural como Mesoamérica. En su territorio convivían grupos con distintas culturas y religiones, pero un solo grupo, los católicos dominaban a los demás.

<sup>50</sup> Antonio Rubial,  
*La Nueva España*, pp 4-7.

En el siglo VII, la península Ibérica, donde se encuentra España y Portugal, fue invadida por pueblos musulmanes. Durante los siguientes siete siglos la península estuvo dividida en dos zonas demarcadas por la tradición religiosa: el norte cristiano y el sur islámico. La guerra de reconquista que los estados del norte (Aragón, Portugal y Castilla) llevarían a cabo contra el sur marcó el carácter religioso y guerrero de los españoles cristianos.

Desde el siglo XIII Castilla expandió sus territorios. Con el matrimonio de Isabel (Castilla) y de Fernando (Aragón) los reyes católicos, quedó una Castilla más centralizada y poderosa que gobernaba un conglomerado de reinos con ciertos rasgos autónomos en sus propios territorios.

Una vez que expulsaron a los musulmanes de la península Ibérica, los reyes católicos buscaron nuevos horizontes para expandir su fe y poder. Colón llegó a América y los españoles decidieron que los indios de América eran infieles y que su obligación y su derecho era conquistarlos<sup>51</sup>.

Así en 1519 desembarcó Hernán Cortés en lo que es hoy Veracruz, iniciando así la conquista del imperio mexica proceso que duró varios años. Es común hablar de la conquista de México y se piensa que con la llegada de los españoles todo el territorio actual quedó bajo su dominio. En 1521 fue tomada México-Tenochtitlan, la capital del imperio mexica y fue sólo el inicio de un proceso de muchas conquistas.

<sup>51</sup> Federico Navarrete,  
*La conquista de México*,  
pp 10-13

Para los españoles, la conquista y la explotación de los indios sólo se podían justificar si se planteaba como medios para llevar a cabo la conversión de estos al cristianismo; así que al mismo tiempo que se realizaba la conquista militar de Mesoamérica, las órdenes mendicantes (*estas órdenes constituían el clero regular, vivían bajo sus propias reglas y autoridades y surgieron durante el siglo XII con el fin de reformar a la Iglesia, por medio del regreso al ideal evangélico primitivo*)<sup>52</sup> llevaban a cabo la evangelización de los indígenas, lo cual representó un factor de consolidación fundamental para la conquista.

*La Evangelización americana se vió fuertemente matizada por elementos de distintas corrientes ideológicas desarrolladas en Europa durante el siglo XII Y XVI- con ellas se formaron los primeros misioneros que vinieron a América-<sup>53</sup> como lo fueron:*

**El Joaquinismo:** *introducido por Joaquín de Fiore -monje medieval- el cual manifestaba que a las 3 personas de la trinidad correspondían una estructura de 3 edades sucesivas. Durante la última el mundo se convertiría en un vasto monasterio. La suma de los conventos conformaría la quimérica arquitectura de la ciudad de Dios. La Tercera Edad sería anunciada y preparada por una nueva orden de monjes que predicarían el nuevo Evangelio por todo el mundo. El espíritu de la primitiva Iglesia y los métodos de difusión de la fe a través de la predicación itinerante fueron características de la empresa evangélica medieval.*

<sup>52</sup> Miguel Angel Fernández,  
*La Jerusalen Indiana*, p. 32

<sup>53</sup> Elena I. Estrada de Gerlero,  
*Sentido político, social y religioso de la arquitectura novohispana*, pp. 16-20

**El Eramismo:** pretendía dar a conocer a todos los hombres y en todas las lenguas las Sagradas Escrituras. Renovación y Reforma, simplicidad de la Iglesia Primitiva (Doctrina de San Pablo).

**El Humanismo:** buscaba el retorno a las fuentes clásicas, al igual que a las escriturales y las patrísticas. Nueva traducción de la Biblia.

**Utopía de Tomás Moro:** regresar al cristianismo primitivo-. La evangelización se presentaba como un retorno a la Iglesia primitiva, en donde los nativos poseían las cualidades evangélicas y los evangelizadores las apostólicas; para un nuevo principio.

**El Milenarismo:** interpretación mística de la conquista. Los evangelizadores creían que habían llegado por designio específico de la providencia (elegidos por Dios). Su plan divino de evangelización consistiría en reclutar almas al amparo de la religión y recrear una prefiguración de la Jerusalén Celestial en estas tierras conquistadas y justificar el papel que les correspondía como elegidos por Dios. Esta nueva versión del reino de Dios duraría hasta el Juicio Final. De ahí que se predicara por parte de los frailes éste y la Pasión de Cristo como vías de arrepentimiento y salvación. Estas corrientes ideológicas influirían de gran manera en la forma de evangelizar.



## *Los frailes mendicantes y su misión*

La primera orden mendicante en pisar tierras americanas fueron los *franciscanos*<sup>54</sup>, llegaron en 1524 a la Nueva España; eran 12 franciscanos encabezados por Fray Martín de Valencia. Para el año de 1559 ya había 80 conventos y 310 religiosos. Se dividieron en grupos de 4 frailes para fundar conventos en las regiones más pobladas (México, Texcoco, Huejotzingo y Tlaxcala). A la llegada de más franciscanos se expandieron entre 1525 a 1531 por regiones del Altiplano central, Valle de México, Puebla, Toluca, Morelos y Michoacán.

Las regiones evangelizadas se dividieron en las provincias del Santo Evangelio de México (valle y altiplano central-), de San Pedro y San Pablo (Michoacán y Querétaro), Santiago de Jalisco y San Francisco de Zacatecas.

En la mente de estos misioneros se mezclaba una carga ideológica y espiritual; la predicación del Juicio final y la materialización de la visión apocalíptica de la ciudad de Dios -la Jerusalén Celeste- y el providencialismo (*los franciscanos se sentían protagonistas junto con los Reyes Católicos y Cortés de un plan divino, un designio providencial; Dios había elegido al pueblo español para imponer su catolicidad. Su tarea evangelizadora se parecería a la de los 12 apóstoles*<sup>55</sup>). Los franciscanos fueron notables en su desempeño como predicadores. *La predicación es un ejercicio esencial para la vida eclesíástica, constituye la vía de expresión para*

<sup>54</sup> El fundador de esta orden religiosa fue San Francisco de Asís, originario de Asís en Italia. Los tres ideales primordiales de la orden eran: la castidad, la humildad y la pobreza; por esta razón encontraremos a los representantes de esta orden vestidos con jergones de lana color café, utilizando un cordón con tres nudos como cinturón.

<sup>55</sup> Fernández, *La Jerusalén Indiana*, p 47

*difundir los mensajes divinos*<sup>56</sup>. Predicar es pregonar, proclamar, es exhortar. Para facilitar la predicación se hizo necesario obligar a los indígenas a dejar sus aldeas y congregarse en los pueblos construidos en los valles en torno a los conventos. Esto implicó el trazado de las calles y plazas, la dotación de aguas por medio de acueductos y cisternas, la adaptación de plantas y animales traídos del viejo continente y la conformación de las instituciones comunales para crear una nueva organización económica, social y política.

De manera simultánea se llevó a cabo la conversión metódica al transmitir los elementos básicos del dogma y la moral cristianas por medio del teatro y el empleo de mantas o lienzos y cartillas pintadas con figuras y dibujos sencillos que pudieran entender los indígenas. Con esto se retomaría el uso de los manuscritos indígenas, elaborados con imágenes (repetición de signos -representación más abreviada-).

Los misioneros pensaban que darles a los indios una forma similar a la suya, era un requisito necesario para cristianizarlos.

*En un principio Fray Jacobo de Testera y Fray Pedro de Gante llevarían a cabo este método de evangelización mediante materiales visuales, representando las principales oraciones de la fe cristiana - catecismos de imágenes - y los primeros elementos para enseñar a leer*<sup>57</sup>. También se promoverían las ceremonias comunitarias como las fiestas de los santos donde se danzaba y se cantaba.

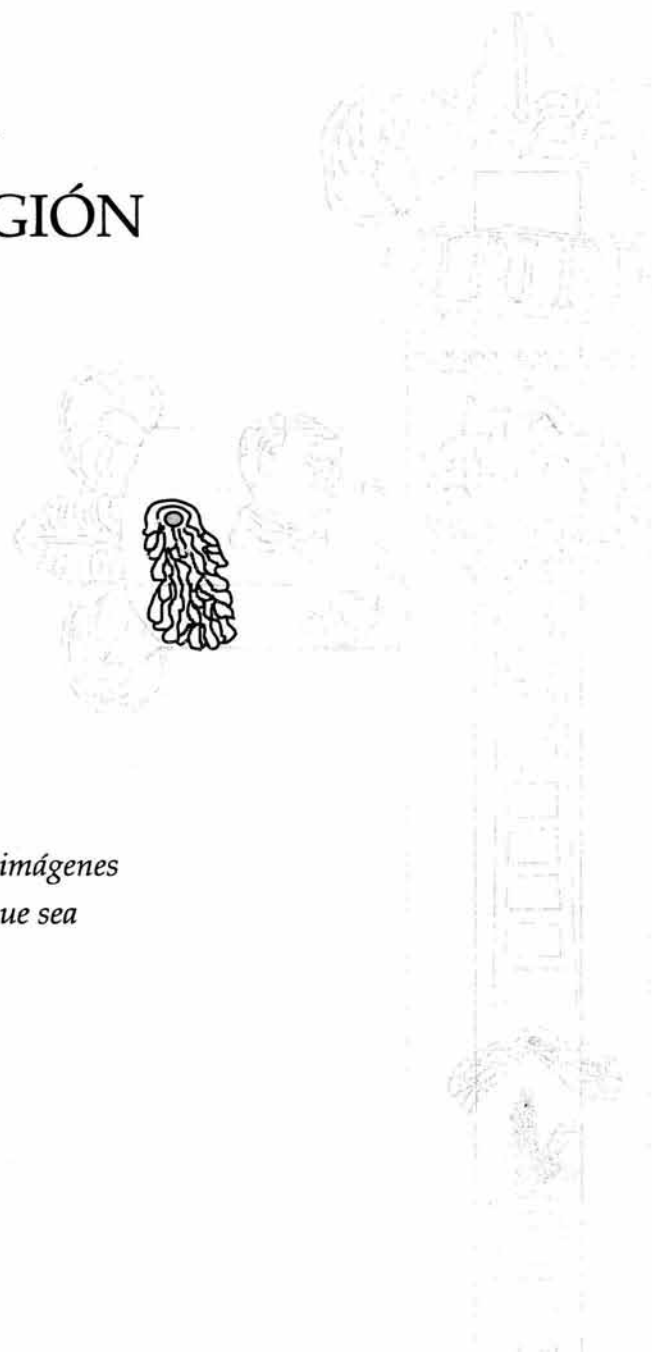
<sup>56</sup> Elisa Vagas Lugo, *Los predicadores mudos*, pp 55-56

<sup>57</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, p 185

Tan enorme labor no hubiera sido posible sin la ayuda de los caciques indios y de sus hijos, quienes recibieron de los frailes una educación muy esmerada en los colegios como el de Tlatelolco. Estos jóvenes indios colaboraron en la elaboración de diccionarios y gramáticas para que los frailes aprendieran las lenguas nativas. Otro instrumento auxiliar en la evangelización; fueron los libros traídos por los frailes; estos contenían grabados que sirvieron como modelos para la construcción de los conjuntos conventuales. Mas tarde Fray Juan de Zumárraga traería la imprenta a América que continuaría con esta labor evangelizadora.

## ANEXO II

# APORTACIÓN ÍNDIGENA PARA DIFUNDIR LA RELIGIÓN CRISTIANA



*"... mas después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes e Italia, no hay retablo, ni imagen por prima que sea que no la retratasen y contrahagan".*

Fray Jerónimo de Mendieta  
*Historia eclasiástica indiana*

**L**a actividad de los evangelizadores fue más perturbadora que la conquista armada, porque obligó al indígena a abandonar el sistema religioso y las normas de vida que lo habían alentado a lo largo del tiempo. Pero es comprensible que una fe, una creencia secular, no se abandona fácilmente. De allí ese oscilar de la conciencia indígena entre una religión y otra que todavía se advierte en nuestros días. Según Torquemada y Mendieta la conversión fue obrada por niños y estos fueron maestros evangelizadores y predicadores.

Cuando se lee algún libro contemporáneo sobre la historia del arte colonial acerca de las obras realizadas o atribuidas al indio, las críticas son despiadadas: se les achacan toda clase de defectos y se piensa todo lo contrario de lo que opinaban los frailes, o se dice que se trata de arte popular y así se resuelve el problema. Es necesario admitir que los frailes cronistas no exageraban; lo que ocurre es que su concepto de belleza era diferente del que ahora tenemos. Para los misioneros, las obras artísticas de los indígenas no fueron bellas o feas en sí, sino que fueron bellas porque estuvieron encaminadas a exaltar la majestad de Dios, contribuyendo a la realización de su naturaleza que es bella y buena en sí; la suprema belleza es la del alma.

El sentido religioso-moral con que tomaron el arte los misioneros queda mejor definido en el siguiente párrafo de Mendieta: *“Mas después que fueron cristianos y vieron nuestras imágenes de Flandes e Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea que no la retratasen y contrahagan”*<sup>58</sup>. Para los frailes, las figuras prehispánicas no podían ser bellas ni buenas porque no estaban concebidas para exaltar la belleza de Dios, sino la fealdad del diablo. Los frailes no criticaban la superficie estética del artefacto en sí, sino el trasfondo pagano de las deidades que representaban. La imagen cristiana era un icono, en tanto que las figuras del arte pagano representaban a un ídolo.

Al contemplar las obras salidas de las manos de los artistas indígenas, plasmadas en los conventos de la Nueva España, no midieron ni su valor plástico ni la preciosidad de las formas, del material o de la composición, sino el contenido cristiano de las mismas, es decir, lo que ellas representaban: un aspecto de la divinidad que con tanta paciencia y esfuerzo trataron de hacerles entender.

El pintor y el escultor pertenecieron a un grupo selecto, educado con esmero previamente en los calmécac prehispánicos; muchos de los pintores, gracias a su juventud, alcanzaron a participar en los planes educativos de los

<sup>58</sup>Reyes-Valerio,  
*Arte Indocristiano*,  
p 385.

frailes mendicantes, sobre todo franciscanos. De esta manera, religiosos y jóvenes indígenas combinaron los beneficios de dos sistemas de enseñanza dispares que dieron como fruto una “nueva criatura” cristiana, artista por excelencia, cuya obra quedó plasmada en los muros de los monasterios mexicanos, en miles y miles de metros cuadrados.

La búsqueda de las pruebas indirectas de la intervención del indígena en el arte monástico novohispano lleva al encuentro de ciertos hechos ya intuidos, pero poco investigados, o sea, al hallazgo cada vez más frecuente de las formas de la iconografía prehispánica manifestadas de modo particular en la escultura y menos evidente en la pintura mural. Ésto implica la necesidad de conocer, hasta donde es posible, la infinita variedad de formas expresivas del pensamiento indígena conservadas en la escultura, la pintura y la cerámica precolombina, pero principalmente en los códices, a efecto de separar lo que es europeo de lo que es o podría ser indígena.

Los indígenas que a partir de la conquista iban a variar de creencias y a modelar imágenes muy distintas a las suyas tradicionales tenían, cuando la invasión, diferentes estilos y grados de refinamiento, pero podemos observar como nota común a todos, que apenas se salen del bloque; que no presentan atención a las proporciones del cuerpo humano; que modelan formas condensadas, sólidas y conceptuales.

El estilo nativo de la escultura se puede identificar con cierta facilidad por el carácter del tallado de la piedra: las formas están rudamente talladas y terminadas de modo imperfecto, sugiriendo el empleo de utensilios de piedra y de abrasivos más que el uso de cinceles de hierro con filos cortantes.

La presencia de plantas y animales en la iconografía, sin embargo no es en sí misma una garantía del diseño y del trabajo de la mano indígena porque no hay razón para que los europeos no hayan representado la flora y la fauna de su nuevo ambiente en el arte que realizaban y sin que por ello se convirtieran en trabajadores indígenas. Tanto **Ángulo** como **Kubler** muestran su preocupación por las formas artísticas elaboradas por el indio y tratan de buscar una explicación del porqué de esos rasgos que, aparentemente, constituían una característica exclusiva de las obras mexicanas del siglo XVI.

El número de glifos que se han hallado hasta el presente y que sobrepasa el centenar y medio es prueba segura de la intervención directa del artista de extracción y educación prehispánica y también de que los realizó esa masa de canteros españoles, constituida por individuos ignorantes en su mayor parte, pues lejos estaban de poder captar el significado de los símbolos prehispánicos.



Sólo podían comprenderlos quienes se habían iniciado desde pequeños en los misterios de la religión indígena, y tenido contacto con ellos en las obras ejecutadas bajo la dirección de los sacerdotes cuando eran estudiantes del calmécac. Se cree que la inclusión de los signos prehispánicos es un rasgo importante para reconocer las características de la mano de obra indígena en los motivos decorativos del arte indocristiano.

Entre los motivos ornamentales de los conventos y templos, cada uno posee rasgos técnicos que lo diferencian de los otros, aun en aquellos conventos relativamente cercanos y ligados entre sí. Existe un cierto parentesco técnico, pero nadie podrá confundir sus obras escultóricas con las de otras regiones. El otro tiene que ver con las condiciones en que se realizó la evangelización. Los conventos se fundaron en los poblados prehispánicos cuya existencia data de por lo menos tres o cuatro siglos antes de la conquista hispana; entre otros casos eran muchísimos más antiguos y en todos había un gran culto prehispánico y por ende un núcleo importante de artistas encargado de realizar la iconografía indígena de diversos objetos en piedra. Por otra parte, muchos de los materiales constituían el tributo que debían proporcionarse a los señores que sojuzgaban algunos pueblos.

Una explicación esta en que los evangelizadores no estaban suficientemente capacitados para reconocer la inmensa variedad iconográfica prehispánica. No fue sencillo erradicar creencias que tenían cientos o miles de años, y el periodo de que dispusieron los evangelizadores apenas si abarcó seis o siete décadas efectivas. Si los símbolos que se han hallado y los que quedan todavía por descubrir encerraban un mensaje, éste iría dirigido a un determinado grupo que los comprendía y para el cual tenía un hondo significado; ya que como dice Alfonso Caso, *la religión azteca fue, en la mayoría de sus concepciones un conjunto de ideas y prácticas rituales mucho más antiguas, tan antiguas algunas de ellas que están asociadas con las primeras manifestaciones de las culturas sedentarias de Mesoamerica*<sup>59</sup>.

Lo indígena y lo cristiano se han integrado como una necesidad y , por otro lado, también cuenta la intención de aquellos hombres que hicieron posible esa expresión vital que fue y es su arte: el arte indocristiano. Si el arte prehispanico fue, como dice León Portilla *"en su propio contexto, un medio maravilloso de integración al pueblo de los antiguos ideales de la religión y de la cultura... la representación plástica de las grandes doctrinas transfiguradas en símbolo e incorporadas, para todos los tiempos y para todos los hombres, en elementos tan resistentes como la piedra y el oro"*<sup>60</sup>, así también el arte indocristiano fue un nuevo medio de integración religiosocultural del hombre a su nuevo medio, a sus ideas, como lo habían sido el arte grecolatino, el visigodo, el románico y el gótico.

<sup>59</sup>Aubin, *Memorias sobre la pintura didáctica* ....., p 35

<sup>60</sup>León Portilla, *Los antiguos mexicanos* ....., p 66

Al contacto con las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con lo mudéjar, fue llamado **tequitqui**. *Lo tequitqui se manifiesta, sobre todo en la cantería, en los relieves en piedra. No en balde fue la piedra la gran escultura precortesiana. Y su trabajo es tan lineal que recuerda a los grabados en madera de la arquetas bizantinas y románicas*<sup>61</sup>. Es interesante comparar estos relieves con las pinturas al fresco de carácter lineal de los conventos. En éstas las proporciones son clásicas y los contornos flexibles, mientras que en aquellos son primitivas las proporciones y muy duros los contornos.

Los símbolos indígenas ejecutados en el periodo de la evangelización novohispana son una consecuencia natural, mejor diríamos esencial del desarrollo sociohistórico, pues las tradiciones ancestrales estaban plenamente vigentes en el siglo XVI, y gran parte de los esfuerzos de los misioneros para desterrar la idolatría de sus feligreses fueron en vano. A veces no es posible distinguir un diseño europeo de una expresión simbólica mesoamericana debido a la semejanza que puede haber entre ambos.

El arte indocristiano fue una consecuencia del desenvolvimiento sociocultural irradiado del monasterio y una derivación de la tradición europea, matizado por la sensibilidad del alma y de la mano indígenas. *Sahagún da idea clara de estos artistas que fueron tan importantes en las obras de los*

<sup>61</sup> José Moreno Villa,  
*Lo mexicano en el arte*,  
pág 32.

*mendicantes, y su testimonio es todavía más valioso porque se refiere no sólo al periodo prehispánico sino también al colonial, pues habla de ventanas y arcos del sombreado y de la perspectiva (los lejos), elementos y rasgos que no conocieron los artistas antes de la Conquista, pero sí el trazo previo con carbón para delinear el esquema de sus obras; en cuanto a la mezcla de colores, fueron maestros.<sup>62</sup>*

Su habilidad ancestral para la creación artística sólo necesitaba ser encauzada hacia una nueva forma, hacia una iconografía diferente. Se estableció, por lo tanto, la educación gracias al reabastecimiento conceptual realizado por lo evangelizadores.

El artista **indocristiano**, especialmente el escultor, más que conservar el recuerdo de su arte ancestral, ofrece en su obra un estadio de su alma, todavía en lucha consigo misma y en contra de aquella imposición de que ha sido objeto; en contra también de todas aquellas circunstancias que no acaba de asimilar que, por lo general, pasamos por alto.

<sup>62</sup>Reyes Valerio,  
*Arte indocristiano*, p 191