

LA PINTURA MURAL DEL CLAUSTRO BAJO DEL CONVENTO DE SAN
MARTÍN HUAQUECHULA, PUEBLA. (OFM)

ANÁLISIS DEL ESTILO Y DE LA ICONOGRAFÍA.

TESIS ELABORADA POR JULIETA DOMÍNGUEZ SILVA, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE, BAJO LA DIRECCIÓN DE PABLO ESCALANTE
GONZALBO Y CON LA ASESORÍA DE ELENA I. ESTRADA DE GERLERO Y MARÍA DEL
ROSARIO FARGA MULLOR.

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE.

Índice.	1
Introducción	2
Capítulo I	
La pintura mural de San Martín, Huaquechula (OFM).	4
La pintura mural	6
La pintura de San Martín Huaquechula	8
La cenefa	13
Las cartelas	17
Dos etapas pictóricas.	25
Capítulo II	
El estilo de las cartelas	30
Las cartelas con escudos.	32
Las cartelas de los santos.	36
Cartela especial	42
Capítulo III.	
Iconografía	44
Las cartelas de los santos	44
Las cartelas con escudos	46
Cartela especial	50
Conclusión.	60
Bibliografía.	62
Anexo. Tablas	
Cartelas de santos	
Cartelas de escudos	
Santos con elemento iconográfico.	
Línea y color en rostros, paños y paisaje.	
Rostros de santos con detalle en ojos, nariz, barba y oreja.	
Paisaje en las cartelas de santos.	

INTRODUCCIÓN

Apenas en 1972 se descubre la pintura mural en el Convento de Huaquechula, Puebla. A partir de ese momento, varios investigadores publican las primeras noticias e interpretaciones de éstas pero, no obstante la seriedad de los trabajos realizados, algunos aspectos relacionados con el programa iconográfico y con el estilo de las pinturas seguían presentando lagunas. Huaquechula fue un sitio importante en la época de la Conquista y jugó un rol significativo en el proceso de conversión y de instauración de los primeros enclaves franciscanos. Por esta razón, resultaba imprescindible resolver las dudas relativas al estilo y su programa iconográfico e iconológico.

El trabajo documental fue realizado consultando los archivos más importantes relacionados con el tema, incluyendo grabados antiguos y fuentes primarias. Este trabajo nos permite mostrar los últimos descubrimientos al respecto, incorporando a la investigación documental e historiográfica, un detallado trabajo de campo, que nos ha permitido avanzar las primeras explicaciones sobre el programa iconológico completo y su relación con la arquitectura, la tradición y las costumbres en el contexto franciscano de la época.

El texto está dividido en tres capítulos. El primero presenta un panorama general de las pinturas del claustro bajo incluyendo lo más relevante desde su fundación, narrada por los Cronistas, y la descripción general del programa iconográfico, que incluye; el guardapolvo, la cenefa, las cartelas de los Santos, de los escudos y la bóveda, abordando además, el importante aspecto de las etapas pictóricas encontradas en la pintura mural.

La segunda parte trata el estilo de las cartelas, detallando cada uno de los elementos formales de acuerdo al color, la línea de dibujo, el volumen, la perspectiva y el tratamiento que se le da a elementos como el rostro, los atributos iconográficos y los paños. En esta parte se muestran elementos sincréticos distintivos como el chalchihuite que se encuentra en las cartelas que contienen el escudo de las cinco llagas. También se comenta el tratamiento del sutil paisaje que se encuentra en las cartelas que contienen el *Orbis Mundi*. En este capítulo se resalta lo relativo al paisaje que se encuentra en las cartelas de los Santos.

El tercer capítulo trata lo relativo a la iconografía, identificando los elementos que nos permitieron la determinación y ubicación de los atributos asociados a la identidad de los Santos Franciscanos, Padres de la Iglesia, Evangelistas y Apóstoles incluidos en el programa. Esta parte incluye además el análisis que nos permitió resolver las dudas sobre la “Cartela Especial”.

El trabajo incluye en anexos, el catálogo completo de las imágenes de los Santos y los escudos, permitiéndonos observar los elementos iconográficos necesarios para la identificación de cada uno de los personajes, la técnica lineal y la paleta de color en los rostros, los paños y el paisaje, así como el detalle relativo a los ojos, nariz, barba y orejas del rostro de los santos. Finalmente, algunas tablas sobre el paisaje que se encuentra en el fondo de las cartelas de los Santos.

CAPÍTULO I

LA PINTURA MURAL DE SAN MARTÍN DE HUAQUECHULA

Uno de los primeros registros que se tiene sobre el poblado de Huaquechula lo dio Hernán Cortés, quien en su recorrido hacia la gran Tenochtitlán pasó por estas tierras dejando constancia de ello en sus cartas de relación:

“La ciudad de Huaquechula está asentada en un llano, por un lado con altos cerros, del otro lado el llano la cercan dos ríos y muy grandes barrancas. La ciudad está cercada de un fuerte muro de cal y canto, tan alto como cuatro estados por fuera de la ciudad. Para pelear tiene cuatro entradas tan anchas como uno puede entrar a caballo. Tienen mucha piedra con la que tienen manera de pelear. Será la ciudad de cinco o seis mil vecinos.”¹

El primer registro que se tienen sobre el convento franciscano de Huaquechula, Puebla, lo realiza Jerónimo Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana*. El fraile habla sobre el trabajo que los primeros padres franciscanos realizaron al llegar e impartir la evangelización: “*tener tantos los lugares por catequizar de la Nueva España, y ellos ser tan pocos*”. Continúa diciendo: “*Y entre aquellos cuatro monasterios repartieron toda la tierra de la Nueva España... a Guaxocingo acudían Cholula, Tepeaca, Tecamachalco y toda la mixteca, y lo de Guacachula y Chietla*”.²

¹ Hernán Cortés. *Cartas de relación*. Porrúa. México. 2004. Segunda carta de relación. 30 de octubre de 1520. pp. 115-116

² Jerónimo Mendieta. *Historia Eclesiástica Indiana*. Joaquín García Icazbalceta. Editorial Porrúa. México. 1971. pp. 224.

Fue Fray Toribio de Benavente “Motolinía” en sus *Memoriales* quien dio una fecha precisa sobre la historia de Huaquechula, el 19 de abril de 1529, cuando se ostentó como “*visitador, defensor e juez comisario en las provincias de Huejotzingo, Tepeaca y Guacachula*”.³ Huaquechula anteriormente había sido un asentamiento prehispánico, y como en muchos lugares donde existió culto pagano, fue escogido por los frailes evangelizadores para edificar un convento y un templo que contribuyeron a sus fines de conquista espiritual.

De tal manera los franciscanos —que habían llegado a las nuevas tierras conquistadas en 1524—, para 1529 ya tenían un pequeño convento de visita, que posteriormente se iría agrandando según las necesidades del lugar hasta llegar a ser un convento mediano, según la categoría que Kubler le dio al convento de Huaquechula.⁴

Se debe comprender que a partir de 1529 y hasta fines del siglo XVI, la construcción y decoración del conjunto conventual atravesó varias etapas, según Kubler, hubo dos en Huaquechula: una que comprendió de 1530 a 1540, y otra, posterior, que se realizó entre 1550 y 1560.⁵

La mayoría de los templos y conventos, en el siglo XVI, eran decorados con pintura mural, además de utilizar escultura en piedra. Para la Maestra Elena I. Estrada de Gerlero, la decoración mural en estos recintos correspondía a programas iconográficos que tenían un sentido simbólico-litúrgico,⁶ es decir, lo que se pintaba en esas paredes no estaba en manos del azar o capricho de alguna persona en particular. El

³ Fray Toribio de Benavente. *Memoriales o libro de la Nueva España y de los indios naturales de ella*. Edmundo O’ Gorman. UNAM. IIE. México. 1971. pp. CVI

⁴ George Kubler. *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*. FCE. México. 1942. pp. 255.

⁵ *Ibíd.* pp. 66.

⁶ Elena I. Estrada de Gerlero. *El arte mexicano*. “Arte colonial III. La pintura mural durante el virreinato”. Salvat. México. 1982. pp. 1012.

programa iconográfico era una manera de comunicar el proyecto tanto de evangelización, así como el pensamiento simbólico y litúrgico de la orden.

Sin embargo, no sólo importa estudiar el sentido simbólico de las pinturas, hay otro aspecto muy importante que se debe analizar: el estilo. Las pinturas fueron realizadas en un momento en el que las dos culturas se estaban encontrando. Por una parte, los españoles trataban de enseñar su propio estilo: el naturalista; y los indios trataban de mantener el suyo: el tradicional mesoamericano. Poco a poco el estilo europeo fue imponiéndose a las formas indígenas; el estilo naturalista y las reglas pictóricas europeas acabaron por dominar el ámbito formal plástico de las obras realizadas en la Nueva España.⁷ Por ello, analizaremos el estilo y la iconografía de las pinturas del claustro bajo del convento franciscano de San Martín Huaquechula en Puebla.

LA PINTURA MURAL

La pintura mural tenía como objetivo tanto el recogimiento religioso para los frailes como la función didáctica para los indios. Aunque los cronistas no hablan específicamente de la pintura mural y su función en la Nueva España, no hay que olvidar que este tipo de expresión artística ya era empleada antes de la llegada de los españoles, y subrayar que en Europa esta tradición era usada también. Hay que mencionar que la pintura mural tiene carácter tanto ornamental como nemotécnico en las dos culturas.

⁷ Notas tomadas del Seminario de investigación de arte colonial “Arquitectura conventual del siglo XVI en el valle de Puebla-Tlaxcala” de la maestría en Historia del Arte impartida por el Dr. Pablo Escalante. 2007. UNAM campus BUAP.

Constantino Reyes Valerio, es quien nos hace notar que la intención de pintar los muros de los exteriores e interiores de los conventos no era solamente para adoctrinar a los indígenas, sino al mismo tiempo para la oración y la práctica piadosa de los frailes. Pintar los muros también se dio por la tradición de los frailes de ornamentar sus conventos y monasterios en Europa, y la de educar a los niños indígenas que asistían al convento.⁸ Sin embargo, se puede observar que había una adecuación de los temas, ésta dependía de a quien estaban dirigidas las pinturas. Unas eran hechas para los catecúmenos e indígenas y otras para los frailes.

La Maestra Estrada de Gerlero, menciona que, con seguridad, hubo una gran influencia del grabado europeo en la pintura mural. En la Edad Media, maestros en xilografía y en calcografía se inspiraron en manuscritos miniados y en retablos, haciendo imágenes para el pueblo iletrado que no podía pagar por pinturas. Esta tradición llega a la Nueva España y con ella se obtiene el repertorio de ilustraciones para copiar y plasmar los programas iconográficos en los conventos. De esta manera, a través de libros y estampas se obtienen las formas europeas que en la Nueva España se van a copiar,⁹ pero no de modo fidedigno sino con formas sincréticas, debido a la transculturación que se dio con las formas tradicionales indígenas o posiblemente con un grado de intencionalidad del pintor nativo o español.

La pintura mural se encuentra en los muros de los templos, los claustros, las capillas abiertas, las porterías de los conventos, las capillas posas y las techumbres. Casi todo es pintado con programas iconográficos definidos, con diferentes temas. También se pintan guardapolvos, cenefas renacentistas y grutescos. Los temas refieren a las hagiografías o árboles

⁸ Constantino Reyes Valerio. *El pintor de conventos*. INAH. México. 1989. pp. 92

⁹ Gerlero. *Pintura Mural durante el virreinato*. pp. 1016

genealógicos de los santos patronos de las órdenes religiosas, temas martirológicos, temas cristológicos y marianos, escenas del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento. Figuras evangélicas, angélicas o doctores de la iglesia complementan estos programas. Imágenes un tanto apartadas de los temas clásicos religiosos como batallas y filósofos griegos son parte de la decoración de los muros conventuales también.¹⁰ Es muy probable que fueran ejecutadas por grupos de artesanos indígenas bien educados a la manera de la pintura occidental, dirigidos por un maestro español o indígena versado en el estilo europeo. También es probable que los grupos de tlacuilos y sus maestros, viajaran de convento a convento, por lo menos en regiones cercanas¹¹. Sin embargo, existe la posibilidad de que las pinturas fueran realizadas por españoles no muy diestros en la técnica de pintura.

LA PINTURA MURAL DEL CONVENTO DE SAN MARTÍN HUAQUECHULA

El convento franciscano de San Martín que se edificó en el siglo XVI, se encuentra en la región oriental del estado de Puebla en el municipio de Huaquechula. El edificio tiene las características de la mayoría de los conventos que se construyeron en durante el primer el primer siglo de en la Nueva España. Cuenta con atrio con muros almenados, capillas posas (de las cuales sólo quedan restos), cruz atrial, templo, capilla abierta y claustro. Los elementos más destacables de este conjunto conventual son: la escultura en piedra a bajo relieve que decora la puerta principal y la puerta porciúncula del templo, la bóveda de nervadura de la capilla abierta y la pintura mural del claustro.

¹⁰ *Ídem.* pp. 1021.

¹¹ Reyes Valerio. pp. 140

En el mes de diciembre de 1972 fueron descubiertas en el convento pinturas murales que por siglos habían sido recubiertas con cal. Este procedimiento usado en la mayoría de las paredes de los conventos del siglo XVI, permitió que la pintura se protegiera del paso del tiempo y de las inclemencias al estar expuestas a la intemperie.¹²No se sabe con certidumbre cuando fueron encaladas estas paredes. La Maestra Estrada de Gerlero indica este hecho pudo haber sido resultado del III Concilio Mexicano de 1585, donde muchos muros conventuales fueron blanqueados, o pudo ser en el siglo XVIII como respuesta por la misma Ilustración.¹³

La información que arrojan el archivo de la Coordinación Nacional de Documentos Históricos del INAH de la Ciudad de México, el Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio y la Coordinación Nacional de Restauración y Conservación sobre la pintura mural, es nula y no nos ayuda a nuestros propósitos.¹⁴

Se han encontrado datos específicos de la pintura mural referentes a su descubrimiento, desencalamiento, limpieza y fijado de la capa pictórica en el archivo de Monumentos Históricos del centro regional del INAH, Puebla. Estos trabajos estuvieron a cargo del restaurador Rodolfo Vallin cuando el centro regional estaba bajo las órdenes del Doctor Efraín Castro Morales. En ese momento sólo se hicieron trabajos para la consolidación de la pintura mural y no hubo otra acción de restauración. Esto fue realizado a finales del año de 1972 y principios de 1973.

¹² Archivo de Monumentos Históricos del centro regional del INAH Puebla.

¹³ Santiago Sebastián. *Iconografía del Arte del siglo XVI en México*. Universidad Autónoma de Zacatecas. México. 1995.

¹⁴ Sólo encontramos datos referentes a algunas restauraciones de tipo arquitectónico que se han realizado desde 1963, año en que el inmueble fue entregado para ser resguardo por el INAH.

Los archivos consultados del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Puebla, en el departamento de Restauración y Conservación, no hablan sobre las técnicas y materiales con las que fueron realizadas estas pinturas. No se ha hecho ningún análisis estratigráfico, ni químicos de gota que nos permitan determinar qué técnica, ni qué material se utilizó. De acuerdo con el Doctor César Gordillo —especialista en técnicas y materiales en la pintura—, mientras no se hagan este tipo de pruebas es muy aventurado emitir un juicio.

La investigadora de la pintura mural del siglo XVI, la maestra Estrada de Gerlero, indica que la mayoría de las pinturas parietales de esta época fueron realizadas con la técnica al temple¹⁵, pero en el caso de Huaquechula no se puede asegurar nada. Por lo que respecta a los materiales, el Dr. Gordillo, indicó que la mayoría de los pigmentos que se utilizaron en esta época fueron óxidos de hierro, carbón y pigmentos de tierra, vegetales y animales en diferentes concentraciones, pero sin dichos análisis no se puede afirmar nada¹⁶. Los colores que se pueden ver en Huaquechula son el verde-azuloso en diversos tonos, el rojo, el naranja, el café y el negro.

En la parte baja del convento, alrededor del jardín, se encuentran cuatro pasillos que presentan pintura mural. La pintura, se encuentra en ambas paredes del pasillo. De manera general está comprendida en la parte más baja por un guardapolvo color rojo que circunda a los cuatro pasillos en ambos lados. Mide aproximadamente 50 centímetros y está rematada por una gruesa línea negra (Fig. 1). En la parte alta del muro se encuentra un friso decorado con una cenefa en grisalla, que recorre ambos lados del pasillo y que mide aproximadamente 70 centímetros de

¹⁵ Gerlero. *Pintura Mural durante el virreinato*. pp. 1022.

¹⁶ Entrevista realizada al Dr. César Gordillo, el día 22 de julio de 2008, especialista en técnicas y materiales en la pintura, profesor de la Universidad de las Américas, Puebla; Universidad Iberoamericana, Puebla; y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

alto. A lo largo de la cenefa se encuentran unos carteles que contienen santos y escudos de la iglesia. Las cartelas miden aproximadamente 80 centímetros y están pintadas en colores en algunos casos y en otros sólo presentan línea de dibujo en negro. Las cartelas penden de un cordón franciscano que se encuentra por encima de la cenefa, está realizado en grisalla. Este cordón franciscano enmarca todas las cartelas. (Fig. 2)



Fig. 1 Guardapolvo



Fig. 2 Friso con cenefa, cartela pendiendo y rodeada de cordón franciscano.

La bóveda, se encuentra pintada simulando sillares rectangulares en color negro alternando con azul. (Fig. 3)



Fig. 3 Bóveda

En los vanos del patio y en la pared superior norte, donde antiguamente se encontraban vanos de acceso al templo y otras dependencias, se encuentran enmarcados con el cordón franciscano en medio de un listón y pomas del gótico isabelino. (Fig. 4)



Fig. 4 Cordón franciscano con pomas isabelinas.

CENEFA

Como mencionamos la cenefa recorre ambos lados del pasillo, mide 50 centímetros de ancho y a simple vista parece estar realizada en grisalla, una observación más detallada hace notar que hay ciertos elementos que conservan color azul en algunas mínimas partes, y ocre en algunos elementos vegetales. La cenefa tiene una composición rítmica en la que sus elementos se repiten de manera simétrica. Los elementos encontrados son: un lazo, un ángel, un pájaro, una rosa, un *motivo* central que alterna con una verónica o un macetón¹⁷, y repitiendo en forma de espejo los mismos elementos: una rosa, un pájaro, un ángel y un lazo. Esta secuencia rítmica se repite a lo largo del pasillo en ambos lados. La cenefa de las paredes que dan a los espacios conventuales se encuentra en mejor estado de conservación, pero la que está pintada en las paredes que dan al patio del claustro está casi completamente borrada. Sólo en la pared norte la secuencia rítmica se cambia, sin perder los elementos compositivos, para adecuarse a los vanos y elementos arquitectónicos que existieron, y que hoy se encuentran tapiados. La secuencia es la siguiente:

CENEFA PONIENTE

LAZO - PAJA PAJA LAZO

LAZO - ÁNGEL - PAJA - ROSA - MACE - ROSA - PAJA - ÁNGEL - LAZO

LAZO - ÁNGEL - PAJA - ROSA - VERO - ROSA - PAJA - ÁNGEL - LAZO

¹⁷ Elemento simbólico de la Virgen María, según Réau. Santa Brígida de Suecia en sus *Revelaciones*, compara el cuerpo de María con *un vaso de cristal atravesado por la luz*, Esto influyó enormemente en las representaciones del arte cristiano como símbolo de María y su virginidad. En la Letanía Mariana de la Virgen de Loreto se menciona al *Vaso Espiritual, Vaso de Honor, Vaso Insigne de Devoción*, como símbolos marianos. De tal manera, que el vaso, el jarrón o el macetón son representaciones marianas.

LAZO – ROSA – PAJA – ÁNGEL – MACE – ÁNGEL – PAJA – ROSA – LAZO

LAZO – ROSA – PAJA – ÁNGEL – VERO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – LAZO

CENEFA SUR

LAZO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – MACE – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

LAZO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – VERO – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

LAZO – ÁNGEL – MACE – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

LAZO – ÁNGEL – **cenefa especial** – VERO – ROSA – ÁNGEL – LAZO

LAZO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – MACE – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

CENEFA ORIENTE

LAZO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – VERO – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

LAZO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – MACE – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

LAZO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – VERO – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

LAZO – ÁNGEL – PAJA – ROSA – MACE – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

– ROSA – VERO – ROSA

CENEFA NORTE

PAJA – ROSA – VERO – ROSA

ROSA – PAJA – PAJA – ROSA – MACE – ROSA – PAJA

PAJA – ROSA – VERO – ROSA – PAJA – ROSA – PAJA – ÁNGEL – MACE – ÁNGEL – PAJA – ROSA

ROSA – VERO – ROSA –

ROSA – VERO – ROSA

PAJA – ROSA – MACE – ROSA – PAJA – ÁNGEL – LAZO

Como se puede observar hay un ritmo para toda la cenefa. Hay que aclarar —y después se abordará a profundidad— que en el muro sur está una “Cartela Especial”¹⁸, que se encuentra sobrepuesta en la cenefa y por ende rompe con la secuencia de cenefa-cartela. En las figuras siguientes podemos observar a cada uno de los elementos que conforman la cenefa (Fig. 5.)



Rosa y pájaro



Lazo y ángel

¹⁸ A continuación en el apartado de iconografía se explicará ampliamente el tema sobre la “Cartela Especial”.



Macetón

Verónica

Fig. 5 Elementos que conforman la cenefa.

En la figura siguiente podremos ver la cenefa completa con todos los elementos que la conforman, tanto la cenefa con Verónica como la cenefa con macetón (Fig. 6).



Cenefa con Verónica



Cenefa con macetón

Fig. 6 Cenefa completa.

Resumiendo, el friso contiene una cenefa con ornamentos como lazo, ángel, rosa, pájaro y con elementos principales un macetón o una Verónica. Está realizado en grisalla aunque se pueden observar algunos elementos en azul y ocre, como son las granadas que están picando los pájaros o el follaje. La línea del dibujo tiene soltura y movimiento a la usanza europea, dando con ello cierto volumen a los elementos pintados. La línea también es usada en varios grosores para dar la impresión también de volumen. Sin embargo, por el tipo de trazo se puede advertir que la cenefa fue realizada, posiblemente, por un grupo de tlacuilos en proceso de aprendizaje de la técnica europea o por europeos no muy diestros los cánones del viejo mundo.

LAS CARTELAS

Como ya mencionamos, dentro del friso que se ubica en la parte superior de los muros del pasillo del claustro bajo se encuentra un friso comprendido por una cenefa y una serie de cartelas. Estas cartelas miden aproximadamente 80 centímetros y corresponden a un programa

iconográfico que contiene santos y escudos de la orden franciscana y de la iglesia; son 36 en total, 16 de santos y 20 corresponden a escudos (Fig. 7)



Cartela con Santo

Cartela con el Santo Nombre de Jesucristo

Fig. 7 Cartelas

Los santos representados son los cuatro evangelistas, cuatro Padres de la Iglesia, cinco santos franciscanos, San Pedro y San Pablo y un Papa. Los escudos, son el escudo franciscano de las Cinco Llagas, el *Orbis Mundi* y el Santo Nombre de Jesucristo. Estas cartelas están dispuestas de cuatro en cada una de las paredes del pasillo del claustro que dan al patio, y de cinco cartelas en las paredes del pasillo que dan a las dependencias conventuales. En la siguiente tabla se ha asignado nombre a los muros —muro edificio conventual y muro patio— para diferenciar los que dan a las dependencias conventuales de los que dan hacia el patio, se pone cada muro con su orientación, un número arábigo para las cartelas que dan a los muros conventuales y un número romano para las cartelas que dan a los muros del patio, el nombre del santo o del escudo y el grupo de santos al que pertenece la imagen. La disposición es de la siguiente manera:

MUROS EDIFICIO CONVENTUAL

PONIENTE

<i>1 SAN JERÓNIMO</i>	<i>PADRE DE LA IGLESIA</i>
<i>2 SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO</i>	
<i>3 ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	
<i>4 SAN AMBROSIO</i>	<i>PADRE DE LA IGLESIA</i>
<i>5 ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	

SUR

<i>6 SAN LUIS DE ANJOU</i>	<i>FRANCISCANO</i>
<i>7 SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO</i>	
<i>8 ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	
<i>Cartela Especial</i>	
<i>9 SAN FRANCISCO</i>	<i>FRANCISCANO</i>
<i>10 ORBIS MUNDI</i>	

ORIENTE

<i>11 SAN FRANCISCO</i>	<i>FRANCISCANO</i>
<i>12 ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	
<i>13 SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO</i>	
<i>14 SAN LUCAS</i>	<i>EVANGELISTA</i>
<i>15 ORBIS MUNDI</i>	

NORTE

<i>16 SAN BUENAVENTURA</i>	<i>FRANCISCANO</i>
<i>17 ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	
<i>18 SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO</i>	
<i>19 SAN JUAN</i>	<i>EVANGELISTA</i>
<i>20 ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	

MUROS PATIO

PONIENTE

<i>I SAN GREGORIO</i>	<i>PADRE DE LA IGLESIA</i>
<i>II SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO</i>	
<i>III ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	
<i>IV SAN AGUSTÍN</i>	<i>PADRE DE LA IGLESIA</i>

SUR

<i>V SAN ANTONIO DE PADUA</i>	<i>FRANCISCANO</i>
<i>VI ORBIS MUNDI</i>	
<i>VII SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO</i>	
<i>VIII INOCENCIO III</i>	<i>PAPA</i>

ORIENTE

<i>IX SAN BERNARDINO DE SIENA</i>	<i>FRANCISCANO</i>
<i>X ORBIS MUNDI</i>	
<i>XI ESCUDO DE LAS CINCO LLAGAS</i>	
<i>XII SAN MATEO</i>	<i>EVANGELISTA</i>

NORTE

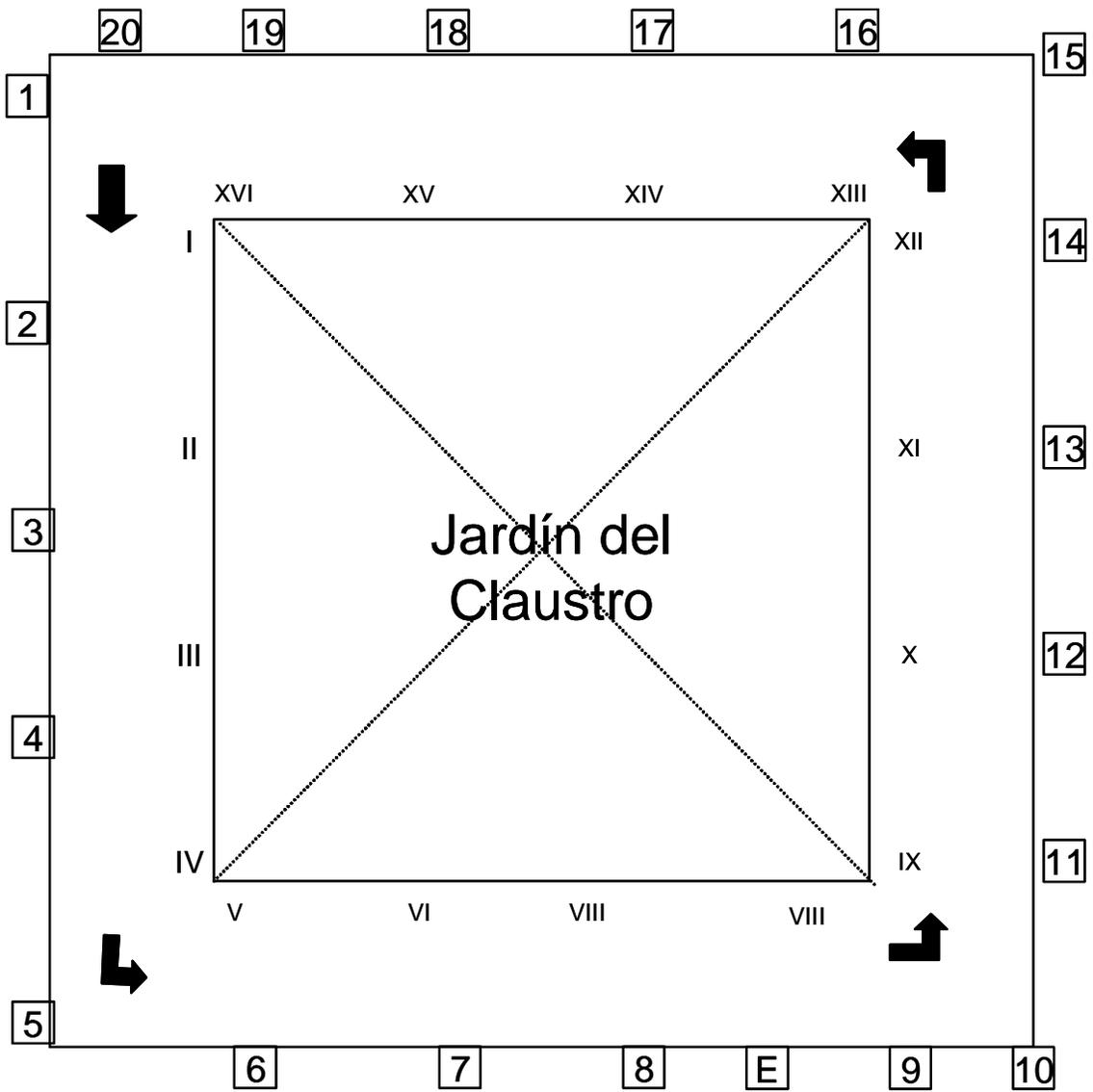
<i>XIII SAN MARCOS</i>	<i>EVANGELISTA</i>
<i>XIV SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO</i>	
<i>XV ORBIS MUNDI</i>	
<i>XVI SAN PEDRO Y SAN PABLO</i>	<i>APÓSTOLES</i>

Las cartelas de los santos son dieciséis, cuatro en cada lado en ambos lados del pasillo. (Fig. 8)



Fig. 8 Cartelas Santos

La siguiente gráfica nos indica la posición que cada cartela guarda dentro del claustro bajo, de acuerdo al número arábigo o romano que se ha dado, la secuencia es de acuerdo a las rutas procesionales que se recorrían contrarias al sentido de las manecillas del reloj.



De tal manera que podemos tener un programa iconográfico, y según el sentido procesional encontramos agrupados a los santos de la siguiente manera:

SECUENCIA CARTELES SEGÚN FUNCIÓN DENTRO DE LA IGLESIA

PONIENTE

PADRE

PADRE

PADRE

PADRE

SUR

FRANCISCANO

FRANCISCANO

FRANCISCANO

PAPA

ORIENTE

FRANCISCANO

FRANCISCANO

EVANGELISTA

EVANGELISTA

NORTE

FRANCISCANO

EVANGELISTA

EVANGELISTA

APÓSTOLES

En las paredes del lado poniente encontramos a los Padres de Iglesia, en las paredes del lado sur a los franciscanos, en las paredes del lado oriente a franciscanos con evangelistas y en el lado norte a evangelistas con los dos apóstoles Pedro y Pablo.

De la misma manera que fueron representados estos santos de la Iglesia, una serie de escudos refuerza esta serie hagiográfica: ocho veces el escudo franciscano de las Cinco Llagas, en cinco ocasiones el *Orbis Mundi* y en siete veces el Santo Nombre de Jesucristo. (Fig. 9)



Cartela con el nombre de
Jesucristo

Cartela con el escudo de las
cinco llagas

Cartela con *Orbis Mundi*

Fig. 9 Cartelas con escudos

Una mención especial merece una cartela, la que denominamos *Especial*, que al parecer no estaba contemplada dentro del friso. Se trata de una cartela que se encuentra a la entrada del refectorio y que por su estilo —ya se hablara con detalle cuando abordemos las cartelas en lo referente al tema del estilo— parece ser posterior al conjunto pictórico tratado. Además, esta cartela está sobrepuesta en la cenefa, al contrario de todas las demás, que ocupan un espacio ya determinado entre la cenefa (Fig. 10).



Fig. 10
Cartela Especial

DOS ETAPAS PICTÓRICAS.

A simple vista el friso parece tener dos etapas pictóricas, la primera correspondería a la ejecución de la cenefa y la segunda etapa sería cuando las cartelas fueron pintadas sobre ella. La cenefa y las cartelas presentan tratamientos en la línea y el color diferentes y por ello parece más antigua la cenefa que las cartelas. La cenefa tiene un trazo más grueso y las cartelas tienen una línea más delgada. Sin embargo, un análisis más detallado muestra que el diseño de la cenefa permitía y contenía desde un principio a las cartelas. Los lazos de la cenefa dibujados a los lados de las cartelas parecen estar “unidos” a esta, además los elementos vegetales de la cenefa también respetan el espacio para las cartelas. (Fig. 11).



Fig. 11 Cenefa con lazos a los lados de las cartelas.

La hipótesis de que existieron las cartelas y el friso conjuntas, desde un primer programa y que después fueron repintadas las cartelas junto con el cordón franciscano en una segunda etapa, se puede comprobar al observar detalladamente las cartelas. Son dos las cartelas en donde se observan las dos etapas: la cartela de San Jerónimo y la cartela a su derecha que corresponde al escudo de las Cinco Llagas. Debido al desprendimiento de unas micras de pintura en las dos cartelas se puede observar los diferentes estilos en cada una de ellas. El cordón franciscano del que penden todas las cartelas, y el que está pintado alrededor de todos los vanos también parecen ser pintados en el momento que se repintaron las cartelas, pues mantienen el mismo color, diseño, dibujo y forma que las cartelas de la segunda etapa.

En la cartela de San Jerónimo se puede apreciar que en la parte media hay un resquebrajamiento en la pared y que marca la diferencia entre el estilo de la parte de abajo, —más antiguo—, y el de la parte superior de una segunda etapa pictórica. La parte inferior muestra un estilo pictórico con una línea más gruesa, con otro color y sin paisaje. La línea del marco interior no tiene color, el fondo, tampoco, la vestimenta de otro color diferente, más rojizo, incluso se nota el libro que el Padre de la

Iglesia portaba en sus manos en la antigua cartela. El mismo nudo franciscano del marco exterior se muestra con una línea de dibujo más gruesa y sin color de relleno. (Fig. 12) En la parte superior, el dibujo tiene una línea más delgada, tiene otro color y tiene paisaje coloreado. Se puede ver el dibujo del sombrero de la antigua etapa, el nudo franciscano con línea más delgada y con color de relleno.

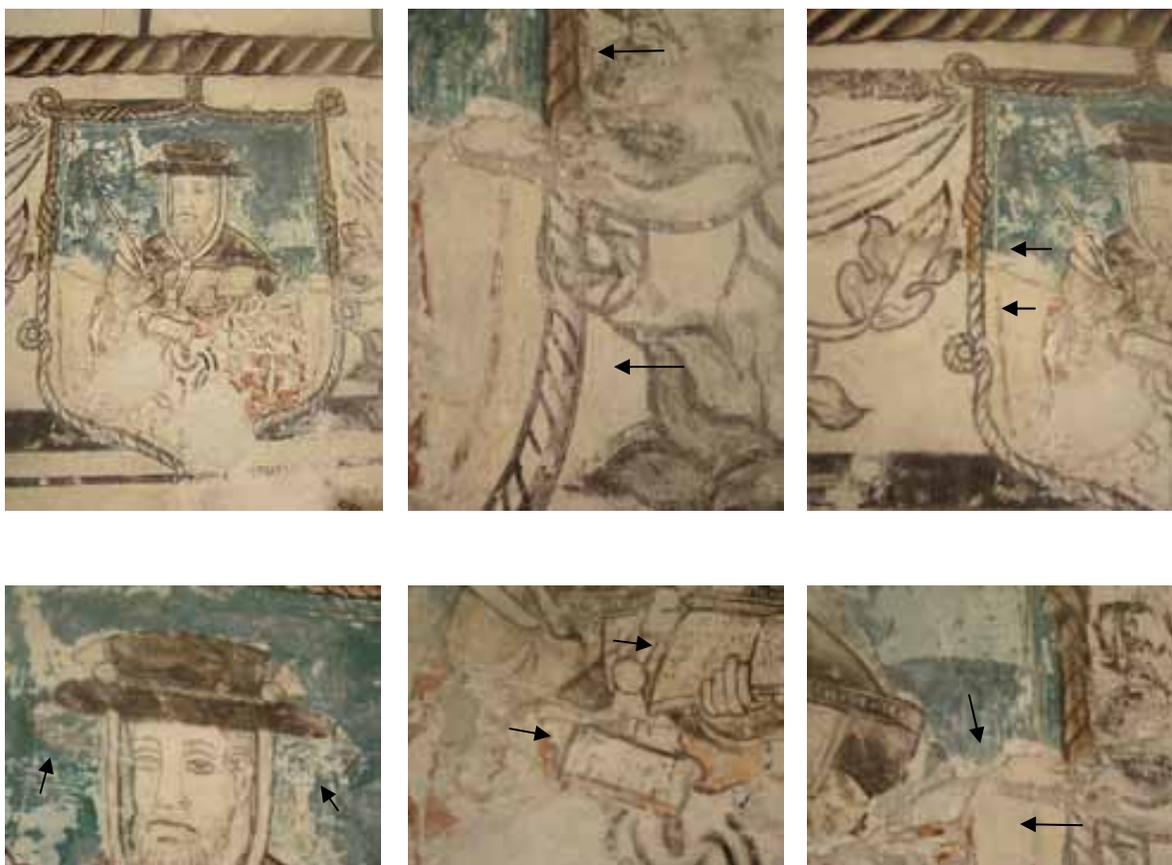


Fig. 12 Cartela con dos etapas pictóricas.

En la cartela que representa el escudo franciscano de las Cinco Llagas, que se encuentra a su derecha también muestra dos etapas. El desprendimiento de pintura que descubre la etapa anterior, se encuentra en el cuarto inferior derecho, en el cual se muestra una línea más gruesa y un color más rojizo (Fig. 13). Por lo tanto, en la llaga central se pueden ver

los dos tratamientos y las dos etapas, del lado derecho se puede advertir la más antigua y del lado izquierdo la siguiente etapa pictórica. Lo mismo pasa si observamos la llaga superior derecha, en su parte inferior se observa la primera etapa con un color mas rojo y una línea más gruesa, mientras que en la parte superior de esta llaga muestra una siguiente etapa con una línea más delgada y un color más anaranjado. En el caso de la llaga inferior derecha encontraremos completamente el estilo de la primera etapa, el color rojizo y la línea más gruesa. El desprendimiento de la pintura muestra el cordón franciscano con sus dos tratamientos: línea más gruesa y sin pintura de relleno para la más antigua en la parte inferior, y línea más delgada y con relleno de color, para la etapa posterior.

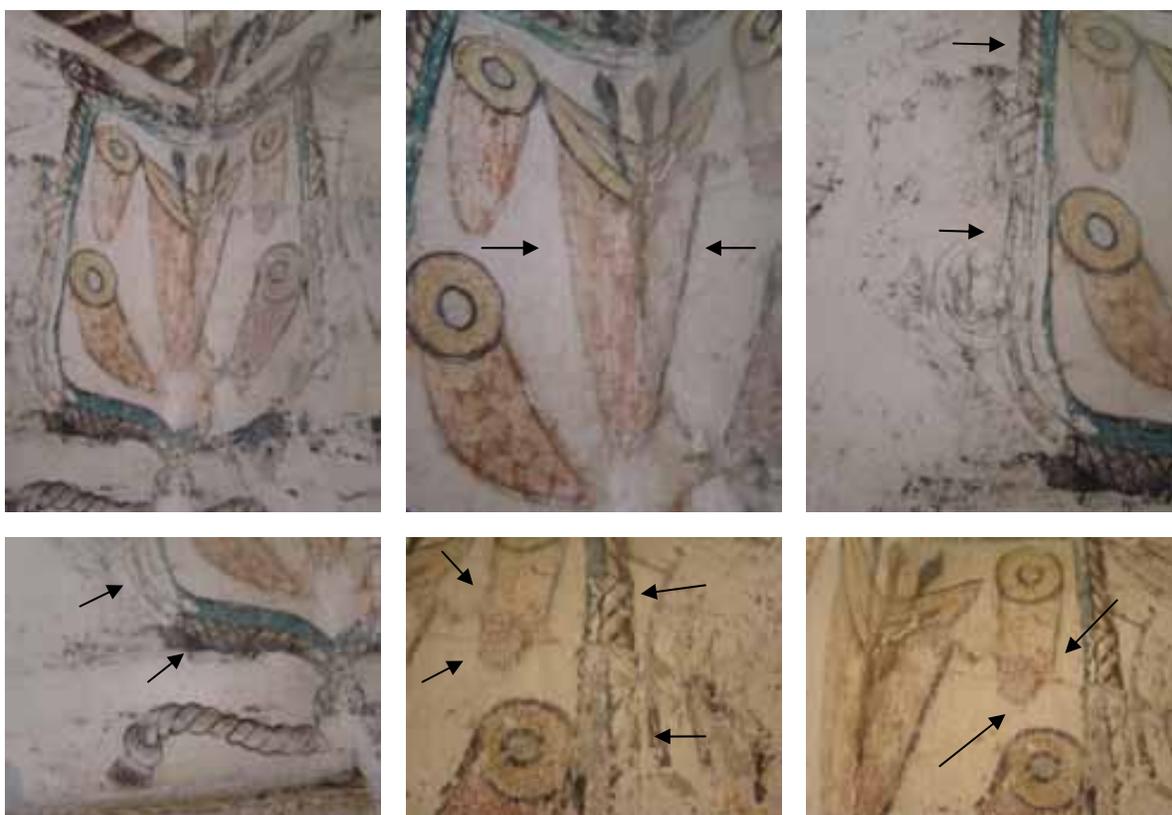


Fig. 13 Cartela con dos etapas pictóricas.

Como se puede apreciar en las dos cartelas, el trazo más grueso y el color de éste concuerda con el de la cenefa, por lo que concluimos que tanto la cenefa como las cartelas existieron conjuntas desde una primera etapa, en donde prevalecía una línea gruesa, el color rojo era diferente y no se pintaba el fondo de las cartelas. Para una segunda etapa, se repintaron las cartelas y el cordón franciscano. Para este segundo momento, se utilizó una línea más delgada tanto para el cordón franciscano como para las cartelas. Para las cartelas de los escudos se repintaron las figuras, pero no hubo color para el fondo, respetando el diseño de la antigua cartela. Para las cartelas de los santos se repintaron por completo, añadiendo fondo de paisaje con color. Por todo lo anterior podemos decir que hubo dos etapas pictóricas en el claustro bajo.

CAPÍTULO II

EL ESTILO DE LAS CARTELAS

Fray Juan de Torquemada, en *Monarquía Indiana*, habla acerca de Huaquechula y Fray Juan de Alameda:

“Fray Juan de Alameda vino de la Provincia de la concepción con el santo obispo D. Fr. de Zumárraga, en el año de 1528, aprendió la lengua de los naturales y la aprendió bien. Predicó y confesó cosa que dejo de hacer de viejo pues no quería oír las confesiones de los vicios de la sensualidad y deleitación de la carne. Pasó por el pueblo de Huejotzingo. Fue guardián del pueblo de Tula en el año de 1539. Falleció cerca del año de 1570 y está enterrado en el convento de Quauhquechula, cual iglesia él había edificado.”¹⁹

Antonio de Ciudad Real escribe el siguiente relato del convento de Huauquechula el 21 de Octubre de 1585:

“Como el padre Alonso Ponce llega a un pueblecito demasiado cálido porque está metido en un valle ancho y espacioso, entre cerros y sierras al convento de Cuauhcachulan. En él se dan naranjas, lima, limones, cidras, aguacates, guayabos, plátanos, zapotes, dátiles y cañas dulces, y mucha agua para regarlo todo. Solía haber en aquel pueblo más de veinte mil hombres de guerra y por las señas y vestigios de las casas se echa ver que fue grande. Pero ya es pequeño y con pocos indios. El convento está acabado con su iglesia, claustro, dormitorios y huerta, en el cual hay frutas y agua. La casa es de cal y canto y el primer suelo de la bóveda. La vocación es de San Martín; moraban allí tres religiosos, los visitó y estuvo ahí un día”.²⁰

¹⁹ Fray Juan de Torquemada. *Monarquía Indiana*. Editorial Porrúa. México. Tomo II pp. 137

²⁰ Antonio de Ciudad Real. *Tratado Curioso y Docto de las Grandezas de la Nueva España*. IIE. UNAM. México. 1993. Tomo I pp. 99.

De tal manera que el claustro estaba terminado en el año de 1570, y para el año de 1585 el claustro alto debía de estar también erigido. De acuerdo con estos cronistas se pueden dar las fechas de la realización de las pinturas del claustro bajo después de 1570, y para las del claustro alto después de 1585. Por ahora nos detendremos en el estilo de las pinturas del claustro bajo.

Para poder hacer el análisis del estilo de las cartelas del claustro bajo las hemos dividido en dos grupos: las que contienen los escudos y las que contienen las figuras hagiográficas.

Las que contienen los escudos, como habíamos mencionado, son veinte, el escudo de los franciscanos de las Cinco Llagas está repetido en ocho ocasiones; el *Orbis Mundi*, en cinco; y el Santo Nombre de Jesucristo en siete (Ver tablas anexas de cartelas con escudos).

Por lo que se refiere al cordón franciscano del que penden y que rodea a todas las cartelas, está realizado en grisalla. Un tanto más grueso para el cordón que recorre todo el pasillo en ambos lados, un tanto más delgado para el que enmarca las cartelas. Sin embargo, el cordón que recorre el pasillo no presenta repintes, ni pentimentos, el color de la grisalla es más fuerte y definido. Tiene degradación de color para darle volumen al tejido textil de la cuerda. El cordón que enmarca a las cartelas presenta un color, en ocasiones más deslucido, y como mencionamos, tiene repintes que se notan en los remates de las borlas finales del nudo del cordón. Dentro de la cartela a manera de “maría luisa” o marco interno en todas las cartelas, se encuentra una línea negra delgada, rellena de color, ya sea azul, ocre o anaranjado (Fig. 14 Y 15).



Fig. 14. Cordón franciscano que recorre ambas paredes del pasillo y del que penden todas las cartelas.



Fig. 15. Cordón franciscano que enmarca todas las cartelas con un marco interior

Las Cartelas con Escudos

SANTO NOMBRE DE JESUCRISTO

Por lo que respecta a las siete cartelas con el Santo Nombre de Jesucristo, se encuentran pintadas en grisalla sin degradación de color, las letras se ven planas, sin intención de darles volumen. Cuatro de ellas presentan una cruz con cuatro puntos realizados de la misma forma y color que las letras, y otras tres, tienen una greca encima de la “H” de la misma forma y color. El fondo no está pintado, se mantiene el color del encalado de la pared.

ESCUDO FRANCISCANO DE LAS CINCO LLAGAS

Las cartelas que contienen el escudo franciscano de las Cinco Llagas, están realizadas a la par que del cordón franciscano del que penden, están enmarcadas de la misma manera que las demás cartelas, lo mismo pasa con el marco interno. La representación es una llaga central más grande, que se interpreta como la llaga del costado de Jesucristo; en la parte superior contiene los tres clavos con los que fue crucificado.

Al lado de esta llaga central se encuentran las otras cuatro llagas, dos de las manos y dos de los pies. Están delineadas en una fina línea negra y rellenas de color anaranjado. En el centro presentan un círculo azul. Parece que no hay intención de volumen a través del color, pero hay una cierta degradación de éste en las llagas, por lo que se podría pensar que se encontraba en el momento de adecuarse al tratamiento del color para dar volumen. Pero en el delineado del dibujo las formas son más bien planas. Es más, se advierte una visión frontal para las llagas y otra visión para los chalchihuites o círculos concéntricos.

O sea, que en un mismo dibujo hay dos elementos facetados de diferente manera, una solución en el dibujo del tlacuilo, o posiblemente el pintor español, ya está en el proceso de aprendizaje en las técnicas de perspectiva europea. También se puede pensar que estas formas fueron realizadas de esta manera por el mismo hecho de quererlas representar así, lo que se podría entender por voluntad de forma²¹. Otro discurso sería decir que perviven los modelos tradicionales indígenas en su memoria.

Los clavos son negros totalmente, sin degradación de color con la misma intención de bidimensionalidad. No presenta fondo de ningún color.

²¹ Riegl escribe en la *Industria del arte en la época tardía romana*: “Toda voluntad del ser humano está dirigida hacia una adecuada configuración de su relación con el mundo. La voluntad artística plástica regula la relación del ser humano con la apariencia de las cosas, en tanto ella es perceptible por el sentido: en ello se expresa la manera como el ser humano, en cada caso, quiere que se de forma o color a las cosas”.

Todo el conjunto tiene la sensación de dos planos, sin volumen, ni perspectiva.

Dentro de las cuatro llagas centrales hay la forma plástica de un círculo concéntrico, esta forma se encuentra pinturas y grabados en Europa en elementos asociados a escenas religiosas aún en épocas anteriores al Renacimiento. Sin embargo, dentro del contexto social y religioso que sucedió en la Nueva España del siglo XVI se podría decir que estos círculos concéntricos se colocaron, muy posiblemente, con la anuencia de los mismos frailes con un sentido sincrético. Estos círculos concéntricos son el *chalchihuite*, forma prehispánica que indicaba “lo precioso”, pintado en azul, color simbólico prehispánico de lo valioso. Dando de esta manera la idea de la sangre preciosa de Jesucristo con elementos prehispánicos en un contexto litúrgico y católico. (Fig. 16) Sin embargo, la Mtra. Gerlero manifiesta otro punto de vista: que estos círculos concéntricos son de tradición europea, pues en diversos grabados y Libros de Horas se pueden encontrar estos elementos ornamentales.²²



Escudo de las Cinco Llagas



Chalchihuite o círculo concéntrico

Fig. 16

²² Notas tomadas en el curso impartido por la Mtra. Elena I. Estrada de Gerlero. “La pintura mural en los conventos del siglo XVI” 2008.

ORBIS MUNDI

Las cinco cartelas en las que está representado el *Orbis Mundi* presentan el mismo tratamiento, en lo que respecta al cordón franciscano y su marco interno. Tampoco presenta fondo, se mantiene el color de la pared. Dentro una panoplia dibujada en fina línea negra, en sus extremos muestra unos roleos que dan volumen a este elemento. No muestra color en los fondos, se mantiene el mismo color del estuco de la pared. La tierra es representada por un círculo pintado en azul, de tal manera que da la impresión de tener volumen si lo vemos a la distancia. Sin embargo, nos encontramos con un hallazgo sorprendente al realizar un estudio más detallado. Lo que a lo lejos parecían manchas de color azul para darle volumen a la esfera terrestre, son en realidad trazos en azul que dibujan paisaje: colinas, montañas y cielo. En tres de las cinco esferas se encuentran estos paisajes (fig. 17), en otra, el dibujo en color está completamente perdido y en la quinta esfera el tratamiento fue diferente: se pintó con color café haciendo solamente degradación. En la parte media de la esfera se presenta una línea negra y de ahí arranca una Cruz pintada en negro sin degradación de color. Estas cartelas casi mantienen la sensación de bidimensional, pero hay ciertos elementos que dan una ligera sensación de volumen con la terminación en roleos de las panoplias.



Fig. 17 *Orbis Mundi* con paisaje.

Donald Robertson en su libro *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period* en el apartado sobre los *Manuscritos de Sahagun* nos hace referencia de cómo posiblemente este fraile toma como ejemplo para desarrollar sus documentos, de las categorías de los contenidos del *De Propietatibus Rerum* de Bartholomaeus Anglicus (siglo XIII). En los dos manuscritos hay un campo circular dividido en tres secciones. En ambas hay paisaje y construcciones. ²³ (Fig. 18) No hay que poner en duda, que grabados e imágenes con el *Orbis Mundi* con representaciones del paisaje terrestre y celeste circulara dentro de la Nueva España del siglo XVI.



Código Florentino



De Propietatibus Rerum

Fig. 18

LAS CARTELAS DE LOS SANTOS

En el friso del claustro bajo, las carteladas de escudos y de santos comparten en forma alternada la cenefa. El estilo de las carteladas de los santos merece un análisis detallado, para lo cual se han realizado una serie de tablas de imágenes que nos permite identificar sus características plásticas.

²³ Donald Robertson. *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*. Yale University Press. Estados Unidos. 1959.

Para ello, se realizó una tabla para poder ver en conjunto a todas las cartelas de los santos, posteriormente, otra, de las cartelas haciendo un acercamiento al rostro, a los paños y al paisaje para analizar el color y la línea de dibujo en cada una de esas partes. Otra tabla tiene el fin de ver con detalle el manejo del dibujo del rostro en los ojos, nariz, barba y orejas. No se ha podido hacer una con las proporciones del cuerpo con relación, pues algunos santos son representados de pie y otros sentados, además de que no están pintados de cuerpo entero, algunos se pintan hasta la cadera y otros hasta los muslos. También se ha realizado una tabla con énfasis en el paisaje que se encuentra en estas cartelas. (Ver tablas anexas).

Sobre los ejecutantes de estas pinturas, la Dra. Martha Fernández nos hace hincapié que no se puede asegurar si fueron tlacuilos instruidos en las artes plásticas europeas que aprendieron las artes mecánicas en las escuelas de los frailes o fueron españoles. Aún más, hay que subrayar la importancia de la voluntad de forma en la ejecución de las pinturas. No sabemos si éstas fueron realizadas de esta manera por no tener la técnica europea adecuada o fue simplemente el querer pintarlas de este modo.

Todas las figuras de los santos se presentan de $\frac{3}{4}$, algunos hacia nuestra derecha como San Marcos²⁴, otros hacia nuestra izquierda como San Luis de Anjou. Sin embargo, como ya lo mencionamos, la representación no está completa, se pintan desde la cabeza a la cadera, como a San Jerónimo; hasta los muslos, como a San Buenaventura; y a los sentados se les dibuja hasta la rodilla, como a San Francisco. A ninguno se les ven los pies o la terminación de su túnica o hábito.

²⁴ En el capítulo de Iconografía se describen los atributos relacionados con cada uno de los santos.

La línea de dibujo y el color son usados en todos los personajes. Sólo que no es aplicada de la misma manera en todos. Pareciera que estas labores pictóricas se han dividido por cuadrillas de tlacuilos o pintores peninsulares, ya que unos trazos parecen tener más conocimiento de los cánones europeos y otros, muestran rasgos de pervivencia de los modelos tradicionales indígenas. En algunos, el trazo es más simple y sin detalle, como el caso de San Antonio de Padua. En otros personajes, el detalle del dibujo de la cara es impresionante, como en San Jerónimo, donde se advierte el trazo libre y ondulado para dibujar la barba y el detalle de los ojos. Algunos rostros son dibujados sólo en línea negra y otros, son coloreados en su totalidad, como el caso de Inocencio III donde se advierten encarnaciones de color beige; o como San Ambrosio, cuyos ojos, nariz y oreja, están representados con una línea delgada pero su barba está pintada de café.

En el pelo se advierten también los dos manejos, de la línea de dibujo, como en San Buenaventura o como en la mayoría que están pintados con color, —por ejemplo, el caso de San Lucas. En cuanto al nimbo, se observan unos con la línea como San Francisco, y otros sin ella, como San Agustín. En todos, está delineado en negro y pintado en color ocre. El nimbo lo presentan los santos que no han sido representados con capelo cardenalicio, mitra obispal o papal. En este caso los sombreros son sólo dibujados (véase a san Buenaventura); los hay pintados como el de San Jerónimo y los hay con dibujo en algunas partes sin color y en otra con color (San Ambrosio) que tiene algunos detalles pintados en café, posiblemente por la pérdida o caída de pintura.

Es notorio que en el dibujo de los ojos, la nariz y las orejas hubo varias manos que intervinieron ya que no fueron pintadas de la misma manera a fin de obtener una individualización de los rasgos de la cara. Los ojos de San Jerónimo y de San Bernardino de Siena tienen marcados los

párpados, mientras que en San Mateo y San Buenaventura los ojos son de trazo más simple. El único que no presenta pupilas es San Antonio.

La nariz no presenta mayor problema aunque hay que ver que no todas son iguales; con ciertas diferencias de trazo, al igual que los ojos, se pretende una individualización de las imágenes pintadas. Nos encontramos con que hay narices anchas, alargadas, con orificios nasales bien delimitados.

Todas las orejas son peculiares y finamente detalladas. La barba es un elemento que contribuye también a la individualización de los rostros de los santos, sean éstos imberbes o no.

Cuando hablamos de la proporción de la cabeza con respecto al cuerpo, y de las manos con respecto a la cabeza, es muy difícil dar una opinión pues muchos fueron los factores que pudieron darse en ese momento. Las pinturas pudieron ser realizadas por europeos no hábiles, o por tlacuilos que todavía no habían llegado a dominar los ideales de los cánones europeos de uno a siete. No se sabe cuáles fueron las fuentes utilizadas, si fueron renacentistas, góticas o medievales, se desconoce.

Otro factor que pudo haber influido es la voluntad de forma. Sin embargo, las cabezas son un tanto más grandes para las proporciones naturalistas. Encontramos un ejemplo en San Luis de Anjou, en el que la cabeza está proporcionada de manera naturalista, más que en el caso de San Pedro y San Pablo, cuyas cabezas son enormes en proporción a su cuerpo. En cuanto a las proporciones de las manos sucede lo mismo: San Bernardino las tiene demasiado pequeñas, mientras que las manos de San Luis de Anjou son demasiado grandes. El dibujo de éstas en todos los casos es de línea clara y precisa, la mayoría están solamente dibujadas, y

sólo algunas pintadas con encarnación, como las de San Bernardino e Inocencio III. Notamos que no se advierten uñas, ni falanges.

En el dibujo y la paleta de color de los paños se advierten, de igual manera, dos tratamientos. En algunos casos solamente están dibujados como el de San Buenaventura; en otros hay partes dibujadas en línea negra y el hábito pintado totalmente de café (San Luis de Anjou), o bien, como sucede con Inocencio III, en el que toda su vestimenta se encuentra en color, su capa anaranjada y ocre, y la túnica en varios tonos de café.

Hay que hacer notar que el tratamiento que se da en los paños con la línea y el color tiene una técnica europea, que da una sensación, aunque muy incipiente, de volumen y movimiento con soltura. También hay variación de habilidades técnicas en la manufactura de los paños. En el caso de San Buenaventura éstos apenas son dibujados y no demuestran la maestría que alcanzan algunos ejemplos como San Antonio, San Francisco y San Gregorio donde, con la línea y el color, se logran efectos de volumen y movimiento.

En el dibujo, también existen cartelas donde los paños son dibujados sin más detalle (San Marcos); en cambio hay otros como San Agustín y San Gregorio donde su capa es ricamente decorada en la orilla.

Tocante al dibujo y al color de los atributos iconográficos, hay ejemplos donde son dibujados de manera sencilla y sin relleno de color, como los atributos iconográficos de los libros y de las plumas de los Padres de la Iglesia: San Jerónimo, San Gregorio, San Agustín y San Ambrosio. Pero hay otros atributos iconográficos más elaborados y detallados en los que se observa que intervinieron tlacuilos o españoles conocedores de las formas naturalistas. Podemos ver los atributos de todos los evangelistas: San Lucas, el buey; San Marcos, el león; San Mateo, el ángel; y San Juan,

el águila. Lo mismo pasa con el atributo: el niño Jesús, de San Antonio de Padua, que a pesar de estar en muy malas condiciones de conservación y no notarse a simple vista, se advierte también en él buena técnica en el trazo de la línea.

Es destacable el ángel de San Mateo dibujado, seguramente, por las mismas personas que dibujaban los rostros más elaborados de los santos. Los atributos de los evangelistas y de San Antonio de Padua fueron realizados tanto con línea de dibujo como con color.

Al revisar el paisaje nos parece importante señalar varios puntos. El tratamiento estilístico que se le ha dado al paisaje en las cartelas del claustro bajo de Huaquechula, y sobre todo las capillas que se encuentran en el claustro alto, es bastante peculiar. Algunos investigadores, como Helga Von Kügelgen, han externado sus ideas sobre las semejanzas de estilo entre las pinturas murales de Huaquechula, la Casa del Deán y el sotocoro de Cuauhtinchan. Este es un tema que merece una investigación exhaustiva y muy detallada, pero por lo menos, podemos afirmar que en el paisaje de Huaquechula hay ciertos elementos estilísticos peculiares que no se dan en otros lugares.

En la composición de las cartelas de los santos destaca en primer plano sus figuras, y en segundo plano, como fondo, se advierte el paisaje que ha sido elaborado, conociendo la técnica que permite la ilusión de profundidad y tridimensionalidad. Las distancias lejanas del paisaje han sido tratadas con “trucos” de la pintura europea, como pintar de azul las montañas para dar la sensación de lejanía²⁵, como en el caso de San

²⁵ En los Países Bajos hicieron un uso experimental para manejar la perspectiva: cambios en el color y tono en los objetos que se alejan del espectador. Debido a la densidad de la atmósfera, los contrastes de tono disminuyen y los colores tienden a volverse azules cuanto mayor es la distancia a que se encuentran del observador. Los flamencos

Mateo. La escala de los elementos del paisaje, como las rocas que están en un plano más próximo, está pintada en jerarquía con la figura, como podemos ver en el caso de San Gregorio.

En la mayoría de los casos en que se ha perdido el paisaje, se advierte que lo hubo, por los diferentes tonos de azul y verde como en el caso de San Francisco, no tiene línea de dibujo y es más bien pintado a base de color. La línea de horizonte está pintada claramente, como en el ejemplo de San Ambrosio. El cielo es pintado en diversos tonos de azul, como en la cartela de San Jerónimo; tiene claros en la línea de horizonte, como en el paisaje de San Mateo; o está pintado el crepúsculo en anaranjado, como sucede con San Marcos. Los valles están pintados en café y azul-verdoso, como en la cartela de San Bernardino. La vegetación también está representada, podemos ver árboles en el paisaje de San Gregorio, arbustos en el caso de San Ambrosio y montículos de tierra con árboles como en la cartela de San Buenaventura. El paisaje tiene ambientación rocosa en el caso de San Jerónimo, que fue un ermitaño, y pastos en praderas como en el caso de Inocencio III. De cualquier manera hay un tratamiento de diferentes planos en la mayoría de los casos para darle efecto de profundidad y perspectiva a la composición.

CENEFA ESPECIAL

Una mención especial merece una cartela que al parecer no estaba contemplada dentro del friso, la cual contenía a la cenefa junto con las 36 cartelas de santos y de escudos. Se trata de una cartela que se encuentra a la entrada del refectorio y que por su estilo parece ser posterior al

adecuaron la intensidad de sus pigmentos a los diferentes planos de sus representaciones.

conjunto pictórico tratado. Además, esta cartela está sobrepuesta en la cenefa, al contrario de todas las demás, que ocupan un espacio ya determinado entre la cenefa. Es una cartela más grande en dimensiones que todas las demás, realizada en grisalla y con una fina línea en su manejo del dibujo que demuestra una mano experta al pintarla. El asurado que enmarca al grifo de esta cartela es realizada con gran maestría. Existen otras manifestaciones plásticas de este estilo dentro del conjunto conventual: la cenefa del sotocoro del templo y la cenefa de las capillas del claustro alto. Fig. 19. En un estudio posterior, que abarque la totalidad de la pintura mural del convento, se podrá profundizar sobre la relación de estas pinturas.



Asurado en el claustro alto



Asurado en la Cartela



Asurado en el templo

Especial

Fig. 19 Asurado en el claustro y templo de San Martin de Huaquechula.

CAPÍTULO III

ICONOGRAFÍA

CARTELAS DE LOS SANTOS

En el programa iconográfico del claustro bajo del convento de Huaquechula se encuentran dieciséis santos y tres tipos de escudos. Para poder determinar a cada uno de los santos se hizo una observación y análisis detallado de los atributos iconográficos, y se consultaron diversos libros de Iconografía de autores como Louis Réau y Héctor H. Shoenone, así como *La Enciclopedia Católica* y la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Las siguientes tablas nos permiten un acercamiento a su atributo para poder identificarlos. (Ver tablas anexas de santos con su elemento iconográfico.)

Como habíamos mencionado, el programa iconográfico que se realizaba en cada uno de los conventos del siglo XVI correspondía a un programa determinado para cada una de las órdenes, en este caso la de los hermanos menores, los franciscanos. En esta serie son personajes de la iglesia que con su ejemplo, conocimientos, enseñanzas o hechos habían sido determinantes para la orden monacal. Después de analizar las tablas de santos y sus elementos iconográficos podemos hacer la siguiente relación en la que se analiza: la ubicación de la cartela en los muros y la orientación de éstos, el número de cartela que se le ha asignado a cada una de ellas, el grupo al que pertenece cada santo y su elemento iconográfico.

MUROS EDIFICIO CONVENTUAL

PONIENTE

- 1 SAN JERÓNIMO *PADRE DE LA IGLESIA*
Vestimenta cardenalicia, pluma y libro.
- 4 SAN AMBROSIO *PADRE DE LA IGLESIA*
Vestimenta obispal, pluma y libro.

SUR

- 6 SAN LUIS DE ANJOU *FRANCISCANO*
Joven obispo, sayal franciscano.
- 9 SAN FRANCISCO *FRANCISCANO*
Hábito y cordón franciscano, acompañado de una garza.

ORIENTE

- 11 SAN FRANCISCO *FRANCISCANO*
Hábito y cordón franciscano, acompañado de una garza.
- 14 SAN LUCAS *EVANGELISTA*
Buey, libro y pluma.

NORTE

- 16 SAN BUENAVENTURA *FRANCISCANO*
Hábito franciscano, capa cardenalicia, capelo cardenalicio.
- 19 SAN JUAN *EVANGELISTA*
Águila, libro y pluma.

MUROS PATIO

PONIENTE

- I SAN GREGORIO *PADRE DE LA IGLESIA*
Tiara y capa papal, libro y pluma.

IV SAN AGUSTÍN *PADRE DE LA IGLESIA*
Vestimenta obispal, libro y pluma.

SUR

V ANTONIO DE PADUA *FRANCISCANO*
Hábito y cordón franciscano, Niño Jesús.

VIII INOCENCIO III *PAPA*
Vestimenta papal.

ORIENTE

IX SAN BERNARDINO DE SIENA *FRANCISCANO*
Hábito franciscano, acción de predicar.

XII SAN MATEO *EVANGELISTA*
Ángel, libro y pluma.

NORTE

XIII SAN MARCOS *EVANGELISTA*
León, libro y pluma.

XVI SAN PEDRO Y SAN PABLO *APÓSTOLES*
Pedro, llave. Pablo, espada.

CARTELAS CON ESCUDOS

De la misma manera que fueron representados estos santos de la Iglesia, una serie de escudos reforzaban la serie hagiográfica: ocho veces el escudo franciscano de las Cinco Llagas, en cinco ocasiones el *Orbis Mundi* y en siete, el Santo Nombre de Jesucristo. (Fig. 20)



Cartela con el Santo
Nombre de Jesucristo

Cartela con el escudo de las
cinco llagas

Cartela con Orbis Mundi

Fig. 20 Cartelas con escudos.

La Maestra Estrada de Gerlero ha investigado sobre los nombres sagrados y los escudos de las órdenes que se encuentran en los espacios conventuales del siglo XVI en la Nueva España:

“En este arte religioso, las manifestaciones artísticas de contenido místico fueron predominantemente abstractas e integraron un cuerpo simbólico que incluyó los nombres sagrados, los escudos de las órdenes religiosas, la síntesis pasionaria de las *Armas de Cristo*, gran variedad de criptogramas y los glifos toponímicos indígenas, incorporados a la estructura conceptual y arquitectónica de fondo ...”²⁶

La misma Maestra Gerlero nos hace reflexionar sobre el cómo y el porque hay tantos escudos en los conventos y la interpretación de las fuentes simbólicas-litúrgicas al momento de contextualizarlos. De esta manera nos podemos explicar cómo hay veinte cartelas de escudos dentro de este programa franciscano, La Maestra Gerlero nos indica:

²⁶ Elena Isabel Estrada de Gerlero. *El nombre y su morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva Iglesia de las Indias*. Parábola Novohispana. Cristo en el Arte Virreinal. Fomento Cultural Banamex. México. 2000

“De manera que resulta que estos edificios religiosos novohispanos son como “[...] *la torre de David, de la cual penden mil escudos*” (Cantar de los Cantares IV, 4); estos frisos de escudos también se remontan al pasaje descriptivo de la casa salomónica de los Cedros de Líbano (Reyes X), que seguramente sirvió de modelo al *Templum Salomonis* de los templarios de Jerusalén, en la época de los cruzados descrito por san Bernardo de Claraval de *De la Excelencia de la milicia cristiana*, el cual, a su vez, influyó en la visión de san Francisco de la Casa de Armas, mencionada por san Buenaventura en la *Leyenda Mayor*.²⁷

En cartelas que contienen el Santo Nombre de Jesucristo se encuentran las siglas IHS. En la Edad Media el Nombre de Jesús se escribía: *IHESUS*; el monograma contiene la primera y la última letra del Santísimo Nombre. Se encuentra por primera vez en una moneda de oro del siglo VIII: *DN IHS CHS REX REGNANTIUM* (El Señor Jesucristo, Rey de Reyes). Algunos sostienen que las tres letras son las iniciales de *Iesus Hominis Salvatore* (Jesús Salvador de los Hombres)²⁸ En cuatro de los monogramas del Santo Nombre de Jesucristo se desprende una cruz con cuatro puntos, que pudiera ser la representación de la Cruz de Jerusalén, muy usada por los franciscanos y que significa las cinco llagas de Cristo.²⁹

Los franciscanos tienen varios escudos que usan en sus construcciones frecuentemente. El de los dos brazos cruzados, los cuales representan el brazo de san Francisco y el brazo de Jesucristo; el escudo de la cruz de Jerusalén y el escudo de las Cinco Llagas.

En el año de 1224, san Francisco de Asís se retiró al monte Alvernia, después de haber regresado del intento de asistir a las cruzadas. En Egipto había contraído una enfermedad que casi lo deja ciego. El día de la

²⁷ Estrada de Gerlero. *Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana*. El arte Mexicano. El Arte Colonial. Salvat. México. 1982. pp. 638.

²⁸ Udo Becker. *Enciclopedia de los Símbolos*. Océano. México. 1996. pp 169

²⁹ LeRoy H. Appleton. *Symbolism in liturgical art*. Charles Scribner's Sons. Nueva York. 1959. pp. 23

exaltación de la Cruz tuvo una visión de un crucifijo, donde un Jesucristo tenía la apariencia de un serafín. De las Cinco Llagas pasionarias enramaba una luz que se imprimieron en forma de estigmas. Dos en los pies, una al costado y dos en las manos. La leyenda dice que san Francisco soportó los dolores de la estigmación por dos años. Esta es una de las representaciones iconográficas más usadas para san Francisco, que llegó a convertirse en un escudo universal franciscano. En las cartelas de Huaquechula está representado en ocho ocasiones.

Las cartelas con *Orbis Mundi* o esfera cósmica están representadas por un círculo, la cual simboliza a la tierra y al cielo con una cruz en la parte alta. Ésta, era un símbolo que sostenían las imágenes de Jesucristo Pantocrátor para representar el poder de Dios en la Tierra, que con su gloria se manifiesta al ser Principio y Fin, Señor de todas las cosas.³⁰ Se repite en cinco ocasiones en las cartelas de Huaquechula. Estas representaciones las encontramos en diversos libros de grabados europeos de la Edad Media. (Fig. 21)



Fig. 21 Pantocrátor con *Orbis Mundi*.

³⁰ *Ídem*. Pág. 170

CARTELA ESPECIAL

La cartela de mayor tamaño y que se encuentra a la entrada del refectorio presenta un fino trabajo de dibujo con *asurado*. Esta cartela es posiblemente posterior a todas las demás del claustro bajo. Al centro presenta un animal fantástico, formado por la combinación del cuerpo de un león y la cabeza y las alas de un águila. Este personaje sostiene entre las patas un objeto rectangular del que penden cadenas, que a su vez sostienen una esfera con dos grandes alas abiertas.

Las cartelas analizadas hasta ahora están dentro de dos categorías generales; por un lado, aquellas que a manera de ilustración —o con una intención posiblemente mnemotécnica— representan a los padres de la iglesia, evangelistas, santos o apóstoles; y por otro, con un carácter más simbólico, las llagas y los monogramas con el Santo Nombre de Cristo. La interpretación de la cartela especial presenta un problema interesante pues contrasta definitivamente con las demás, tanto en su estilo como en su función y aparente significado; y es precisamente en torno a éste donde trataremos de abordar el problema sin dejar de lado ninguna explicación.

Una primera interpretación se sugiere debido al lejano parecido que podría tener la imagen de la cartela con el Tetramorfos, y que explicaremos a continuación. Cuando el profeta mayor Ezequiel se encontraba entre los hebreos exiliados en Babilonia, en el año de 579 a.C., tuvo la visión de un animal fabuloso que tenía cuatro caras: de hombre, de león, una más de toro y la última de águila. Estos animales apocalípticos simbolizaban la universalidad de la presencia divina y las cuatro columnas del Trono de Dios. En muchas ocasiones se ha representado un animal con estas cuatro características. En el *Apocalipsis* de san Juan, el Tetramorfos es descrito

de una forma semejante pero con los ojos cubiertos, tanto por delante como por detrás³¹.

En la Edad Media, el Tetramorfos se convierte en el símbolo de los cuatro evangelistas, que también significan las cuatro columnas del Trono de Dios, y a cada uno de ellos les corresponde el siguiente animal: para san Mateo el hombre alado, para san Marcos el león, para san Lucas el buey alado, y para san Juan el águila. San Jerónimo considera que cada animal tiene un significado: el hombre, la Encarnación; el buey, la Pasión; el león, la Resurrección; y el águila, la Ascensión³².

Aunque esta imagen haya querido representar al Tetramorfos dentro del programa iconográfico del claustro bajo —como una referencia directa a los cuatro evangelistas, los cuales por cierto, ya están representados— la imagen corresponde más bien a un grifo, que es un ser que en la parte superior es un águila y en la parte inferior un león. Por esta razón, aún haciendo un esfuerzo de abstracción, parece difícil establecer que nuestra cartela especial hubiera sido pintada con la intención de representar al Tetramorfos, del cual sólo tendríamos dos personajes —el león y el águila—, y en un contexto donde los cuatro evangelistas se encuentran con su iconografía completa en lugares estratégicos del pasillo.

Una segunda línea de investigación nos ha llevado a buscar el sentido de dos símbolos de la cartela, que son particularmente significativos desde el punto de vista de la emblemática, a saber: el rectángulo y la esfera. Alciato en su *Emblematum libellus*, relaciona estas figuras geométricas con la fortuna y el arte. A continuación el texto en latín, y su traducción al español antiguo.

³¹ *Ídem*. Pág. 313

³² *Ídem*. Pág. 313

ARS NATURAM ADIVVANS	QUE EL ARTE AYUDA A LA NATURALEZA
<p><i>Ut sphaerae Fotuna, cubo sic insidet Hermes: Artibus hic, variis casibus illa praeest: Atdersus vim fortunae est ars facta: sed artis Cum fortuna mala est, seape requirit open. Disce bona sates igitur satudiosa iuventus Quae certae secum commoda sortis habent.</i>³³</p>	<p><i>Fortuna es una bola, y en un cuadrado Mercurio está, que las artes enseña, Como los Casos rebolver es dado A la fortuna, que de esto es enseña. Contra Fortuna el arte fue don dado, Y ansi contra ella el arte haze reseña. Luego mancebo aprende buenas artes que para dar ventura tienen partes</i>³⁴.</p>

Santiago Sebastián nos ofrece otra traducción del mismo texto que dice:

EL ARTE AYUDA A LA NATURALEZA

Así como la Fortuna descansa en una esfera, así Hermes lo hace en un cubo. Él preside diversas artes; ella, las casualidades. El arte se ha hecho contra la fuerza de la fortuna, pero cuando la fortuna es mala, a menudo requiere la ayuda del arte. Aprende, pues juventud estudiosa, las buenas artes, que tienen en sí las ventajas de una suerte cierta³⁵.

En dos diferentes ediciones las imágenes del emblema de Alciato nos muestran la oposición y al mismo tiempo el aspecto “complementario” que estos dos personajes y figuras geométricas representan. (Fig. 22)

³³ <http://www.mun.ca/alciato/test1.html>

³⁴ <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A49a190>

³⁵ Sebastián Santiago. *Emblemas*. Akal. España. 1985 pp. 132



Fig. 22 Dos versiones del grabado del mismo emblema en diferentes ediciones de los Emblemas de Alciato.

El análisis de las imágenes, el sentido del texto y los personajes representados en los emblemas de Alciato, no nos permiten confirmar una relación con nuestra cartela especial, pues a pesar de que decidiéramos relacionar el círculo alado de nuestra cartela con la esfera de Fortuna, y el rectángulo que sostiene el grifo con el cubo de Mercurio, el sentido vertical en el que están representados indica una dependencia o al menos una correlación de grado, donde la Fortuna o la Suerte está supeditada a las Artes, idea contraria a lo expuesto en el emblema de Alciato.

Este emblema sitúa ambas figuras geométricas y personajes en igualdad de nivel o complementariedad, donde al menos la falta de suerte puede ser aliviada por la intervención del conocimiento y las artes. Por otra parte, no es posible dejar de lado que el cubo y la esfera, como figuras geométricas complementarias en la descripción de Alciato, no son similares a la esfera alada esta cartela, ni al rectángulo que sostiene el grifo respectivamente. De igual manera, resulta difícil relacionar estas figuras geométricas con el grifo del que penden, cuya imagen no encontramos en el emblema de Alciato y que en el caso de la cartela

especial, es un personaje central, razón por la cual no es posible establecer una relación entre aquélla y el emblema aludido.

Una tercera pista nos ha llevado a relacionar el grifo de la cartela con Cristo, en una representación alegórica que funge como guardián de un lugar tan especial en el convento como es el refectorio, misma que analizaremos a continuación.

La imagen principal de la cartela, corresponde a un grifo. Desde las primeras civilizaciones tenía el sentido emblemático de la conjunción del león y el águila en un solo cuerpo, como representación de los reyes de la tierra y del cielo en un solo elemento. Los antiguos griegos y romanos hicieron de él un guardián, y particularmente para los griegos representaba un animal de luz. El grifo se encontraba sentado a los pies de Apolo, dios de luz y de belleza. De esta manera representa para la antigüedad una forma de inspiración poética que ilumina al mundo, la cual aleja al espíritu de las trivialidades de la vida cotidiana. Por estos atributos el grifo se consideraba como guardián de los caminos de la salvación y guardián vigilante de los tesoros de Apolo³⁶.

Dentro de este místico sentido es adoptado por la emblemática cristiana desde sus primeros tiempos. En la Edad Media el simbolismo crístico se reafirma, pues todo lo que concierne a la emblemática del águila, —con su simbolismo pagano de llevar las almas al cielo— es tomado para la representación de Jesucristo, Salvador de las almas, que mediante su sangre, eleva los espíritus hacia el cielo. Sin embargo, el grifo contiene aún otra significación más: la doble naturaleza de Cristo.

³⁶ Charbonneau-Lassay, L. *El bestiario de Cristo*. Sophia Perennis. Palma de Mallorca. 1996. Pág. 364-377.

Al reunir las dos naturalezas —la del águila y la del león— el sentido emblemático del grifo arriba nos da la parte Divina del Salvador y abajo, representa su parte Humana: Jesucristo, Dios y Hombre. Por su cuerpo leoaquilino, el emblema tiene dos de los cuatro elementos: el aire y la tierra, y por lo tanto de las dos realezas de Cristo: soberano del cielo y de la tierra.³⁷ Es probable que por esta concepción emblemática crística, el grifo haya sido incorporado a la imagen de la entrada del refectorio del claustro bajo de Huaquechula.

La imagen también contiene una esfera la cual, dentro de la emblemática medieval, representa a Dios. En el *Libro de los veinticuatro filósofos* se encuentran estas referencias, las definiciones de la Divinidad, en la que se describe: “Dios es una esfera infinita cuyo centro se halla en todas partes y su circunferencia en ninguna [...] Dios es una esfera que tiene tantas circunferencias como puntos [...] Dios es llamado con toda justicia “esfera”, puesto que es propio de la forma esférica carecer de un principio y un final”³⁸

Entre el grifo (Jesucristo) y la esfera alada (Dios Infinito y Eterno) se encuentra un sillar de piedra, que posiblemente podría significar a los fieles que conforman la Iglesia. Según la Mtra. Gerlero “las jerarquías eclesiásticas empleaban imágenes arquitectónicas de origen bíblico como «la piedra angular» (Cristo), «las piedras vivas» y las «piedras cuadradas» (los fieles) que conforman la Iglesia y que son mencionados por Pedro y Pablo en sus epístolas; de manera que la simulación de sillería [...] parece

³⁷ *Ídem.*

³⁸ Paolo Lucenti. *El libro de los veinte cuatro filósofos*. Ediciones Siruela. España. 2000. pp. 47-108.

responder a esta necesidad simbólica, ya que los padres de la Iglesia y los liturgistas emplearon frecuentemente dichos símbolos”³⁹

La fuente visual de esta cartela podría ser la imagen de la divisa de Antonio Gryphium, editor del siglo XVI que publicó diversos libros de teología, de oración y Biblias. En el fondo antiguo de la Biblioteca Lafragua de la BUAP, se han encontrado más de 15 libros antiguos que pertenecieron a la Orden Menor de los Franciscanos en la región de la Provincia del Santo Evangelio del siglo XVI, que contienen la divisa del editor Gryphium. Estos libros contienen la marca de fuego de la orden y de la provincia, por lo tanto circulaban dentro de la provincia del Santo Evangelio en el siglo XVI, y pudiera ser que los pintores de Huaquechula tuvieran en sus manos este tipo de libros (Fig. 23).

En la primera página se encuentra el escudo emblemático del editor, el sello tiene la figura del grifo con el lema *VIRTUTE DUCE, COMITÉ FORTUNA* (LA VIRTUD CONDUCE Y ENVÍA A LA FORTUNA) En la *picturae*, el grifo sostiene con sus garras un objeto rectangular —que puede estar haciendo alusión a un libro o un lapida de la prensa de los impresores—; la bola que pende, es la bola alada de la Fortuna, tal como lo confirma el lema.

³⁹ Elena I. Estrada de Gerlero. “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”. El Arte Colonial I. El arte Mexicano. Salvat. México. 1982. pp. 639.

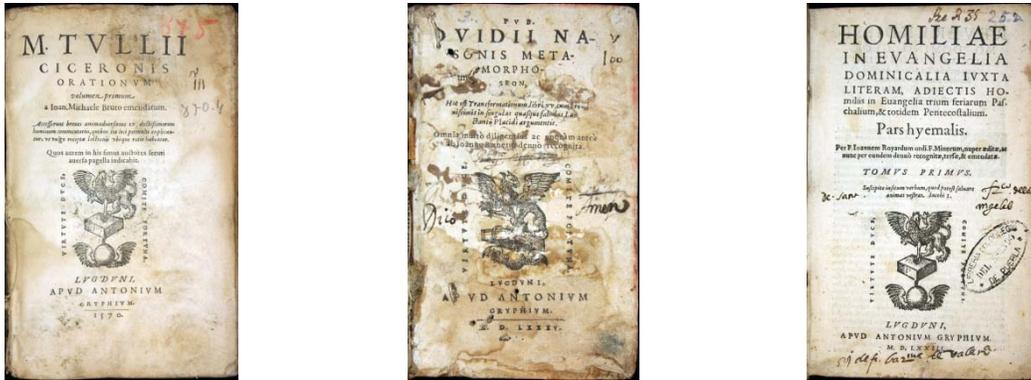


Fig. 23 Libros editados por Antonio Gryphium que se encontraban en la provincia del Santo Evangelio en el siglo XVI

En la Edad Media, el grifo en la heráldica se utilizó para las familias que tenían una relación fonética, y servía de “armas parlantes” a grandes familias. Era de suponer que los editores Gryphium de Francia (Sebastián, Antonio, etc.) que imprimieron en Lyon (Lugduni) utilizaran al grifo en su emblema editor⁴⁰. También hay que recordar que en la Edad Media se utilizó el grifo como emblema de la sabiduría, “elevando las vulgaridades del mundo por medio de la luz del arte y de la literatura antigua”⁴¹. Asimismo fue usado como símbolo de inteligencia y fortaleza⁴².

Cabe la posibilidad que al circular estos libros en la provincia del Santo Evangelio, los frailes vieran en el emblema de Antonio Gryphium no sólo el emblema editor, sino un significado más litúrgico, relacionado como lo habíamos mencionado con el simbolismo crístico: el de vigilante y guardián, de Dios Eterno e Infinito y de los mismos integrantes de la

⁴⁰ Agradezco este comentario a Claudia Raya autora del libro *Marcas de impresores y editores del siglo XVI. Muestrario Iconográfico*

⁴¹ Charbonneau-Lassay, L. *El bestiario de Cristo*. Sophia Perennis. Palma de Mallorca. 1996. Pág. 364-377.

⁴² Agradezco este comentario a Claudia Raya autora del libro *Marcas de impresores y editores del siglo XVI. Muestrario Iconográfico*

Iglesia, razón por la cual, los frailes pudieron haber decidido hacer una copia de la divisa del editor (fig. 22).



Cartela Especial



Biblia del siglo XVI con la divisa del editor Antonium Gryphium.

Figura. 22

A la distancia y en nuestros días podría resultarnos difícil situarnos en el estado de ánimo de los fieles y frailes de ese tiempo. Sin embargo, es evidente que, lo mismo durante las procesiones que durante sus momentos de introspección y retiro, las imágenes plasmadas en el claustro seguramente sirvieron como motivo de inspiración y recordatorio visual de los valores y aspiraciones promovidas por la orden.

Recordemos que en el sentido procesional se encontraban las imágenes de los Padres de la Iglesia, franciscanos importantes de la orden, evangelistas y apóstoles, escudos de la orden, Llagas de Jesucristo, *Orbis Mundi* y el Santo Nombre de Jesucristo. En la cenefa: la Verónica y el macetón, símbolo de la Virgen María, y a la entrada del refectorio la delicada y hermosísima *Cartela Especial* de gran contenido simbólico, todo unido por el cordón franciscano, que representa la mística de la orden,

reflejada en estas pinturas donde los frailes diariamente oraban y se encomendaban.

CONCLUSIÓN

El trabajo nos ha permitido constatar algunos elementos ya explorados por otros autores en la pintura mural de esta época. Uno de ellos es el relacionado con el sincretismo, manifiesto en el escudo de las cinco llagas, que contiene una representación de un Chalchihuite, como muestra del pasado y las tradiciones simbólicas que los tlacuilos integraron en su trabajo. Otro elemento visible en la pintura de Huaquechula relacionado con el estilo pictórico, es el que nos ha permitido mostrar, la transformación forzada del estilo tradicional mesoamericano hacia el naturalismo europeo, y que queda de manifiesto en las tablas comparativas, donde se evidencian los detalles del color, la línea y el volumen. Elementos todos que hacen referencia al incipiente estilo naturalista que los artistas indígenas eran obligados a imitar.

Por otro lado, la investigación nos ha descubierto aspectos novedosos que no habían sido esclarecidos hasta el momento, relacionados con la iconografía, el estilo pictórico y la temporalidad de las pinturas. En primer lugar, la investigación nos permitió mostrar la evidencia de las dos etapas pictóricas en las que se realizaron las pinturas murales del claustro bajo. Ambas alrededor de los años de 1570 y que resultan evidentes en los lazos que se encuentran en el friso y en algunas cartelas, donde el desprendimiento de micras de pintura permitieron mostrar las dos etapas. Por otro lado, el detallado trabajo de campo y la documentación minuciosa de las imágenes, nos permitió descubrir elementos y detalles que no son visibles a simple vista, como la existencia del paisaje que se encuentra en las cartelas del *Orbis Mundi*, detalles que desde el piso, son prácticamente imposibles de apreciar por la altura a la que se encuentran, la pequeñez del dibujo y el estado de conservación. Pero que no obstante, constituyen un elemento importante en el estilo pictórico de la obra.

Otro aspecto importante de la investigación, está relacionado con el esclarecimiento de elementos que hasta el momento, habían sido denominados, pero no debidamente clasificados como es el caso de la cartela especial, que de acuerdo a nuestra investigación, representa al Tetramorfos. Esta imagen es posiblemente la copia de la divisa del editor Antonio Gryphium, que podría explicarse por la influencia de los libros que pertenecieron a los Franciscanos de la Provincia del Santo Evangelio y que contienen la divisa de Gryphium.

Finalmente, dentro de las aportaciones de la investigación presentada, encontramos lo relativo a la identidad de cada uno de los Santos, misma que fue esclarecida tomando en cuenta los elementos iconográficos que se encontraban ocultos a simple vista, debido al pobre estado de conservación de las pinturas. Este hecho nos permitió determinar el programa iconográfico completo y relacionarlo con el recorrido de procesión y el orden que cada uno de los Santos presenta: primero Padres de la Iglesia, después Franciscanos, seguido por Evangelistas y terminando con Apóstoles.

TABLAS ANEXAS

CARTELAS CON SANTOS



San Jerónimo



San Ambrosio



San luís de Anjou



San Antonio



San Antonio



San Lucas



San Buenaventura



San Juan



San Gregorio



San Agustín



San Antonio de Padua



Papa Inocencio III



San Bernardino de Siena



San Mateo

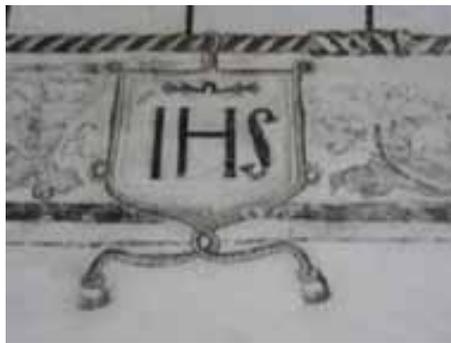


San Marcos

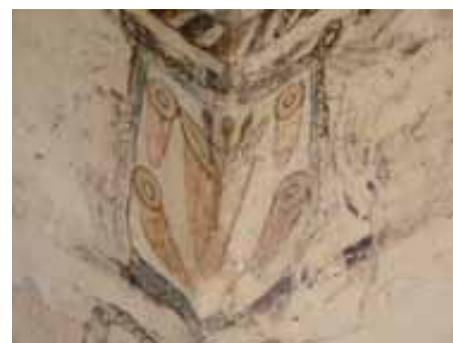


San Pedro y San Pablo

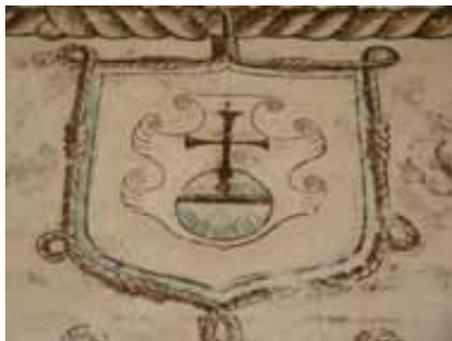
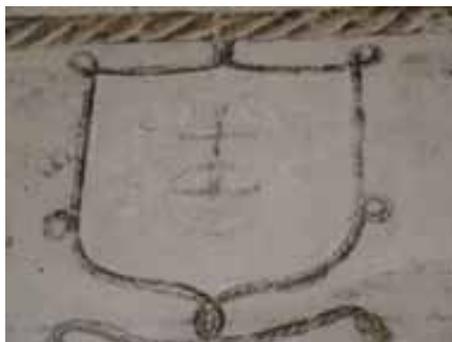
CARTELAS CON ESCUDOS



Cartelas con Santo Nombre de Jesucristo.



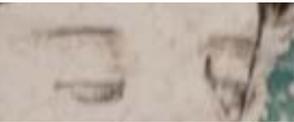
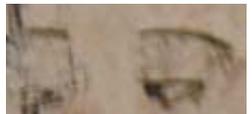
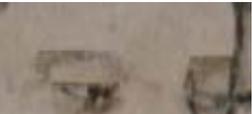
Cartelas con el escudo franciscano de las Cinco Llagas.



Catelas con *Orbis Mundi*.

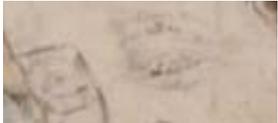
ROSTROS DE SANTOS CON DETALLE EN
OJOS, NARIZ, BARBA Y OREJA.

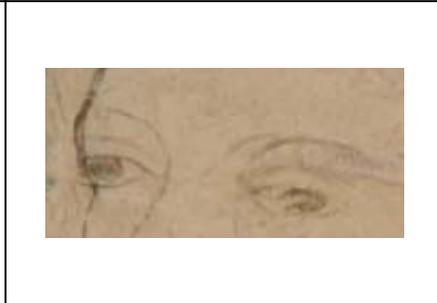
			
<p>San Jerónimo</p>	<p>ojos</p>	<p>nariz/barba</p>	<p>oreja</p>
			
<p>San Ambrosio</p>	<p>ojos</p>	<p>nariz/barba</p>	<p>oreja</p>
			
<p>San Luis</p>	<p>ojos</p>	<p>Nariz/barba</p>	<p>oreja</p>

			
San Francisco	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Francisco	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Lucas	ojos	nariz/barba	ojeja

			
San Agustín	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Antonio	ojos	nariz/barba	oreja
			
Inocencio III	ojos	nariz/barba	oreja

			
San Bernardino	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Mateo	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Marcos	ojos	nariz/barba	oreja

			
San Buenaventura	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Juan	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Gregorio	ojos	nariz/barba	oreja

			
San Pedro	ojos	nariz/barba	oreja
			
San Pablo	ojos	nariz/barba	oreja

SANTOS CON SU ELEMENTO ICONOGRÁFICO

Evangelista

Elemento iconográfico



San Lucas

Buey, libro y pluma.



San Juan

Águila, libro y pluma.

Evangelista

Elemento iconográfico



San Lucas

Buey, libro y pluma.



San Juan

Águila, libro y pluma.

Evangelista

Elemento iconográfico



San Marcos

León alado, libro y pluma.



San Mateo

Ángel, libro y pluma.

Doctor de la Iglesia.

Elemento Iconográfico



San Jerónimo

Capelo y capa cardenalicia, pluma y libro.



San Ambrosio

Báculo, Mitra, libro.

Doctor de la Iglesia



Elemento Iconográfico



San Gregorio

Tiara y capa papal, libro y pluma.



San Agustín

Vestimenta obispal, libro y pluma.

Santo franciscano

Elemento iconográfico



San Francisco

Hábito y cordón franciscano, acompañado de una garza.



San Francisco

Hábito y cordón franciscano, acompañado de una garza.

Santo Franciscano



Elemento iconográfico



San Buenaventura



Hábito franciscano, capa cardenalicia, capelo cardenalicio.



San Bernardino de Siena.

Hábito franciscano, acción de predicar.



Santo franciscano



Elemento iconográfico



San Luis de Anjou



Joven obispo, sayal franciscano.



San Antonio de Padua.

Hábito y cordón franciscano y niño Jesús.

Papa

Elemento Iconográfico



Inocencio III

Vestimenta papal.



San Pedro y San Pablo

Pedro, llave. Pablo, espada.

PAISAJE EN CARTELAS DE SANTOS





BIBLIOGRAFÍA

APPLETON, LeROY H. *Symbolism in liturgical art*. Charles Scribner's Sons. Nueva York. 1959.

BECKER, Udo. *Enciclopedia de los Símbolos*. Océano. México. 1996.

BENAVENTE, Fray Toribio de. *Memoriales o libro de la Nueva España y de los indios naturales de ella*. Edmundo O' Gorman. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1971

CIUDAD REAL, Antonio de. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1993

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Porrúa. México. 2004.

CHARBONNEAU-LASSAY, L. *El bestiario de Jesucristo*. Editorial José J. Olañeta. Palma de Mallorca. 1996.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Porrúa. México. 2005.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo. *Los Códices*. Consejo Nacional para la Cultura. México. 1998.

ESTRADA DE GERLERO, Elena. *La pintura mural durante el Virreinato*. Arte colonial III. El Arte Mexicano. Salvat. México. 1982.

Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana. El Arte Colonial I. El arte Mexicano. Salvat. México. 1982.

El nombre y su Morada. Los monogramas de los nombres sagrados en el arte de la nueva y primitiva Iglesia de las Indias. Parábola Novohispana. Cristo en el Arte Virreinal. Fomento Cultural Banamex. México. 2000

KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica. México. 1942.

LeBOUHLLECC, Laurence. *San Martín Huaquechula, Puebla*. Universidad de las Américas. México. 1999.

LUCETINI, Paolo. *El libro de los veinticuatro filósofos*. Ediciones Siruela. España. 2000.

MANRIQUE, Jorge Alberto. *La excentricidad del arte mexicano. Dos mundos: paralelismo y convergencia*. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1992.

MENDIETA, Jerónimo. *Historia Eclesiástica Indiana*. Joaquín García Icazbalceta. Editorial Porrúa. México. 1971

REAU, Luis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Ediciones del Serbal. España. 2000.

REIGL, Alios. *El arte industrial tardorromano*. Visor. Madrid. 1992.

RIPA, Cesare. *Iconología*. Akal. España. 1996.

REYES VALERIO, Constantino. *El pintor de conventos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 1989.

ROBERTSON, Donald. *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*. Yale University Press. Estados Unidos. 1959.

SANTIAGO, Sebastián. *Iconografía del Arte del Siglo XVI en México*. Universidad Autónoma de Zacatecas. México. 1995

Alciato. Emblemas. Akal. España. 1985.

TORQUEMADA, Fray Juan de, *Monarquía indiana*, Salvador Chávez Hayhoe. México. 1944.

VORAGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Alianza Editorial. Madrid. 1999.

<http://www.mun.ca/alciato/test1.html>

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A49a190>

Archivos consultados:

Archivo de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Archivo General de la Nación.

Archivo del Centro del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
Puebla, sección Monumentos Históricos.

Archivo del Centro del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
Puebla, sección de Restauración.

Archivo Histórico de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio.

Archivo de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio INAH.

Archivo de la Biblioteca Franciscana.