



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**  
**LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**



**TEXTO VERBAL Y REPRESENTACIÓN PICTÓRICA RELIGIOSA**  
**EN EL SIGLO XVI.**  
**CASO DE ESTUDIO: ‘EL BAILE DE SALOMÉ’**

**TESIS**  
**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**PRESENTA**  
**GUILLERMO DANIEL JIMÉNEZ SÁNCHEZ**

**ASESORA**  
**GEORGINA PAULÍN PÉREZ**

**MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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







**A**

**Ruth Sánchez Pérez**

*Con profundo cariño, agradecimiento y admiración*



A

J. Guillermo Jiménez G.

Altagracia Pérez Díaz

*In Memoriam*



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo agradecer a Ruth Sánchez, mi madre, por su respaldo constante e incondicional en todos los proyectos que he emprendido, incluyendo el presente. Igualmente, a Rebeca Sánchez y a Donaciano Hernández por las sinceras palabras de aliento y el apoyo que siempre las acompañó. A Ariadna Martínez quien además de brindar su apoyo e interés por este trabajo, fue siempre la primera y última lectora de todos los borradores, contribuyó con sus cuestionamientos y correcciones, con la orientación en asuntos de Artes Plásticas y en el proceso de realización de las fotografías y esquemas que aquí se presentan. A Sandra Tinajar por su amable y desinteresada asistencia y orientación. Al P. Clemente Rosales Ortiz, párroco de la Iglesia de Todos los Santos en Zempoala, Hidalgo, por su gran disposición, amabilidad e interés en la realización de la esta Tesis.

También agradezco a la Mtra. Georgina Paulín Pérez, quien ha impulsado y orientado mi formación en todo cuanto le ha sido posible, por su paciente labor de asesoría y el acercamiento a los planteamientos que aquí se abordan. Al Mtro. Julio Horta, quien tomó la coasesoría de este trabajo, y que lo ha orientado principalmente en asuntos de semiótica, agradezco su seguimiento puntual, la revisión de borradores y su agudo cuestionamiento, además de su impulso para presentar avances del proyecto en coloquios especializados que fueron nutriendo el trabajo de manera continua. Al Mtro. Gabriel Siade, por su aclaración de conceptos y recomendaciones bibliográficas.

Asimismo, resulta indispensable agradecer a la Dra. Elena Isabel Estrada Cuesta de Gerlero, Tita, quién amablemente me aceptó durante los dos módulos que componen su seminario de Pintura Mural del Siglo XVI en el posgrado de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y ofreció una valiosa orientación en el caso de estudio específico. Asimismo, al Ing. Víctor Hugo Zamora y a Patricia Chávez, por su generosa disposición a encaminar siempre mis intereses y el apoyo con materiales bibliográficos. Al Dr. Pedro Ángeles, por su asesoría en cuestiones de estilo y la aportación de importantes referencias para esta indagación. Por último, pero no por ello menos importante, a Valeria López por la discusión constructiva y alentadora de los temas que aquí se presentan.



## Índice

Introducción	15
Capítulo I - Marco Teórico	25
1.1. El concepto Cultura	25
1.2. Una introducción a la concepción semiótica de la cultura	30
1.3. Semiótica de la cultura y semiosfera	32
1.4. La mentalidad	37
1.5. Consideraciones generales	42
Capítulo II - Metodología	45
2.1. Delimitación del corpus	45
2.2. La fase analítica	47
2.2.1. El carácter textual del corpus	47
2.2.2. El relato	48
2.2.3. El análisis del texto verbal	50
2.2.4. El análisis del texto pictórico	55
2.3. La función sociocomunicativa	61
Capítulo III - Marco Histórico-Social	63
3.1. Breves antecedentes de la Orden	64
3.2. Los indios para los frailes menores: la concepción del otro	66
3.3. Instrumentos de la evangelización	73
3.3.1. La lengua	73
3.3.2. Evangelización e imágenes	77
3.3.3. Las reducciones y los conventos	81
3.4. Idolatría y poligamia, dos preocupaciones franciscanas	84
3.4.1. Idolatría	85
3.4.2. Poligamia	88

3.5. Breve descripción histórica de Zempoala	91
3.5.1. Orígenes prehispánicos	91
3.5.2. Siglo XVI	92
3.5.3. El convento de Todos los Santos	94
Capítulo IV - Marco Estilístico-Formal	99
4.1. Notas sobre el estilo	99
4.2. El sistema óptico-geométrico de representación	104
4.2.1. La perspectiva	104
4.2.2. En los muros conventuales del siglo XVI novohispano	107
4.3. La iconografía y los temas	108
4.3.1. Notas sobre lo iconográfico	109
4.3.2. En los muros conventuales del siglo XVI novohispano	113
4.4. La actualización	116
4.4.1. Antecedentes generales	116
4.4.2. Plano normativo	117
4.4.3. Técnicas y ejecuciones	120
4.4.4. De los grabados como fuentes	124
Capítulo V - Análisis	127
5.1. El texto verbal	127
5.1.1. El <i>corpus</i>	127
5.1.2. Personajes	129
5.1.3. Nivel de la actualización	135
5.1.4. Nivel del relato	142
5.1.5. Consideraciones finales	150
5.2. El texto pictórico	154
5.2.1. El <i>corpus</i>	154
5.2.2. Nivel del sistema óptico-geométrico de representación	156
5.2.3. Nivel del sistema figurativo	159

5.2.4. Nivel del sistema individual de organización del material	164
5.2.5. Consideraciones finales	167
5.3. Comparación de los resultados	169
5.4. Reflexiones finales	174
Conclusiones	181
Anexo I	189
Anexo II	191
Anexo III	199
Bibliografía	201



## Introducción

La pintura mural religiosa del siglo XVI en México resulta especialmente interesante para el comunicólogo por las condiciones que enmarcan su producción, se trata del momento en que dos “mentalidades” con sistemas de creencias disímiles convergen en la presentación e interpretación de nuevas formas-de-ver-el-mundo. Es en este contexto que la conquista espiritual tiene una de las labores comunicativas más intensas, puesto que la propagación de la fe cristiana en el Nuevo Mundo lleva aparejada una plétora de contenidos culturales y procesos sociales que dan sentido no sólo a prácticas específicas, sino también a sus propios instrumentos de diseminación. Dado que esta conquista fue efectuada con un número muy reducido de frailes de las órdenes mendicantes, el apoyo principal recayó en elementos distintos de la prédica oral directa, como la arquitectura, la escultura, y por supuesto, la pintura mural.

Aquí partimos del supuesto que la pintura mural del periodo evangelizador cobra suma importancia por su carácter de medio difusor de los nuevos contenidos culturales, además de que en su elaboración (con intenciones y propósitos determinados) se plasman ciertas *huellas* (consciente o inconscientemente) de un sistema de creencias, de una concepción del universo (cosmovisión) y una moral particulares que conforman una mentalidad determinada.

La enseñanza por medio de imágenes puso un terreno común a este choque de mentalidades y fue en gran medida en esta arena en la que se impulsaron los valores esenciales de lo prescrito y lo proscrito en el mundo católico-europeo frente a lo prescrito y lo proscrito del mundo indígena. Ahora bien, estos mensajes plasmados de manera iconográfica se encuentran repletos de contenidos adicionales al mensaje esencial o *enseñanza*; de hecho, en su conformación valoran (y de-valoran) conductas y tradiciones, es aquí que radica la importancia de estudiar su estructura y funcionamiento en tanto medio-que-comunica, pues podemos suponer que trasciende los límites de la creación artística y los de su función didáctica, y deviene una manifestación cultural en la que el grupo plasma su propia

identidad, así como aquello que tiene por socialmente deseable. La búsqueda de su comprensión allende la historiografía del arte, el relativismo valorativo de lo estético o la interpretación religiosa, tiene como propósito indagar en los fundamentos del establecimiento de mediaciones pictóricas estandarizadas para la difusión de contenidos (educativos, adoctrinadores, normadores...).

En la indagación misma del funcionamiento de este mecanismo se encuentra un enorme valor heurístico: su estudio requiere de una articulación teórico-metodológica que permita inferir –a partir de las fuentes verbales (escritas), así como de las manifestaciones pictóricas y de la posible correspondencia entre ambas– los contenidos que les subyacen; ya que las imágenes de pasajes bíblicos cuentan con la cualidad de encontrarse en un punto clave de las manifestaciones culturales puesto que abarcan lo estético, lo religioso, lo moral y lo cosmológico que trasciende la actualización discursiva particular. De manera que un estudio exploratorio (en este caso más de corte metodológico que temático), sienta una base para, posteriormente, poder indagar sobre el sistema de creencias; es decir, su carácter exploratorio reside en la posibilidad de conocer si determinado conjunto de métodos y técnicas de análisis formal y estructural abren la posibilidad de identificar niveles más profundos.

Ahora bien, los productos de expresión artística se presentan como una concreción de la mentalidad del grupo que en ellos plasma valores, afinidades, repulsiones, y toda una visión del mundo, visión que incluye la forma en la que el grupo se concibe a sí mismo y cómo visualiza a los *otros*. Es por ello que surge la interrogante de ¿cuáles son esos supuestos que subyacen bajo la expresión artística concreta? Para abordar esta cuestión debe tenerse en cuenta que las creencias que orientan la producción no son demostrables en sí mismas, sino que estas han de ser inferidas a partir del análisis formal y estructural de las manifestaciones particulares, en este caso aquellas elaboradas específicamente para funcionar como parte de la actividad evangelizadora.

Esto en principio llevaría a considerar todas las manifestaciones de arte sacro, sin embargo, para elegir una de entre todas esas posibilidades es necesario recurrir a aquella que los

propios evangelizadores mencionaron como capital para la tarea evangelizadora, segunda sólo respecto de la prédica oral, esto es, la pintura. Asimismo, es posible dividir las expresiones pictóricas de los conjuntos religiosos, en un primer momento, en dos grandes grupos: lo conventual y lo público. Esta división parte claramente una distinción de auditorio, el primero europeo-evangelizador y el segundo indígena-a-evangelizar. Las imágenes públicas, a diferencia de aquellas ubicadas en los claustros y más dirigidas a la meditación de los religiosos, constituían un cuerpo permanente de difusión, y a decir de las crónicas, eran profusamente consultadas por los indígenas.

Ahora bien, cabe hacer otra precisión, y esta se refiere a los distintos programas pictóricos que se llevaban a cabo en lo público de un mismo conjunto; si lo que interesa son esta suerte de *prédicas pictóricas*, su más claro ejemplo (aunque no el único) son los programas que contienen escenas que representan pasajes concretos de la biblia (microrelatos) utilizados expresamente en la enseñanza de la doctrina cristiana.

Dado que estas pinturas, aprovechando la ya bien arraigada cultura indígena de la imagen, expresan lo esencial de los principios cristianos en la evangelización, es posible preguntar si: 1) simplemente expresan creencias relativas a lo prescrito y lo proscrito del nuevo esquema con el propósito de evangelizar, adoctrinar sociabilizar... o 2) tienen también como propósito la devaluación del esquema del *otro*; además de que surge la posibilidad, que no se aborda en este estudio, de considerar el carácter de *sincretismo* resultante. En cualquiera de los casos, el adoctrinamiento conlleva inevitablemente un choque de mentalidades, con miras siempre a un desplazamiento de valores en lo sagrado y lo profano.

Puesto que la pintura mural de pasajes evangélicos tiene un carácter de actualización discursiva, en ella se realizan selecciones (lo que se actualiza) que configuran la pieza de una determinada manera, selectividad que abarca tanto lo formal como lo narrativo (elementos conformantes del relato). En primera instancia, para indagar las correspondencias con el discurso evangelizador, así como los propósitos y las intenciones que orientan la elaboración de la pintura, es necesario un acercamiento desde la expresión en un caso concreto, esto es, de una pieza de pintura mural ligada (por la tradición) a un

texto bíblico específico, lo que da como resultado dos actualizaciones (una verbal y otra pictórica) del discurso cristiano utilizado en la evangelización, esto es, desde una caracterización particular del proceso descrito anteriormente.

Así, a partir de las consideraciones anteriores, se ha seleccionado para efecto de la presente indagación un caso de estudio que se encuentra en la iglesia del ex convento de Todos los Santos, ubicado en el municipio de Zempoala al sur del estado de Hidalgo en la República Mexicana. Este es un ejemplo claro de carencia de recursos humanos para la evangelización, ya que con un par de franciscanos debía atenderse a la población de Zempoala y cinco “visitas” ubicadas en los pueblos circundantes. La construcción del conjunto religioso está delimitada entre 1540, con la llegada a la comarca de agustinos quienes iniciaron la construcción y que, por falta de frailes para atender a la población, la abandonaron, y poco antes de 1585, año en el que se habla ya de un conjunto terminado, funcionando, y que alberga una población de tres franciscanos. La peculiaridad de la iglesia de Todos los Santos es un conjunto de 16 pinturas en grisalla descubiertas en el presbiterio de la iglesia durante la campaña de restauración emprendida en 1984 por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología; las escenas se encontraban ocultas tras un recubrimiento de cal que había sido aplicado a todos los muros en el año de 1825.

Víctor Manuel Ballesteros García ha elaborado una clasificación de estas pinturas, en la que las asocia a pasajes evangélicos concretos y se les dota de una numeración para facilitar su referencia; para ésta indagación se aborda la escena que ha sido etiquetada con el número 1, esto es, la que se encuentra en la esquina superior izquierda del lado del evangelio y que ha sido identificada como una representación del relato bíblico de “el baile de Salomé” (seleccionado en este estudio por ser el primero en la clasificación de Ballesteros). El relato del baile Salomé se encuentra en los evangelios de San Mateo (Mt 14:1-12) y San Marcos (Mc 6:17-29), además de tener una breve pero valiosa referencia fuera del texto bíblico en las Antigüedades Judías de Flavio Josefo, en donde se provee el nombre de la protagonista, ausente en los evangelios.

Ahora bien, en principio se plantea abordar el material verbal y no verbal, es decir los pasajes evangélicos y la pintura mural, bajo la noción de texto (Lotman, 1996) que permite homologar los dos materiales en tanto conjuntos sígnicos coherentes donde convergen dos o más sistemas significantes; aunque en cada caso su conformación particular sea distinta por tratarse de sistemas diferentes. Asumir dos sistemas de lenguaje en los textos implica que: 1) uno funciona de manera más determinante que el otro; ó 2) ambos funcionan al mismo nivel; y 3) funcionan de un modo específico en su momento histórico.

A partir de la exploración de los textos seleccionados se pretende encontrar una articulación de la propuesta de Lotman que permita abordar tanto la pintura como sus respectivas fuentes bíblicas en aras de constituir un “nivel de relato” (correspondiente al nivel que Todorov llama “historia”), jerárquicamente superior a los textos individuales. Así se posibilita establecer un eje horizontal (sintagmático), en la conformación de los textos como relatos en tanto concatenación de acontecimientos, en el que se configuran las variaciones particulares; además, de otro eje vertical (paradigmático) en la estructura del relato respecto del cual, como supuesto, tanto el texto en lengua natural como el texto icónico serían isomorfos.

Luego entonces, la primera labor ha de consistir en identificar cuáles son los sistemas que intervienen en la conformación de los textos. Para este propósito se plantea establecer un marco contextual en dos ejes, uno histórico-social y otro estilístico-formal. El primer marco permitirá la identificación de un contexto en tanto estado-de-cosas, que si bien no es posible acceder en su totalidad, dado que se trata de una imbricada red de relaciones sígnicas que requieren específicamente de la vivencia de ese mundo particular, es susceptible de ser inferido a partir de datos y discursos históricos pertinentes respecto del panorama general de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI, en particular del papel que tienen el mensaje evangélico y su lectura en el mismo periodo. Mientras que la recabación de información estilística dirigida a la pieza de pintura mural tiene el propósito tanto de ubicarla dentro de una corriente pictórica con una tradición representativa específica, como de establecer un marco de referencia de iconografía cristiana, que

permitan, referir los rasgos que determinan a la pieza en un determinado estilo dentro de un contexto.

Una vez establecido el carácter textual del *corpus*, se procederá a realizar los análisis necesarios que permitan el contraste. El análisis del relato evangélico a la luz de un modelo estructural permitirá establecer la relación dicotómica de los personajes/acciones (así como otros elementos que conformen al texto verbal en tanto relato) y cómo en razón de un discurso se evidencian creencias y actitudes. Aquí cabe señalar que si bien no se tiene acceso a las fuentes consultadas por los creadores del programa pictórico, sino a traducciones y que existen también distintas mediaciones en la ordenación, configuración y ejecución del programa del presbiterio; se asume que existe en todas ellas una continuidad a nivel formal-estructural dado que surgen de un mismo sistema de referencias, y que sus variaciones constituyen deformaciones típicas reveladoras, a su vez, de la misma mentalidad.

En el caso del texto pictórico, se presenta un problema previo a la comparación, y este es cómo analizarlo en razón de un recorrido narrativo. Resulta claro que esta pretensión, que trasciende los límites de los análisis tanto estructuralistas como pragmatistas, podría ser abordada a partir de la estructura del relato en dos niveles: 1) en el que se proyectan los resultados del análisis del relato verbal, con la finalidad de obtener la selección de elementos narrativos que se retoman en lo pictórico; o 2) en el que, a partir de un análisis independiente, se identifican las categorías descriptivas de elementos formales (figuras) de la pintura a través los datos provenientes de la iconografía cristiana y su contraste con elementos formales del relato verbal, lo que supondría asumir un carácter discreto en las unidades que componen el texto icónico y una determinada articulación que permita inferir una secuencia en la topología. Es por ello que identificar en el texto pictórico un armazón a partir del cual se pueda inferir su carácter estructural en tanto relato, cuanto unidad trans-enunciativa, implica dotar de una dimensión temporal al recorrido de lectura de la imagen que sugiera una articulación previsible del contenido. Aquí se plantea una aproximación a este problema a partir y la exploración de estas vías de procedencia en caso concreto de estudio desde la perspectiva de Boris Uspenskij.

Tras establecer los análisis de ambos relatos, el contraste será susceptible de ser realizado por medio de la identificación de relaciones transtextuales en un ámbito restringido, demarcado por los límites de los ejes horizontal y vertical en los que se han dispuesto los distintos niveles de realización y la información contextual. La búsqueda de estas relaciones tiene como propósito hacer explícita la selectividad en la representación icónica del relato verbal, allende sus relaciones de parentización y de precedencia/sucesión temporal; teniendo en cuenta que es en los relatos en donde los grupos sociales plasman su propia concepción en imágenes que los identifican y en las que visualizan comportamientos ejemplares socialmente deseables.

En este sentido, será posible identificar los resultados de la comparación como una re-marcación de elementos doblemente condicionados, por un lado por la tradición cristiana y, por otro, por las necesidades específicas de la conquista espiritual. Si bien esta afirmación parece circunscribirse solamente al ámbito religioso, en realidad tiene una gran repercusión fuera de él; y es que, a decir de este planteamiento, los fenómenos religiosos se proyectan en la vida social por su tendencia a presentar distintas formas de transición mediante las que se decantan en todos los ámbitos de la actividad humana.

Así pues, la comparación de estructuras del relato de ambos textos, así como la integración de la información contextual para establecer las bases de una lectura interpretativa que vincule con lo socio-cultural y lo comunicativo se lleva a cabo a partir de la función socio-comunicativa del texto en un nivel adicional, superior jerárquicamente a los anteriores, y en razón del cual es posible articularlos con los factores externos. Dado que se trata aquí con textos que poseen un alto grado de canonicidad, el acercamiento a esta función parte de los seis procesos principales enumerados por Lotman en los que, desde cada meta-función que desempeña el texto, se pueden identificar relaciones específicas que atañen a este caso de estudio.

Finalmente, cabe resaltar la importancia de la dimensión estética en la caracterización de las mentalidades. Es en este ámbito en el que a través de representaciones se concentran los

modos-de-ser, de-vivir y de-percibir el mundo de una sociedad plasmados en los productos individuales de su expresión. De ahí que veamos en estas manifestaciones el origen, diseminación y síntesis de una mentalidad, además de que sus concreciones constituyen una base documental observable de la que es posible derivar inferencias hipotéticas que puedan traspasar el relativismo valorativo de lo estético o la historiografía del arte, y servir como punto de partida para una interpretación del arte religiosa en sus distintos momentos a la luz de la semiótica de la cultura, como en el caso del siglo XVI mexicano.

Ahora bien, lo anterior ha conducido a determinar como objetivo general contrastar la pintura con sus respectivas fuentes bíblicas a nivel estructural; mientras que los objetivos particulares contemplan: 1) identificar el carácter textual del corpus; 2) contextualizar por medio de las indagaciones histórico-social y estilístico formal los sistemas principales que se conjugan en los textos; 3) analizar en lo narrativo los textos verbales; 4) analizar el texto pictórico; y 5) contrastar los resultados de los análisis realizados a los textos. Esto, guiados por la siguiente hipótesis:

H: Existe diferencia formal-estructural entre el relato bíblico verbal y su representación pictórica.

con su respectiva hipótesis nula:

Ho: No existe diferencia formal-estructural entre el relato bíblico verbal y su representación pictórica

Este trabajo se presenta desarrollado en cinco capítulos, estructurados de la siguiente manera:

- 1) Marco Teórico, en el cual se desarrollan cinco apartados correspondientes a la indagación sobre la concepción de cultura, una introducción a la concepción semiótica de la cultura, la semiótica de la cultura y la semiosfera, la mentalidad, y finalmente algunas consideraciones a manera de síntesis del seguimiento realizado.

- 2) Metodología, compuesta por tres apartados que atienden a la delimitación del corpus, la fase analítica y la función sociocomunicativa. En la fase analítica, a su vez, están contenidos cuatro subapartados en los que se desarrollan el carácter textual del *corpus*, el nivel del relato, y los aspectos metodológicos de los análisis del texto verbal y del texto pictórico respectivamente.
- 3) Marco histórico-social, que comprende cinco apartados. El primero que versa sobre los antecedentes de la orden franciscana; el segundo sobre la concepción que los frailes franciscanos en el siglo XVI tuvieron de los naturales; el tercero sobre los instrumentos de evangelización que está compuesto por tres subapartados que atienden a la lengua, la evangelización por imágenes, y las reducciones y los conventos; el cuarto que atiende la idolatría y la poligamia como dos preocupaciones franciscanas; y el quinto en el que se realiza una breve descripción histórica de Zempoala, contemplando sus orígenes prehispánicos, el siglo XVI, y específicamente el Convento de Todos los Santos.
- 4) Marco estilístico formal, compuesto por cuatro apartados. En el primero se aborda la problemática que presenta el término estilo; en el segundo se realiza un seguimiento de la perspectiva como sistema óptico-geométrico de representación, seguido de las consideraciones específicas en la pintura mural novohispana del siglo XVI; en el tercero se desarrollan la iconografía y los temas, con un breve seguimiento introductorio sobre la problemática de la definición de la iconografía, y una contextualización particular como en el caso del segundo apartado; en el cuarto aborda las características de la realización de las actualizaciones, compuesto por los antecedentes generales, el plano normativo, las técnicas y ejecuciones, y los grabados como fuentes.
- 5) Análisis, en el que se presentan propiamente los análisis a los textos verbal y pictórico, su comparación y las reflexiones en torno a los resultados. El primer caso comprende cinco subapartados correspondientes al *corpus*, los personajes, el nivel de la actualización, el nivel del relato y las consideraciones finales. En tanto que por lo que respecta a lo pictórico, igualmente compuesto por cinco subapartados, se presentan el *corpus*, y el análisis a los niveles del sistema óptico-geométrico de representación, del sistema figurativo, y del sistema individual de organización del

material, respectivamente, así como las consideraciones finales correspondientes. Por último, se presentan los cruces de los resultados de ambos textos así como las reflexiones e inferencias hipotéticas que de estos y los marcos contextuales se han derivado, a la luz de los tratos de la función sociocomunicativa.

Finalmente, se presentan las conclusiones generales del trabajo, seguidas de tres anexos correspondientes a una tabla cronológica de Zempoala en el siglo XVI, las tres relaciones geográficas del mismo siglo que versan sobre la comarca, y un extracto de las constituciones sinodales del Primer Concilio Provincial mexicano de 1555.

# CAPÍTULO I

## Marco Teórico

Al centrar nuestra atención sobre productos culturales que surgen en medio de choques culturales, el primer problema que se presenta es precisamente el de la definición de cultura. Cosa nada baladí, pues pese a su profusa utilización en el campo de las ciencias humanas y aún más en el ámbito popular (en frases como “evento cultural”, “promoción de la cultura”, “cultura cívica”, etc.), el concepto sigue inmerso en una nube confusa, que unas veces se torna omniabarcadora (todo lo humano es cultura) y otras excesivamente reduccionista (cultura sólo en las “bellas” artes). Sin embargo, el seguimiento con que inicia el presente capítulo (que va de las definiciones nominales a las reales) no pretende ser una revisión exhaustiva del surgimiento, desarrollo y utilización del concepto<sup>1</sup>, sino que tiene por objetivo orientar respecto de los alcances, propósitos y limitaciones del estudio, así como ubicar el sitio que ocupan dentro del marco de lo cultural tanto los corpus que han de abordarse como los objetivos que se pretende alcanzar. Esto permite, a su vez, encaminar las elecciones teórico-metodológicas y su respectiva articulación frente al estudio de productos culturales enmarcados en procesos histórico-sociales específicos.

### *1.1. El concepto Cultura*

El primer acercamiento al concepto cultura desde su definición nominal remite a la voz latina *cultura*<sup>2</sup>, que inicialmente denota el cultivo de la tierra<sup>3</sup>, aunque ya los romanos utilizaban acepciones relativas a lo que podríamos llamar cultivo de lo humano. Marco

---

<sup>1</sup> Realizado minuciosamente en revisiones tanto históricas como por parcela disciplinar al respecto vid. Marvin Harris, *The rise of anthropological theory: A history of theories of culture*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1968 y Clyde Kluckhohn; Alfred Louis Kroeber, *Culture: A critical review of concepts and definitions*, Nueva York, Random House, 1972.

<sup>2</sup> Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*, edición facsimilar de 1726. Madrid: Gredos, 1984, p. 699.

<sup>3</sup> Agustín Blánquez Fraile, *Diccionario Latino-Español Español-Latino*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1985; y Julio Pimentel Álvarez, *Diccionario latín-español español-latín*, México, Porrúa, 1996, 1ª ed.

Tulio Cicerón en el libro segundo de sus *Disputas Tusculanas*<sup>4</sup> consigna la célebre frase *Cultura animi philosophia est* (en la que algunos observan una continuidad de la *paideia* – *παιδεία*– griega), que utiliza, como el mismo Cicerón aclara, a manera de “símil” con el ámbito de la labranza: los vicios se arrancan de “raíz” y se “siembran” principios morales que producen “frutos”<sup>5</sup>. Como se verá más adelante, esta vinculación registrada en el año 45 a.C. presenta también continuidad en muchas de las definiciones contemporáneas, incluso especializadas.

Por su parte, el Diccionario de Autoridades consigna la voz cultura en tres acepciones<sup>6</sup> siguiendo esta misma línea: la primera, relativa a la “labor del campo ò el exercicio en que se emplea el Labrador”; la segunda, que considera metafórica, como “el cuidado y aplicacion para que alguna cosa se perfeccione” en el sentido humano y especialmente intelectual “como la enfeñanza en un joven, para que pueda lucir su entendimiento”<sup>7</sup>; además de una tercera acepción de tipo religioso “en el sentido de reverencia ò adoración”.

La concepción especializada del término llega a las disciplinas modernas con la designación que le otorgó la academia alemana al término *Kultur* como “cultivo perfeccionista humano en el sentido de un progreso del espíritu de los pueblos, manifestado en su educación y costumbres”<sup>8</sup>, y que utilizaría Gustav Klemm en su *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit*, en 1843. Sin embargo, la entrada triunfal al campo de las disciplinas humanas la haría tres décadas más tarde a partir de la definición clásica de Edward B. Tylor: “*Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other*

---

<sup>4</sup> Marco Tulio Cicerón, *Disputas Tusculanas*. T. 1, versión de Julio Pimentel Álvarez, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979, Primera edición; Libro II, 13, p. 62.

<sup>5</sup> “*Cultura autem animi philosophia est: haec extrahit vitia radicitus et praeparat animos ad satus accipiendos eaque mandat iis et, ut ita dicam, serit, quae adulta fructus uberrimus ferant*”. Ídem.

<sup>6</sup> Real Academia Española. Op. cit., p. 699.

<sup>7</sup> En éste sentido, un desarrollo del concepto cultura a partir del despliegue de campos semánticos por medio del modelo Q, vid. Georgina Paulín, Julio Horta, Gabriel Siade, *Humanidades y Universidad: La UNAM desde una intertextualidad humanística*, México, Fontamara, 2012, pp. 157 y 171.

<sup>8</sup> Tomás Calvo Buezas, “Cultura, culturas, subcultura” (1998) en Reyes, Román (coord.), *Diccionario crítico de ciencias sociales: Terminología científico-social*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009, p. 700.

*capabilities and habits acquired by man as a member of society*".<sup>9</sup> Aquí, es posible observar que la noción de cultivo queda restringida a la condición de vivir en sociedad, implicando que la convivencia "cultiva"; mas el punto central de esta exposición es el "todo complejo" de la actividad humana que puede deducirse como producto de dicho cultivo. Este giro se volvería sustancial prácticamente en todas las disciplinas de lo humano; y nuclear en el desarrollo de la Antropología Cultural estadounidense, así como en su concepción del método etnográfico.

Tras cincuenta años de aparente olvido por tratar de delimitar el concepto después de la definición de Tylor, en los que quizá la noción era asimilada y madurada por otros estudiosos, se desató un alud de definiciones (más de ciento cincuenta de ellas tan sólo entre 1920 y 1950<sup>10</sup>), y pronto se comenzaron a perfilar distintas líneas en ellas a partir del énfasis en aspectos específicos. Actualmente, es posible enumerar, a grandes rasgos, una tipología (siempre incompleta) de estas corrientes, en aquellas que enfatizan de la cultura<sup>11</sup>: 1) el sentido humanístico (desarrollo, cultivo armonioso del hombre); 2) sus elementos constituyentes; 3) su carácter de herencia social; 4) las normas grupales; 5) su repertorio de estrategias psicológicas; 6) la función de hábitos y costumbres como respuestas a las necesidades humanas; 7) su carácter superestructural; 8) su especificación de lo humano como diferenciador de lo animal, capacidad superior del hombre para adquirir conocimiento (experiencia) y comunicarlo (lenguaje verbal); 9) su conformación en tanto códigos cognitivos; 10) su conformación en tanto sistema de significados socialmente compartidos; y 11) como urdimbre de estructuras mentales inconscientes.

---

<sup>9</sup> "Cultura o civilización, tomado en su sentido etnográfico amplio, es ese *todo* complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, leyes, costumbres, y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad". Edward B. Tylor. *Primitive Culture: Researches into Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. Londres: J. Murray, 1871, p. 1.

<sup>10</sup> Calvo Buezas, Op. Cit, p.700

<sup>11</sup> A partir de Calvo Buezas, Op. Cit.; Henry Pratt Fairchild (ed). *Diccionario de Sociología*, 2ª ed Trad. de T. Muñoz et al., México: Fondo de Cultura Económica, 1997.; y Jean-Baptiste Fages, *Diccionario de los medios de comunicación: técnica, semiología, lingüística*. Valencia: Fernando Torres ed.; 1975 ed. Agustinos Fragua. Trad. Mercedes Lazo. 286 pp.

Aunque las designaciones a las que hemos aludido han creado lo que muchos creen es una marisma conceptual<sup>12</sup>, lo cierto es que cada una de ellas apunta un ámbito, vislumbra un área específica (y si se quiere, también operacional) de lo cultural. Estas definiciones al ser corregidas, estrechadas, aumentadas y reformuladas, no constituyen posiciones definitivas de lo que es considerado la cultura, pero sin duda explican “algo”, y en su proliferación es necesario considerar también su complementariedad. Sin denostar las discusiones que se llevan a cabo en las esferas especializadas, aquí cabe hacer una observación, y es que al parecer gran parte del conflicto no se debe a la contradicción de contenidos (de hecho, susceptibles de ser articulados), sino a la persistencia de una sola expresión para todos ellos, a siempre utilizar el mismo vocablo –cultura– para definir ámbitos en ella o sus características. Dicha articulación –que contemplara distinciones terminológicas– permitiría desde el inicio un abordaje más sistemático a la vez que evidenciaría posiciones epistemológicas particulares.

Ahora bien, es posible reducir aún más esta lista de categorías para ubicar dos polos extremos en las posiciones. Así, se habla de una orientación mentalista (lo específico cultural en la mente y los corazones de los hombres, creencias y significados) y otra materialista (desarrollo de artefactos en el progreso humano, factores ecológico, técnico y económico); o bien de cultura en lo esencial (interno) frente a cultura ostensible (externo); y otras designaciones más que aluden siempre en cierta forma a la oposición tradicional entre lo intangible-espiritual y lo tangible-manifiesto<sup>13</sup>. Esta distinción resulta de gran utilidad cuando se trata de orientar un estudio desde una perspectiva comunicativa dado que permite diferenciar entre las fuentes de datos observables y su análisis, por un lado, y aquello que orienta dichas manifestaciones y las inferencias interpretativas que pueden formularse al respecto, por el otro. En el caso del estudio que ocupa a este trabajo es posible, a partir de esta distinción, ubicar los textos bíblicos y la pintura mural como

---

<sup>12</sup> Que incluso Alvargonzález considera como sin utilidad por sí sola para, a partir de las definiciones existentes, delimitar el campo de la Antropología como disciplina categorial. (David Alvargonzález, “Cultura” en Reyes, Román, Op. Cit.); sin embargo aclaramos nuestra posición de no tratar de establecer una definición tajante y excluyente del término que funcione a la manera de una categoría unívoca.

<sup>13</sup> A partir de Fairchild, Calvo Buezas, Alvargonzález y Fages, op. cit.

productos concretos en los que se fijan propósitos y objetivos con miras hacia la comprensión de lo espiritual, no observable en sí mismo. Esta ventaja heurística se ve también claramente frente a otras posibilidades de definición, como es el caso de un acercamiento desde conceptos derivados: en semejanza y en oposición a civilización<sup>14</sup>, a partir de su posibilidad de ser transmitida por la tradición, o por su actualización en las costumbres.<sup>15</sup>

Así pues, articular el “todo complejo” de Tylor con una distinción dicotómica de este tipo permite eludir la falacia pancultural que aqueja al concepto y, al mismo tiempo, elegir una posición teórico-metodológica que permita abordar tanto los materiales elegidos como prefijar objetivos de acuerdo a intereses de estudio particulares. De lo anterior que en el presente caso resulte posible una primera distinción operacional en dos fases correspondientes a los ámbitos tangible e intangible: una fase analítica y una hermenéutica. Para dicho propósito se han elegido tres enfoques particulares, la concepción semiótica de cultura de Clifford Geertz, la semiosfera de Iuri Lotman y las mentalidades de Gastón Bouthoul; que en su articulación permiten una aproximación explicativa de carácter exploratorio sobre el complejo cultural así como el discernimiento de etapas en su estudio.

---

<sup>14</sup> Esta pareja de conceptos resulta especialmente problemática, dada la poca claridad en su manejo por distintos autores; sin embargo, podemos atenernos, en lo general a la concepción de civilización como estado de desarrollo avanzado de un pueblo, a partir del seguimiento que propone Wundt de las voces latinas *civis*, *civitas*, *civilitas*, y de ellas a la expresión medieval *civilitabilis* en el sentido de “propicio para la ciudadanía” que Wundt entiende como “urbanizable”, de la que presumiblemente derivarían las voces romances basadas en *civilisatio* (v.g. francés *civiliser*, español *civilizar*). Cfr. Kroeber and Kluckhohn. Op. Cit., pp. 15-16.

<sup>15</sup> Empero, este tipo de definiciones tienen siempre que ser circunscritas a una lengua específica y dependen enormemente del lugar (más o menos esencial, según el caso) que ocupan en la tradición de cada idioma en particular, v.g. Émile Benveniste. “Civilización. Contribución a la historia de la palabra.” en *Problemas de lingüística general*. Tomo I. México: Siglo XXI, 1971.

## ***1.2. Una introducción a la concepción semiótica de la cultura***

La elección de un enfoque semiótico implica concebir en la cultura componentes susceptibles de ser segmentados<sup>16</sup> en cuyas funciones se realiza el proceso comunicativo, por lo que resulta indispensable establecer la relación existente entre los estudios culturales y una perspectiva semiótica de la cultura, relación que es posible observar en el acercamiento que realiza el estadounidense Clifford Geertz desde la antropología.

Geertz contrasta su propia experiencia en el trabajo de campo como antropólogo con los estudios que se dan desde el ámbito académico, de manera que parte de la problemática concreta con la que se enfrenta cotidianamente un estudioso cuyo objeto son los grupos humanos. El Geertz de la interpretación de las culturas<sup>17</sup> (alejado de su anterior enfoque funcionalista) asume una postura semiótica a partir de una concepción del hombre como “*an animal suspended in webs of significance he himself has spun*”<sup>18</sup>, de manera que son dichas redes de significación las que constituyen el entramado socio-cultural: la cultura, por tanto, es vista como una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas que se encuentran superimpuestas o imbricadas unas en otras formando capas de sentido, en las que se conjugan normas y códigos sociales, expectativas mutuas de actuación, e interpretaciones de las acciones de otros.

Si bien hemos afirmado que vemos como consecuencia ineludible de una concepción semiótica la segmentación, Geertz no se ocupa de ella –acaso por verla resuelta en las técnicas del método etnográfico de la antropología– y vuelca su interés directamente hacia una etapa interpretativa. Esta tendencia por la interpretación atiende a la visión particular que el autor tiene de la forma en que la cultura se presenta para agentes externos –posiblemente derivada de su propia experiencia en el trabajo de campo–, como un todo

---

<sup>16</sup> Esta elección la realizamos con plena conciencia, siguiendo a Iuri Lotman, que la segmentación es una comodidad heurística que no debiera en ningún caso ser confundida como una propiedad ontológica del objeto a segmentar.

<sup>17</sup> Clifford Geertz. *The interpretation of cultures*. Nueva York: Basic Books, 1973, 470 pp.

<sup>18</sup> “un animal suspendido en redes de significación que él mismo ha tejido” *Ibidem*, p. 5.

irregular, implícito y ajeno. Es por ello que ve en la antropología “*not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning*”<sup>19</sup>.

Así, la búsqueda del sentido<sup>20</sup> en los estudios culturales adquiere un carácter singular, ya que se trata de un estudio sobre las estructuras de significación y la determinación de la base y sentido social en el que se abordan situaciones concretas (“ejemplos” transitorios de conducta modelada) para a partir de ellas construir un tipo específico de “lectura”<sup>21</sup>; para lo cual resulta indispensable ver en los participantes de una situación dada no sujetos que sólo desempeñen acciones mensurables, sino “marcos de interpretación” que confluyen (e interactúan) en un punto temporo-espacial definido, mediante formas características y con propósitos particulares; por lo que esencialmente la indagación se centra en averiguar “cómo” y “por qué” en un momento y lugar determinado la copresencia de dichos marcos produce tal situación.

Lograr este tipo de lectura implica orientar las descripciones de manera que consideren como finalidad la interpretación desde la base descriptiva factual<sup>22</sup>, al situarlas desde el punto de vista del participante<sup>23</sup> (*actor oriented*), es decir, implica pensar los pensamientos de otros. Esta integración interpretativa como búsqueda del sentido social es denominada “descripción densa”,<sup>24</sup> en la que pueden destacarse de los datos y explicaciones pertinentes tanto elementos nucleares compartidos que presentan continuidad (configuración de la comunidad), como variaciones de sentido o rupturas (configuración de individualidad del sujeto), lo que –debemos aclarar– no presenta un acceso completo a la vivencia de los

---

<sup>19</sup> “no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca del sentido”  
Ídem.

<sup>20</sup> El problema del concepto *meaning* y su traducción como “significado” o como “sentido”, en Geertz puede ser resuelto casi invariablemente con el segundo término –sentido– en tanto significado socialmente contextualizado.

<sup>21</sup> En la acepción de elaborar una interpretación dotada de coherencia y cohesión.

<sup>22</sup> Geertz cuestiona la existencia de una descripción libre de interpretación al considerar que desde el primer acercamiento ya se crean explicaciones que construyen la descripción misma.

<sup>23</sup> Esto es, el sentido que asignan los miembros de una sociedad a aquello que se manifiesta en su vivencia particular.

<sup>24</sup> Retomando el concepto propuesto por Gilbert Ryle en: “*The thinking of thoughts: What is ‘le penseur’ doing?*” en *Collected Papers*. Volume II. Londres: Hutchinson, 1971; pp. 480-496.

individuos (cultura real) sino una construcción “explicativa” de aquello que puede inferirse respecto de su propio mundo (cultura como entidad teórica)<sup>25</sup>, del universo en el que los actos son signos. La cultura, entonces, constituye su propio contexto, dentro del cual procesos, conductas e instituciones pueden ser descritos densamente, desde una distinción entre la materialización de las estructuras en formas culturales y su carácter latente en tanto posibilidad intangible en la que se acentúa “lo que se dice” frente al “evento de decir”.<sup>26</sup>

Como podemos observar, este planteamiento no se cuestiona respecto del status ontológico de la cultura, sino acerca de lo que puedan significar prácticas, productos, o situaciones dentro de ella, y con esto elude la llamada falacia cognitiva (cultura como fenómeno exclusivamente psicológico) que llevaría a analizarla por medio de métodos exclusivamente formales, así como el problema conductista que tiende a confundir una descripción base con el carácter del objeto descrito. Sin embargo, desde el punto de vista interpretativo todos los datos recabados pueden escurrirse entre los dedos si no se atiende al estadio previo de análisis, por lo que es necesario considerar que su valor intrínseco estriba en esbozar una tensión entre estos dos momentos que evite que las interpretaciones vaguen sin rumbo y permita conceder cierto grado de certeza a los estudios culturales.

### ***1.3. Semiótica de la cultura y semiosfera***

La disciplina de la semiótica llevada al ámbito cultural ha tenido una preocupación constante en la definición y comprensión de aquello que constituye la cultura, lo que ha llevado a importantes reflexiones de carácter metasemiótico<sup>27</sup> que, eventualmente,

---

<sup>25</sup> Al respecto, Geertz hace patente que la lectura resultante de un estudio tiene un carácter de *fictio*, no en tanto a su criterio de verdad, sino al hecho de que constituye una construcción artificial formada por el investigador. La voz latina *fictio*, además de significar “formación” o “creación”, también tiene la acepción de “suposición” o “hipótesis” (Cfr. Pimentel Álvarez y Blánquez Fraile, Op. cit.).

<sup>26</sup> A partir de la teoría de la enunciación tenemos en cuenta que el sujeto siempre se inscribe en su enunciado, dado que estas dos instancias se encuentran imbricadas, y aún su separación (siempre de carácter metodológico) implica la existencia de puentes (embragues o *shifters*).

<sup>27</sup> Metasemiótica entendida como un vuelco de la teoría y el instrumento semióticos hacia la revisión de sí mismos.

permitieron replantear el concepto mismo de la disciplina y sus unidades de análisis. Una de las corrientes que más ha trabajado al respecto es la escuela de Tartu, heredera del formalismo ruso, y más específicamente Iuri Lotman, uno de sus principales representantes.

El enfoque de Lotman<sup>28</sup>, se distingue de las tradiciones pragmatista anglosajona y estructuralista francesa por que en vez de tomar como base el elemento más simple y concebir el todo en semejanza con él (el signo aislado en la semiótica peirceana y el acto comunicativo aislado en la semiología estructuralista<sup>29</sup>) comienza tomando como primera instancia todo el universo significativo en el que estos tienen lugar, con base en un modelo sistémico de carácter orgánico denominado semiosfera.<sup>30</sup>

En principio, la semiosfera es una esfera en tanto espacio cerrado en sí mismo dentro de la cual –y sólo dentro de ella– resultan posibles la semiosis, los procesos comunicativos y la producción de nueva información: “sólo la existencia de tal universo (...) hace realidad el acto sígnico particular”<sup>31</sup>, y fuera de ella<sup>32</sup> no puede existir. La semiosfera constituye un espacio abstracto (no metafórico) ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. Si bien es cierto que el concepto de semiosfera no es equivalente a cultura, la cultura sí constituye una semiosfera; su carácter sistémico, que posibilita la replicación del sistema en distintos niveles, permite delimitar “ámbitos” que van desde la particularidad del sujeto hasta semiosferas de comunidad, de región, de país e incluso la posibilidad de concebir una semiosfera global, así como en espacios identificados con los diferentes ámbitos de la actividad humana.<sup>33</sup> Así pues, el “todo imbricado” de Geertz, que para él se presenta como extraño ante el investigador, bajo la mirada de Lotman encuentra una organización intrínseca susceptible de análisis.

---

<sup>28</sup> Lotman, *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y de texto*, Madrid, Frónesis, 1996, 267 pp.

<sup>29</sup> Además, como se verá más adelante, se distancia de la concepción de un sistema sígnico en abstracto que significa por sí solo.

<sup>30</sup> A partir del concepto “biosfera” desarrollado por Vladimir Ivanovich Vernadski en el ámbito de la biología.

<sup>31</sup> acerca de la semiosfera, p. 24

<sup>32</sup> Este espacio exterior con respecto a una semiosfera es denominado “espacio alosemiótico”.

<sup>33</sup> Vid. Paulín, Horta y Siade, Op. Cit. pp. 55-70.

El principal rasgo distintivo de la semiosfera, como hemos dicho, es su carácter delimitado, esto introduce la noción medular de “frontera”, que opera (siguiendo las bases biológicas del planteamiento) como una membrana en la que la filtración es una función invariante encargada de limitar la entrada de elementos externos a la vez que hace de continente de lo interior; al filtrar “traduce”: semiotiza.

La división en dos espacios (dentro y fuera) correspondientes a una semiosfera y a un espacio alosemiótico<sup>34</sup>, también induce un orden interno: el espacio de la semiosfera presenta disparidad en actividad de creación de sentido; por un lado existe un espacio que es posible identificar gracias a su gran estabilidad y permanencia, un núcleo; así como un espacio de intensa creación de sentido y nuevos mensajes, una periferia. El núcleo propicia el asentamiento rígido de las estructuras de significación que conducen a la creación de mecanismos autodescriptores metaestructurales (gramáticas) que solidifican el centro aún más; mientras que la periferia tiende a tener mayor laxitud y con ello genera estructuras creolizadas que poseen gran dinamismo y se recombinan constantemente. Esta característica fundamental constituye a la irregularidad como ley de organización interna de la semiosfera.

La distribución de la ecúmene (οἰκουμένη) semiótica permite ubicar los fenómenos sociales y culturales en puntos distintos dependiendo del papel que cumplen, y también localizar topológicamente, cuando se trata de choques culturales, a los grupos específicos<sup>35</sup> miembros de distintas semiosferas que se hallan más cerca de la frontera, aquellos que tienen contacto con ambos lados de la intersección y cuya labor, como hemos dicho, es la de semiotizar para el interior los nuevos contenidos; esto resulta visible, en el caso de estudio que aquí se aborda, con el grupo encargado de la misión evangelizadora en quien recae la “traducción” (no solamente lingüística, hablamos aquí de sistemas de significación)

---

<sup>34</sup> Es decir, el espacio externo a la esfera de significación que puede incluso corresponder con los espacios de otras semiosferas. Ejemplos de esto se presentan a lo largo de toda la historia en las imágenes que los grupos se crean de lo ajeno como bárbaro, incivilizado, o cualquier caracterización refleje una oposición negativa frente al propio grupo.

<sup>35</sup> Incluso a sujetos individuales.

del mensaje religioso (y con él contenidos sociales, culturales, cosmológicos...), y así mismo la configuración de mensajes comunicables en el sentido de su integración de acuerdo con un código común que los dote de inteligibilidad. Esta oposición regularidad-irregularidad<sup>36</sup> interna se realiza funcionalmente gracias a la propiedad del isomorfismo<sup>37</sup> que se da en todos los niveles estructurales (también en lo vertical a través de los ejes sistémicos paradigmáticos), gracias a que cada uno de los componentes replica en estructura y función al gran sistema. Resulta importante resaltar que la delimitación de subestructuras no implica que constituyan compartimentos estancos y aislados, sino que su ubicación configura una imbricación caracterizada por su dialogicidad (multidireccionalidad relacional) tanto en lo sincrónico como en lo diacrónico.

Ahora bien, hasta este punto hemos hablado de la configuración de realizaciones (materializaciones de las estructuras) en mensajes comunicables, pero resulta indispensable realizar otra precisión a este respecto: la noción de *texto*. El texto es –en la semiótica de la cultura de Lotman y la escuela de Tartu– un tipo particular de mensaje que debe estar codificado por lo menos dos veces<sup>38</sup>, esto es, que se encuentra por lo menos en la coyuntura de dos sistemas semióticos<sup>39</sup>; en este sentido, incluso los mensajes verbales tienen por lo menos una doble codificación, esto es, una en lengua natural y una en un metalenguaje. De manera que un mensaje codificado una sola vez no constituye en forma alguna un texto y su comportamiento es distinto al que se ha descrito anteriormente. Los textos, de acuerdo a sus características, pueden ser clasificados desde una primera perspectiva en tres grandes categorías: 1) los de primer orden, en los que a una codificación en lengua natural se superpone un lenguaje secundario (concordante con la definición más simple de texto); 2)

---

<sup>36</sup> Basado en el principio que Lotman llama de simetría-asimetría, equiparable en lo lingüístico al principio de oposición saussuriano, semejanzas-diferencias.

<sup>37</sup> Entendido aquí desde la acepción de Louis Hjelmslev como el mismo tipo de relaciones combinatorias en distintos niveles. Cfr. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 2005, 23ª ed., 421pp; para una revisión más detallada del concepto y su aplicación a distintos sistemas en tanto identidad estructural vid. Morris Cohen y Ernest Nagel, *Introducción a la lógica y al método científico*, tomo 1, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, 268 pp., pp. 163-167.

<sup>38</sup> Lotman, Iuri. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto" en *La semiosfera*, op. cit. p. 78

<sup>39</sup> Es necesario advertir al lector respecto de la definición tradicional de texto, en la que se le identifica exclusivamente como un mensaje verbal escrito, que no es la que aquí se aborda.

textos de segundo orden, en los que aquellos textos que se conformaban a partir de lenguajes particularmente disímiles, adquieren un sentido estructural especial caracterizado por la unión de “fórmulas”<sup>40</sup>, la disimilitud de los sistemas convergentes los sitúa en una misma jerarquía implicando que no son deducibles unos de otros; y finalmente, 3) los de tercer orden, los textos artísticos por excelencia, caracterizados por su multiestructuralidad y la capacidad de reproducir en ellos mismos otros textos (recodificación, duplicación semiótica). De tal manera que es posible caracterizar como texto fenómenos como las obras literarias, las pinturas, las piezas musicales o los desfiles.

Empero, esta clasificación de los textos que Lotman elabora de acuerdo a su orden de aparición no se refiere a su precedencia cronológica en los distintos estadios de evolución humana, sino a su aparición y configuración en tanto textos, así como sus sucesivas recodificaciones, ya que previamente<sup>41</sup> había dejado en claro que bajo evidencia arqueológica era imposible determinar un periodo en la historia de ningún grupo humano en la que habiendo existido ya el lenguaje articulado no hubiera también sistemas secundarios (sociales, religiosos, estéticos...).

Tomando como punto de partida esta tipología de los textos, que alude tanto a su función social como a su codificación, los textos artísticos resultan aquellos que tienen contenidos más ricos semióticamente<sup>42</sup> por sus numerosas codificaciones sucesivas. El hecho de que, por ejemplo, nuestra pintura mural del siglo XVI tenga tanta importancia no radica simplemente en su grado de canonización o su vinculación con el ámbito religioso, sino principalmente en su carácter estético, en la re-codificación que elabora de todos los sistemas concomitantes en la creación de sentido social.

---

<sup>40</sup> Es necesario notar que el surgimiento de fórmulas constituye la sedimentación del isomorfismo, en tanto que se replican de manera constante semejanzas relacionales, no así los fúntivos que conforman lo cambiante.

<sup>41</sup> En el Simposio de Toda la Unión sobre Sistemas de Modelización Secundarios de 1974. Vid. Iuri Lotman, “Primary and Secondary Communication-Modeling Systems”, en Daniel Peri Lucid, *Soviet Semiotics*, London, The Johns Hopkins University Press, 1977, 259 pp.; p. 95.

<sup>42</sup> Lo que se manifiesta tanto en la recepción de distintas capas del texto como en las diversas interpretaciones que puedan realizarse a partir de ellas.

Al respecto de la integración de los textos en el ámbito de la semiosfera, Lotman ofrece un vínculo que permite insertarlo en la trama de relaciones significativas, una función textual que ha denominado sociocomunicativa, mediante la cual el texto cobra propiedades de dispositivo intelectual<sup>43</sup>. Esta función presenta, a partir de seis metafunciones, relaciones de comunicación dialógica entre diversos elementos textuales y extratextuales, en los que el texto cobra funciones específicas que actúan en dimensiones que van de lo intrapersonal a la tradición cultural. La exploración de las posibilidades metodológicas de la función textual sociocomunicativa resulta de gran importancia en la articulación de un modelo organizador de estudio del texto, por lo que hemos decidido ahondar en ella particularmente en el capítulo siguiente concerniente a la metodología; baste decir por el momento que ofrece un acercamiento al funcionamiento del texto en una situación concreta, y que a partir se conjuntan los resultados del análisis con la información contextual.

#### ***1.4. La mentalidad***

Por su parte, el sociólogo francés Gastón Bouthoul aporta un elemento importante desde una postura de carácter psico-social que permite acercarnos lo intangible cultural: la mentalidad. Para este autor, la mentalidad puede ser definida como “un conjunto de ideas y de disposiciones intelectuales unidas entre ellas por relaciones lógicas y relaciones de creencias”<sup>44</sup> que: a) constituyen una síntesis interiorizada de la vida social; b) se encuentran integradas en cada individuo; c) son compartidas; y, d) constituyen la *estructura mental* de cada grupo social y lo especifican.

La mentalidad constituye una síntesis –a la manera de fórmula– interiorizada de la vida social porque, por un lado, surge como producto de la experiencia colectiva que se sedimenta internamente en los societarios, y por otro lado, condiciona las experiencias que estos puedan tener de su entorno. Como resultado de esta relación bidireccional puede

---

<sup>43</sup> Lotman, Iuri. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” en *La semiosfera*, op. cit. p. 80.

<sup>44</sup> Gastón Bouthoul, *Las mentalidades*, Col. ¿Qué sé? No. 21, Barcelona, Oikos-Tau, 1971, 127 pp., p. 31.

observarse una estrecha correspondencia entre el desarrollo de estructuras sociales y estructuras mentales; es decir, que aquellos pueblos que siguen un desarrollo propio (sociedades creadoras) tienden a configurar instituciones a partir de su estructura mental particular, lo que provoca, a su vez, que dichas instituciones se asimilen interiormente, que cada uno de los individuos las viva como “propias” y “naturales”. Al respecto, resulta importante considerar la imposibilidad de acceder al factor vivencial original<sup>45</sup>, especialmente al tratar con tiempos distantes; sin embargo, los mismos productos que alguna vez estimularon a sus contemporáneos, pueden también estimular vivencias por proximidad gracias a fórmulas semejantes –emotivas, ideativas o valorativas– que presentan ciertas continuidades en los universos culturales compartidos a través de la historia, y que hacen posible la herencia cultural humana.

Así, el esquema de una mentalidad se encuentra integrado en cada individuo de manera que no puede concebirse a sí mismo sin ella –ni fuera de ella–, en tanto que es el punto a partir del cual construye su propia identidad en términos que sobrepasan el individualismo y se inscriben en el universo colectivo. En este sentido, se afirma que subsiste una suerte de residuo psicológico irreductible y de gran estabilidad –elemento invariante del yo– que, sin embargo, no constituye un sistema que contemple toda experiencia posible y dicte mecánicamente el actuar de los sujetos en cada situación, sino que se considera en tanto esquema relacional susceptible de ser proyectado por el sujeto a todos los ámbitos de la actividad humana<sup>46</sup>; es decir, la mentalidad tiene un carácter nuclear en lo psicológico, y en consecuencia resulta imposible cambiarla a voluntad o bajo coacción.

Por lo que respecta a su carácter de elemento compartido por todos los miembros de un grupo, esto lo sitúa como núcleo también en lo social; puede entonces afirmarse, siguiendo a Bouthoul, que una sociedad es esencialmente un grupo de personas con mentalidad

---

<sup>45</sup> Bouthoul afirma que podemos, hasta cierto grado, interesarnos temas de culturas ajenas, “pero nunca nos emocionarán ni influirán en nuestra conducta” del modo en que lo hicieron con quienes las han vivido efectivamente. *Ibíd.* p. 29.

<sup>46</sup> En este sentido Bouthoul afirma “Es, para usar la expresión kantiana, la forma a priori de nuestro conocimiento”. *Ibíd.*, p. 32.

análoga. Este vínculo dota de una cohesión interna al grupo que se refuerza al reproducir actitudes compartidas –afinidades, angustias, repulsiones– y en ello reafirma la norma –lo prescrito y lo proscrito. Si bien puede argumentarse que estos principios se ven contrariados por variaciones o singularidades de actos de voluntad individual en los que cada sujeto parece desenvolverse por iniciativa exclusivamente propia; al respecto, Bouthoul considera ilusoria la autodeterminación pura de cada sujeto, ya que las determinaciones personales se efectúan, desde su punto de vista, siempre a partir de un sistema de referencias compartidas; en este sentido, las variaciones no son excluidas por completo, sino consideradas como periféricas respecto a un núcleo constituido por la mentalidad.

De entre los criterios de especificidad de los grupos humanos, Bouthoul, considera que la mentalidad, en tanto factor diferenciador, resulta el más objetivo sobre otros factores como el geográfico, el étnico o el político, ya que a pesar de ser de orden psicológico presenta mayor solidez y mayor calidad específica, aclarando que la rápida difusión a nivel mundial de la técnica y de las instituciones políticas<sup>47</sup> es un fenómeno relativamente reciente. En consecuencia, es posible afirmar que los rasgos más distintivos de todo grupo humano son siempre correlativos a su mentalidad.

Ahora bien, es indispensable hacer una acotación respecto a la constitución de un sistema de creencias, dado que el término “sistema” podría inducir a la percepción de un enfoque formalista. Para Bouthoul, el sistema de creencias no es observable ni susceptible de ser analizado mediante métodos formales, sino que solamente es posible inferir algunos de sus “rasgos” a partir de las manifestaciones concretas que ceden al análisis y que resulta pertinente considerar como orientadas por la mentalidad, pero sin olvidar que se trata, como ha señalado Geertz, de una *fictio*, en tanto construcción explicativa.

En este orden de ideas, Bouthoul plantea tres cuadros permanentes que considera se encuentran presentes en toda mentalidad, a saber: a) la cosmología, en tanto que contempla una explicación del mundo, así como de su génesis (cosmogonía); b) la moral, como el

---

<sup>47</sup> Imitación y adhesión apresurada a estados sociales que no corresponden al sistema de creencias del grupo o lo contradicen.

conjunto de reglas que regulan las relaciones de los sujetos entre ellos; y c) la técnica, es decir, la serie de actos materiales que para su realización siguen un orden previamente establecido encaminado a la obtención de un resultado particular. Además, a los fenómenos y conductas religiosas Bouthoul asigna un lugar especial, dado que se presentan en un dominio intermedio entre los tres cuadros permanentes<sup>48</sup>. La religión: a) implica siempre una explicación del mundo y la creación; b) contempla y justifica las normas que rigen las relaciones entre los hombres y de los hombres con la divinidad (moral divina) al tiempo que prevé acciones por su infracción (noción de pecado); y, c) establece procedimientos particulares para la realización de rituales (tanto físicos como psicológicos) con fines específicos. A estas características, debe también sumarse la capacidad de los fenómenos religiosos de presentar formas de transición<sup>49</sup>, de constituir fórmulas que se decantan en todos los ámbitos de la vida humana.

A partir de las consideraciones anteriores, Bouthoul establece seis categorías esenciales de la vida social<sup>50</sup>: lo sagrado y lo profano, en las que se divide el “universo entero”; los valores, es decir, se asigna un valor a los objetos de acuerdo con las creencias acerca de sus aptitudes; la jerarquía, en tanto relaciones verticales de autoridad que se manifiestan a manera de prerrogativas; y amigo y enemigo, o de agresividad dirigida, en la que se reafirman los rasgos distintivos del grupo a partir de la proyección de instintos agresivos, tensiones, y descontentos hacia otros grupos o individuos. Estas categorías, si bien no operan como principios unívocos clasificadores, sí apuntan relaciones importantes a considerar al explorar las configuraciones de los sistemas de creencias.

El planteamiento de mentalidad también contempla “mentalidades” subsidiarias relativas al establecimiento de subgrupos, de manera que es posible hablar de una mentalidad relativa al oficio que se desempeña, a la identidad de género, al papel social, entre otras. Así, por ejemplo, podemos considerar dos grandes grupos culturales que se encuentran en el siglo

---

<sup>48</sup> Bouthoul señala explícitamente sólo a la cosmología y la moral, pero implícitamente toma en cuenta también la técnica.

<sup>49</sup> Bouthoul, op. cit. p. 40

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 45-53

XVI, el europeo y el americano; en el primero es posible discernir otros dos espacios relativos a la conquista militar y la conquista espiritual; en ésta última podemos reconocer distintas órdenes mendicantes, así como dentro de cada orden discernir corrientes, formaciones, o actividades, sin que excluyamos a ninguna de ellas, dado que conviven tanto en lo vertical como en lo horizontal dentro del esquema general<sup>51</sup>.

Ahora bien, dado que el sistema de creencias orienta todos los ámbitos del quehacer humano, es precisamente en los productos de las distintas actividades que deben indagarse los rasgos que caracterizan una mentalidad. En la búsqueda de estas caracterizaciones las descripciones particulares van siempre encaminadas a la dilucidación de formas típicas, a la selección de aquellos patrones que se presentan con mayor regularidad. Al respecto, Bouthoul señala tres tipos de productos que sobresalen como base observable: los testimonios directos, los relatos, y las expresiones artísticas.

Los testimonios directos que consignan quienes viven una sociedad particular resultan una fuente importante de información, ya que en ellos se encuentran las explicaciones que dan los sujetos de sus propios actos; y, aunque puede argumentarse que no siempre se cuenta en ellos con total sinceridad, los ocultamientos u omisiones (olvidos<sup>52</sup>) resultan también “deformaciones” típicas reveladoras de una mentalidad. Por su parte, en los relatos es posible observar descripciones psicológicas que vivifican las creencias, autoconcepciones y concepciones del *otro*; en la trama, los personajes y las acciones, se muestra la configuración de tipos ideales y conductas socialmente deseables, ambos circunscritos en situaciones particulares mediante las cuales los societarios “dibujan” la concepción que tienen de sí mismos y de los demás.

Por lo que respecta a los productos de la expresión estética, estos presentan un interés particular porque es en los valores estéticos en los que confluyen todas las dimensiones de la mentalidad, en un todo cuyas partes, que aunque heterogéneas, se demuestran entre sí. En

---

<sup>51</sup> Empero hay que considerar posibles contradicciones entre ellas que dan lugar a dilemas morales, y perturbaciones de orden psicológico en el momento en que intervienen dos contrarias.

<sup>52</sup> Vid. Michel Pêcheux, *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos, 1978, 374 pp.

este sentido, las creaciones del arte están influidas por las creencias religiosas, por los conocimientos técnicos, y por las relaciones entre los hombres, y precisamente la conjunción de estos elementos configura aquello que se puede identificar como el estilo de una época y un ambiente determinados. Además de la concomitancia de cuadros permanentes, podemos agregar que también en ella convergen elementos de distintos ejes de la actividad humana, como lo relativo al pensamiento (actividad teórica), al sentimiento (actividad expresiva), a la convivencia (actividad práctica), al poder (actividad de control) y a la producción (actividad productiva)<sup>53</sup>.

### ***1.5. Consideraciones generales***

Del marco teórico que hemos desplegado podemos realizar las siguientes afirmaciones generales: a) es posible distinguir en lo cultural un ámbito tangible-manifiesto y un ámbito intangible-espiritual; b) la cultura constituye un entramado de relaciones significantes contenidas en un espacio delimitado dentro del cual prácticas y productos cobran sentido social; c) el núcleo intangible de lo cultural está compuesto por una mentalidad que subsume el mundo cultural a la vez que lo moldea; d) existe una relación biunívoca entre lo tangible (textos) e intangible (creencias) de lo cultural que permite la existencia de un isomorfismo vertical (paradigmático); e) desde el punto de vista semiótico las manifestaciones tangibles de la cultura constituyen textos; f) las descripciones de contemporáneos, los relatos y las obras estéticas constituyen tres fuentes textuales importantes para el estudio de lo cultural; y g) los textos artísticos resultan las fuentes más ricas de investigación porque contienen el mayor número de recodificaciones sucesivas y resultan de la concomitancia de los tres marcos permanentes de la mentalidad.

Como es posible observar, estos planteamientos marcan una vía de procedencia en el estudio de lo cultural, vía que podemos definir genéricamente como una concepción semiótica de la cultura orientada a la mentalidad. Esto no significa que se estudie

---

<sup>53</sup> Cfr. Paulín et. al, Op. Cit. p. 67-70

directamente el sistema de creencias, sino que se asume que el estudio de las manifestaciones culturales debe encaminarse a la dilucidación de los presupuestos que orientan su producción. En este sentido, los productos culturales –como sedimentos cristalizados de la vida social– se vivifican en los procesos comunicativos, mediante los cuales cobran sentido para los societarios a la vez que dan forma a su mundo particular. Es por esto que la noción de isomorfismo es el eje que vincula las materializaciones y prácticas significantes con presupuestos y creencias, ya que asume que existen continuidades del mismo tipo de relaciones en todos los niveles; desde este punto de vista el isomorfismo justifica la pretensión de realizar inferencias acerca de lo intangible a partir de productos concretos. De manera que no es fortuito que las dos fases que hemos delimitado en la investigación –analítica y hermenéutica– se influyan mutuamente: por un lado, las elecciones metodológicas del análisis van siempre encaminadas a una ulterior interpretación, y por otro lado, la fase interpretativa toma como base los elementos, las funciones y la estructura identificados en la fase analítica.

Finalmente, consideramos viable esta concepción aún cuando sabemos que existen otras vías de procedencia; como, por ejemplo, posibilidad de partir de una oposición entre cultura y civilización, en la que el sentido de “progreso” de la segunda –determinado en gran medida por la técnica– conduciría a un abordaje que contemplara como nodal la diferencia en estadios de civilización evidenciados principalmente en el binomio oralidad-indígena frente a literalidad-europea. La que este trabajo desarrolla es sólo una de las posibilidades y recalcamos el hecho de que ninguna vía constituye una posición definitiva, representan sólo acercamientos teóricos a la cultura que no debieran confundirse en algún momento con la cultura como realidad humana.



## **CAPÍTULO II**

### **Metodología**

En este estudio, primordialmente exploratorio, se pretende articular vías de acceso desde las materializaciones culturales para establecer niveles que permitan acercarse progresivamente a la develación del sistema de creencias. Este es sólo el primer paso, un acercamiento en el que se busca la viabilidad articuladora de algunos modelos para la construcción de un andamiaje metodológico que permita evidenciar los factores más notables que confluyen en una manifestación cultural concreta. En este sentido el estudio tiene un énfasis más de exploración metodológica que temática.

En el capítulo precedente hemos establecido una distinción entre los ámbitos culturales tangible e intangible, a partir de la cual es posible delimitar, por un lado, los productos culturales como materialización, y por el otro, el conjunto de presupuestos unidos por relaciones de creencias que orientan su producción; esto ha dado origen al establecimiento de dos momentos en la investigación: uno analítico y otro interpretativo. Para dicho propósito hemos establecido una etapa posterior al análisis en la que a partir de la organización de los resultados éstos cobren sentido comunicativo (no limitado al relativismo valorativo de lo estético) sobre el cual podamos basar las inferencias de las conclusiones; es en tal etapa en la que se ordena la información de acuerdo con la función sociocomunicativa del texto, hacia una lectura interpretativa de los resultados.

#### ***2.1. Delimitación del corpus***

Para efecto de esta indagación se ha seleccionado un caso de estudio que se encuentra en la iglesia del ex convento de Todos los Santos, ubicado en el municipio de Zempoala al sur del estado de Hidalgo en la República Mexicana. La peculiaridad de la iglesia de Todos los Santos es un conjunto de 16 pinturas en grisalla descubiertas en el presbiterio de la iglesia durante la campaña de restauración emprendida en 1984 por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, las escenas se encontraban ocultas tras un recubrimiento de cal que

había sido aplicado a todos los muros en el año de 1825. En Ballesteros<sup>1</sup> consta una clasificación de estas pinturas, en la que se las asocia a pasajes evangélicos concretos y se les dota de una numeración para facilitar su referencia; se ha seleccionado específicamente la escena etiquetada con el número 1, esto es, la que se encuentra en la esquina superior izquierda del lado del evangelio y que ha sido identificada como una representación del relato bíblico del “baile de Salomé”; hemos realizado esta selección atendiendo sólo al orden que ha asignado Ballesteros aunque, coincidentemente, la pieza elegida resulta ser una de las más completas.

De esta selección se desprende la consecuente delimitación del *corpus* verbal, es decir la selección de evangelios que han sido identificados como fuente de la representación. El relato del baile Salomé” se encuentra consignado en los evangelios de San Mateo y San Marcos<sup>2</sup>, además de tener una breve pero valiosa referencia fuera del texto bíblico en las Antigüedades Judías de Flavio Josefo<sup>3</sup>.

El caso de estudio elegido presenta características muy singulares que pueden considerarse paradigmáticas en varios aspectos:

- a) corresponde a un momento de reacomodo cultural a partir de un choque de dos sistemas significantes disímiles en todos los aspectos, lo que exacerba los procesos semiotizadores de traducción;
- b) se ubica en un ámbito religioso, que engloba, como hemos visto, los tres cuadros permanentes de la mentalidad (cosmología, moral y técnica);
- c) se trata de una obra artística, en la que se subsumen todos los ámbitos de la actividad humana y que está constituida como texto de tercer grado producto de una modelización comunicativa secundaria; y
- d) tiene propósitos evangelizadores, que persiguen la eficacia comunicativa en tanto condición necesaria del adoctrinamiento.

---

<sup>1</sup> Víctor Manuel Ballesteros García, *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003, 124 pp., p. 54

<sup>2</sup> Mt 14:1-12 y Mc 6:14-29

<sup>3</sup> Flavio Josefo, *Antigüedades de los Judíos*, Tomo III, Libro XVIII, Cap. V, Barcelona, Clié, 1988, 350 pp.

## ***2.2. La fase analítica***

### *2.2.1. El carácter textual del corpus*

Por lo que respecta al análisis, la primera labor consiste en determinar el carácter textual del corpus (tanto verbal como el pictórico), lo que permite homologar el material en tanto conjuntos sígnicos coherentes donde convergen dos o más sistemas significantes; aunque en cada caso difieran las modalidades de su realización.

Luego, es necesario identificar en primera instancia cuáles son los sistemas que intervienen en la conformación de los textos. Para este propósito se plantea establecer un marco contextual en dos ejes, uno histórico-social y otro estilístico-formal. El primer eje permitirá la identificación de un contexto en tanto estado-de-cosas<sup>4</sup>, que si bien no es posible acceder en su totalidad, dado que se trata de una imbricada red de relaciones sígnicas que requieren específicamente de la vivencia de ese mundo particular, es susceptible de ser inferido a partir de datos y discursos históricos pertinentes respecto del panorama general de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI y en particular del papel que tienen el mensaje evangélico y su lectura en el mismo periodo. Mientras que, por lo que respecta al segundo eje, la recabación de información estilística dirigida a la pieza de pintura mural tiene el propósito tanto de ubicarla dentro de una tradición representativa específica, como de establecer un marco de referencia de iconografía cristiana, que permitan referir los rasgos formales que determinan a la pieza en un determinado estilo, más en términos semióticos que históricos.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Por ello elegimos el término compuesto histórico-social, ya que buscamos un cuadro de sincronía social en un lapso diacrónico delimitado.

<sup>5</sup> Al marco contextual en estos dos ejes, hemos dedicado el capítulo tercero.

### 2.2.2. *El relato*

El establecimiento del carácter textual persigue, además, un objetivo específico: la constitución de un “nivel del relato” jerárquicamente superior a los textos individuales que vemos como sus actualizaciones. Este paso metodológico permite identificar las relaciones combinatorias que presentan continuidad / discontinuidad, y en las cuales se manifiestan intereses y propósitos particulares; es por ello que resulta indispensable precisarlos.

Consideramos el nivel del relato como un material virtual consistente en un conjunto de acontecimientos concatenados en un orden de secuencialidad ideal –como si efectivamente sucedieran– sin materialización discursiva, un “algo” que sucede de manera sintética con puntos diacrónicos más que recorridos de *continuum* temporal; además, los acontecimientos dentro del relato siguen siempre un orden causal que acompaña al orden temporal y por ello son susceptibles de ser desplegados de manera pragmática en ese orden<sup>6</sup>. Este nivel ha sido distinguido por los formalistas rusos con el nombre de fábula (фабула)<sup>7</sup> y ha sido asociado con la “historia” que se cuenta; sin embargo introducimos nuestra distinción terminológica porque los formalistas ven en ella sólo material pre-literario, en tanto que nosotros vemos, además la posibilidad de su actualización en otros lenguajes, como es el caso del pictórico.

Denominamos actualización a la forma discursiva manifiesta que toma el relato al ser comunicado, al modo en que el lector es enterado de los acontecimientos. Este nivel respeta el orden de aparición de los sucesos en la obra misma que, generalmente, no coincide con el orden del relato ideal (la temporalidad en la narración no corresponde con la secuencia “ideal” de lo narrado) y en este sentido se distingue del relato. Este nivel ha sido

---

<sup>6</sup> Al respecto Todorov afirma que no es posible reconstruir una secuencia ideal dado que la elección de fragmentos de “realidad” en la historia presenta ya una deformación y frecuentemente se traslapan en la narración distintos hilos temporales, sin embargo nosotros vemos viable su concepción para ser aplicada a corpus mucho más manejables (como los microrelatos evangélicos) que el género de la novela que trabaja Todorov en su ensayo, además de que no perseguimos en ningún momento su estado de vivencia “real”. Cfr. Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, Roland Barthes et.al., *Análisis estructural del relato*, 9ª ed., México, Ediciones Coyoacán, 2011, 229 pp. (1ª ed esp. 1996, 1ª ed. Francés: *L'analyse structurale du récit*, *Communication*, No. 8)

<sup>7</sup> Distinto de su acepción como género didáctico con moraleja.

distinguido por los formalistas rusos como el “argumento” (сюжет) y se identifica con el relato en tanto discurso.

La doble temporalidad que implica la oposición entre relato y la actualización atiende aquí solamente a las unidades narrativas, lo que puede entenderse desde una óptica biplanar como forma del plano del contenido, mientras que no se ocupa de la particularidad material desplegada en el soporte, correspondiente a la forma del plano de la expresión. Sin embargo, esta distinción no impide identificar la estrecha vinculación existente entre los dos planos, ya que en cada caso –según el tipo de texto– el despliegue de unidades narrativas está constreñido dentro de un sistema específico de representación a partir del que puede identificarse dos modos distintos en los que es construido el texto narrativo. Esto puede notarse claramente si distribuimos los textos particulares y el nivel del relato en los ejes vertical paradigmático –en la estructura del relato respecto del cual tanto el texto en lengua natural como el texto icónico serían isomorfos– y horizontal sintagmático –en el que se conforman los textos y se configuran sus variaciones particulares.

Resulta importante a este punto prestar atención al despliegue narrativo particular que presenta cada tipo de soporte. En efecto, en el caso del texto verbal las unidades (signo-palabra) se concatenan siguiendo el orden preestablecido por el código de cada lengua particular, fijo en una sintaxis temporal (de sucesión); sin embargo, no ocurre así con el texto pictórico, puesto que no es posible identificar signos de acuerdo con las definiciones clásicas que funcionen a la manera de unidades mínimas ya que en este tipo de texto las unidades narrativas se desenvuelven en una sintaxis de carácter espacial y la atención se vuelca no a las unidades que representan “algo”, sino a la función misma de representar<sup>8</sup>. Esto ha sido señalado con gran claridad por Lotman<sup>9</sup> a través de la función  $R(O)=I$  que opera en lo que denomina tipos no-discretos de semiosis, en la que  $O$  es el objeto de la representación,  $I$  corresponde a la imagen icónica y  $R$  constituye la función de representar,

---

<sup>8</sup> Recordamos aquí el paso que llevó a cabo el estructuralismo al desplazar su atención de los signos a las funciones, en la que los términos pasan a ser funtivos, más que unidades de análisis.

<sup>9</sup> Cfr. Iuri Lotman, “*The Structure of the Narrative Text*” en Lucid, op. cit.

entendida como el conjunto de reglas (código) que son condición necesaria para transformar *O* en *I*.

Este principio de semantización del texto icónico lleva a distinguir entre la narratividad del texto verbal, en la que la suma de unidades implica siempre una expansión cuantitativa del texto; y la narratividad que se da en los textos de tipo icónico, basada en una transposición interna de los elementos, en la que cada figura crea un determinado segmento sincrónico a la vez que se transforma en otra figura. De aquí que se insista en prestar atención al principio del isomorfismo, más que a la semántica particular de cada signo.

### *2.2.3. El análisis del texto verbal*

Hemos dicho que con el análisis del texto perseguimos el sentido que adquieren sus elementos; en el caso del texto verbal entendemos por sentido ‘significado contextualizado’<sup>10</sup> es decir, dado por las propias relaciones internas –de las partes entre sí, y de las partes con el todo. Por lo cual, en primera instancia, debemos afirmar la existencia, como presupuesto o hipótesis de trabajo<sup>11</sup>, de una categoría textual de “micro-relato evangélico” que se caracteriza porque:

- a) constituye una unidad narrativa en tanto texto referencial con temporalidad representada<sup>12</sup>;
- b) se encuentra inserta en un relato mayor o macro-relato correspondiente a la totalidad del evangelio;
- c) en ella se encuentran articuladas secuencias y funciones narrativas distintas de las proposiciones que la componen;
- d) se halla subordinada a una unidad narrativa mayor.

---

<sup>10</sup> Bajo el principio del planteamiento de la semiosfera que indica la replicación del sistema en sus elementos.

<sup>11</sup> En este punto retomamos lo hecho por Propp para establecer los puntos de partida de su análisis. Cfr. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 2008, 214 pp., p. 27

<sup>12</sup> Ducrot, op. cit., p. 340. Esencialmente se distingue esta temporalidad de su concepción de transitoriedad en tanto inscripción histórica de los sucesos y se atiende a la cualidad de temporal que posibilita la segmentación en la que se apoya la noción de secuencia cronológica de los acontecimientos.

Distinguimos nuestra concepción de micro-relato de dos nociones que podrían llevar a la confusión: es distinto de “micro-estructura narrativa” en tanto que no representa simplemente un motivo recurrente en la narración; y es distinto de la noción literaria de “micro-relato” porque no se trata de un cuento de brevísima extensión, sino que su denominación atiende principalmente a una relación de incrustación-subordinación respecto de un macro-relato.

Ahora bien, una vez establecido el tipo de texto que nos atañe, resulta indispensable precisar las pretensiones de nuestro estudio. No intentamos determinar las formas generales en que estos micro-relatos se insertan, ni cuáles son sus características de autonomía y dependencia, ni tampoco cuáles son sus funciones generales; todo esto es algo que excede los límites de este estudio, pero que sin duda debe atenderse en futuras investigaciones a través de una revisión profunda sobre la totalidad del texto evangélico con el objetivo específico de hallar su constitución funcional y estructural invariante<sup>13</sup>. En este caso, nos limitamos a realizar un análisis sobre la forma narrativa para indagar acerca de la estructura y funciones particulares.

A este respecto existen distintos modelos, denominados genéricamente como de “análisis estructural del relato” y que parten de la tradición estructuralista francesa. Sin embargo, a partir de aplicaciones sobre nuestro material concreto hemos encontrado que resultan hasta cierto punto insuficientes ya que soslayan aspectos torales sobre la forma narrativa, a los que imponen presupuestos que tornan la indagación en busca de la estructura en una estructuración forzada: el análisis formal-estructural en el micro-relato evangélico no puede llevarse a cabo a partir de modelos que prevén tanto el grupo de categorías iniciales como

---

<sup>13</sup> Trabajo equivalente al realizado por Vladimir Propp en el caso del cuento fantástico (волшебная сказка), en el que sus 31 funciones y caracterización de papeles narrativos emanan del estudio minucioso del corpus, y no –como ha sido generalmente aplicado en occidente– de una estructura apriorística que presumiblemente subyace a “todo relato”.

sus funciones y secuencias narrativas invariantes. Ya Tinianov y Jakobson<sup>14</sup> advertían sobre este proceder de aplicación de modelos en el caso de la ciencia literaria y la lingüística rusa, y pedían que se abandonaran definitivamente los “montajes mecánicos” escolásticos, en los que se “reemplaza el análisis por la enumeración de la terminología”, lo que lleva a “transformar los estudios literarios y lingüísticos, que constituyen una ciencia sistemática, en géneros episódicos y anecdóticos”<sup>15</sup>. Por ello, el carácter exploratorio de nuestra indagación nos obliga a volcarnos sobre los principios esenciales del grupo de estudiosos que motivó en los estructuralistas el análisis del relato: a los formalistas rusos. Los seguimos en tanto que establecemos ciertos principios teóricos concretos que guían metodológicamente el estudio pero que se consideran siempre en su calidad heurística y analítica<sup>16</sup>, es decir, tenemos siempre en cuenta la revisión metasemiótica sobre la marcha de la semiótica aplicada<sup>17</sup>.

Además de los dos niveles generales que hemos mencionado anteriormente –del relato y de la actualización– los formalistas distinguen dos elementos particulares que conciernen al texto verbal: el tema y el motivo. La noción de tema (тема) remite a aquello de lo que se habla, y puede identificarse tanto con la totalidad de la obra como con sus componentes temáticos menores, cada uno de estos últimos constituye una unidad mínima temática denominada motivo<sup>18</sup> (мотив); de manera que la conjunción de motivos se integra en el tema general, frecuentemente descrito como una noción sumaria que incluye todo el material verbal. Sin embargo, estas dos nociones y su relación han sido ampliamente debatidas, y de las observaciones que han surgido retomamos dos realizadas por Vladimir Propp, a saber: a) los motivos no se pueden –como lo afirma Veselovski<sup>19</sup>– coincidir con las proposiciones, dado que esto implicaría que una obra tuviera tantos motivos como

---

<sup>14</sup> Cfr. Tinianov y R. Jakobson. “Problemas de los estudios literarios y lingüísticos” en Tzvetan Todorov (compil.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 11ª Ed., México, Siglo XXI, 2007. (1ª ed. en español 1970, 1ª ed en francés, *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965)

<sup>15</sup> *Ibidem*; p. 103.

<sup>16</sup> Cfr. Boris M. Eichenbaum “La teoría del ‘Método Formal’” en Tzvetan Todorov (compil.). *op.cit.*, p. 22

<sup>17</sup> Para esta distinción y el sentido que aquí tiene metasemiótica, vid. Lotman, *La semiósfera*, *op. cit.* p. 77

<sup>18</sup> Que no debiera confundirse con motivo como variante de una misma función invariante en la búsqueda de regularidades estructurales. Aquí motivo es una unidad observable de análisis.

<sup>19</sup> En Propp, *op.cit.*, pp. 16-20.

proposiciones; y 2) la simple adición de motivos no constituye el tema general, que es algo distinto y mayor que la suma de temas menores, el tema general es aquello que caracteriza a la obra y que permite enunciarla en una sola frase. A estas precisiones, nosotros agregamos que, si bien los motivos no equivalen a proposiciones, sí pueden ser asociados con funciones narrativas internas.

Es importante subrayar que el establecimiento de las funciones narrativas y la construcción del armazón temático de la obra no se desarrollan por sí solos, sino que se encuentran agrupados e interconectados entre sí por medio de personajes que fungen como su soporte: el personaje es, para esta postura, un principio clasificador de funciones narrativas. De ahí que tenga una enorme importancia para nuestro análisis, dado que es susceptible suponer la posibilidad de establecer las estructuras superiores a partir del personaje (en una secuencia personajes–acciones–funciones narrativas).

Aquí, conviene realizar precisiones al respecto de otras nociones de personaje que gozan de gran difusión. En primer lugar distinguimos nuestra concepción de personaje de un *rol* o papel en la narración (actante), ya que este parte de una generalización en funciones que pueden ser desempeñadas por múltiples personajes efectivos, ya Propp señalaba, a este respecto tres posibilidades de cumplimiento de las funciones narrativas: 1 personaje–1 función; un personaje–varias funciones; y varios personajes–una función. También nos apartamos de la identificación con la noción de actor ligada al *dramatis personae*, dado que ésta privilegia la mimesis sobre la diégesis como modalidad narrativa.

Para la identificación de dicho elemento nos valemos de los principios enunciados por Boris Tomashevski<sup>20</sup>, a saber:

- a) la atribución de un nombre propio, que representa su etiqueta más simple;
- b) a la unidad psicológica (figurada) que se crea en la conjugación de motivos y personaje, y que es “leída” como rasgos de carácter; estos pueden obtenerse por dos vías, a saber:

---

<sup>20</sup> Boris Tomashevski, “Temática”, Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Op. Cit. pp. 222-225.

- b1) caracterización directa, o explicitada por el narrador, otros personajes o él mismo (autodescripción); y
- b2) caracterización indirecta o inferida por las acciones y reacciones del personaje a lo largo de la narración.

Asimismo, la identificación del carácter permite determinar si este permanece igual a lo largo de la trama –carácter constante– o sufre transformaciones –carácter cambiante. La combinación de estos elementos lleva, a su vez, a distinguir que a cada personaje se asigna una determinada carga emocional, es decir una valoración moral que en su forma más simple es dicotómica, pero que puede ser –y frecuentemente lo es– mucho más compleja. La carga emocional del personaje es el elemento principal que indica la jerarquización interna de los personajes: aquél con mayor carga emocional resulta ser el protagonista (герой)<sup>21</sup>. Estas valoraciones, que emanan de la construcción estética, pueden verse como intenciones que se conjugan con la intención general del relato, pues frecuentemente no coinciden con los códigos tradicionales de la vida social, sino con la educación – inculcación de valores y tipos ideales–, el goce estético o el simple divertimento<sup>22</sup>. De ahí que las valoraciones deban obtenerse mirando las acciones a la luz de la propia narración, ya que un error frecuente consiste en hacerlo bajo los criterios y la experiencia del analista, es decir que resulten simpáticos o antipáticos por la identificación con personas o grupos que le son familiares, aunque estas cargas valorativas no pueden eliminarse del todo al realizar el análisis, Tomashevski recomienda “leer de manera ingenua, obedeciendo las indicaciones del autor”<sup>23</sup>.

Finalmente, es importante notar que dado que trabajamos más de una actualización verbal, se establecerá un nivel del relato –de primer grado– para cada una de ellas, que posteriormente se conjugarán en una unidad mayor –de segundo grado– que consideramos más completa, y respecto de la cual pueden contrastarse las actualizaciones.

---

<sup>21</sup> Tomashevski, Op.cit., p. 223

<sup>22</sup> Tomashevski, Op.cit., p. 223

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 224

#### 2.2.4. *El análisis del texto pictórico*

En el caso de la pieza de pintura mural debemos atender en primera instancia al carácter específico del texto, dado que su inscripción dentro de “lo icónico” lo vincula directamente con el debate sobre el iconismo. Es necesario abordar aquí brevemente este problema dada su importancia<sup>24</sup>.

La noción tradicional de ícono en semiótica lo ha concebido como un signo que sostiene una relación de semejanza con el objeto que representa<sup>25</sup>; sin embargo la re-presentación de dicha semejanza es frecuentemente considerada como la presencia de las mismas propiedades del objeto representado en el signo, y por ello Umberto Eco<sup>26</sup> la ha considerado ilusoria, una correspondencia que no existe más que en una correlación codificada. Por ello se afirma que no se trata de signos –o complejos de signos– vicariales, ni siquiera en el grado de estimular la percepción del mismo modo que lo haría el objeto, sino de configuraciones que “transforman” a lo visual rasgos culturalmente atribuidos a los objetos y que los resultados de dicha transformación son percibidos a partir de una “estimulación programada”<sup>27</sup> que debe ser previamente aprendida.

A este respecto vale la pena recordar que muchas de las representaciones visuales a lo largo de la historia del arte han incluido rasgos que no son observables visualmente en sus referentes, como características táctiles, auditivas, olfativas o gustativas –además de otras tantas que no son siquiera perceptibles por los sentidos externos– a las que se intenta evocar mediante la representación visual. La semejanza en lo icónico, entonces, es

---

<sup>24</sup> Ya Eco advertía sobre este asunto en su crítica del iconismo, en la que se evidenciaba no solo la falibilidad del concepto ícono en semiótica, sino también que su utilización vulneraba el concepto mismo de signo. Cfr. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, De bolsillo, 2005, 461 pp., p. 317.

<sup>25</sup> Que “un signo es icónico en la medida que tiene él mismo las propiedades de sus *denotata*” para Morris, o que “puede representar a su objeto sobre todo por semejanza” para Peirce. *Ibidem*, pp. 289 y 292.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 312

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 303.

considerada semejanza culturalizada, en la que se atiende más a la constancia de fórmulas relacionales entre la concepción del objeto y su representación.

Esta discusión ha conducido también a intentos por hallar en los complejos de signos icónicos unidades discretas, empero, de acuerdo con Eco, buscar unidades discretas a la manera de la segunda articulación de la lengua natural parece haber sido una empresa infructuosa. En este sentido, se han propuesto unidades mínimas como la línea, el punto o los cambios de tono y luminosidad, pero es necesario advertir que estos no operan a la manera de signos autónomos dentro de un código prefijado, basta descontextualizarlos para evidenciar que su correspondencia con un contenido específico se desvanece o es sustituido por otro. Por ello, Eco afirma que: “Podemos hablar de código icónico como del sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva”<sup>28</sup>. A partir de estas reflexiones, se ha llegado de nuevo a los textos como macrounidades significantes, considerando que en los textos icónicos el código se instituye en el interior de cada texto y funciona sólo dentro de sus límites, en una estructura interna coherente.

Ahora bien, puede afirmarse –como lo hace el propio Eco<sup>29</sup>– que la imposibilidad de determinar unidades mínimas en elementos como la línea y el punto se extiende a la identificación de figuras como unidades discretas. Para abordar este punto es necesario recordar que la definición de unidad discreta en lingüística contempla que en ellas “*la valeur linguistique n’est affectée en rien par des variations de détail déterminées par le contexte ou diverses circonstances*”<sup>30</sup>; es decir, que en su realización sí existen innumerables variaciones, pero se toma en cuenta sólo la constancia de los rasgos pertinentes para determinarlas. Así por ejemplo, en el caso de los fonemas de las lenguas

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 316

<sup>30</sup> “El valor lingüístico no es afectado en nada por variaciones de detalle determinadas por el contexto o diversas circunstancias” André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, París, Librairie Armand Colin, 1970, 224 pp., pp. 23-24

romances el tono no constituye un rasgo pertinente y no es considerado sino como un hecho paralingüístico, empero, en otras lenguas como el mixteco o el chino los tonos poseen un valor distintivo.

Dado lo anterior, podemos afirmar que la concepción de una unidad discreta nace de la abstracción de ciertos rasgos establecidos en fórmulas relacionales dentro de las infinitas variaciones de la realización de cada unidad, tomando en cuenta sus constancias como elementos distintivos enmarcados en el código de cada sistema particular, y descartando como accidental o contingente aquello que no modifica dichas relaciones. Si tomamos en cuenta esta particularidad, nos resulta claro que sería tan vano considerar a la línea una unidad mínima de lo icónico, como lo sería identificar la presión sonora o la frecuencia absoluta de una emisión de voz como unidades mínimas de la lengua en vez del fonema. Es en un nivel distinto en el que deben reconocerse las unidades, si no entonces ¿cómo es posible identificar en lo pictórico figuras y vincularlas con personajes, espacios u objetos? Esta operación sería totalmente imposible en el caso de que las variaciones relacionales en lo pictórico se extendieran a todos sus aspectos. Luego, es indispensable considerar un nivel de abstracción en la determinación del carácter discreto, que resulta ser justamente aquel en el que se establecen relaciones de parentización<sup>31</sup> entre el texto pictórico y los objetos que evoca, enmarcados dentro de un mundo posible y cuyos rasgos pertinentes permiten su recombinación en realizaciones diversas que, pese a sus variaciones individuales, se encuentran circunscritas a un sistema representativo específico, lo que permite, a su vez, su decodificación. Así, por ejemplo, es posible distinguir en distintas pinturas –incluso de periodos diferentes– a un mismo personaje, aunque los elementos puramente formales sean completamente distintos, ya que existen características constantes identificables contenidas en fórmulas relacionales.

Ahora bien, la reconstrucción de los mundos posibles evocados por el texto dista mucho de ser completa; para ello sería necesario contar con el conjunto completo de referentes culturales que les dieron lugar, así como conocer suficientemente los procedimientos

---

<sup>31</sup> Eco retomado en Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra - Universidad del País Vasco, 1989, 260 pp., p. 90.

expresivos de los que se han servido los artistas para determinar qué parte fuera relevante en el plano de la expresión y cuáles fueran los contenidos con los que establecían correlaciones “naturales”, de manera que estuviéramos en condiciones de saber qué elementos funcionarían de manera autónoma y cuales requerirían de una contextualización específica; sin embargo, debemos admitir que todo esto nos es desconocido y que, en pocas palabras, nos es desconocida la “realidad” que propiciara la representación. A este respecto sólo podemos atenernos a aquellos elementos que han sido explícitamente señalados como pertinentes por la tradición representativa y que han sido constituidos en fórmulas canónicas, y que contemplan ciertos procedimientos de representación a partir de códigos generales de transformación de los objetos.

Por tanto, en el momento de elegir una vía de procedencia para el análisis tenemos en cuenta que deben considerarse tres elementos esenciales: a) la tradición representativa; b) los procedimientos de transformación; y c) la representación de una temporalidad. Al considerar estos elementos, elegimos retomar la propuesta que realiza Boris Uspenskij<sup>32</sup> para el abordaje de la obra de arte figurativa antigua (medieval y renacentista temprana) de carácter religioso. Si bien es cierto que el objetivo primario de Uspenskij es el análisis de los íconos rusos –representaciones pictóricas religiosas que no debemos confundir con los íconos de la semiótica–, antepone la exploración de los procedimientos generales de representación pictórica de la obra de arte antigua a la particularidad de los íconos, y es precisamente en sus principios generales que centramos nuestra atención.

Uspenskij identifica tres niveles esenciales en los que puede llevarse a cabo el análisis pictórico: 1) el nivel de la representación; 2) el nivel del sistema figurativo; y 3) el nivel del sistema individual de organización del material.

Por lo que respecta al nivel de la representación, este tiene en cuenta aquellos procedimientos que son utilizados para transmitir relaciones espaciales y temporales en la

---

<sup>32</sup> Boris Uspenskij, “Per l’Analisi Semiotica delle Antiche Icone Russe”, en Iuri Lotman y Boris Uspenskij, *Ricerche Semiotiche: Nuove tendenze delle Scienze Umane nell’URSS*, Turín, Giulio Einaudi, 1973, 470 pp., pp. 337-397.

obra, sin atender a lo semántico<sup>33</sup>. En este nivel, se consideran las limitaciones de carácter “óptico-geométrico” que el sistema particular de perspectiva utilizado en la representación le impone de antemano. Dichas limitaciones ofrecen un repertorio finito de procedimientos de transformación de las relaciones espaciales tridimensionales y temporales, sobre la superficie de la pintura que es solamente bidimensional; de manera que esto implica la identificación del conjunto de medios figurativos convencionales, así como sus potenciales combinaciones. El caso del arte figurativo religioso que nos atañe, vale la pena recordar que la tradición representativa ya había experimentado con las capacidades de despliegue temporal y narrativo en representaciones pictóricas<sup>34</sup>, y había prefijado modos estandarizados de representación temporal que combinaba con la espacial.

En el segundo nivel, que corresponde propiamente al sistema figurativo, se atiende ya a la especificidad de los objetos representados que considera la semántica de lo representado dentro de los procedimientos mismos de representación, dado que, de acuerdo con lo que busca representarse se elige un sistema figurativo particular. En este nivel es posible identificar cada elemento individual, así como grados de significatividad (jerarquía) dentro de la pieza pictórica<sup>35</sup>. Asimismo, aquí se toman en cuenta los signos ideográficos que funcionan como marcas simbólicas de segundo grado y que permiten caracterizar la individualidad de los objetos representados; v.g., a cada objeto representado corresponden ciertos signos –desde figuras autónomas hasta elementos como el simbolismo del color– que lo identifican como tal, que lo dotan de individualidad, y que además de poseer una correspondencia material, tienen una correspondencia simbólica a partir de su resemantización, frecuentemente consignada en los manuales de pintura de cada época. En este sentido también es posible observar convenciones estandarizadas para la representación de ideas abstractas –como la multiplicidad o el movimiento– que operan a la manera de gramática. Las dos posibilidades del sentido de símbolo que pueden atenderse

---

<sup>33</sup> “*i procedimenti simbolici di trasmissione delle relazioni spaziali e temporali del quadro indipendentemente dalla specificità degli oggetti raffigurati*”. Ibidem, pp. 340-341.

<sup>34</sup> Cabe recordar como ejemplo la Vida de San Francisco de Asís que Giotto pintó a finales del siglo XIII, basado en el texto verbal de La Leyenda Mayor escrito por San Buenaventura en 1263.

<sup>35</sup> Uspenskij, Op. Cit. p. 341.

aquí son: a) como ciertos elementos mínimos de la representación cuyo significado no depende del contexto circundante; y 2) como la resemantización de un signo de primer grado en uno más complejo de segundo grado, esto es, la vehiculación de un contenido a través de otro signo que a su vez contiene una expresión y un contenido.

Por lo que atañe al tercer nivel, correspondiente al sistema individual de organización del material, este pertenece a la actualización concreta en relación con los sujetos que intervienen en ellas, tanto los pintores particulares como quien idea el programa pictórico – a quien se atribuye la *inventio*. Es en este nivel en el que a las normas y limitaciones impuestas por los niveles precedentes se añade un sistema individual que las actualiza y que podemos considerar como aquel que opera en el momento histórico-social específico. Dado que Uspenskij vincula este nivel con el “artista” frente a los dos niveles precedentes unidos a la tradición cultural, vemos en él la posibilidad de hacer evidente las modificaciones particulares que se imponen a la tradición para lograr que la pieza “funcione” semióticamente de manera efectiva en tanto medio social de comunicación, es en este nivel que se observa un paso enunciativo del sistema como posibilidad a su realización textual concreta como producto.

Resulta importante señalar que estos tres niveles no operan de manera autónoma, sino que se encuentran mutuamente relacionados de modo que las decisiones en un nivel se proyectan sobre los otros. Estas interacciones estructurales obligan a tener en cuenta que el grado de cohesión no es uniforme y que pueden existir conflictos y contradicciones entre ellos.

Asimismo, es necesario destacar que esta propuesta de análisis permite determinar desde su primer nivel criterios de distinción de fragmentos en las secuencias narrativas dentro de la representación pictórica ya que contempla dentro de los procedimientos formales de representación la dimensión temporal y la integra con el despliegue de las tres dimensiones espaciales, lo que, ulteriormente nos permitirá realizar una comparación entre la realización verbal y la realización pictórica del relato.

### **2.3. La función sociocomunicativa**

Hemos afirmado que nos serviremos de un paso posterior al análisis con el fin de organizar el material resultante de la primera fase en una lectura interpretativa. Para ello consideramos la función sociocomunicativa del texto propuesta por Iuri Lotman<sup>36</sup>, mediante la cual es posible también integrar elementos resultantes de los marcos contextuales, es decir, elaborar una articulación de los resultados del análisis, establecer comparaciones y vincularlas con los factores sociales extratextuales.

A este propósito, Lotman plantea en dicha función seis procesos principales en cuya concepción apela a una visión del texto que lo concibe como un mecanismo intelectual altamente desarrollado que trasciende el simple desciframiento y establece relaciones comunicativas entre los sujetos y con distintos factores socio-culturales. De manera que, cada proceso es visto como un “trato”, aludiendo a la interacción que puede darse entre los individuos; aquí el sujeto no sólo consulta o decodifica mecánicamente el texto, sino que se comunica con él y a través del texto dialoga con su creador (destinatario) y la esfera de significación que los engloba.

Es necesario apuntar que de entre los tratos posibles, Lotman señala solamente seis, que considera los más importantes, a saber: 1) Destinador – Destinatario; 2) Auditorio – Tradición Cultural; 3) Lector – Lector (con sí mismo); 4) Lector – Texto; 5) Texto – Contexto Cultural; y 6) Texto – Metatexto. En ellos se contemplan, así mismo, metafunciones específicas que varían de acuerdo a la naturaleza de los elementos involucrados y su relevancia. En la tabla 2.1 mostramos una síntesis de la conjunción de los tratos, las metafunciones y sus características como han sido enunciadas por Lotman.

---

<sup>36</sup> Iuri Lotman, “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, *La semiosfera I*, op. cit., pp. 80-82.

Tabla 2.1 Los tratos en la función sociocomunicativa de Iuri Lotman.

TRATO	METAFUNCIÓN DEL TEXTO	CARACTERÍSTICAS
1. Destinador – Destinatario	Mensaje	Transmisión de información.
2. Auditorio – Tradición cultural	Memoria cultural colectiva	Capacidad de adquirir información nueva ininterrumpidamente. Actualización / Olvido de ciertos aspectos de la información.
3. Lector – Lector (con sí mismo)	Mediador	Actualización de ciertos aspectos de la personalidad del destinatario y la reestructuración de su personalidad. Vinculación del individuo con las construcciones metaculturales.
4. Lector – Texto	Interlocutor	Autonomía del texto que le permite el diálogo con el lector.
5. Texto – Contexto cultural	Participante /  Informante  Macrocósmos Cultural	El texto como fuente- receptor de Información. Metafórico – metonímico  Capacidad de recodificarse ante nuevas situaciones comunicativas, y actualizar elementos antes ocultos.  Lo que en el texto se muestra trasciende su individualidad a favor de un “modelo” de cultura.
6. Texto – Metatexto	Mecanismo descriptor	Relaciones de desciframiento y estructuración. Vínculo con formaciones metalingüísticas.

## CAPÍTULO III

### Marco Histórico-Social

Dado que la creación de nuestra pieza de pintura mural ha sido ubicada en el siglo XVI y atribuida a los frailes franciscanos que por entonces se encontraban en el convento de Todos los Santos, la información que aquí se presenta versa sobre la orden franciscana y su actuación en la labor evangelizadora. Tanto para el esclarecimiento de temas concretos como para el abordaje de las fuentes originales<sup>1</sup> en tal indagación, nos hemos orientado principalmente con las investigaciones y aportaciones del P. Lino Gómez Canedo o.f.m.<sup>2</sup>; asimismo, en la recolección del material –abundantísimo– hemos atendido, además de la particularidad que nuestro estudio enfrenta lo verbal con lo pictórico, a los tres cuadros permanentes de la mentalidad<sup>3</sup> y con ellos en mente hemos delimitado: a) la concepción del otro en el encuentro cultural, específicamente cómo se entiende la otredad indiana desde el esquema franciscano y qué lugar ocupa en el esquema de su mundo (cosmología); b) los instrumentos utilizados para vehicular la evangelización (técnica); y c) las preocupaciones franciscanas respecto de la relación de los hombres entre sí y de los hombres con la divinidad (moral). A estos tres elementos les antecede un bosquejo histórico de la orden franciscana, y les sigue una breve relación histórica del área de Zempoala hasta el siglo XVI.

---

<sup>1</sup> Han sido utilizadas fuentes reproducidas en imprenta de manuscritos del siglo XVI y facsímiles de libros de la época, de cuyas transcripciones hemos siempre respetado la ortografía e interpretaciones paleográficas. Sin embargo, una posterior profundización sobre el tema sin duda reclama una consulta directa de las fuentes primarias.

<sup>2</sup> También han sido muy valiosos para guiar esta sección los textos del P. Francisco Morales o.f.m. y de Patricia Nettel Díaz.

<sup>3</sup> Si bien hemos dicho que los hechos religiosos conjugan siempre los tres cuadros permanentes, es posible identificar elementos en los que un cuadro ejerce una función dominante sin que esto implique que se excluya a los demás; a semejanza de las consideraciones de Roman Jakobson respecto de las funciones de la comunicación, en las que la definición de los textos en uno u otro sentido no se da por la exclusividad de una sola función, sino por su predominancia de entre las otras.

Resulta importante destacar que este marco no constituye un estudio historiográfico exhaustivo, sino que sólo reúne algunos elementos históricos, puntos de referencia que hemos considerado pertinentes para nuestros propósitos. Por ello y dado el espacio con que se cuenta para desarrollar esta sección, los documentos que creemos necesario reproducir por su importancia, pero que desviarían la atención del propósito principal, se han trasladado al Anexo II. Cabe, además, señalar que hemos renunciado a la utilización rigurosa del instrumento historiográfico de la periodización, por ser los puntos que delimitan los periodos divergentes entre los especialistas. Aunque eventualmente, cuando llega a mencionarse –por cierta comodidad explicativa– una primera y una segunda etapa de la evangelización en el siglo XVI, se hace con referencia a los periodos marcados para la provincia del Santo Evangelio<sup>4</sup>, el primero desde la llegada de los tres flamencos en 1523 y los Doce en 1524 hasta la fundación de las 5 provincias en 1551, y el segundo desde 1551 hasta 1603 con el establecimiento de la provincia de Zacatecas.

### ***3.1. Breves antecedentes de la Orden***

La conquista espiritual y, posteriormente, la caracterización de la religiosidad que se desarrollaría en México, no pueden entenderse sin la presencia clave de la Orden franciscana. Desde su fundación en el siglo XIII, la Orden de San Francisco se caracterizó por el ideal de “una vida pobre, sencilla y en contacto con el pueblo”<sup>5</sup>, que condujo a sus miembros a un acercamiento con la población como enfatizadores del “orgullo local e impulsores de la religiosidad popular”<sup>6</sup>, aunque también con miras a establecer sus principios como forma definitiva de organización de la sociedad humana<sup>7</sup>. Es posible

---

<sup>4</sup> Chauvet, F. de J., ofm, citado en Antolín Abad Pérez, *Los franciscanos en América*, Madrid, Mapfre, 1992, 318 pp., p. 44.

<sup>5</sup> Francisco Morales, “Franciscanos y mundo religioso en el México Virreinal. Algunas consideraciones”, Elsa Cecilia Frost (coord.), *Franciscanos y Mundo Religioso en México*, Panoramas de nuestra América, México: UNAM, 1993, 115 pp., p. 11.

<sup>6</sup> Ídem.

<sup>7</sup> Patricia Nettel Díaz, *La utopía franciscana en la Nueva España (1550-1604): El apostolado de Fray Gerónimo de Mendieta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, Segunda edición corregida 2010, 86 pp., p. 16.

observar, en el surgimiento de la orden franciscana una respuesta (aunque no la única) a la transición de una sociedad esencialmente agrícola a una sociedad de carácter mercantil que perfilaba la disgregación de la comunidad como consecuencia de un cambio profundo en el sistema de valores feudal. En este sentido, los ideales de vida comunitaria sin propiedades ni acumulación material se presentaron como una reivindicación del espíritu primordial del cristianismo<sup>8</sup>. Empero, aún dentro de la propia orden franciscana, desde su temprano desarrollo medieval, existía una división en dos tendencias, por un lado, los frailes que pueden denominarse “conventuales” quienes privilegiaban la vida monacal y, por otro, los frailes “observantes”<sup>9</sup> inclinados más por una labor evangelizadora basada en los principios fundadores de la orden y una vida de ascetismo itinerante tendiente a una “teología afectiva”<sup>10</sup>. Tal escisión de la orden condujo –desde el siglo XIV y a lo largo del XV– a la búsqueda de una reforma interna que se inclinó por el “retorno a la vida simple, sin privilegios, apegada a la forma de vivir del pueblo pobre, con el que comparte su forma de orar con una liturgia llena de religiosidad popular, alejada de la pomposidad de los grandes conventos o monasterios”<sup>11</sup>. Es posible ver como resultado de esta reforma el acento a la función social de la orden que se dio en sus estatutos, proyectado también sobre el tipo de construcciones que debían realizarse, al subrayar que “fuesen de pequeños edificios y toscos materiales, según como edifican *los pobres del siglo* sus viviendas, de modo que resplandezca en ellas la santa pobreza”<sup>12</sup>. A esto hay que sumar la integración de las costumbres y prácticas locales que se adoptaron a partir del contacto mismo con las comunidades y que caracterizaron la predicación popular franciscana.

---

<sup>8</sup> Patricia Nettel Díaz, Op. Cit., pp. 20-21.

<sup>9</sup> Estas dos tendencias son también denominadas “moderada” y “espiritual” respectivamente; la primera siguiendo la *Regula Bullata* del cardenal Hugolin, mientras que la segunda se apega a la *Regula Prima* de San Francisco, aunque puede decirse que el punto central discordante era la pobreza, los observantes la preferían más estricta, mientras que los conventuales fueron cediendo a privilegios y ganancias a los que no querían renunciar. Cfr. Nettel, Op. Cit., Abad Pérez, op. cit., pp. 17-18. y Lino Gómez Canedo, *Evangelización y conquista: experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1ª ed. 1977, 393 pp., p. 24.

<sup>10</sup> Morales, op. cit., p. 12

<sup>11</sup> Ídem.

<sup>12</sup> Juan José García Oro, *Prehistoria y primeros capítulos de la evangelización en América*, Caracas, Ediciones trípode, 1988, p.160, citado en Morales “Franciscanos y mundo religioso...” Op. Cit.

La misión en América emergió de la reforma por la vuelta a la observancia, precisamente de la provincia de San Gabriel en Extremadura –“considerada la más radical dentro de la reforma observante”<sup>13</sup>– provenía el grupo de doce franciscanos<sup>14</sup> liderado por Fr. Martín de Valencia, quien ya era reconocido como uno de los principales impulsores del regreso al “espíritu original” de la orden. Con la llegada de “los Doce” en junio de 1524 y su encuentro con los tres frailes flamencos (Fr. Pedro de Gante, Fr. Juan de Agora y Fr. Juan de Tecto) arribados un año antes el 13 de agosto de 1523 comenzó formalmente la labor evangelizadora.

Si bien los franciscanos cumplieron en el Nuevo Mundo con enorme distinción los ideales reformistas, no permanecieron inmutables ante el contacto con los indios; las necesidades de la nueva situación llevaron a configurar formas particulares en las prácticas religiosas, que se inclinaron, más que a la observancia en vida monacal, a la labor pastoral y la itinerancia, lo que tuvo grandes repercusiones en la integración de y con las comunidades indígenas a la vez que resonó enormemente en el carácter que tomaría la orden en América.

### ***3.2. Los indios para los frailes menores: la concepción del otro***

El carácter complejo del tema de la evangelización se evidencia desde el momento en que se cae en cuenta que los grupos que son vistos tradicionalmente como opuestos distan mucho de ser homogéneos. Particularmente el grupo denominado como “indios” presenta una inmensa heterogeneidad, en modo de vida –de nómada a las grandes urbes del valle de México–, costumbres, estructuras sociales, y, en fin, del complejo sistema socio-cultural. Esto dio lugar a grandes confusiones en los encuentros con distintas comunidades, son sobresalientes los episodios en los que, tras un recibimiento “amistoso” a los frailes y sus

---

<sup>13</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles: Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México, UNAM-IIES, 2011, 692 pp., p. 57.

<sup>14</sup> Enviados a semejanza de los Doce Apóstoles, eran, a saber: Fr. Martín de Valencia, Fr. Francisco de Soto, Fr. Martín de La Coruña, Fr. Juan Juárez (Suárez), Fr. Antonio de Ciudad Rodrigo, Fr. Toribio de Benavente (Motolinía), Fr. García de Cisneros, Fr. Luis de Fuensalida, Fr. Juan de Rivas, Fr. Francisco Ximénez, Fr. Juan de Palos y Fr. Andrés de Córdoba.

acompañantes en una nueva población, al quedarse solos los misioneros fueron muertos en “circunstancias misteriosas”<sup>15</sup> e inexplicables para quienes sobrevivían del suceso; este, como muchos otros casos, mostraba la incompreensión y el aturdimiento derivados del encuentro de sistemas culturales disímiles, en el que incluso las más “evidentes” expectativas de actuación se veían trastocadas.

De esta diversidad compleja pronto se percataron los misioneros franciscanos y de ello ha quedado constancia en los documentos y crónicas de la época. La generalización de los “indios” como un solo grupo no es, al parecer, sino una construcción reduccionista de peninsulares que no tuvieron que enfrentarse directamente a la situación o en todo caso una aparición de reciente factura; sabemos que “de ordinario [los frailes] se refieren a indios de un lugar, una región, o una tribu concreta: raramente a los indios en general”<sup>16</sup>.

Además de la distinción por grupos –que podría denominarse étnica<sup>17</sup>– los misioneros tuvieron en cuenta las distinciones que la estratificación social prehispánica había legado; así los primeros acercamientos se dieron a los principales de cada comunidad y los primeros niños en ser realmente instruidos fueron precisamente de la nobleza indígena. Así, en la forma de enseñar la doctrina, la distinción se proyecta al papel que desempeñarán ulteriormente los sujetos en una sociedad altamente jerarquizada, cuidando de preservar el *status quo*. Mendieta subsume esta relación entre tipo de enseñanza y estrato social en el fragmento que se reproduce a continuación:

Los que miran y consideran las cosas conforme á la calidad y necesidad de cada una dellas, *no enseñan indiferentemente* á los niños hijos de los indios, porque á los hijos de los principales, que entre ellos eran y son como caballeros y personas nobles, procuran de recogerlos en escuelas que

---

<sup>15</sup> Lino Gómez Canedo, op. cit., p. 68.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 64

<sup>17</sup> Incluso Motolinia hace un parangón en este sentido al equiparar la diferencia de carácter entre zonas de España y México: “se puede aca dezir, que los mexicanos y sus comarcas son como estremeños y andaluces, y los miztacas, çaputecas, pinomes, teovthttecas, migues, estos digo que son mas obedientes y mansos”. Motolinia, Fray Toribio de Paredes o de Benavente, *Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*. 1ª ed. Facsimilar, México, Juan Cortina Portilla, 1979. p. 65.

para esto tienen hechas adonde *aprenden á leer y escribir* [...] con que se habilitan *para el regimiento* de sus pueblos y para el servicio de las iglesias, *en lo cual no conviene que sean instruidos los hijos de los labradores y gente plebeya*, sino que *solamente deprendan la doctrina cristiana*, y luego en sabiéndola, comiencen desde mochos á seguir los oficios y ejercicios de sus padres, para sustentarse á sí mismos y ayudar á su república, *quedando en la simplicidad que sus antepasados tuvieron*, lo cual por no se haber guardado entre nuestros cristianos viejos ha sido causa que esté depravado y puesto en confusión el gobierno de los reinos é provincias...<sup>18</sup>

A tales distinciones, se sumaban las consideraciones respecto de las características individuales, de manera que el mismo Mendieta al abordar los métodos de enseñanza en los primeros pasos de la doctrina a los indios, reconoce que “como en nuestra nación española y en todas las demas nos enseña la experiencia que hay diferencias de ingenios y habilidades, en unos más y en otros menos, así también las hubo y hay entre los indios.”<sup>19</sup>

Estas particularizaciones explican en gran medida el que se pueda encontrar en los documentos pareceres aparentemente contradictorios de mano del mismo fraile respecto a los indios, algunas veces se les describe como perfectamente aptos para el cristianismo y obedientísimos de las llamadas a misa y confesión; otras como idólatras, inmoladores e incontrolables. El contexto en que son emitidos estos juicios resulta de gran importancia, ya que permite entenderlos –más que como contradicciones– como distintos matices de pensamiento caracterizantes de la visión franciscana acerca del indio, visión que dependía siempre de la experiencia particular. Como puede notarse en Motolinia, estos dos aspectos conviven en la opinión acerca de los indios frente al sistema cultural español:

Lo que desta jeneración se puede dezir es que son muy estraños de nuestra condiçión, porque los españoles tenemos vn corazón grande y bivo como fuego, y estos yndios y todas las animalyas desta tierra naturalmente son mansos y por su encojimiento y condiçión descuydados en agradecer, avnque muy bien sienten los benefiçios; y como no son tan prestos a nuestra condiçión, son penosos a

---

<sup>18</sup> “El orden que los religiosos tienen en enseñar á los indios la Doctrina, y otras cosas de policía cristiana” en Joaquín García Icazbalceta (comp.), *Códice Franciscano, Siglo XVI*. México, 1889, Imprenta de Francisco Díaz de León, 307 pp. p. 62-63; el subrayado es nuestro.

<sup>19</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1945, Tomo II, p. 91

algunos españoles; *pero hábiles son para qualquier virtud, y abilísimos para todo ofiçio y arte, y de gran memoria y buen entendimiento*<sup>20</sup>

Estas comparaciones son bastante frecuentes ya que se toma el sistema de referencia europeo –y especialmente español– para tratar de establecer un parangón comprensible al lector, puede inferirse que de tales reflexiones derivó que el estado de pobreza y humildad “natural” observado por los frailes brillara frente a la ambición peninsular por riquezas y se viera como una virtud inherente de los indios, aunque no sin cierta preocupación de que su carácter despreocupado se trasladara de lo temporal a lo espiritual.

Aunque pudiera parecer que la divergencia de opiniones acerca de los indios conduce irremediabilmente a eliminar las generalizaciones, es posible señalar las líneas generales de la orden respecto de la condición y caracterización del indio, como efectivamente sucede en la discusión respecto de la aptitud que los naturales pudieran tener para recibir el cristianismo. Al respecto, tomamos como primera generalización la resolución expresada por la Junta Eclesiástica de 1532 presidida por Fr. Juan de Zumárraga: “todos dijeron que no hay duda de haber capacidad y suficiencia en los naturales, y que aman mucho la doctrina de la fe y se ha hecho y hace mucho fruto.”<sup>21</sup>

Ahora bien, la visión idealista franciscana se enfrentó, desde los inicios de la evangelización, con una realidad de guerras, explotación, miseria y epidemias derivadas de la conquista, cosa nada desdeñable, ya que bien pronto dio pie a discusiones interminables sobre la justicia de la guerra y el sometimiento que podía hacerse a los indios, discusiones que al parecer se centraban más sobre el “modo” de sometimiento que sobre el sometimiento mismo, como es posible observar en un documento que resume un tratado desaparecido, presumiblemente compuesto por el franciscano Bernardo de Arévalo alrededor de 1551<sup>22</sup>:

---

<sup>20</sup> Motolinia, Op. Cit, p. 63.

<sup>21</sup> Gómez Canedo, op. cit. p. 66

<sup>22</sup> Al respecto, el P. Lino Gómez Canedo refuta atribuciones que Hanke hace de algunas obras o alusiones a Bernardo de Árevalo, sin embargo, reproducimos el fragmento en virtud de considerarlo muy ilustrativo y sintetizador.

Obligados somos los christianos a dar lymosna de lumbrre y dotrina a los que por ignorancia invencible pecan mortalmente y están en estado de perpetua condenación, en la cual ignorancia están los indios de que hablamos. Esta limosna en algún caso no se puede hazer a éstos sin sugetarlos, para que la reciban oyéndola por predicación. Luego síguese que los podemos sujetar y que el Papa y el Rey de Castilla son obligados a lo hazer por darles esta limosna.<sup>23</sup>

En general, de acuerdo a los principios teológicos imperantes en la época se consideraba que la guerra era justa sólo si ayudaba a la destrucción de la idolatría y la implantación de un nuevo orden cristiano, aunque desde el punto de vista franciscano debía realizarse en la medida de lo posible sin violencia innecesaria<sup>24</sup>, debiendo agotar primero todas las posibilidades del acercamiento pacífico. Esto dio lugar a la llamada “conquista pacífica”, ideal de acercamiento evangelizador en el que las armas tuvieran solamente el papel de salvaguardar la integridad de los misioneros, y que de ningún modo sirvieran para robar a los indios o esclavizarlos (se insistía en que el trabajo indígena debía ser siempre libre y remunerado), de forma que se buscaran primero todas las maneras “humanas” antes de iniciar la acción militar directa<sup>25</sup>. Y aunque respecto al uso efectivo de la violencia –como en muchos otros temas– los pareceres fueron muy variados, la intención era siempre de un acercamiento totalmente pacífico –que rara vez sucedió– siguiendo la línea que ya se marcaba en las ordenanzas de Granada de 1526: “que por lenguas de intérpretes, que entiendan los indios y moradores de la tal tierra, les digan y declaren como Nos les enviamos para les enseñar en buenas costumbres y apartarlos de vicios y de comer carne humana e instruirlos en nuestra santa fe y predicársela para que se salven”.<sup>26</sup> De estos puntos es posible afirmar, a modo de segunda generalización, que los franciscanos

---

<sup>23</sup> Fray Miguel de Arcos O.P., “Parecer mío sobre un tratado de la guerra que se puede hazer a los indios”, en Lewis Hanke, *Cuerpo de documentos del siglo XVI: Sobre los derechos de España en las Indias y las Filipinas*. México: FCE, 1ª ed. 1943, 1ª reimposición 1977. Agustín Millares Carlo comp.; Sección de Obras de Historia, 364 pp.; p. 3.

<sup>24</sup> Cfr. Nettel, *op.cit.*, p 31.

<sup>25</sup> Gómez Canedo, *op. cit.* p. 73.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 76, Tomado de las ordenanzas de Granada de 1526.

“rechazaron toda violencia como camino de evangelización”<sup>27</sup>, apegándose al ideal evangelista de la iglesia primitiva.

Es importante también señalar la preocupación constante de los franciscanos por aislar a los indios de los españoles, negros, mestizos, y otras castas, a partir de la división en dos Repúblicas, la de Indios y de Españoles. Tal división se basaba en los siguientes “principios generalmente aceptados: 1) que los títulos de España sobre las indias no incluían el de privar a los habitantes de sus bienes ni a los caciques de sus señoríos; y 2) que la convivencia estrecha de indios y españoles no era conveniente.”<sup>28</sup> El argumento que frecuentemente se esgrime es que el contacto daba mal ejemplo a los indios y también propiciaba maltratos y explotación.

Es factible decir que en gran medida los abusos de los conquistadores dieron paso a una política de proteccionismo franciscano para con los indios, que si bien es cierto que a primera vista puede ser enormemente criticada como una manifestación excluyente y discriminatoria, en realidad trajo beneficios insoslayables en la conservación de los grupos indígenas –no hay que olvidar que aún estaba muy presente el caso de la experiencia Antillana de sobreexplotación<sup>29</sup>–; por lo que “en la Nueva España, la posición franciscana evolucionó decididamente en contra de los pueblos mixtos, en la segunda mitad del siglo XVI”<sup>30</sup>, posición que se afirmó a la par que los frailes iban siendo apartados cada vez más de la influencia en el gobierno de los indios por las autoridades seculares.

Aquí cabe también traer a colación el apoyo franciscano a las encomiendas, con el propósito de mantener la división entre las repúblicas de indios y de españoles, así como de fomentar la cristianización, aunque no siempre se viera con buenos ojos a los encomenderos. De cualquier modo debieran considerarse estas posiciones como absolutas

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>29</sup> Cabe preguntarse, como lo hace el padre Gómez Canedo, si sería mejor que hubiese habido menos paternalismo y haber desaparecido los indios, como efectivamente sucedió en otras partes del Nuevo Mundo. Vid. *Ibidem*, p. 143

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 141

dado que, además de los pareceres explícitamente contrarios a las leyes de segregación<sup>31</sup>, sabemos que no se prohibía de facto la convivencia entre castas y casi en todas las misiones había presencia mixta; esto era una muestra más –junto con el rechazo al sometimiento por violencia– de la preocupación de los frailes menores por el buen tratamiento de los indios y su alejamiento del maltrato y “mal ejemplo”; ya Motolinia pugnaba vehementemente por las obligaciones hacia “estos pobres yndios [...] pues de su sudor y trabajo se visten y enriquecen los que por ventura vienen sin capas de España.”<sup>32</sup>

Finalmente, debe anotarse que si bien los procesos de aculturación tomaban como base el modelo español, la misión evangelizadora trascendió la reproducción meramente imitativa de Europa en América. El Nuevo Mundo representaba una oportunidad sin paralelo para comenzar de nuevo, de librarse de todos los vicios y corruptelas que los viejos cristianos habían acumulado en Europa por tantos siglos, y de forjar una “Nueva y Primitiva Iglesia de Indias”<sup>33</sup>. Diversos fueron los factores que llevaron a los frailes a pensar de esta forma, pero sin duda jugaron un papel fundamental la identificación del estado de pobreza y humildad “naturales” en el que se encontraban los indios con los principios fundadores de la Orden, así como el sentimiento de un regreso ideal a la era de los primeros evangelistas. En suma, al indagar sobre la concepción que se formaron de los indios estos frailes evangelizadores (y que dieron lugar a prácticas específicas de evangelización) se ha debido apelar a la búsqueda de generalizaciones, ya que el mar de particularidades nos conduciría a perder de vista el panorama de la totalidad. Así, a manera de una generalización mayor –a partir de los párrafos anteriores– puede afirmarse una actitud indigenista pragmática de los frailes menores; aunque esto no haya constituido nunca formalmente una política franciscana<sup>34</sup>, sin duda puede considerarse como una constante.

---

<sup>31</sup> Como Fr. Herando de Arbolancha que pedía que “se mezclen y vivan juntos españoles e indios, así en pueblos de encomenderos como los que están en nuestra Corona Real”. *Ibidem*, p. 142

<sup>32</sup> Motolinia, *op. cit.*, p. 64

<sup>33</sup> Así llamada por Zumarraga, Cfr. Estrada de Gerlero, *Op. cit.* p. 463.

<sup>34</sup> Cfr. Lino Gómez Canedo, *Evangelización, cultura y promoción social*, México, Porrúa, 1993, 845 pp., p 345.

### 3.3. Instrumentos de la evangelización

La experiencia franciscana en la evangelización de la Nueva España trajo consigo innovaciones considerables en los métodos misionales en casi todos los rubros, y aunque ya existían ensayos previos en las Antillas, es en la Nueva España donde toma forma el nuevo modo de evangelización que después serviría de modelo para la expansión misional al resto de América, en lo que ha sido denominado “el prototipo Mexicano”<sup>35</sup>. De tales innovaciones –que abarcan desde el campo de la prédica y la administración de los sacramentos hasta reorganizaciones de asentamientos y reestructuraciones sociales– sólo atendemos a ciertos instrumentos concretos de los que se valieron los frailes menores para realizar su labor evangelizadora, sin los cuales consideramos no se podría haber llevado a cabo la conquista espiritual. Destacan por su relevancia para nuestro estudio: 1) la lengua en su función instrumental<sup>36</sup>; 2) el uso de imágenes; y 3) los conventos y las reducciones.

#### 3.3.1. La lengua

Sin duda uno de los problemas más notables que debieron enfrentar los frailes fue el de la enorme diversidad lingüística existente –aún con la gran difusión del náhuatl en la zona central–, ya que la evangelización dependía del uso de las lenguas indígenas; “la lengua [era] menester para hablar, predicar, conversar, enseñar y para administrar todos los sacramentos”<sup>37</sup>. Durante los inicios de la primera etapa de la evangelización se optó por enseñar de memoria o “a coro” lo esencial de la doctrina en latín “diciendo el que enseña: *Pater noster*, y respondiendo también los que aprenden, *Pater noster*. Y luego, *qui es in coelis*, y procediendo adelante de la misma manera”<sup>38</sup>. Este primer método, también dio lugar a adaptaciones particulares, esencialmente con el uso de recursos nemotécnicos

---

<sup>35</sup> Gómez Canedo, *Evangelización y Conquista*, op. cit. 150-153

<sup>36</sup> Es decir, como instrumento de comunicación (Cfr. Martinet, op. cit, p. 20). Claro está que la profundidad y riqueza que ofrece su abordaje trasciende esta función y ofrece en sí mismo un camino de aproximación a la mentalidad, sin embargo esto amerita toda una línea de investigación que sobrepasa los límites de este trabajo. Aquí se busca sólo evidenciar el papel fundamental que jugó en la conquista espiritual.

<sup>37</sup> Motolinia, op. cit., p. 63

<sup>38</sup> Mendieta, op. cit., Tomo II, p. 91

creados por los propios naturales, con piedrecillas o granos de maíz para recordar cada parte, o bien con la utilización de glifos cuya palabra en lengua indígena tuviera semejanza fonética con lo que se aprendía:

Unos iban contando las palabras de la oración que aprendían con pedrezuelas o granos de maíz, poniendo a cada palabra o cada parte de las que por sí se pronuncian una piedra o grano arreo una tras otra. Como (digamos) al *Pater noster*, una piedra; al *qui es in coelis*, otra; al *sanctificetur*, otra, hasta acabar las partes de la oración. Y después, señalando con el dedo, comenzaban por la piedra primera a decir *Pater noster*, y luego, *qui es in coelis* a la segunda, y proseguíanlas hasta el cabo, y daban así muchas vueltas hasta que se les quedase toda la oración en la memoria. [...] Otros buscaron otro modo [...] y era aplicar las palabras que en su lengua conformaban algo en la pronunciación con las latinas, y poníanlas en un papel por su orden; no las palabras, sino el significado de ellas. [Por ejemplo] El vocablo que ellos tienen que mas tira a la pronunciación de *Pater*, es *pantli*, que significa una como banderita con que cuentan el número de veinte. Pues para acordarse del vocablo *Pater*, ponen aquella banderita que significa *pantli*, y en ella dicen *Pater*. Para *noster*, el vocablo que ellos tienen mas su pariente, es *nochtli*, que es el nombre de la que acá llaman tuna los españoles [...] Así que, para acordarse del vocablo *noster*, pintan tras la banderita una tuna [...] y de esta manera van prosiguiendo hasta acabar la oración.<sup>39</sup>

Sin embargo, salvo en las élites indígenas iniciadas en las artes liberales, el latín como lengua de evangelización constituía únicamente un ejercicio de simple memorización y fue necesario servirse de la propia lengua de los indios para que ellos pudieran apropiarse lo que les era enseñado. Esto no fue un descubrimiento tardío, ya los tres flamencos desde su llegada habían comenzado por ocuparse en “coger algunos vocablos de la lengua mexicana”<sup>40</sup>; y debido al gran empeño que en esto pusieron los frailes, tan sólo a los seis meses de la llegada de los Doce, Fr. Luis de Fuensalida y Fr. Francisco Ximénez tradujeron con ayuda de sus más hábiles discípulos “lo principal de la doctrina cristiana en lengua mexicana, y pusiéronla en un canto [...] que sirvió de un buen reclamo para atraer gente a

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 91-92. El segundo ejemplo resulta enormemente interesante, ya que puede sin duda atribuirse a los indios adultos, instruidos en el sistema fonético de escritura indígena. Vid. Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, SEP-FCE, Col. Lecturas Mexicanas 3, 1983, 198 pp., pp. 60-63.

<sup>40</sup> Mendieta, op. cit., Tomo II, p. 57

la deprender”<sup>41</sup>. Aunque sin duda hubo grandes “lenguas” entre los franciscanos, el aprendizaje requería tiempo, pues reconocían que “gran çiençia es saber la lengua de los yndios”<sup>42</sup> y que era necesario su buen dominio para la predicación.

Dado que existían lugares en los que para predicar había que aprender más de una lengua, y que los frailes “no se atrevieron a predicar en la lengua de los indios hasta perfeccionarse en ella”<sup>43</sup>; los intérpretes –loados por ser “muy fieles y verdaderos y en extremo hábiles”<sup>44</sup>– jugaron un papel fundamental, destacando por su gran destreza los niños, tanto indios como peninsulares<sup>45</sup>. A través de ellos no sólo se pudo traducir la prédica, sino que fueron directamente maestros de los franciscanos en las lenguas. Los grandes esfuerzos que los frailes menores dedicaron al aprendizaje de las lenguas nativas se cristalizaron en la creación de “artes”, gramáticas y vocabularios en los que sistematizaron sus indagaciones y conocimientos –tanto del náhuatl como de muchas otras– además de la traducción constante de textos doctrinarios<sup>46</sup>, como apunta Motolinia, “sacáronles en su propia lengua de *Anavac* [*Anahuac*] los mandamientos en metro y los artículos de la fe, y los sacramentos [...] Asimismo les an predicado en muchas lenguas y sacado dotrinas y sermones.”<sup>47</sup>

Aunque la producción de textos en lenguas indígenas tenía como propósito ayudar a los frailes al estudio de las lenguas y acortar el periodo de aprendizaje en la medida de lo posible, los intérpretes siguieron siendo fundamentales por mucho tiempo, al parecer por la falta de religiosos que dominaran las lenguas (aún en el año de 1554 sabemos por Mendieta

---

<sup>41</sup> Mendieta, op. cit., Tomo II, pp. 67-68

<sup>42</sup> Motolinia, op. cit., p. 63

<sup>43</sup> Mendieta, op. cit., Tomo II, p. 68

<sup>44</sup> Ídem

<sup>45</sup> El más célebre de estos niños, sin duda fue Fray Alonso de Molina.

<sup>46</sup> Como la célebre “Doctrina christiana en lengua mexicana” de fray Pedro de Gante (referencia) o la “Doctrina Cristiana breve traducida en lengua mexicana por el P. Fray Alonso de Molina de la Orden de los Menores” (Reproducida en Icazbalceta, op. cit., pp. 34-61); por señalar solamente dos en náhuatl de entre las muchas que se elaboraron en distintas lenguas.

<sup>47</sup> Motolinia, op. cit., p.87

que todavía se predicaba profusamente por intérpretes<sup>48</sup>), así como por la gran variedad lingüística presente en algunas zonas: “En algunos monesterios se ayuntan dos y tres lenguas diversas, y flayre ay que predica en tres lenguas todas diferentes, y así van discurriendo y enseñando por muchas partes, adonde nunca fue oyda ni rreçebida la palabra de Dios.”<sup>49</sup>

Actualmente, es posible advertir las dificultades que produjo tal mediación, principalmente en lo que respecta a los problemas inherentes de la traducción, y aunque los intérpretes siempre obraron bajo la vigilancia de los frailes, cabe reflexionar sobre el papel que pudieron desempeñar las variaciones de sentido y la falta de equivalencias en términos y fórmulas de lenguaje para la configuración de una religiosidad tan particular en el Nuevo Mundo.

Si bien es cierto que siempre se pensó en eficientar los procesos comunicativos a través de la castellanización y que se emitieron frecuentemente órdenes al respecto, el uso de las lenguas indígenas mostró tener siempre mayor provecho. En la práctica, el bilingüismo más bien era promovido para que se usara el náhuatl como lengua franca, pidiendo que todos los indios “deprendan la lengua mexicana, porque ya no hay pueblo que no haya muchos indios que no la sepan, y la deprenden sin ningún trabajo [...] Es lengua elegantísima, tanto como cuantas hay en el mundo, y haya arte hecha y vocabulario, y muchas cosas de la Sagrada Escritura vueltas en ella, y muchos sermonarios, hay frailes muy grandes lenguas.”<sup>50</sup> Tal era este impulso que incluso llegaron a plantearse proyectos a gran escala de difusión del náhuatl como vehiculador de la evangelización, con escuelas para niños que después de aprenderlo se pudieran dispersar para enseñarlo.

Finalmente, para dar una idea de cuánto se distinguieron los franciscanos en este rubro, tan sólo de 1524 a 1571 se cuentan 82 obras en lenguas indígenas escritas por los frailes

---

<sup>48</sup> “Yo que escribo esto llegué a tiempo que aun no había suficiencia de frailes predicadores en las lenguas de los indios, y predicábamos por intérpretes”. Mendieta, op. cit. Tomo II, p. 69

<sup>49</sup> Motolinia, op. cit., p.87

<sup>50</sup> Cuevas, documentos, p. 159, citado en Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, op. cit., p. 160-161

menores, frente a 16 escritas por dominicos y 8 por agustinos.<sup>51</sup> En efecto, es posible notar que la principal preocupación de los franciscanos en esta materia fue el conocimiento de las lenguas indígenas, siempre “de mayor importancia o urgencia, como instrumento de evangelización, que el conocimiento del castellano.”<sup>52</sup>

### 3.3.2. *Evangelización e imágenes*<sup>53</sup>

Desde los primeros acercamientos –y también debido al problema lingüístico– se hizo un uso profuso de las imágenes en la labor evangelizadora. La inclinación a “predicar por pinturas” sin duda provenía de la noción, bastante generalizada, que las imágenes narrativas podían bien equivaler al texto verbal, con la ventaja de que las primeras solían fijarse mejor en la memoria dado su carácter visual.

A este respecto confluyeron dos grandes factores, por un lado las tradiciones europeas de los Ciclos Narrativos<sup>54</sup> y del Arte de la Memoria<sup>55</sup>, y por otro, la tradición prehispánica en el uso de imágenes. De esta última bien pronto se percataron los frailes y aún reconocían que los indios “no tenían otras letras sino la pintura, y así se entendían por caracteres”<sup>56</sup>, a modo de procedimientos visuales de preservación de información que trabajaban en conjunto con lo verbal. Así, algunos religiosos tomaron la “costumbre de enseñar la doctrina á los indios y predicársela por pinturas, conforme al uso que ellos antiguamente tenían y tienen, [y por las que se] comunicaban y trataban y daban á entender todas las cosas que querían”.<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Gómez Canedo, *Evangelización, cultura y promoción social*, op. cit., p. 372

<sup>52</sup> Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, op. cit., p. 162.

<sup>53</sup> Entendemos en este apartado por imágenes todo tipo de pinturas sobre cualquier soporte, concepción distinta de la que se tiene del término dentro de la filosofía o la semiótica.

<sup>54</sup> Como gran ejemplo está el ciclo de pinturas al fresco de Giotto sobre la vida de San Francisco en la Basílica de Asís, basada en la Leyenda Mayor de San Buenaventura.

<sup>55</sup> Aquí no tratamos este amplísimo tema, desarrollado espléndidamente por la Dra. Linda Báez Rubí en *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>56</sup> Mendieta, op. cit., Tomo II, p. 92

<sup>57</sup> Icazbalceta, op. cit., p. 67

Es importante resaltar que la invención de este nuevo método evangelizador en América se atribuye a los franciscanos, al igual que su principal impulso, como lo declara Fr. Diego Valadés cuando dice, al respecto del “descubrimiento” de la enseñanza de la doctrina por pinturas:

El cual honor con todo derecho lo vindicamos como nuestro, todos aquellos de la Orden de San Francisco que fuimos los primeros en trabajar afanosamente por adoptar ese nuevo método de enseñanza [...] Siendo así que nosotros fuimos quienes hemos descubierto ese arte, y lo hemos promovido... [Los inventores de arte calcográfico] son muchos y han existido desde muy antiguo... [mas] afirmo que el uso de ese arte en la enseñanza, y su método de adaptación, se debe atribuir a los religiosos de nuestra Orden.<sup>58</sup>

Los frutos de la predicación por pinturas fueron notables. Aquellos a quienes se explicaba la doctrina con estos apoyos visuales, no sólo mostraban mayor interés, sino también mejor aprehensión de lo que se predicaba; los frailes menores habían “visto por experiencia, que adonde así se les ha predicado la doctrina cristiana por pinturas tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fe católica y están más arraigados en ella”.<sup>59</sup> Pareció a los franciscanos que éste método era muy adecuado para las características particulares de su audiencia, precisamente por ser los indios –desde su punto de vista– “hombres sin letras, olvidadizos y amantes de la novedad y de la pintura”.<sup>60</sup> El procedimiento utilizado para dicha empresa en la primera etapa de la evangelización es descrito por Mendieta:

Hacían [los frailes] pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaba el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería. Y así

---

<sup>58</sup> Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, México, FCE, 2003, 834 pp., p. 231

<sup>59</sup> Icazbalceta, *op. cit.*, p. 67

<sup>60</sup> Valadés, *op. cit.*, p. 231.

les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos [...] Y de esta suerte les declaró clara y distintamente y muy a su modo toda la doctrina cristiana.<sup>61</sup>

Sabemos que ya desde la llegada de Fr. Pedro de Gante, este se empeñó en utilizar esta técnica por pinturas tanto para la prédica como para la enseñanza de las artes mecánicas, y que Fray Jacobo de Testera, al no aprender la lengua de los indios rápidamente, “dióse a otro modo de predicar por intérprete, trayendo consigo en un lienzo pintados todos los misterios de nuestra santa fe católica, y un indio hábil que en su lengua les declaraba a los demás todo lo que el siervo de Dios<sup>62</sup> decía”.<sup>63</sup> Tal técnica se trasladó también, una vez construidas las edificaciones de calicanto, al interior de los templos<sup>64</sup>. Los programas pictóricos conventuales fueron de una gran riqueza, además de la pintura de romano o grutesco, los diseños gotizantes y geométricos<sup>65</sup>, también fueron pintadas escenas narrativas novo y veterotestamentarias, al igual que una gran cantidad de imágenes de los santos; ya Motolinia advierte que “casi cada provincia donde ay monesterio ay advocaçiones de los Doze Apostoles [...] los quales, demás de las yglesias yntituladas de sus nonbres, no ay rretablo en ninguna parte adonde no estén pintadas sus ymajines”<sup>66</sup>. Cabe destacar, que en toda esta profusión de pinturas en los edificios religiosos los propósitos pedagógicos siempre fueron la prioridad, y que incluso la ejecución de los programas en las áreas públicas de los conjuntos precedían cronológicamente a las privadas o monacales.<sup>67</sup>

Aunque cabe resaltar que la comunicación por medio de imágenes no se limitaba a la prédica desde los frailes hacia los indios, sino que funcionaba en ambos sentidos. A este respecto, sobresale la forma en la que los indios recurrían a la pintura (además de recurso

---

<sup>61</sup> Mendieta, op. cit., Tomo II, pp. 95-96

<sup>62</sup> “Diso” en la edición consultada.

<sup>63</sup> Mendieta, op. cit., Tomo IV, p. 116

<sup>64</sup> Vid. Valadés, op. cit., p. 473.

<sup>65</sup> Estrada de Gerlero, op.cit., p. 167

<sup>66</sup> Motolinia, op.cit., p. 23

<sup>67</sup> George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, USA, Yale University Press, 1948. V. II, p.

mnemotécnico) para confesarse; relata Motolinia<sup>68</sup>, que una cuaresma en Cholula, se le acercaron tantos indios para confesarse que decidió decirles que no confesaría nadie más que a los que “truxeren sus pecados escritos y por figuras”<sup>69</sup>, obteniendo con ello tal éxito que pronto no se daba abasto con las figuras, aunque sin duda dicho método aceleró el proceso de confesión “porque ellos lo trayan tan bien señalado con caracteres, que poco más era menester preguntalles de lo que ellos allí trayan escrito y figurado”.<sup>70</sup>

Con tal énfasis en las imágenes desde ambas direcciones, los frailes comenzaron a ejercitar a los indios en los sistemas pictóricos europeos, de entre los instructores en esta materia destacó, como en muchos otros campos, Fr. Pedro de Gante, quien “junto a la escuela”<sup>71</sup> ordenó que se hiciesen otros aposentos o repartimientos de casas donde se enseñasen los indios a pintar, y allí se hacían imágenes y retablos para los templos de toda la tierra.”<sup>72</sup> A este respecto, resulta importante notar el impulso que los frailes menores dieron a la difusión tanto de las imágenes como del método mismo –considerado enormemente provechoso– pidiendo que en todas las escuelas que se encontraran a su cargo donde los niños aprendían a leer, a escribir y la doctrina “*se pintase la misma doctrina cristiana* en la forma más conveniente para que ellos la entiendan, examinando las [pinturas] que los Religiosos han tenido para ese efecto y tomando dellas lo mejor”<sup>73</sup>. Esta petición se hacía siempre con énfasis especial en dos elementos importantes: la edad y la conveniencia del medio mismo; de modo que “por aquellas pinturas se les diesen á entender á los mochachos en su tierna edad los misterios de nuestra fe, pues es cosa natural imprimirse en la memoria lo que en aquel tiempo se percibe; y para percibirlo ya presuponemos, como es así, que para los indios el mejor medio es la pintura.”<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> De Motolinia es la primera referencia que tenemos, y por la descripción de la anécdota puede atribuírsele, en cierto modo, su invención. El punto se repite frecuentemente, aunque sin la particularidad de la anécdota, en Mendieta, Torquemada, Valadés, etc.

<sup>69</sup> Motolinia, op. cit., p. 67-68

<sup>70</sup> Ídem

<sup>71</sup> Se trata del Colegio de Artes y Oficios de San José de los Naturales.

<sup>72</sup> Mendieta, op. cit., Tomo IV, p. 54

<sup>73</sup> Icazbalceta, op. cit., p. 67

<sup>74</sup> Ídem.

Por último, resulta importante notar que la enseñanza por pinturas no tenía sus límites en la prédica o las explicaciones de los religiosos, sino que las propias piezas pictóricas se convertían en fuentes de información aún después de terminar la explicación verbal, como lo indica Valadés, al afirmar que “una vez que se terminaba el sermón, los mismos indios se ponían a comentar entre sí aquellas figuras que les habían sido explicadas.”<sup>75</sup> Ya aquí se puede dilucidar una labor activa en la consulta de las imágenes y no simplemente una recepción pasiva, lo que lleva a considerarlas efectivamente como un gran “libro abierto [...] al que tiene acceso gran segmento de la población”<sup>76</sup>.

### 3.3.3. *Las reducciones y los conventos*

Así como la lengua y la enseñanza por medio de imágenes, los conventos y las reducciones fueron instrumentos clave de la evangelización, brindaron las condiciones terrenas para el adoctrinamiento al formar conjuntamente el dispositivo en lo temporal que permitió asentar los avances de la labor evangelizadora e impulsar su rápido desarrollo.

Las reducciones fueron, en pocas palabras, concentraciones que reunían pueblos o grupos de indios que se encontraban dispersos –frecuentemente en terrenos agrestes o poco accesibles–, cuyo propósito era constituir asentamientos que siguieran la traza urbana “a la española” de una retícula de calles perpendiculares, con el conjunto conventual como centro y en ubicaciones que privilegiaran los valles. Tales concentraciones tuvieron inicialmente propósitos específicos para la evangelización, puesto que se les concebía como medios indispensables para asentar la fe cristiana:

“entretanto que los naturales desa tierra no se ponen en policía, andará su fe sin raíces de firmeza y estabilidad, y que aunque en juntarse los pueblos haya alguna dificultad, es pequeña en comparación de la utilidad que dello sucedería, así en lo espiritual como en lo temporal, porque estando derramados como están, cada uno hubiera menester de un ministro que le industriase”<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Valadés, op. cit., pp. 231 y 233.

<sup>76</sup> Estrada de Gerlero, op. cit., p. 529.

<sup>77</sup> Carta en Icazbalceta, Loaisa-Zumárraga, citado en Gómez Canedo, Evangelización y conquista, op. cit., p. 108.

Ya desde el nombre con el que se designó este reordenamiento de los asentamientos se adivina que lo que se buscaba era “reducir” a los indios en pueblos de forma que pudieran ser convertidos y adoctrinados más fácilmente. Si bien es cierto que de alguna forma todas las órdenes llevaron a cabo ésta práctica, la reducción “fue política general entre los franciscanos”<sup>78</sup> y condición necesaria para su labor misional. En el avance de la evangelización, los frailes fueron fundando pueblos ahí donde había misiones, y la escala de la empresa fue tal que es posible afirmar que “la gran mayoría de los pueblos en tierras de misiones fueron fundados por los misioneros”<sup>79</sup> y que esas organizaciones constituyen también gran cantidad de los pueblos que conocemos hoy en día.

Además de las ventajas que ofrecieron en lo referente al adoctrinamiento, las reducciones permitieron mayor control sobre los indios, por lo que las autoridades buscaron siempre alentarlas, aunque a menudo esto no constituyera sino un eco tardío de lo que ya se había venido llevando a cabo en la práctica<sup>80</sup>. Sin embargo –y como una indeseable consecuencia– una vez formados los asentamientos estos propiciaron su uso por españoles que no tardaron en servirse de ellos como plataformas para la explotación; así lo relata Mendieta al señalar que “visto por ellos [soldados españoles] que los religiosos tenían a los indios ya domésticos y juntos en sus escuelas, comenzaron a desordenarse en servirse de ellos, de tal manera, que totalmente les impedían la doctrina que los religiosos les querían enseñar”<sup>81</sup>; cosa que alentó frecuentemente los reclamos de los frailes frente a los abusos de españoles sobre poblaciones indígenas.

Por lo que respecta al convento, este no era simplemente el centro del espacio físico de los nuevos asentamientos, sino que era, en definitiva, el centro de aculturación y la vida en torno a él distaba mucho tanto de su noción de lugar aislado de recogimiento y contemplación, como de los cambios que habrían de sobrevenir con la secularización: era

---

<sup>78</sup> Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, op. cit., p. 112.

<sup>79</sup> Ídem.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 108

<sup>81</sup> Mendieta, op. cit, Tomo IV, p. 117

un sitio de actividad efervescente. El privilegio que debieron dar los frailes a las funciones misioneras los condujo eventualmente a tomar responsabilidad de las comunidades cristianas que habían engendrado, y al asumir este papel pastoral –tradicionalmente en manos del clero secular– llenaron también los vacíos en otros ámbitos convirtiendo al convento en una suerte de eje de cohesión social, al grado que en los pueblos de indios, “la autoridad principal era el misionero”<sup>82</sup> aunque sin descartar la autoridad del cacique local.

También, de los conventos dependía un número variable de las llamadas visitas, es decir, otros pueblos de menor extensión con pequeñas capillas, que dependían en espiritual del convento y a los que acudían periódicamente los religiosos para administrar los sacramentos y catequizar; cuando las visitas llegaban a ser numerosas, eran agrupadas en “asistencias o vicarías, con residencia permanente de frailes”.<sup>83</sup>

Por lo anterior, puede decirse que el conjunto conventual franciscano<sup>84</sup> en sus papeles de centro de culto, centro político, judicial, educativo y de organización social, se caracterizó en América –frente a sus contrapartes europeas– porque aquí, como lo ha señalado el P. Francisco Morales, “el convento-fraternidad se convierte en convento-doctrina”<sup>85</sup>, clave del desarrollo cristiano y civil de los pueblos indígenas.<sup>86</sup>

Por lo que atañe a las construcciones<sup>87</sup>, el conjunto conventual –representación terrena de la Jerusalén Celeste<sup>88</sup>– también mostró diferencias notables con sus contrapartes del Viejo Mundo, como es el caso de su carácter de fortaleza inexpugnable y la implementación

---

<sup>82</sup> Canedo, *Evangelización y conquista*, op. cit., p. 52

<sup>83</sup> Abad Pérez, op. cit. p. 86.

<sup>84</sup> Constituido esencialmente por iglesia, capilla abierta, atrio, convento y huerto. Vid. Estrada de Gerlero, op. cit., pp. 43-56.

<sup>85</sup> “Todo el conjunto [conventos, visitas y asistencias] formaba lo que se llamó doctrina, o sea una organización cuya finalidad era evangelizar o ‘doctrinar’ a los indios. Y a los frailes ocupados de ello se le llamó doctrineros. Las doctrinas, en su fase definitiva, fueron sencillamente parroquias de indios”. Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, op. cit., p. 43

<sup>86</sup> Morales, op. cit., p. 19

<sup>87</sup> Tema amplísimo desarrollado a profundidad en la compendiosa obra de George Kubler, op. cit.

<sup>88</sup> Cfr. Estrada de Gerlero, op. cit., p. 65.

generalizada de la capilla abierta<sup>89</sup>. Específicamente el convento franciscano en la Nueva España se caracterizó por su sencillez, acorde con los principios de la Orden. A diferencia de los ambiciosos programas de construcción dominicos o agustinos –incluso en pueblos de mediano tamaño–, los franciscanos frecuentemente erigieron edificios más bien modestos aun en algunos de los más grandes asentamientos<sup>90</sup>. Si bien es cierto que las dimensiones de los conjuntos conventuales dependían en gran medida de la cantidad de habitantes, también existía un parámetro respecto de la distancia hacia la capital, y frecuentemente los conventos más cercanos a la Ciudad de México resultaban más elaborados que los de las provincias más alejadas. A la densidad poblacional y la distancia del centro, se sumó como tercer factor la disponibilidad de materiales y el nivel tecnológico de cada región<sup>91</sup>.

Finalmente, es notable la amplia y firme expansión que los franciscanos lograron con ayuda del instrumento conventual, tanto en lo religioso como en lo político y lo social; y con ella se afianzó también su primer puesto de entre las órdenes en la Nueva España; tan sólo para brindar una idea de la proporción de su presencia, el informe enviado a Felipe II por los ministros provinciales de las tres órdenes consigna que los franciscanos tienen “80 conventos frente a los 40 de agustinos y dominicos, y 380 frailes frente a los 210 dominicos y 212 agustinos”<sup>92</sup>, cosa que no debe sorprender, pues también en Europa los frailes menores constituían la orden más numerosa, ya para 1517 se calculan 30 mil observantes y de 20 a 25 mil conventuales<sup>93</sup>.

### ***3.4. Idolatría y poligamia, dos preocupaciones franciscanas***

De entre las preocupaciones que manifestaron los frailes franciscanos durante su labor misional en la Nueva España del siglo XVI destacan por sus implicaciones culturales la extirpación de la idolatría y la erradicación de la poligamia.

---

<sup>89</sup> Cuyos orígenes bien pueden remontarse a predicadores itinerantes medievales como San Vicente Ferrer. Cfr. *Ibíd*em, pp. 60-61

<sup>90</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 28

<sup>91</sup> *Ídem*

<sup>92</sup> Abad Pérez, *op. cit.*, p. 41

<sup>93</sup> Cfr. Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, *op. cit.*, p. 23

### 3.4.1. Idolatría

Desde los primeros encuentros en la Nueva España, la idolatría constituyó un mecanismo de interpretación<sup>94</sup>, un concepto traído del Viejo Mundo mediante el cual las costumbres y ritos de los naturales cobraron sentido para los conquistadores; efectivamente, la concepción de una idolatría indiana permitió prefigurar su destrucción como una meta piadosa e indispensable para la implantación de una nueva fe cristiana.

La idolatría, comprendía un amplio espectro de prácticas que iban desde el culto público<sup>95</sup>, magnificente por sus grandes edificios, ídolos e inmolaciones; hasta el culto privado, la consulta de sacerdotes para propósitos más pragmáticos y las “supercherías”<sup>96</sup>. Así pues, las primeras acciones en este rubro se orientaron a la destrucción violenta de los templos e ídolos, con su más grande muestra en Texcoco en 1525<sup>97</sup>, y aunque al parecer el incidente no tuvo ecos en términos de violencia explícita y exacerbada<sup>98</sup>, la destrucción continuó a menor escala por largo tiempo.

Sin embargo, dado que el propósito de la misión era convertir al indio y hacer de él un buen cristiano, el ámbito discursivo se convirtió en el principal terreno de lucha de los frailes menores, y atacaron el antiguo estilo de vida pagano con gran fervor desde el púlpito; para tal propósito fue necesario el establecimiento de un universo de discurso<sup>99</sup> en el que pudieran cobrar sentido las nuevas prácticas de la fe católica y desde el cual pudieran condenarse las costumbres de los indios en su gentilidad. A este respecto sobresale el

---

<sup>94</sup> Para el desarrollo del concepto de idolatría respecto de las poblaciones americanas Vid. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*, México, FCE, 1994, 224 pp.

<sup>95</sup> Cfr. Motolinía, op. cit., p. 27

<sup>96</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 71.

<sup>97</sup> Vid. Mendieta, op. cit., Tomo II, pp. 70-71

<sup>98</sup> Estos ejemplos de violencia destructora no volvieron a mostrarse entre los frailes, que a decir del P. Gómez Canedo, más bien “trataron de mezclar el convencimiento con un poco de presión” Vid. Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, op. cit., p. 164.

<sup>99</sup> Además de verbal, en pinturas, arquitectura, escultura, música...

testimonio legado por Fr. Diego Valadés en su *Rhetorica Christiana*<sup>100</sup>, donde además de introducir los principios católicos y explicar las jerarquías europeas a las que se debían sujetar los naturales, también les explicaba su propia condición de idólatras:

Vuestros dioses no son dioses, sino criaturas destituidas por completo del poder de producir algo; más aún, ni siquiera son capaces de producir la más pequeña y miserable cosa que se encuentra en el universo; lo cual podéis comprobar por vosotros mismos. Vosotros adoráis las rocas, barro, leños, árboles, el Sol, la Luna, las estrellas, a más de otras cosas ciertamente indignas, como son los topos, las culebras y los brutos; lo cual está en pugna con la razón más que otra cosa alguna, pues todo eso ha sido en parte creado por el poder divino, en parte también fabricado por vosotros mismos.<sup>101</sup>

Tales afirmaciones sobre las deidades y objetos de culto eran frecuentemente presentadas a los indios como una labor libertadora del yugo del demonio, argumentándoles que el bien máspreciado es la libertad “y si es en sumo grado molesta la esclavitud de los hombres, es, con todo, mucho más intolerable aquella que os tuvo atados y vendidos al diablo, enemigo del humano linaje”<sup>102</sup>; de manera que, al explicar a los naturales cómo su condición figuraba dentro del esquema cristiano, se abriese la puerta a la conversión.

Es notable el hecho de que a partir de este tipo de discursos se generaron cambios sustanciales en la sociedad indígena, cuyos miembros se escindieron en un nuevo orden donde las reminiscencias prehispánicas –que aún se dejaban sentir fuertemente– se proscribían y el modo de vida cristiano devenía la norma deseable, distinción que incluso podía ser observable en la estética corporal de los indios:

Pues el demonio se percató bien de que el derramar vuestra propia sangre y el deformar vuestro aspecto natural del rostro, rasgando con navajas vuestra boca, perforando vuestras narices, orejas y labios, y cortando vuestra lengua, era aborrecido de Dios y de los hombres sobre todo lo demás. Os ruego ponderéis en vuestro ánimo todo esto, para que veáis cuán grande sea la diferencia que existe entre vosotros y vuestros descendientes, quienes por beneficio nuestro se han visto libres de tal bajeza. Los indios (gentiles) observaban estos ritos y ceremonias por mandato del diablo, para que,

---

<sup>100</sup> Valadés, op. cit., pp. 387-417

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 391

<sup>102</sup> *Ídem*.

por tales mutilaciones tuviesen algún parecido con él [...].Sin embargo, aunque echasen mano de cualquier artificio, quedaban muy deformes, y en tal grado, que *los más modernos y más jóvenes se ríen al presente de los ancianos* que por instigación del demonio de tal suerte se deformaron.<sup>103</sup>

Con el avance de las conversiones, la idolatría se convirtió en una sospecha constante al descubrir que muchas de las ceremonias y ritos en vez de haber desaparecido habían pasado a la clandestinidad<sup>104</sup>; aunque aún el propio Mendieta admite que “como estaban á ellas acostumbrados de tantos años atrás y tiempos, y las tenían heredadas no sólo de padres y abuelos, sino de muchos abolorios, no era maravilla que se les hiciese dificultoso dejarlas”.<sup>105</sup> En contraste, el discurso de Valadés condena toda práctica anterior y busca hacer del natural un cristiano intachable, mostrándose en ocasiones inflexible:

Tened en cuenta que todas vuestras acciones fueron malas, y vanas vuestras supersticiones; porque, en el infierno, donde se encuentran vuestros mayores, no se come ni se bebe, como falsamente habíais creído; antes por el contrario, allí, en medio de las llamas inextinguibles, se ven acosados siempre de hambre y sed inenarrables. Así que en vano ponéis a vuestros muertos con tanto aparato, comida y bebida.”<sup>106</sup>

La erradicación de la idolatría claramente no llevó a la eliminación de todas las tradiciones y costumbres prehispánicas religiosas, la referencia de Valadés a las ofrendas que “en vano” ponían los naturales a sus difuntos sin duda ha tenido continuidad pese a cinco siglos de cristianismo. Esto lleva a reflexionar sobre la realidad de los objetivos evangelizadores, en los que al parecer se ponderó destruir aquello que entraba directamente en conflicto con los principios más esenciales de la fe católica y se dejó pasar –o incluso se alentó– aquello que pudiese convivir sin confrontaciones directas con tales principios.

---

<sup>103</sup> Valadés, *ibidem*, p.395, el subrayado es nuestro.

<sup>104</sup> Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI –XVIII*, México, FCE, 1991, 311 pp., p. 23-29 y Carmen Bernand, Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo, Tomo II, Los mestizajes, 1550-1640*, México, FCE, 1999, 728 pp., pp. 116-118.

<sup>105</sup> Mendieta, *op. cit.*, Tomo II, p. 76

<sup>106</sup> Valadés, *op. cit.*, p. 397

Si bien es cierto que también se encuentran frecuentemente en los escritos de los frailes referencias abundantes sobre este tema, resulta pertinente preguntarse qué era precisamente lo que se entendía por idolatría, porque pese a la machacona insistencia de algunos, tras la primera etapa –en la que se desmontó el aparato religioso indígena compuesto por templos, sacerdotes y escuelas–, no existen registros que indiquen su presencia como una amenaza real a la labor evangelizadora<sup>107</sup>. Con todo, los frailes seguían predicando en contra de ella, y también seguía siendo perseguida por los conquistadores<sup>108</sup>. Algo que sí es factible suponer es que los indios durante la primera etapa temían más al castigo físico en este mundo que a la condenación eterna, ya el propio Mendieta sospecha que “parece haberles quedado algún rastro de sus abuelos en esto de temer mucho los mas de ellos en común el azote y castigo temporal y no considerar tanto el eterno del infierno ni tratar mucho del deseo de la gloria”<sup>109</sup>. Resultaría interesante indagar respecto del papel que el discurso condenatorio y los programas pictóricos demonológicos jugaron en la interpretación del eterno castigo como penitencia real y terrena; una pista podría sin duda brindarla el éxito del que gozaron entre los indígenas la confesión y la penitencia<sup>110</sup>, así como sus frecuentes peticiones de documentos probatorios, sin embargo esto amerita otra línea de investigación tendiente más a la recepción e interpretación de los discursos evangelizadores.

### 3.4.2. Poligamia

La poligamia, profusamente extendida entre los naturales, fue sin duda uno de los problemas que enfrentaron los frailes menores y consecuentemente otra de sus preocupaciones. En un principio se creyó, a partir de la experiencia en las Antillas, que entre los indígenas no existía el equivalente de las uniones matrimoniales y que se juntaban unos con otros sólo siguiendo sus impulsos carnales, pero resultó que no sólo existían efectivamente las uniones formales entre los indios, sino que había factores adicionales que

---

<sup>107</sup> Gómez Canedo, *Evangelización y conquista*, op. cit., pp. 165-166

<sup>108</sup> Puede suponerse a partir de Motolinía, que esto no fue más que una treta de españoles que querían fingir que hacían algo por la defensa de la fe, y que los indios ya tenían a los ídolos “tan olvidados como si hubiera cien años que hubieran pasado” *Ibidem*, p. 164, nota 30

<sup>109</sup> Mendieta, op. cit., Tomo I, p. 101

<sup>110</sup> Mendieta, op. cit., Tomo II, pp. 136-143

complicaban la simple implantación de los matrimonios donde no los hubiere. Motolinia, al tocar el tema de la multitud de mujeres que tenían los naturales, afirma:

Y para esto los señores y principales rrobavan todas las mujeres, de manera que quando vn yndio común se quería casar apenas hallava mujer; y queriendo los religiosos españoles poner rremedio en esto, no hallavan manera para lo poder hacer, porque como los señores tenían las más mujeres, no las querían dexar, ni ellos se las podían quitar, ni bastava rruegos ni amenazas ni sermones, ni otra cosa que con ellos se hiziese, para que dexadas todas se casasen con vna sola en haz de la Yglesia.<sup>111</sup>

Posteriormente, a partir de la bula del 1 de Junio de 1537 de Paulo III<sup>112</sup>, se obligó a los indios a que eligieran de entre sus esposas a la primera y con ella se unieran en matrimonio por la fe católica, y si acaso no recordaban cuál de ellas había sido la primera, podían elegir a una siempre y cuando se separaran de las demás. La aplicación de esta regla en la primera etapa de evangelización demostró ser una tarea nada sencilla para los frailes, pues frecuentemente para averiguar cuál de las esposas podía ser la “legítima” mujer había que indagar entre los “mui arduos y mui nuevos casos y en gran manera yntricados contraymientos”<sup>113</sup> de los naturales; en esto los frailes debieron fungir como verdaderos detectives. Para hacer el asunto más complejo, además de las muchas esposas y mancebas existían una suerte de sirvientas-concubinas, a quienes los señores gentiles “tenían por manera de granjería, porque las hazían a todas texer y hazer mantas y otros ofiçios desta manera.”<sup>114</sup>

Ante todo este panorama se apostó de nuevo por el relevo generacional, y los frailes fueron concentrando sus esfuerzos –más que en los indios “encarnizados en guerras y envejecido[s] en maldades y pecados”<sup>115</sup>– en los jóvenes que aún no se habían casado, y especialmente en los hijos de los principales que tenían a su cuidado, para que el resto de los estratos indígenas les siguieran por prestigio e imitación. Eventualmente esta estrategia

---

<sup>111</sup> Motolinia, op. cit., p. 69

<sup>112</sup> Reproducida en Mendieta, op. cit., Tomo II, pp. 117-120

<sup>113</sup> Motolinia op. cit., p. 88

<sup>114</sup> Ibídem, p. 69

<sup>115</sup> Ibídem, p. 115

demonstró ser muy efectiva y el sacramento del matrimonio que se había empezado a administrar en 1526 con don Hernando Pimentel, señor de Texcoco, y siete de sus compañeros<sup>116</sup>, finalmente se extendió de tal manera que llegaron a desposar a quinientos en un día.<sup>117</sup>

Este punto resulta de especial interés por la reordenación familiar que produjo en la sociedad indígena, los conjuntos familiares extendidos dieron paso a la familia nuclear monógama cristiana. Asimismo, se combatieron con gran rigor todas las manifestaciones que pudieran interpretarse como incitaciones de carácter sexual y que pudieran conducir a la trasgresión de la norma por parte de los nuevos cristianos, llevando a grandes censuras en algunos ámbitos –como la pintura o las celebraciones populares– que en ocasiones sobrepasaron en ortodoxia a las costumbres europeas de la época; por considerar que a los naturales “se le hacía mui dura cosa dexar la antigua costumbre carnal, y cosa que tanto abraça la sensualidad”.<sup>118</sup>

Por todos los puntos anteriores se hace patente que, desde su base, la evangelización implicó, en la difusión de un nuevo orden de cosas para los naturales, un nuevo sentido del mundo, que no sólo abarcaba la concepción de nuevas geografías y nuevos grupos humanos, sino también el reconocimiento de nuevas autoridades, instituciones y estructuras jerárquicas desde los niveles más esenciales, que en su conjunto situaban en un nuevo punto al sujeto.

---

<sup>116</sup> Antes de esta unión pública y con toda pompa que Motolinia consigna como la primera (op. cit., p. 69), existió la de un mancebo principal de Huejotzingo a quien los PP. “casaron antes que a otros se comenzase a ministrar el sacramento del matrimonio, porque entró a enseñarse en la iglesia juntamente con los niños, siendo ya grandecillo. Y instruído en las cosas de la fe y doctrina cristiana, quisiéronlo despedir de la iglesia con aquella honra de enviarlo casado, aunque simplemente sin las ceremonias con que la Iglesia solemniza el matrimonio”. Mendieta, op. cit., Tomo II, p. 147

<sup>117</sup> Motolinia, op. cit., p. 69

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 88

### 3.5. Breve descripción histórica de Zempoala

#### 3.5.1. Orígenes prehispánicos

El vocablo “Zempoala” proviene del náhuatl *Cempoallan* que combina *cempohualli* (veinte) y *llan* por el sufijo locativo *tlan* (lugar). Este topónimo ha sido traducido como “lugar de veinte” e interpretado como “el sitio donde se hacía el mercado cada veinte días”<sup>119</sup> a partir del análisis del glifo que lo representa<sup>120</sup>.

Aunque puede deducirse la presencia prehistórica del hombre en la zona de Zempoala, las pruebas arqueológicas remontan los primeros asentamientos a la época del florecimiento de Teotihuacan<sup>121</sup> (siglos II a VII d.C.) en la que Zacuala formó parte de un sistema de asentamientos teotihuacanos<sup>122</sup>; posteriormente, tras el declive de la metrópoli, la zona se encontró bajo la influencia tolteca<sup>123</sup>.

Ya en el siglo XIII, tras el paso de Xólotl por la zona, Zempoala quedó incorporada al Chichimecatlalli o “país” de los chichimecas quienes, al consolidarse, constituyeron el reino de Acolhuacan, cuya capital sería Texcoco<sup>124</sup>. La comarca permaneció sujeta al señor de Texcoco hasta 1420 cuando, debido a la derrota de Ixtlixóchitl, quedó en manos de los tecpanecas de Azcapotzalco<sup>125</sup>. Los territorios serían definitivamente recuperados en 1430

---

<sup>119</sup> Ballesteros, op. cit., p. 15.

<sup>120</sup> Existe también la posibilidad de que por extensión de “veinte” se entendiera “muchos” o “abundancia”, de lo que se podría deducir la advocación del convento a *Todos los Santos*. Para esta propuesta vid. Carlos Montemayor (coord.) *Diccionario del Náhuatl en el español de México*. Nueva Edición corregida y aumentada, México, UNAM-GDF, 2009, 469 pp., p. 276.

<sup>121</sup> Ballesteros, op. cit., p. 16

<sup>122</sup> Rocío Ruiz de la Barrera, *Breve historia de Hidalgo*, México, Colegio de México – FCE, 2000, 271 pp., p. 27

<sup>123</sup> Lo que ha podido deducirse de la referencia a la etimología de Tlaquilpan –que hace la Relación de Zempoala de 1580– como “encalado” (*tlaquilli*) “porque los antiguos *tultecas* hicieron unos encalados en el pueblo y quedó este nombre”. René Acuña (coord.) *Relaciones Geográficas del Siglo XVI*, Tomo 1, México, UNAM-IIA, 1985, 400 pp., p. 75

<sup>124</sup> Ballesteros, *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo y su comarca*, op. cit., p. 17, y *La pintura de la relación de Zempoala de 1580*, México, UAEH, 2005, 127 pp., pp. 12-14

<sup>125</sup> Ballesteros, *La pintura de la relación de Zempoala de 1580*, op. cit., p. 13-14

gracias a una campaña militar de Nezahualcóyotl en la que sometió a las poblaciones sublevadas de la región<sup>126</sup>. Luego, al establecerse la alianza Texcoco–Tlacopan–Tenochtitlan, la hegemonía mexicana hizo que algunos poblados sujetos a Texcoco, entre ellos Zempoala, pasaran a manos del señorío tenochca.

### 3.5.2. Siglo XVI

Si bien es cierto que no se tienen noticias de la manera en que Zempoala fue conquistada<sup>127</sup>, puede suponerse, al menos, que al caer la ciudad de México-Tenochtitlan también cayeron los pueblos sujetos a ella. Se sabe que en el siglo XVI la comarca, convertida en corregimiento en el año de 1531<sup>128</sup>, comprendía los partidos de Zempoala, Zacuala, Tlaquilpan y Tecpilpan, cada uno con varios pueblos:

Cempoala tiene cuatro sujetos, que se llaman Huitznahuac, Tecpa, Quiyahuac y Ahuaquauhtitlan; Tlaquilpa tiene tres sujetos que son Altican, Coatepec y Nopalapan; Tzaquala tiene cuatro sujetos, que se dicen Acxotla, Mexoxotla, Tecocomolco y Hueytepec, y Tecpilpan tiene cuatro sujetos, que son Tlanexpa, Tetzahuapan, Nequametepec y Tzapotlan. En todos estos sujetos tienen iglesias, en que los visitan los dichos frailes franciscos, y los demás acuden a la doctrina a los dichos pueblos. Distan de las cabeceras, a legua, y a legua y media, y a dos leguas<sup>129</sup>.

Todos estos pueblos estaban en encomienda salvo uno, sujeto de Tecpilpan, llamado Tzapotlan (actual San Agustín Zapotlán) que estaba para beneficio de la Corona<sup>130</sup>. No se sabe exactamente el modo en el que las reducciones modificaron la distribución prehispánica de los asentamientos, pero por inferencias a partir de ruinas y referencias en documentos pictóricos<sup>131</sup> es susceptible suponer que Zempoala se acercó a Zacuala para

---

<sup>126</sup> Ballesteros, *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo y su comarca*, op. cit. p. 18.

<sup>127</sup> Ballesteros supone como pista un dibujo que aparece en la pintura de la Relación de Zempoala que probablemente haría referencia a una batalla con la caballería española en la zona.

<sup>128</sup> Ruiz de la Barrera, op. cit., p. 53

<sup>129</sup> Acuña, op. cit. p. 74, (vid. en el presente trabajo Anexo II)

<sup>130</sup> Cfr. Icazbalceta, op. cit., p. 15 y Ballesteros, *La pintura de la relación de Zempoala de 1580*, op. cit., p. 16-17.

<sup>131</sup> Como la propia pintura de la relación de Zempoala de 1580.

conformar la unidad que hoy es visible, principalmente en razón del abastecimiento de agua y la doctrina, y que dicho movimiento implicó campañas constructivas importantes como la creación de un sitio específico para el mercado (*tianquiztli*) y la reordenación de la traza del pueblo en retícula. Por el resto de la comarca, la mayoría de los pueblos no sufrieron grandes modificaciones de ubicación, sólo algunos han desaparecido y otros muy probablemente fueron asimilados por haciendas o pueblos de creación posterior<sup>132</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XVI se tienen sólo algunas noticias aisladas sobre la zona<sup>133</sup>, y es hasta la segunda mitad de ese siglo en que las Relaciones Geográficas<sup>134</sup> ofrecen un panorama más completo. La primera de dichas relaciones es la conocida como “Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando” elaborada en 1569 y atribuida por Joaquín García Icazbalceta a Mendieta; la segunda de 1580, conocida como “Relación de Cempoala, Epazoyuca y Tetlitzaca”, realizada por el corregidor Luis Obregón en respuesta a la “Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias...”; y en 1585 la “Relación de la Descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman La Nueva España” compuesta por Fr. Pedro Oroz, Fr. Jerónimo de Mendieta y Fr. Francisco Suárez. De las tres la más copiosa en información es, sin duda, la de 1580, ya que además de su extensión cuenta con una pintura de Zempoala que contiene valiosa información. En la relación de 1569 los datos son bastante escuetos y en la de 1585 el informe apenas alcanza un par de líneas.

La conquista espiritual de la zona debió partir en 1527 de la casa de predicación de Texcoco –una de las cuatro primeras fundadas desde la Custodia (posteriormente

---

<sup>132</sup> Ballesteros hace un seguimiento de los topónimos que aparecen en la relación de la pintura.

<sup>133</sup> Por ejemplo se sabe por una cédula real del 4 de agosto de 1529 que los indios de Rinconada y *Zempual* pedían exención de tributos y se comprometían a fabricar “la casa de los frailes franciscos que están en la dicha Provincia”; aunque no se sabe de cierto si se trata del mismo poblado, de su homónimo veracruzano, o de algún otro. Cfr. Fidel de J. Chauvet (ed.), *Relación de la descripción de la provincia del Santo Evangelio que es en las Indias Occidentales que llaman la Nueva España*, México, Juan Aguilar Reyes, 1947, 203 pp., p. 136 nota 139.

<sup>134</sup> Vid. Anexo II.

Provincia) franciscana del Santo Evangelio– al partir la misión a las regiones de Tizayuca, Tlanalapan, Tepeapulco, Apan y Tulancingo<sup>135</sup>. Cabe destacar que Zempoala se convirtió en uno de los tres centros –importantes ya desde la época prehispánica– junto con Tula y Tepeapulco desde los que se impulsó la evangelización franciscana en el actual Estado de Hidalgo<sup>136</sup>.

### 3.5.3. *El convento de Todos los Santos*

Por lo que respecta al convento de Todos los Santos –centro de la nueva reducción– también se tienen algunas noticias, no siempre muy claras. El templo actual se comenzó a construir en 1570<sup>137</sup>, aunque se tienen antecedentes que indican que en 1540 los agustinos “tomaron casa”<sup>138</sup> en Zempoala –que después abandonarían por escasez de religiosos–, y algunos consideran en esta fecha el inicio de la construcción<sup>139</sup>, es probable que se tratara de un edificio previo más modesto –incluso de materiales deleznable– y que después de ser abandonado, la región fuera visitada tanto por los propios agustinos de Epazoyucan como por los franciscanos de Tepeapulco y Otumba.

Es a partir de 1553 que se tienen noticias del establecimiento de los franciscanos definitivamente en Zempoala, lo que se deduce del contrato del 7 de febrero que celebraron los principales de la zona con los religiosos de Otumba para la construcción del famoso acueducto –obra monumental del P. Francisco de Tembleque– en el que a cambio de la cesión de la mitad del caudal que saliera de los manantiales sobre los que Zacuala reclamaba derechos, se comprometían a enviar frailes para la comarca, llevar un ramal de agua al centro del pueblo y otorgar un pago anual en oro<sup>140</sup>. En ese mismo año, se tiene noticia de una multa al Lic. Sandoval, encomendero de Zempoala, impuesta el 12 de diciembre por el visitador Diego Ramírez en la que se ordenaba que se cediera el monto de

---

<sup>135</sup> José Rogelio Álvarez (dir.) *Enciclopedia de México*, tercera ed., México, 1978. tomo VI p. 867

<sup>136</sup> Ruiz de la Barrera, op. cit., p. 66

<sup>137</sup> Chauvet, op. cit, p. 136-37

<sup>138</sup> Ídem

<sup>139</sup> Como Ballesteros García. Vid. *La pintura de la relación de Zempoala de 1580*, op. cit. p. 21

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 20

la multa en beneficio de los monasterios de Meztlán, *Cuyuacán* y “del pueblo de Cenpuala de la Orden del Señor San Francisco”<sup>141</sup>, monto que probablemente sería destinado a la campaña constructiva del convento. Sin embargo, las fechas parecen extenderse hasta la década comprendida entre 1570 y 1580 en la que George Kubler ubica la fase de construcción en la que debió realizarse la mayor parte de las labores<sup>142</sup> y es para 1585 en que se considera concluida por hablarse entonces del edificio como terminado.

Ahora bien, a este punto cabe realizar una descripción sucinta del conjunto conventual con el propósito de enmarcar más estrechamente la pieza pictórica que nos ocupa. En primer lugar, el conjunto conventual de Todos los Santos está conformado por el atrio, la capilla abierta, la iglesia y el convento, además de incluir el espacio que otrora constituyera el huerto de los frailes menores. La entrada atrial, orientada hacia el poniente, está compuesta por tres arcos de medio punto en cantera que han sido asociados al plateresco<sup>143</sup> y que conducen directamente a la cruz cogollada que se encuentra en el centro del atrio. Todo el conjunto está delimitado por bardas perimetrales de mampostería a las que acompaña una vía procesional carente de capillas posas.

La capilla abierta, ubicada al norte y separada estructuralmente de la iglesia y el convento<sup>144</sup>, es de planta trapezoidal, anteriormente su nave ese encontraba cubierta por vigería (destruida por un incendio en 1985), y el presbiterio por un bóveda de crucería gótica<sup>145</sup>. Desde el siglo XVIII esta construcción sufrió numerosas modificaciones, entre las que destacan la clausura de su muro frontal y la sustitución del retablo dorado que debió tener originalmente por el altar neoclásico que hoy puede observarse.

Por lo que respecta al convento, este se encuentra al sur de la iglesia y después de un largo periodo de abandono tuvo que ser reconstruido en gran parte, la arcada de su portería

---

<sup>141</sup> Chauvet, op. cit., p. 137

<sup>142</sup> Kubler, op. cit., Vol. I, p. 62

<sup>143</sup> Ballesteros, *La iglesia...* op. cit., p. 44

<sup>144</sup> Cfr. Nelly Arcos Martínez, *Las visitas de Zempoala Hidalgo, caso de estudio: Capilla de San Antonio Otoyuca*, Tesis de Maestría en Arquitectura, 2006.

<sup>145</sup> Ballesteros, *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo y su comarca*, op. cit., p. 45

(incendiada durante las revueltas del siglo XIX) fue recientemente reconstruida, además del claustro alto y la sacristía.

Por su parte, la iglesia exhibe una portada frontal –que mira también hacia el poniente– con un diseño renacentista<sup>146</sup>, en el que pueden observarse dos columnas estriadas que enmarcan la puerta y una torre al sur característica de la arquitectura del último cuarto del siglo XVI<sup>147</sup>; cuenta asimismo con una portada lateral al norte de fachada sencilla en cantera en la que destacan las pilastras estriadas que flanquean el arco de medio punto de la puerta. Ahora bien, el edificio de la iglesia es de planta rectangular y presenta una bóveda de nervaduras soportada por una serie de cuatro columnas a cada lado; actualmente se observa un altar neoclásico de posterior añadidura en el sitio que anteriormente albergó el retablo dorado del altar mayor y que fue retirado para colocar el actual. Otra modificación importante fue la relativa a las superficies parietales y la bóveda, que fueron cubiertas con pintura de cal azul en 1825, por lo que por mucho tiempo se desconocieron las pinturas que albergaban; sin embargo, a partir de una campaña de restauración iniciada por la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología en 1984, se realizaron calas en los muros del presbiterio y de la nave<sup>148</sup> que revelaron la existencia de las pinturas murales, cuya manufactura puede ubicarse a finales del siglo XVI, alrededor de 1585.

Entre las pinturas descubiertas se encontraron dos cenefas en los muros de la nave, una inferior que colinda con el guradapolvo y una superior que limita con las bóvedas. En la cenefa inferior, delimitada por el cordón franciscano, se observan figuras de soldados (vestidos como romanos) y un despliegue de armas, escudos y armaduras además del escudo de la casa de Austria con el águila bicéfala. En tanto que en la cenefa superior, también delimitada por el cordón franciscano, se despliegan grutescos con “seres fitomorfos [...] que llevan símbolos asociados a las fuerzas del mal”<sup>149</sup> con el mismo

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 48, y Arcos Martínez, *op. cit.*, p. 63

<sup>147</sup> “*In the last quarter of the [sixteenth] century, a tower façade appears, under Franciscan or Dominican auspices, as at Zempoala...*” Kubler, *op. cit.*, Vol. II, p. 271.

<sup>148</sup> Ballesteros, *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo y su comarca*, *op. cit.*, p.

49

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 50

diseño que la cenefa del claustro bajo de Tepeapulco. De estas pinturas, los únicos indicios de autoría podrían ser dos iniciales (T.F.) marcadas en la cenefa misma, indicando probablemente el nombre del maestro pintor o de quien ideó el programa.

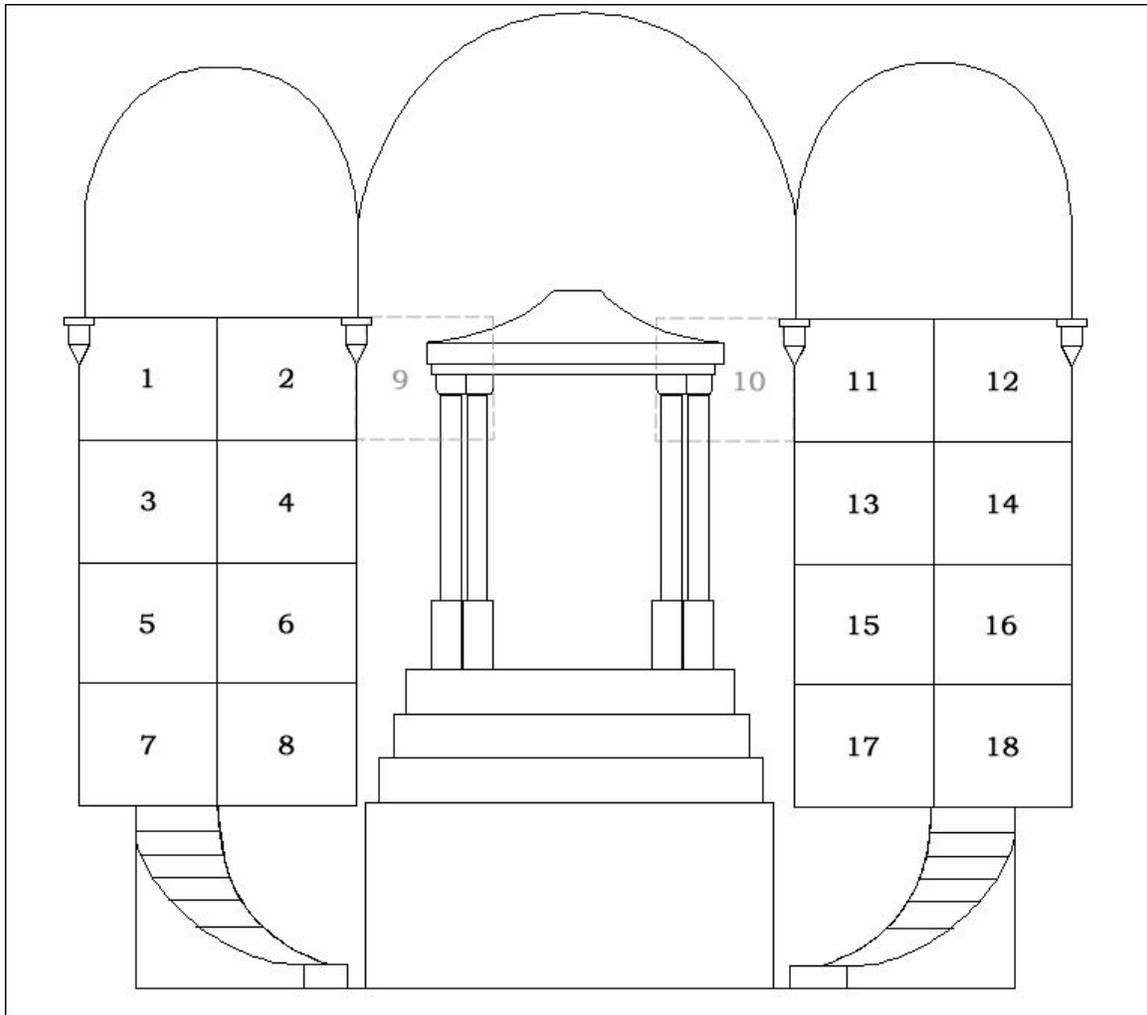
Respecto a las figuras del presbiterio se encuentran dieciséis pinturas en grisalla –aunque originalmente su número pudo ser mayor<sup>150</sup>– dispuestas en dos series de cuatro escenas verticales por dos en lo horizontal, las series han sido ejecutadas una del lado del evangelio y otra del lado de la epístola. Las escenas han sido identificadas con los siguientes temas<sup>151</sup>:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Herodes, Salomé y Juan Bautista o el Baile de Salomé | 10. Pintura perdida                                    |
| 2. Judit y Holofernes                                   | 11. Jerusalén celeste                                  |
| 3. La reina Ester                                       | 12. Pasaje del libro de Job                            |
| 4. Isaac y Esaú ¿?                                      | 13. Sueño de Jacob ¿?                                  |
| 5. La Sagrada Familia                                   | 14. Moisés recibiendo las tablas de la ley             |
| 6. El rey Salomón ¿?                                    | 15. Unción de un rey judío, David o Salomón ¿?         |
| 7. Los tres jóvenes judíos y Nabucodonosor              | 16. Representación de Josías, rey de los hebreos       |
| 8. Escena del apocalipsis                               | 17. Zorobabel frente al candelabro de los siete brazos |
| 9. Pintura perdida                                      | 18. David luchando contra Goliat                       |

---

<sup>150</sup> Ballesteros supone dos escenas perdidas, aunque es probable que existieran al menos cuatro más.

<sup>151</sup> Aquellas escenas que se listan seguidas de signos de interrogación no han sido identificadas plenamente.



Esquema 3.1 – Distribución de las escenas en el presbiterio.

A partir de Ballesteros<sup>152</sup>

Cabe destacar que actualmente no se posee información sobre el ejecutor del programa del presbiterio ni sus fechas exactas de realización y, aunque con bastante seguridad se ha afirmado que las imágenes provienen de grabados, falta también localizar la fuente impresa de donde presumiblemente provienen.

<sup>152</sup> Cfr. Ballesteros, *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo y su comarca*, op. cit., p. 54

## CAPÍTULO IV

### Marco Estilístico-Formal

La construcción de un marco de referencia relativo a lo estilístico presenta de inicio la necesidad de considerar la problemática de la delimitación del término *estilo*, ya que tiende a ser utilizado en muy diversos sentidos. Por ello, y dado que este apartado no constituye un estudio estético, sino una revisión de los sistemas que convergen en la pieza pictórica de acuerdo con los distintos niveles de análisis propuestos<sup>1</sup>, en primer lugar se presentan algunas precisiones a manera de notas respecto al término estilo para, a partir de una definición más operativa en la semiótica textual, establecer los límites de este marco; en seguida se presentan los tres apartados se desarrolla propiamente el marco, a saber: a) el sistema óptico-geométrico de representación; b) la iconografía y los temas; y c) las actualizaciones. En los primeros dos apartados, además de la información que describe los sistemas generales, se expone un breve bosquejo de su operación en la Nueva España del siglo XVI a manera de subcódigo; especialmente en el segundo apartado correspondiente a la iconografía se ha considerado necesario incluir también algunas notas preliminares dadas ciertas discrepancias entre los autores que tratan el asunto; finalmente el tercer apartado incluye cuatro subsecciones que brindan un panorama delimitado de la actualización concreta de las piezas novohispanas en sus antecedentes generales, el plano normativo, las técnicas y ejecuciones, y los grabados como fuentes.

#### ***4.1. Notas sobre el estilo***

El vocablo *estilo* aparece en la lengua española desde el siglo XVI, y contempla desde el inicio un sentido como “modo, manera o forma”<sup>2</sup> asociado a una persona y su caracterización en el hacer-algo<sup>3</sup>; más particularmente en las artes designa el carácter

---

<sup>1</sup> Vid. Cap. II

<sup>2</sup> Alonso, *Enciclopedia del Idioma*, Op. Cit.

<sup>3</sup> La otra vertiente semántica del vocablo hace referencia al punzón que se emplea para escribir. Cfr. Alonso, *Enciclopedia del Idioma*, Op. Cit.

peculiar que da un artista a sus obras y que las singulariza. En su aplicación a la literatura<sup>4</sup>, se entendió esencialmente por estilo “el orden y el movimiento que se pone en los pensamientos”<sup>5</sup> plasmados en la obra y cuya disposición atiende al vislumbramiento (concepción,) que de ella tiene el artista; es por eso que al aplicarse a otras artes, el concepto estilo tiende a conservar estas dos características, tanto el ordenamiento en la ejecución, como su condición de creación.

A tal distinción individual, se suma el aspecto común del estilo, ya el Diccionario de Autoridades consigna entre sus acepciones: “uso, costumbre que hai y se guarda y observa comunmente”, y bajo esta misma línea se afirma que consiste en una “práctica, costumbre, moda”<sup>6</sup>, es decir que el estilo, en cierta medida, es socialmente compartido.

Estos dos aspectos del estilo se unen a un tercero: su valoración social. En efecto, no se trata de cualquier uso difundido entre ciertos individuos, sino que es un uso que distingue prestigio o jerarquía, así lo nota ya el mismo Diccionario de Autoridades al mencionar que por estilo se entiende “el modo de obrar y proceder cortesano y familiar con que uno se porta y vive, segun la calidad y estado que professa”.<sup>7</sup>

Ahora bien, dentro del campo de la historia del arte y su desarrollo como disciplina, el término estilo<sup>8</sup> ha sido –y sigue siendo– ampliamente debatido, debido principalmente al problema que ha acarreado la fuerte carga valorativa con la que se le ha utilizado, siempre condicionada por las circunstancias histórico-sociales e incluso personales de los sujetos que, *a posteriori*, buscan en él un principio clasificatorio, frecuentemente sobre la base de criterios difíciles de sostener en el análisis. Así, la distinción de los estilos se ha encontrado

---

<sup>4</sup> Y en general a lo concerniente a lo verbal como “modo de hablar o de escribir, la contextura de la oración, el método, manera y phrase con que uno se explica y da a entender” *Diccionario de autoridades*, op. cit.

<sup>5</sup> George-Louis Leclerc (conde de Buffon) *Discurso sobre el Estilo*. México, UNAM, 2003, 31 pp., p. 19

<sup>6</sup> *Enciclopedia del idioma*, op. cit.

<sup>7</sup> *Diccionario de Autoridades*, op. cit.

<sup>8</sup> Aquí se sigue a Juana Gutiérrez Haces, vid. “Algunas consideraciones sobre el término ‘estilo’ en la historiografía del arte virreinal mexicano” en Eder, Rita (coord.), *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, CNCA, Lotería Nacional, FCE, 2001, 389 pp., pp. 90-193

condicionada por sentimientos de orgullo nacional (que buscan destacar la brillantez de obras y artistas para unirla con el desarrollo de un pueblo), por la necesidad de vincular la producción artística local con aquella efectuada en los países hegemónicos, o incluso por una búsqueda de la legitimación por medio del “gusto”<sup>9</sup> de la producción de obras a las que se atribuye dotes de refinamiento y belleza de acuerdo con los cánones imperantes de cada periodo.

A este respecto se puede hablar de cuatro sentidos esenciales del término estilo, gestados desde el siglo XVIII a partir del surgimiento de la denominada crítica del estilo o arte de escribir<sup>10</sup>, que aluden a: 1) la manera particular de hacer las cosas de un artista; 2) el carácter de la obra ejecutada; 3) la función específica de la obra; y 4) el periodo histórico que enmarca una serie de obras atribuidas al mismo estilo<sup>11</sup>. Estas denominaciones cobraron especial interés a partir de que tomaran fuerza las teorías evolucionistas y con ello se viera en la sucesión de estilos un camino lineal hacia la civilización elevada<sup>12</sup>. Y es entonces que el concepto de estilo se vuelve aún más complejo, porque no se trata solamente de un repertorio de métodos formales, sino que el estilo comprendería aquello que por medio de la forma se expresa, es decir los contenidos en correlación con expresiones específicas; de ahí que se haga referencia al estilo, dentro de la teoría de la cultura, como un “repertorio de dominantes morfológicas que traducen un estado de espíritu colectivo”<sup>13</sup>, tal definición –dicho sea de paso– reafirma la necesidad de los estudios profundos orientados a la indagación sobre manifestaciones de la mentalidad en los productos artísticos.

---

<sup>9</sup> Otro término problemático que por el momento no abordamos.

<sup>10</sup> De lo que eventualmente surgiría la estilística como heredera de directa de la retórica. Vid. Ducrot, op. cit., p. 94

<sup>11</sup> De esta forma han sido construidos los periodos artísticos en los que se asume la predominancia de un estilo, después incluso incorporados como periodos netamente históricos que caracterizan una época y en cierto modo la sintetizan en una unidad compacta y asequible.

<sup>12</sup> A este respecto resulta importante el desarrollo de un seguimiento conceptual con términos afines que han sido utilizados a lo largo del desarrollo de la historia del arte (como como orden, sabor, gusto, corriente, momento, modalidad, etc.), trabajo ya comenzado con determinación por Juana Gutiérrez y que se vería enriquecido con la aplicación de un seguimiento semántico como el hecho por Paulín, Horta y Siade (*Humanidades y Universidad*. op.cit.)

<sup>13</sup> *Enciclopedia del idioma*, op. cit.

En las definiciones anteriores es posible notar que al abordar el término estilo se le atribuyen rasgos que traen inmediatamente a la memoria la Teoría de la Enunciación de Benveniste<sup>14</sup>, en algo que análogamente se presenta como una enunciación artística en la que existe un paso del sistema al proceso en el que la selectividad de los elementos a actualizar por parte del sujeto se plasman en lo enunciado y manifiestan tanto el momento de la enunciación como la presencia misma del autor.<sup>15</sup> Con esta consideración el estilo deviene un acto de voluntad del artista que lo caracteriza tanto a él como a su obra, es por ello que quienes han sido considerados por las distintas tradiciones como “grandes artistas” lo son generalmente tanto en su aspecto individual por la selección de ciertos elementos, como por el modelo a imitar que imponen, del que eventualmente surge la noción de *escuela* derivada de la difusión e imitación de un determinado artista<sup>16</sup>.

Así pues, en aras de distinguir con mayor precisión el concepto en este tenor, Ducrot y Todorov<sup>17</sup> descartan de entre los sentidos atribuidos generalmente al concepto estilo las siguientes posibilidades: 1) el estilo de una época o de un movimiento artístico (v.g. estilo barroco), en cuyo caso prefieren periodo, género o tipo; 2) en lo concerniente al estilo de una obra como unidad, dado que la categoría unidad resulta demasiado general y abstracta; 3) el estilo como desviación de la norma que caracteriza a un artista; y 4) la consideración del estilo como tipo funcional del lenguaje (v.g. estilo periodístico).

De manera que estos dos autores definen el estilo como “la elección que debe hacer todo texto entre cierto número de posibilidades contenidas en la lengua<sup>18</sup>. Estilo así entendido equivale a los registros de la lengua, a sus subcódigos.”<sup>19</sup> Consecuentemente, el

---

<sup>14</sup> Benveniste, “El aparato formal de la enunciación” en *Problemas de lingüística general*, tomo II, México, Siglo XXI, 2008, 282 pp., pp. 28-91

<sup>15</sup> Premonitoriamente el conde de Buffon había señalado “el estilo es el hombre mismo”, Buffon, op. cit., 29

<sup>16</sup> Cfr. Gutiérrez Haces, op. cit., p. 97

<sup>17</sup> Ducrot, op. cit., pp. 344-348

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 344, Aquí hace referencia al sistema general de la lengua, pero es posible ampliar su alcance a otros sistemas significantes, no sin admitir que se toman con ello grandes libertades.

<sup>19</sup> *Ídem*.

planteamiento de un proceso enunciativo en el estilo lleva considerar dos vías de discernimiento de los rasgos estilísticos de un texto: el plano de la enunciación y el plano del enunciado. Por lo que respecta al plano del enunciado se consideran sus aspectos sintáctico y semántico<sup>20</sup>, y desde el plano de la enunciación se atiende primordialmente a la relación que se establece entre los participantes del discurso, es decir a su dimensión pragmática.

A pesar de la gran claridad que aportan estas consideraciones, el acercamiento de sus autores atiende primordialmente a lo lingüístico y sus categorías para abordar el estilo desde los planos enunciativos plantean problemas que exceden este breve seguimiento<sup>21</sup>; por lo que, con miras a una definición más operativa desde el punto de vista semiótico, se puede considerar el estilo como un código en tanto conjunto de relaciones ordenadas, prescritas y compartidas que conforman el estado de un sistema en un punto en el tiempo pero que sufre constantes transformaciones en su paso diacrónico<sup>22</sup>, y cuya particularidad atiende a su complejo carácter enunciativo que sobrepasa la imitación procedimental, pero que es accesible –para su estudio– desde la forma (de ello que a esta sección se haya denominado “marco estilístico-formal”).

A partir de esta concepción de estilo, en el presente marco se delimitan –como se ha dicho al inicio del capítulo– tres niveles esenciales dentro de lo estilístico-formal que atañen específicamente a la obra pictórica que aquí nos ocupa, al sistema óptico-geométrico de representación particular en el que se disponen formalmente los elementos (tipo de proyección perspectiva utilizada), la iconografía y los temas que son vehiculados a manera de contenidos, y la actualización en los propios textos pictóricos que contempla tanto los procesos de su elaboración como los usos y funciones que adquieren una vez completados.

---

<sup>20</sup> Ducrot incluye también el aspecto verbal, que en el caso de la lengua considera al estrato rítmico.

<sup>21</sup> Sin duda debe ser exploradas las posibilidades de aplicación que podrían llegar a tener sus categorías de análisis del estilo para textos verbales en textos no-verbales.

<sup>22</sup> Característica que también presenta la concepción de Umberto Eco de *enciclopedia*, esto es “un modelo de la competencia socializada en un momento histórico determinado que el diccionario (modelo de las competencias ideales de un hablante ideal) no puede explicar en absoluto.” Cfr. Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, México, Paidós, 1987, 279 pp., p. 43 nota 4

## **4.2. El sistema óptico-geométrico de representación**

### *4.2.1. La perspectiva*

La representación pictórica figurativa presupone una cierta intuición perspectiva del espacio<sup>23</sup>, es decir una manera de concebir la espacialidad que repercute en la forma de representarla. Esto, sin embargo, no implica que toda representación pictórica dependa de este modo de ver. En efecto, existen ejemplos dentro de la misma historia del arte occidental que han negado la representación de un espacio en la pintura a favor de un simbolismo más esencial que toma en cuenta las relaciones sólo en la bidimensionalidad de los soportes<sup>24</sup>. La perspectiva como abstracción perceptiva de los espacios requiere justamente lo contrario: que la superficie material sea negada<sup>25</sup> y se pueda mirar al espacio representado como una ventana<sup>26</sup> a través de la cual se accede visualmente a la espacialidad que se representa.

La perspectiva, en este sentido, constituye una síntesis ideal de la “efectiva impresión visual en el sujeto”<sup>27</sup> que sienta la base para la representación de un espacio unitario –en tanto infinito, constante y homogéneo<sup>28</sup>– que es contrario a la naturaleza de la percepción misma; tal posición evidencia la discrepancia entre la imagen visual psicológicamente condicionada y la efectiva imagen retínica<sup>29</sup> que se dibuja de forma mecánica en el ojo (proyectada sobre una superficie cóncava). Estas consideraciones llevan a reconocer el hecho de que cada sistema de representación visual propone una manera particular de

---

<sup>23</sup>Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, México, Tusquets, 2010, 169 pp., p. 11

<sup>24</sup>V.g. Los casos de la pintura paleocristiana y de la pintura bizantina.

<sup>25</sup>Panofsky, op. cit. p. 11

<sup>26</sup>En el sentido que le atribuye Alberti: “Primero dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, tan grande cuanto me place, que es para mí como una ventana abierta desde la cual se verá la «historia»” Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1999, 204 pp., p. 84

<sup>27</sup>Panofsky op. cit., p. 13

<sup>28</sup>Ídem

<sup>29</sup>Ibidem., p. 15

abordar la problemática perceptiva de la visión, específicamente respecto de algunos puntos esenciales como el movimiento de los ojos, la visión estereoscópica y las variaciones del ángulo desde el que se mira; cosa que se complica al tomar en cuenta que el uso profuso de los sistemas de representación visual conducen eventualmente a una naturalización de la percepción culturalizada, que consecuentemente tiende a esconder la forma en la que el sujeto percibe por medio de la vista y sustituir su propia impresión por las abstracciones de ella construidas, llevándolo así a considerar tales imágenes como representaciones “correctas” de la realidad.

En este sentido, dos han sido las vertientes en que se han efectuado los desarrollos perspectivos<sup>30</sup>, a saber: la *perspectiva communis* o *naturalis*, que indaga sobre las leyes matemáticas de la visión “natural” y la *perspectiva pingendi*<sup>31</sup> o *artificialis* inclinada a la creación de “un sistema prácticamente aplicable a la representación artística”<sup>32</sup>.

El sistema que a este estudio interesa es el de la perspectiva lineal, en tanto tipo de *perspectiva artificialis* que implicó esencialmente la afirmación de que la precisión geométrica era la vía para elaborar la “correcta” representación visual. Su desarrollo marca la entrada del mundo del arte occidental a la modernidad como un verdadero Renacimiento que trajo consigo la oportunidad de recuperar elementos ya prefigurados desde la edad Antigua y reelaborarlos a partir de las nuevas ideas imperantes que fueron alejando la función instrumental de la perspectiva de lo artístico-expresivo y la encaminaron a convertirse en una técnica de precisión representacional. Así pues, el espacio de la perspectiva lineal se presenta como un espacio ideal concebido a partir de las reglas geométricas que lo dotan de infinitud y de la posibilidad de localizar en él con gran precisión los objetos en el espacio figurado a partir de ciertas reglas concretas.

Perseguir una representación racional que se expresara en la perspectiva lineal llevó, como gran innovación del Renacimiento, a colocar al hombre y su punto de visión en un lugar

---

<sup>30</sup> Ibídem, p. 20

<sup>31</sup> Peiffer, Jeanne. “Durero Geómetra” en Alberto Durero, *De la medida*, Madrid, Akal, 2000, 391 pp., p. 91

<sup>32</sup> Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. p. 20

primordial. Así, la concepción de este tipo de perspectiva derivó, a su vez, en una perspectiva central, que contemplaba la convergencia de los “rayos visivos”<sup>33</sup> en un punto situado en el ojo, provocando que se concibiera entre los objetos y el punto de vista una estructura visual de “pirámide”<sup>34</sup>; cuyo inverso representacional se plasma sobre el cuadro en líneas de profundidad convergentes en un punto único. Tal construcción partió de dos presupuesto esenciales: 1) considerar un único “ojo” inmóvil<sup>35</sup> al que convergen todos los rayos visivos, esto es, a un solo punto y ángulo de vista; y 2) que la pirámide así construida debía considerarse como una “reproducción adecuada de nuestra imagen visual”<sup>36</sup>.

Ahora bien, en la perspectiva central se establece un sistema referencial del espacio que a manera de caja contiene a los objetos en él representados; en su elaboración delimita el plano desde una retícula compuesta por las horizontales y las verticales (dispuestas perpendicularmente a las primeras); y a esto conjuga la disposición perpendicular a este plano de un plano ortogonal o de profundidad cuyas líneas convergen en un mismo punto de fuga figurado en lontananza; de tal manera se posibilita la creación de una rejilla tridimensional de representación que no sólo enmarca los objetos, sino esencialmente los ubica. Esto sin duda constituye una verdadera sistematización espacial en la representación pictórica, ya que la creación de tal espacio geométrico homogéneo se cimenta sobre las relaciones que se establecen entre los distintos puntos en él contenidos como señaladores de

---

<sup>33</sup> León Batista Alberti toma esta opinión de filósofos árabes como Alhazén (*De aspectibus*) “quienes dicen que las superficies se miden mediante ciertos rayos, casi ministros de la visión, que por esto se llaman visivos, pues por medio de ellos los simulacros de las cosas se imprimen en los sentidos. Pues estos mismos rayos que velozmente se mueven entre el ojo y la superficie vista con su propia fuerza y con admirable sutileza, penetrando el aire y otros cuerpos raros o transparentes, en cuanto tocan algo duro y opaco se detienen puntual e instantáneamente.” Alberti, op. cit., p. 71 y nota 3.

<sup>34</sup> “Imaginemos que estos rayos, como sutilísimos hilos extendidos y ligados muy juntos como en un haz al final, son recibidos dentro del ojo, donde reside el sentido de la visión, y allí son como un tronco de rayos de donde los rayos salen disparados como directísimos dardos, y se dirigen a la superficie opuesta [...] además, [los] rayos extrínsecos que abarcan de parte a parte todo el contorno de una superficie, circundan toda la superficie casi como una cavidad. De aquí que se diga que la visión se hace efectiva mediante una pirámide de rayos.” *Ibíd.*, p. 72 y 74.

<sup>35</sup> Panofsky, op. cit., p. 12

<sup>36</sup> *Ídem*

posición<sup>37</sup>, lo que permite que “desde todos los puntos del espacio [puedan] crearse construcciones iguales en todas las direcciones y todas las situaciones”<sup>38</sup>. La disposición de tales construcciones, o más correctamente de sus elementos, constituyen la base para el establecimiento de las relaciones topológicas de los objetos representados en el espacio figurado, que difiere de la distribución de los elementos cuando se toma en cuenta como parámetro la superficie efectiva del soporte material, a la que frecuentemente se ha ligado la composición.

Finalmente, cabe señalar que tal sistema representacional alcanzó su madurez en el *Quattrocento* italiano, específicamente con la aportación de León Battista Alberti en su famoso tratado *De Pictura* (1435); y aunque a partir de entonces se crearon distintos métodos para la elaboración de este espacio<sup>39</sup> y estos fueron plasmados en los diferentes manuales de pintura, el principio esencial de una proyección tridimensional con la convergencia al fondo de todas las líneas de profundidad constituyó una constante.

#### 4.2.2. *En los muros conventuales del siglo XVI novohispano*

Por lo que atañe a las representaciones perspectivas en la pintura mural novohispana del siglo XVI, puede afirmarse que generalmente no siguió las estrictas reglas geométricas que los tratadistas europeos contemporáneos consideraban tan necesarias.

Es notable el hecho de que frecuentemente se presentan “errores” en el trazado mismo de la rejilla que se evidencian en los pavimentos, y consecuentemente la relación entre las figuras y los indicadores del espacio que las contienen suele ser inconsistente. Este tipo de equívocos perspectivos se ha vinculado ya sea con la impericia del pintor o con una escasa instrucción, o bien por considerar que se trata de la mano de un pintor indígena que no ha asimilado completamente el sistema perspectivo europeo.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 14

<sup>38</sup> *Ídem*

<sup>39</sup> V.G. Durero, *op. cit.*

Empero algunos detalles (como es el caso del cubo de la escalera de Actopan) pueden llevar a pensar que las piezas no eran ejecutadas siguiendo el método descrito por Alberti o Durero, sino en un orden distinto que coloca las figuras antes que los indicios de los espacios que las contienen, provocando a menudo una discordancia entre las dos.

Además, ha de notarse que los errores perspectivos también se refieren a la figuración de objetos llegados a América con la conquista, como escritorios o sillones, que en su trazo muestran un problema para su ejecución cuando las dimensiones se comprimen o traslapan al acercarse al primer plano y se tuercen al fondo. Sin duda el problema en ambos casos es la correcta utilización del plano ortogonal.

Aunque observaciones como las anteriores han conducido a algunos estudiosos a considerar que en tales imágenes “no hay *perspectiva artificialis* ni *perspectiva naturalis*”,<sup>40</sup> sino que más bien sobresale otro modo de *ilusión realista* con la creación de los frescos que persiguen la ilusión de profundidad y relieve (grisalla) con menores gastos que la decoración esculpida; resulta importante notar que ninguno de los estos procedimientos representacionales habría sido posible sin una intuición perspectiva del espacio, y una representación consecuente aún en sus mas elementales rudimentos. Negar el uso de la perspectiva en estos murales puede hacerse sólo si se considera como único criterio su exactitud en la proyección geométrica, cosa que incluso en Europa recién se había alcanzado.

### **4.3. La iconografía y los temas**

Al considerar la iconografía<sup>41</sup> como parte integrante de un estudio mayor que se sirve de la semiótica textual como instrumento resulta indispensable delimitar los alcances de este

---

<sup>40</sup> Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, op. cit., p.87

<sup>41</sup> A este punto resulta importante advertir que no se trata aquí de lo relativo al ícono como momento del signo (Peirce) o como tipo sónico dentro de alguna corriente semiótica (Ogden y Richards, Eco, Schaff, Lotman...)

concepto en tanto categoría, ya que, aunque de amplio uso en la historia del arte, su definición resulta un tanto escurridiza en términos de una semiótica textual. Por tanto a continuación se presenta, antes del esbozo de las características iconográficas del periodo que nos atañe, un breve seguimiento del término que tiene como propósito su delimitación.

#### 4.3.1. Notas sobre lo iconográfico

La expresión *iconografía* data de principios del siglo XVIII, ya se encuentra en 1726 consignada la voz *ichnographia*<sup>42</sup> en el *Diccionario de Autoridades* donde se le atribuye esencialmente un sentido de plano arquitectónico<sup>43</sup>; aunque su etimología remite a los vocablos griegos *eikon* (imagen) y *graphein* (describir), y es entendida como “la descripción de las imágenes”<sup>44</sup>. Sin embargo, el desarrollo de la iconografía ha implicado no solamente la descripción de las imágenes sino una constante ambición por su clasificación y su interpretación, especialmente en el caso de las manifestaciones religiosas se busca identificar además de las figuras, “los temas religiosos que han podido inspirar a los artistas”<sup>45</sup>; en este sentido se puede tratar de la iconografía de un personaje, de un periodo histórico o de toda una religión.

A este respecto ha existido tradicionalmente una concomitancia con el sentido de *iconología* que originalmente el propio *Diccionario de Autoridades* distingue de iconografía por considerarlo un término propio del ámbito de pintores y escultores, como “la representación de las virtudes, vicios, ò otras cosas morales, ò naturales, con la figura, ò apariencia de personas vivas: como se representan los Angeles con la figura de jóvenes”<sup>46</sup>.

Ahora bien, ya en los estudios iconográficos de la primera mitad del siglo XX intentó distinguirse el ámbito de la iconografía y consecuentemente sus objetivos y alcances. Así

---

<sup>42</sup> *Diccionario de Autoridades*, op. cit.

<sup>43</sup> Como “la delineación, ò planta, en ángulos, y líneas, de alguna fortaleza, ò edificio”, *Diccionario de Autoridades*, op. cit.

<sup>44</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo I, vol. I, Barcelona, Ed. del Serbal, 1997, 526 pp., p. 9

<sup>45</sup> Ídem

<sup>46</sup> *Diccionario de Autoridades*, op. cit.

pues, el historiador del arte Louis Réau consideró que el estudio iconográfico debía atender solamente al “contenido, o –si se prefiere decirlo así– por el tema”<sup>47</sup>. Empero, este autor considera una estrecha vinculación entre lo que quiere expresarse y los medios formales que para ello se utilizan, de manera que reconoce que “la obra de arte no es sólo una combinación de formas, de superficies y colores, sino la ilustración de un pensamiento. Forma y contenido constituyen un todo que no podría dissociarse sin volverse ininteligible.”<sup>48</sup> En este sentido, la función primordial de la iconografía para Réau consiste en formular descripciones ligando los dos planos, y no en la formulación de juicios de valor, ni de proscipciones o prescripciones.<sup>49</sup>

Aún dentro de su concepción descriptiva, la iconografía de este tipo tiene grandes ambiciones interpretativas, dado que considera que su estudio resulta fundamental no sólo para la historia del arte sino para “la historia de la civilización en general, del pensamiento humano y más particularmente del sentimiento religioso”<sup>50</sup>. Ya en esta posición se prefigura la concepción de que en las manifestaciones artísticas “se reflejan todos los progresos del pensamiento y todos los matices de la sensibilidad”<sup>51</sup>; por lo que la iconografía obtendría su lugar en la dinámica de las mentalidades, en un papel doble que no simplemente constituye un reflejo sintético de las creencias de un grupo, sino que también las modifica –mediante la inclinación por cierta esfera temática y la prohibición de otras– e incluso puede llegar a crearlas<sup>52</sup> –a partir de lecturas “equivocadas” que puedan hacerse de las piezas pictóricas.

---

<sup>47</sup> Réau, op. cit., p. 10

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 12

<sup>49</sup> La visión que este autor tiene del quehacer del iconógrafo es más limitada en el tipo de corpus que puede abordar, ya que excluye manifestaciones que posteriormente serían consideradas susceptibles al estudio iconográfico, como los motivos geométricos o vegetales en la arquitectura u otras artes decorativas; para este autor la iconografía debiera limitarse sólo a las imágenes en las que aparece la figura humana. Cfr. *Ibidem*, p. 10-11.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>52</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 18

Ante la complejidad de tales estudios esta corriente reconoce el carácter polisémico de las piezas de arte, ya que Réau considera que, de igual manera que el signo-palabra del lenguaje verbal “puede tener numerosas acepciones simultáneas o sucesivas, una imagen puede despertar ideas muy diferentes, y hasta diametralmente opuestas según las época.”<sup>53</sup> Sin embargo lo que caracteriza a las obras religiosas es la tendencia a conservar durante cierto periodo de tiempo formas características de representación que presentan continuidad y que plasman las distintas actitudes del sentimiento religioso, es precisamente esta característica la que abre la posibilidad de fechar piezas o localizar su origen<sup>54</sup> de acuerdo con los temas y la manera en que estos se han ejecutado.

Aunque para Réau la iconografía ha de ocuparse igualmente de todo tipo de imágenes sin importar si éstas tienen un origen pagano o provienen de los textos canónicos<sup>55</sup>, en lo concerniente a la tradición religiosa esta tiene un fuerte sustrato normativo. En efecto, la iconografía de las imágenes religiosas va siempre aparejada con la “correcta” representación, así como con la exaltación de pasajes o alegorías que en cada periodo son consideradas importantes, y que eventualmente suelen reglamentarse.<sup>56</sup>

Ahora bien, una delimitación más sistemática de aquello que abarca la iconografía es postulada por el alemán Erwin Panofsky, quien parte de la noción esencial de la búsqueda del significado<sup>57</sup> pero con la aportación de etapas más delimitadas que sirven de base para entender el alcance de este tipo de estudios. Para dirimir el problema que se había acarreado respecto de la iconología y la iconografía, Panofsky presupone la existencia de un sentido en la obra desglosado en tres niveles que atienden a diferentes momentos de la significación, como tres aspectos de un fenómeno único: el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>54</sup> Cfr. *Ibidem*, p.13

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 11

<sup>56</sup> Vid. en este capítulo el plano normativo.

<sup>57</sup> “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”. Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, 1980, 386 pp., p. 45

En el nivel pre-iconográfico se dilucida una significación primaria o natural que “se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales [...] identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos”<sup>58</sup>;

Por lo que respecta al nivel iconográfico, es identificada una significación secundaria o convencional en la que se correlacionan los motivos artísticos y sus posibles combinaciones –en tanto composiciones–, estableciendo consecuentemente los temas.<sup>59</sup> A este respecto el tema se asocia con la historia que se manifiesta a través de la obra, a la que también se ha denominado *asunto*, y que se opone –a la manera del *contenido* de Réau– a la forma. Sin embargo en este nivel el asunto trasciende a los motivos como asuntos primarios o naturales para situarse como un asunto secundario y convencional proveniente del universo de los “temas manifiestos en imágenes”<sup>60</sup>.

En tanto que, por último, el nivel iconológico indica desde su nomenclatura un distanciamiento de la iconografía. En efecto, Panofsky atiende a una oposición entre *graphein* (en iconografía) y *logos* (en iconología), es decir entre la mera descripción y el pensamiento racional, lo que le lleva a considerar que la iconografía supone un proceso de análisis para su estudio, mientras que la iconología supone uno de síntesis<sup>61</sup>. Así pues, en este tercer nivel es posible reconocer una significación intrínseca o contenido, correspondiente a un nivel semántico mayor que precisa de indagar sobre “aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una

---

<sup>58</sup> Panofsky, *El significado...* op. cit. p. 47. La distinción de este nivel resulta problemática ya que el autor implica en él también el reconocimiento del estado emotivo de las figuras, lo que en realidad corresponde a un nivel semántico superior.

<sup>59</sup> “...Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos a llamarlas historias o alegóricas” *Ibidem*, p. 48

<sup>60</sup> *Ibidem*

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 51

personalidad y condensada en una obra.”<sup>62</sup> En este nivel, pues, se asume una vehiculación de los contenidos de la dimensión social del pensamiento por medios iconográficos, y es precisamente aquí que es posible entender el conjunto de formas puras, imágenes, historias y alegorías como valores simbólicos<sup>63</sup>.

De las consideraciones anteriores es posible notar la multidireccionalidad de los estudios iconográficos y la complejidad misma en la que se encuentra inmerso el concepto iconografía. Empero, dado que el presente trabajo implica una aplicación relativa este nivel, se toma en cuenta que lo iconográfico se atiende esencialmente a los temas representados (v.g. la Anunciación, la Sagrada Familia o la Última Cena) así como la forma tradicional de representarlos. Efectivamente, en este sentido la iconografía constituye el conjunto de cánones representacionales establecidos en cada periodo y consignados en los manuales iconográficos además de los estudios sintéticos que se han elaborado al respecto. Dichos temas, cabe señalar, interesan los que en el arte cristiano provienen de los textos canónicos novo y veterotestamentarios, y su elaboración ha sido considerada tradicionalmente como una traducción de tales textos a imágenes<sup>64</sup>, aunque, como toda traducción, han sido ideados bajo la influencia de las condiciones socio-históricas particulares del momento, que en su sucesión en el tiempo han ido conformando una tradición figurativa en su dinámica histórica.

#### 4.3.2. *En los muros conventuales del siglo XVI novohispano*

En el caso de la pintura mural novohispana, la indagación iconográfica sobre los diversos motivos y temas frecuentemente se efectúa sobre la base de estudios hechos *a posteriori*. A diferencia de su contraparte ortodoxa, la iconografía cristiana occidental no produjo los manuales rígidos de procedimientos representacionales que rigieran la producción de imágenes (de gran utilidad a los estudiosos de las obras de la tradición ortodoxas);

---

<sup>62</sup> *Ibíd*em, p. 49

<sup>63</sup> A la manera de Ernst Cassirer.

<sup>64</sup> Cfr. Panofsky, *El significado...* op. cit., p. 65

especialmente en lo que respecta a la Nueva España la ideación de los programas pictóricos gozó de una gran libertad dadas las condiciones de evangelización, que no sólo implicaron la conversión de los naturales a la fe cristiana, sino también la estructura de un clero regular traído de ultramar e insuficiente en número para las dimensiones de la misión. Así pues, en el siglo XVI novohispano, los programas pictóricos de los muros fueron planteados de acuerdo con las características las construcciones, de manera que “el sentido simbólico-litúrgico de las dependencias del recinto conventual determinó muchas veces la temática de los murales”<sup>65</sup>.

De los motivos presentes en la pintura mural de este periodo, fueron frecuentes los de carácter arquitectónico que enmarcaban espacios y se conjugaban con la arquitectura efectiva, como la figuración “de arcos y columnas abalaustradas de la más diversa índole, que forman zonas porticadas donde se desarrollan los ciclos historiados”<sup>66</sup>. En este rubro también se hizo patente la libertad de la expresión pictórica mural novohispana y la manera en que se permitió un alejamiento de los cánones más estrictos de la arquitectura renacentista<sup>67</sup>; en tales obras a menudo se mezclaron elementos de la más diversa índole que conjugaban la herencia del Viejo Mundo –cargado de influencias medievales y árabes– con motivos y elementos de origen prehispánico.

Por lo que respecta a las escenas pictóricas, los temas que se favorecieron fueron frecuentemente alusivos a la conmemoración de algún suceso trascendente “ya fuera en los anales religiosos en la historia de la orden”<sup>68</sup>, tanto de sus orígenes fundacionales como de su llegada a la Nueva España, por lo que a menudo fueron representados los santos fundadores, o los primeros evangelizadores.

De la vinculación entre la pintura y el espacio arquitectónico surgieron características de los programas vinculadas a las relaciones simbólicas entre el conjunto conventual en lo

---

<sup>65</sup> Estrada de Gerlero, op. cit., p. 532

<sup>66</sup> *Ibidem*, 555-556

<sup>67</sup> Cfr. *ídem*

<sup>68</sup> *Ídem*

temporal y la Jerusalén celeste<sup>69</sup>; así, por ejemplo, en el claustro –considerado correspondiente simbólico del paraíso y de la “esencia de la vida monacal”<sup>70</sup>– se presentan frecuentemente escenas sobre la vida y la pasión de Cristo<sup>71</sup>. Igualmente fueron desplegadas series hagiográficas y las figuras de evangelistas o doctores de la iglesia<sup>72</sup>, representaciones de pasajes bíblicos novo y veterotestamentarios, así como espectaculares composiciones del juicio final como la de la capilla abierta de Actopan; e incluso fueron plasmadas escenas de las cofradías patrocinantes como es el caso de la iglesia de Huejotzingo. Particularmente en el caso de los murales franciscanos, fueron frecuentes las representaciones de los Doce, de la vida de San Francisco inspirada en la Leyenda Mayor de San Buenaventura, así como de temas marianos<sup>73</sup> y pasionarios.

Finalmente, por lo que concierne al despliegue de escenas bíblicas, resulta importante desatacar que en la selección de las escenas y la disposición de las imágenes se utilizó con frecuencia la llamada iconografía tipológica<sup>74</sup> –desarrollada ampliamente durante la Edad Media– en la que las “formas” o “figuras” del Nuevo Testamento tenían su correspondencia otras tantas del Antiguo Testamento, que eran vistas como prefiguraciones de los acontecimientos que sucederían con la llegada de Cristo.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 233

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 532

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 532

<sup>72</sup> Resulta importante notar que a la llegada de las órdenes mendicantes a tierras americanas, estas ya contaban con una iconografía propia. Cfr. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México, Azabache, 1992, 179 pp., p. 12

<sup>73</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 64

<sup>74</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 19

#### **4.4. La actualización**

##### *4.4.1. Antecedentes generales*

La pintura en el siglo XVI novohispano tiene sus antecedentes en las primeras representaciones visuales que de los modelos europeos hicieron los indios, y que al parecer en un principio no se hicieron sobre lienzos o paredes, sino en rica arte plumaria<sup>75</sup>. De este modo los indígenas se ejercitaron tanto en la asimilación como en la producción de nuevos elementos formales y formas de representar; aunque la obra en plumaria obtuviese resultados muy distintos a la pintura peninsular que copiaba, resultados íntimamente ligados a las particularidades de su soporte<sup>76</sup> y al sustrato indígena de su manufactura.

Los primeros pasos en el aprendizaje formal de la técnica pictórica europea comenzaron impulsados por el hermano lego Fr. Pedro de Gante –a decir de Mendieta “muy ingenioso para todas las buenas artes y oficios”<sup>77</sup>– quien aprovechó la gran facilidad para aprender las artes mecánicas de los naturales y comenzó a enseñarles, entre otros, el oficio de la pintura. En tanto no hubo suficiencia de pintores instruidos a la europea, los frailes emplearon a los naturales –que muy probablemente en su gentilidad se habían desempeñado como *tlacuilos*– para que bajo la dirección de los religiosos comenzaran a realizar las pinturas. Además, los propios frailes debieron pintar algunos de los lienzos, tanto aquellos que llevaban consigo en las prédicas itinerantes, como los que eran colgados dentro de los edificios religiosos, e incluso algunas de las propias pinturas de los muros<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> “...es en este procedimiento [plumaria] en que los indígenas reprodujeron las imágenes traídas por los conquistadores” Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1946, 203 pp., p. 59

<sup>76</sup> La obra de plumaria podía lograr efectos en sus resultados muy distintos a los de los lienzos europeos, por ejemplo en los juegos de luz que la plumas producen con los reflejos.

<sup>77</sup> Mendieta, ed. Porrúa, op. cit., p. 608

<sup>78</sup> A partir de una inscripción (“*fray ant<sup>o</sup> y Ralda*”) hallada en uno de los claustros de Actopan. Cfr. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, UNAM-IIES, 1990, 309 pp., p. 43

En este rubro, es notable el hecho de que el famoso Colegio de Artes y Oficios de San José de los Naturales en Tlatelolco, dirigido por Gante, fuera punta de lanza en la formación de pintores y consecuentemente en la producción de obras pictóricas. Aunque los frailes fueron los primeros maestros de los indios, rápidamente se pasó la estafeta a los alumnos que estuvieran ya bien instruidos para capacitar a los que apenas se iniciaban, la estructura en los talleres se conformaba por “equipos bajo la dirección de un *tlacuilotecuhtli*, que en ocasiones eran mandados a los conventos donde se necesitaban sus servicios como pintores”<sup>79</sup>. Tal itinerancia de grupos de pintores tan característica en este periodo ha sido verificada al “examinar los casos de duplicación de estarcidos para ciertos diseños pictóricos en ciertos conventos, ya sea pertenecientes a la misma orden religiosa, o en establecimientos de diferentes órdenes localizados dentro de la misma área geográfica.”<sup>80</sup> Asimismo, la conformación de estos equipos permitió la fundación de nuevas escuelas<sup>81</sup>; aunque al parecer, su lugar predominante como proveedoras de pintores se vería desplazado con la llegada de un mayor número de artistas europeos y su organización en gremios.

#### 4.4.2. *Plano normativo*

El arribo progresivo de pintores europeos comenzó, en el año de 1538 con el andaluz Cristóbal de Quesada<sup>82</sup>, y a partir de entonces el grupo fue haciéndose más numeroso hasta alcanzar un tamaño y organización considerable, capaz de ejercer suficiente presión como para que en 1552 el virrey Luis de Velasco ordenara que los indios que pintaran fueran examinados, casi sin lugar a dudas por los recién llegados maestros europeos.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> Estrada de Gerlero, op. cit., p. 537

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 538

<sup>81</sup> Cfr. *Ídem*

<sup>82</sup> Dejando a un lado a Cristóbal de Cifuentes, invención del Conde de la Cortina, que habría llegado en 1523.

Cf. Toussaint, op. cit., p. 33

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 34

Posteriormente, en 1555, el Primer Concilio Provincial celebrado en “la muy insigne y leal ciudad de Tenuztitlan-México de la Nueva España”<sup>84</sup>, presidido por el arzobispo Alonso de Montúfar, dedicaba el capítulo XXXIV de sus Constituciones Sinodales a la actividad de los pintores<sup>85</sup>. En este documento no se alaba la habilidad de los indios que refería Motolinia cuando decía que se habían convertido en “grandes pintores después que vieron las muestras y ymajenes de Flandes y de Ytalia que los españoles an traído”<sup>86</sup>; sino por el contrario, se afirmaba que los indios no sabían pintar “ni entender lo que pintan, ni entender lo que hacen y por ello pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual resulta en menosprecio de nuestra fe.”<sup>87</sup> El Concilio consideraba que las “abusiones de pintura e indecencia de imágenes” –como las llama– podían ser perjudiciales para la buena fe de “las personas simples”, tal vez a sabiendas de que una vez que las pinturas fueran descubiertas al público tendrían una intensa consulta por los naturales allende las explicaciones que los religiosos pudieran dar de ellas; por lo que en este capítulo se ordenaba que “ningún español ni indio pinte imágenes, ni retablos en ninguna iglesia de nuestro arzobispado y provincia; ni venda imagen sin que primero el tal pintor sea examinado y se le de licencia por nos o por nuestros provisosores para que puedan pintarla.”<sup>88</sup> Asimismo, se preveía que los jueces del arzobispado fuesen facultados para tasar las obras y dictar el precio al que debían venderse (“so pena que el pintor [...] pierda la pintura e imagen que hiciere”<sup>89</sup>); y que los visitadores inspeccionaran en las iglesias que visitaran “las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas las hagan quitar de tales lugares y poner en su lugar otras como convenga a la devoción de los fieles”<sup>90</sup>, con especial atención en las que se encontraran en

---

<sup>84</sup> Pedro Ángeles Jiménez y Carmen Sotos Serrano, *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, UNAM-IIES, 2007, 195 pp., p. 80

<sup>85</sup> Tousaint, op. cit., p. 34 y Ángeles, op. cit., p. 81-82

<sup>86</sup> Motolinia, op. cit., p. 112

<sup>87</sup> Ángeles p. 80

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>89</sup> *Ídem*

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 82

los altares o que fueran llevadas en procesión, que debían siempre hacerlas “poner decentemente.”<sup>91</sup>

Después de estas órdenes del Concilio, y probablemente como una respuesta a la imposición excesiva de parte del arzobispado incluso de la tasación de las pinturas, se emitieron las “Ordenanzas de Pintores y Doradores”<sup>92</sup>, que regulaban el ramo desde lo seglar; en ellas se repite la necesidad de examinar a los pintores, sean naturales o europeos, y se prohíbe el ejercicio de tales oficios sin la autorización emitida con la Carta de su examen. Asimismo, se precisa que las inspecciones –asignadas anteriormente a visitantes del arzobispado– serían realizadas por Oficiales Veedores, “maestros sabedores en las dichas artes”<sup>93</sup>, que en un principio serían nombrados por el cabildo y posteriormente se elegirían por consenso del propio gremio cada año, el primero de enero. También se reglamentaba el proceso de enseñanza y aprendizaje de los oficios de pintor y dorador, prohibiéndose tanto que los maestros emplearan obreros y oficiales que no hubieran sido previamente examinados en las labores que les fueran asignadas<sup>94</sup>; cuanto que ningún pintor o dorador sin ser “persona examinada”, pudiera enseñar el oficio o tener aprendiz<sup>95</sup>.

Las Ordenanzas dividían a los pintores en cuatro grupos: imagineros, doradores, pintores al fresco y sargueros. Acerca de los pintores “que hubieren de labrar al fresco sobre encalados”<sup>96</sup>, que son particularmente los que aquí interesan, se ordena “que sean examinados en las cosas siguientes de lo Romano<sup>97</sup> y de follajes y figuras, conviene que sea

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 81-82. Hemos elegido esta versión de la que reproduce Toussaint por ser más clara la segmentación que realiza con la puntuación, ambas son, esencialmente el mismo documento.

<sup>92</sup> *Vid.*, Toussaint, *op. cit.*, Apéndice 3 pp. 220-223

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 221

<sup>94</sup> “por cuanto hay muchos obreros que están uno o dos años con un oficial y después se ponen con otro a ganar dineros y no saben bien el dicho oficio y dañan la obra que cae en sus manos [...] porque en poco tiempo no se alcanza este arte” (los obreros que no hubieran sido examinados sólo podían ser empleados para labrar). *Ibíd.*, p. 222

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 223

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 221

<sup>97</sup> Se entiende por pintura de Romano o Grutesco (también escrito Grotesco) las decoraciones de pintura inspiradas en las descubiertas en 1480 en las cámaras subterráneas (denominadas “grutas”) de la *Domus Transitoria* y la *Domus Aurea* de Nerón, que databan del siglo 1 d.C.; este tipo de pintura mural se popularizó

dibujador y sepa la templa que requiere la cal al fresco porque no se quite después de pintada aunque se lave”<sup>98</sup>. Esta corta orden, concerniente específicamente a los pintores al fresco, permite observar que se agrupaban en un mismo conjunto todas las manifestaciones de pintura mural, tanto de grutesco como las imágenes de los Santos Fundadores y secuencias narrativas de pasajes bíblicos, además permite observar que se contemplaban también los aspectos técnicos desde la preparación del muro y el conocimiento de los materiales, a lo que sin duda se sumaban los mandatos generales anteriores respecto de la representación “correcta y decente” de las imágenes religiosas.

Finalmente, cabe destacar que si bien estas Ordenanzas –publicadas el 9 de agosto de 1557 “por voz de Hernán Gómez, pregonero público”<sup>99</sup>– eventualmente cayeron en desuso<sup>100</sup>, lo cierto es que tuvieron vigencia hasta caer el siglo XVI, y conformaron la reglamentación más importante de la actividad de los pintores durante esa centuria, al grado que tras el olvido en su aplicación fueron retomadas para la elaboración de las Nuevas Ordenanzas de 1686<sup>101</sup>.

#### 4.4.3. Técnicas y ejecuciones

En el caso de la elaboración de la pintura mural novohispana –cuyo auge se sitúa entre el segundo tercio del siglo XVI y el primer tercio del XVII<sup>102</sup>– fueron utilizados principalmente los procedimientos de pintura a la cal o *fresco a seco*, pintura al fresco o *buen fresco*, y pintura al temple<sup>103</sup>.

---

enormemente en el Renacimiento como una moda clasicista impregnada de “motivos ondulantes fitomorfos, figuras zoomorfas mitológicas, y toda suerte de fantasías de ensueño” Cfr. Estrada de Gerlero. “Apuntes sobre el origen y la fortuna del Grutesco en el arte novohispano de evangelización” en op. cit., pp. 507-527 y Cfr. Toussaint, op. cit., p. 36

<sup>98</sup> Toussaint, op. cit., p. 221

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 223

<sup>100</sup> Toussaint sospecha que esto sucedió a finales del propio siglo XVI, cfr. *Ibidem*, pp. 35 y 36

<sup>101</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 223-226

<sup>102</sup> Cfr. Estrada de Gerlero, op. cit., p. 534

<sup>103</sup> En esta descripción de la técnica se sigue a Carrillo y Gariel (op. cit., pp. 67-78)

En primer lugar, el fresco a seco consiste en la aplicación sobre el muro de una capa de cal sobre la cual se pinta con los colores mezclados con la lechada. Esta técnica esencialmente no constituye un fresco ya que solamente se humedece el aplanado en su capa superficial para realizarla.

En cambio, por lo que respecta al buen fresco, se comienza con el aplanado de la superficie parietal mediante argamasa, para después, y previamente a que seque esta capa, aplicar un enlucido a base de cal y arena fina que se deja secar al punto que, aun cuando siga húmedo, el pincel no levante la cal sino que se absorban los colores previamente molidos y diluidos en agua de manera que al secar el muro la pintura permanezca integrada a él. A este procedimiento preparatorio, siguen dos sub-técnicas europeas renacentistas en lo concerniente a la aplicación del color<sup>104</sup>: la primera consiste en retocar la pintura una vez que ha secado el esmalte<sup>105</sup> –a la manera de Giotto o Masaccio–; y otra en la que el color es aplicado por veladuras sucesivas a semejanza de la técnica utilizada para la acuarela, y una vez que se ha secado no se realiza ningún retoque –a la manera del Correggio.

Los dos tipos de procedimientos anteriormente descritos utilizan como colores preferentemente los óxidos de hierro<sup>106</sup>, ya que tienen en cuenta el proceso de oxidación de la cal que usan como soporte, es por ello que “en las pinturas mexicanas de esta índole, la paleta es pobre y se reduce, por lo común, al negro, producto de la calcinación de vegetales y a las tierras roja, morena y ocre que son óxidos de hierro procedentes de las tierras mismas”<sup>107</sup>. Cuando llegan a encontrarse otros colores como el azul, estos han preparados al temple y añadidos “sobre seco”<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> Ídem, p. 68

<sup>105</sup> El esmalte constituye una capa que varía de entre 1 y 3 milímetros de espesor “pulido a llana o bruñido hasta adquirir esa calidad marmórea, acentuada por el tiempo que tanto lo singulariza” *Ibidem*, p. 69

<sup>106</sup> Sobre la procedencia, extracción y distribución de los pigmentos de origen vegetal y mineral, Estrada de Gerlero refiere a la descripción consignada en el Códice Florentino. Cfr. *op. cit.*, p. 557

<sup>107</sup> Carrillo y Gariel, *op. cit.*, 68

<sup>108</sup> Ídem

Resulta importante señalar que en el caso de los murales mexicanos del siglo XVI y XVII no es posible determinar con seguridad si las piezas se han ejecutado con una u otra técnica dado que se encuentran presentes frecuentemente indicios de ambos procedimientos de “fresco”<sup>109</sup>.

En el caso de la pintura al temple<sup>110</sup> los colores molidos con agua se templean con colas y gomas que sirven de aglutinante con ello se logra tanto un color uniforme como la adherencia necesaria a la superficie. Aunque esta técnica frecuentemente fue empleada en tablas o lienzos, también, como se ha mencionado, llegó a aplicarse sobre los aparejos<sup>111</sup> en los muros, aunque pocos ejemplos de ella sobrevivan. Resulta interesante señalar que esta técnica tuvo una adaptación particular en la Nueva España, que fue la incorporación del denominado “temple a la baba de nopal”<sup>112</sup>, en el que fue empleada la pulpa de esta planta como aglutinante<sup>113</sup>, lo que le permitía mayor adherencia y mayor durabilidad. Particularmente, este procedimiento consiste en cortar el nopal –o más precisamente el interior pulposo de su penca– en “pequeños fragmentos, agregarle un poco de agua y dejarlo en maceración, hirviéndolo después con objeto de extraer la mayor cantidad de líquido”<sup>114</sup>, o bien se le prensa en frío para, posteriormente, agregarlo a la solución de cal con que se pinta.

Ahora bien, por lo que atañe particularmente a las ejecuciones, es notable el hecho de que muy pocas pueden ligarse a nombres concretos y frecuentemente fueron elaboradas por grupos de pintores itinerantes que acudían a los distintos conventos donde eran necesitados.

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 69. Resulta interesante promover un análisis por especialistas y el equipo actual la aplicación de algún procedimiento no destructivo que pudiese aclarar este punto, cosa que en la época de Carrillo y Gariel (1946) no había sido logrado.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 75

<sup>111</sup> El allanado o aparejo está compuesto por una capa espesa de un mortero de arena y cal “poco apretado”. Cfr. Carrillo y Gariel 69

<sup>112</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 74

<sup>113</sup> Ya Toussaint consigna: “Parece que [...] se usaba un mordente extraído de la baba de la penca de nopal, supervivencia indígena, sin duda”. *Op. cit.*, p. 36

<sup>114</sup> Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 74

Una vez iniciada la ejecución de los programas, esta no era siempre concretada progresivamente, sino que dependía en gran medida de los recursos disponibles y se iba avanzando como se fueran consiguiendo los medios necesarios.<sup>115</sup> Estas afirmaciones llevan incluso a considerar que distintas partes de los programas pictóricos fueran ejecutadas por distintos grupos de pintores, y que la interrupción temporal de tales ejecuciones pudiera repercutir en el plan ideado originalmente por la influencia de nuevas modas o énfasis temáticos.

Así también, cabe resaltar que muchos aspectos de la ejecución efectiva de los murales son aún desconocidas, ya que las piezas no muestran, por ejemplo, las divisiones típicas provocadas por las jornadas de trabajo y algunas veces grandes superficies parecen haber sido pintadas en un mismo día, lo cual resulta inverosímil –v.g. las pinturas del cubo de la escalera del convento de San Nicolás de Tolentino en Actopan, Hidalgo<sup>116</sup>– y obliga a considerar que se desconoce exactamente cómo se llevó a cabo el procedimiento. Aun las dataciones con base exclusivamente en el estilo se han comprobado falibles, ya que no es posible afirmar que, por ejemplo, las pinturas monocromas (consideradas más “primitivas”) antecedan temporalmente a las polícromas<sup>117</sup> simplemente asumiendo una relativa evolución por el uso del color.

Lo que sí ha sido identificado como un rasgo característico perteneciente al ámbito de la ejecución es cierto paralelismo entre la habilidad artística del pintor (o grupo de pintores) y la efectividad con que fue desplegada la técnica para preparar el muro y realizar la pintura, dado que –de acuerdo con Carrillo y Gariel– a menudo se han conservado mejor las obras que demuestran mayor pericia plástica.<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Estrada de Gerlero, op. cit., p. 556

<sup>116</sup> Cfr. Carrillo y Gariel, op. cit., p. 71

<sup>117</sup> Estrada de Gerlero, op. cit., p. 557

<sup>118</sup> Carrillo y Gariel, op. cit., p. 69

#### 4.4.4. De los grabados como fuentes

Una de las características más notorias de la pintura mural, particularmente en grisalla, del siglo XVI es lo que George Kubler ha llamado *cartoon-like*<sup>119</sup>, o tipo historieta. Esto es, que se trata de pinturas casi por entero monocromas que se valen ampliamente de “una técnica lineal y bidimensional”<sup>120</sup> en la que sólo algunos detalles son resaltados con colores<sup>121</sup>. Tales características han conducido a deducir y verificar un amplio uso de los grabados como fuentes para las pinturas –no sólo las de grisalla–, teniendo en cuenta que si las aplicaciones de color están ausentes en las pinturas, en gran medida se debe a que también lo están en los grabados. Efectivamente Toussaint señala que en México “no se hacían frescos a la manera de Italia, sino pinturas someras, a dos o tres colores, y sobre la base de un perfil negro”<sup>122</sup>.

Los grabados que se utilizaron para este propósito proveyeron inspiración tanto para los motivos y ornamentos<sup>123</sup>, como para las estructuras compositivas, e incluso escenas completas llegaron a ser copiadas. De acuerdo con Estrada de Gerlero, los pintores novohispanos recurrieron sistemáticamente a los grabados como fuente de inspiración<sup>124</sup>, e incluso se estableció un comercio constante de imágenes que permitió a los pintores acrecentar sus formularios. En efecto, el mercado del grabado en el México del siglo XVI gozó de una intensa actividad, desde Sevilla se mandaron constantemente “libros y estampas sueltas”<sup>125</sup> además de que específicamente el taller en Sevilla de Cromberger tenían una filial en la ciudad de México, que junto con el “suministro directo de remesas

---

<sup>119</sup> “*These cartoon-like murals lack the subtle elegance of genuine grisaille; they bear the signs of rapid, economical decoration, designed to cover great surface with the minimum of effort and expense. In this respect they differ categorically from the painstaking, highly finished panels and canvases by metropolitan masters such as Pereyng and Concha.*” Kubler, op. cit., v. II p. 371

<sup>120</sup> Estrada de Gerlero, op.cit., p. 539

<sup>121</sup> “Si la paleta cromática europea –y por tanto, la simbólica occidental del color- se descuidó con tanta frecuencia y con tanta facilidad, se debió a que los modelos de que se servían los religiosos y los indios eran obras grabadas monócromas.” Gruzinski, *La guerra de las imágenes...* op. cit., p. 89

<sup>122</sup> Toussaint, op. cit., p. 42

<sup>123</sup> Como lo refiere Toussaint, ídem

<sup>124</sup> Estrada de Gerlero, op.cit., p., 539

<sup>125</sup> *Ibíd*em, p. 514

desde bibliotecas conventuales peninsulares a las pertenecientes a conventos de la misma orden en la Nueva España”<sup>126</sup>, contribuyeron con la circulación de múltiples imágenes.

Los libros utilizados como fuentes para los murales fueron de carácter enormemente variado, los ejecutantes se valieron además de los Libros Sagrados, de herbarios (v.g. Matthiolus y Lobelius), tratados de diseño de letras (v.g. Juan de Yciar), libros de anatomía (v.g. Vesalius), tratados de arquitectura (v.g. Serlio), o textos específicamente creados para la difusión de imágenes (v.g. Jost Amman)<sup>127</sup>, entre muchos otros.

La relación entre grabados o las llamadas miniaturas en los libros y la pintura se había desarrollado ya profusamente en Europa y frecuentemente el intercambio resultaba también bidireccional, dado que igualmente los grabadores llegaron a inspirar sus obras en pinturas, e incluso la relación entre los propios artistas fue estrecha y no pocos incursionaron en ambas manifestaciones simultáneamente.

Aunque existe un reconocimiento unánime entre los especialistas respecto de la inspiración en grabados de la pintura mural novohispana, queda todavía la enorme dificultad de determinar precisamente cuáles fueron las fuentes concretas que se corresponden con las piezas de pintura mural, labor que se complica enormemente por la falta de catálogos y la dispersión de las bibliotecas del periodo, principalmente durante el siglo XIX. Sin embargo, el caso franciscano cuenta con “El inventario de alhajas de sacristía de la provincia franciscana del Santo Evangelio (Vol. 37 del Fondo Franciscano, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia)”<sup>128</sup>, que puede brindar una idea de los textos que consultaban hermanos menores, aunque los datos resulten insuficientes para localizar ejemplares<sup>129</sup>.

Finalmente, es necesario señalar que la pintura mural de la Nueva España estuvo indisolublemente ligada sus usos ulteriores. Así, se considera importante la distinción entre

---

<sup>126</sup> Ídem

<sup>127</sup> Ibídem, p. 542

<sup>128</sup> Ibídem, p. 515

<sup>129</sup> Con todo, su consulta resulta indispensable para un seguimiento posterior del presente estudio.

los espacios conventuales destinados a la vida monacal, donde las imágenes estuvieron destinadas para la contemplación de los propios frailes, y los espacios públicos del conjunto conventual, en los que las pinturas tuvieron una función primordialmente didáctica<sup>130</sup>. En este último sentido, la pintura mural novohispana resulta heredera directa del arte religioso medieval, ya que posee “un carácter esencialmente didáctico y catequístico: su objetivo no es la delectación sino la enseñanza de las verdades profesadas por la Iglesia. La edificación de los fieles tiene prioridad sobre la preocupación por los valores estéticos”,<sup>131</sup> tal énfasis en la enseñanza como objetivo primero sin duda le concedió a la pintura mural del siglo XVI su marcado carácter instrumental con decoraciones más pragmáticas e incluso conciliadoras entre los grupos que opuso la conquista espiritual<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Kubler, *op. cit.*, vol. II, p. 366

<sup>131</sup> Réau, *op. cit.*, p. 12

<sup>132</sup> Recordamos aquí ejemplos como los murales presentes en el ex-convento de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, Hidalgo.

## CAPÍTULO V

### Análisis

#### 5.1. *El texto verbal*

En este apartado se presenta el análisis del texto verbal en cinco secciones: 1) al comienzo se presenta el *corpus* utilizado, así como algunas precisiones al respecto; 2) en seguida se prosigue con la identificación de los personajes y sus características; 3) después, se realiza la segmentación del material en motivos atendiendo a su secuencialidad en las actualizaciones, con el propósito de dilucidar las funciones narrativas que cumplen a este nivel y las estructuras de motivación a partir de las cuales han sido organizados; 4) posteriormente, se aborda la disposición de los motivos en su secuencialidad ideal, así como su clasificación de acuerdo con su importancia para la trama y la función objetiva que realizan dentro del relato para, a partir de la información obtenida, arribar al relato ideal e identificar tanto sus unidades temáticas intermedias como la distribución en las partes básicas que lo conforman; y, finalmente, 5) en la última sección se presentan las consideraciones finales e inferencias relativas a este apartado.

##### 5.1.1. *El Corpus*

La selección del corpus en el caso del texto verbal presenta el problema inicial de desconocer una fuente precisa utilizada por los creadores del programa pictórico del presbiterio además de las distintas mediaciones en la ordenación, configuración y ejecución de la pieza. Al respecto podemos señalar que, si bien es cierto que la traducción puede modificar la estructura semántica y narrativa además de presentar la pérdida de los juegos estilísticos en la lengua original<sup>1</sup>, se asume como presupuesto que existe una continuidad a nivel formal-estructural de lo narrativo a partir de la cual puede considerarse que se trata

---

<sup>1</sup> Vid. Claude Chabrol. "Problemas de la semiología narrativa de los textos bíblicos" en Claude Chabrol. *Semiótica narrativa: textos bíblicos*. Madrid: Narcea, 1975, 249 pp. (original en francés *Sémiotique narrative: récits bibliques*. París: Librairie Marcel Didier et Librairie Larousse, 1971)

del mismo relato en todas sus versiones. Este ha sido ya un problema abordado con anterioridad por muchos estudios de los textos bíblicos dada la imposibilidad de determinar un texto primigenio, cosa que ha contribuido enormemente al desarrollo de la filología. Así pues, en el presente caso resulta inconveniente tratar de remitirse a una de las versiones que circularon en la nueva España del siglo XVI –en latín, griego o romance– ya que atendemos a lo narrativo y la conformación del texto en tanto relato sin considerar la especificidad lingüística de su manifestación verbal<sup>2</sup>.

Los fragmentos que se presentan a continuación son transcripciones literales de la Sagrada Biblia en la versión de Elonio Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto<sup>3</sup>; se han retirado los números en superíndice que indican los versículos por ser una segmentación que discrepa de la que se realiza posteriormente en el análisis.

San Mateo 14:1-12

Por aquel tiempo llegaron a Herodes el tetrarca noticias acerca de Jesús, y dijo a sus servidores: Ese es Juan el Bautista, que ha resucitado de entre los muertos y por eso obra en él un poder milagroso. Es de saber que Herodes había hecho prender a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de Filipo, su hermano, pues Juan le decía: No te es lícito tenerla. Quiso matarle, pero tuvo miedo de la muchedumbre, que le tenía por profeta. Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y tanto gustó a Herodes, que con juramento le prometió darle cuanto le pidiera; y ella, inducida por su madre: Dame –le dijo–, aquí en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista. El rey entristeció, mas por el juramento hecho y por la presencia de los convidados ordenó dársela, y mandó degollar en la cárcel a Juan el Bautista, cuya cabeza fue traída en una bandeja y dada a la joven que se la llevó a su madre. Vinieron sus discípulos, tomaron el cadáver y lo sepultaron, yendo luego a anunciárselo a Jesús.

San Marcos 6:14-29

---

<sup>2</sup> A este respecto se señala la utilidad de realizar posteriormente los contrastes a la luz de las distintas corrientes del estudio del discurso que se apoyan sobre la materia lingüística, tal estudio resulta indispensable además de las innumerables investigaciones filológicas que se han realizado sobre los textos evangélicos.

<sup>3</sup> Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

Llegó esto a oídos del rey Herodes, porque se había divulgado mucho su nombre, y decía: Este es Juan el Bautista, que ha resucitado de entre los muertos, y por esto obra en Él el poder de hacer milagros; pero otros decían: Es Elías; y otros decían que era un profeta, como uno de tantos profetas. Pero Herodes, oyendo esto, decía: Es Juan, a quien yo degollé, que ha resucitado. Porque, en efecto, Herodes había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la prisión a causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con la que se había casado. Pues decía Juan a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano. Y Herodías estaba enojada contra él y quería matarle, pero no podía, porque Herodes sentía respeto por Juan, pues sabía que era hombre justo y santo, y le amparaba, y cuando le oía estaba muy perplejo, pero le escuchaba con gusto. Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates y a los tribunos y a los principales de Galilea, entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídeme lo que quieras y te lo daré. Y le juró: Cualquier cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino. Saliendo ella, dijo a su madre: ¿Qué quieres que pida? Ella le contestó: la cabeza de Juan el Bautista. Entrando luego con presteza, hizo su petición al rey, diciendo: Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El rey, entristecido por su juramento y por los convidados, no quiso desairarla. Al instante envió el rey un verdugo, ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquél se fue y le degolló en la cárcel, trayendo su cabeza en una bandeja y se la entregó a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre. Sus discípulos, que lo supieron, vinieron y tomaron el cadáver y lo pusieron en un monumento.

### *5.1.2. Personajes*

Si bien es cierto que las características de los personajes se encuentran determinadas por el conjunto de motivos que les son indisolublemente asociados y que esto llevaría a plantear de inicio su distinción, cabe recordar que los motivos son distinguibles precisamente en razón del ordenamiento que proveen los personajes como su hilo conductor. Es por ello que la dilucidación de los personajes en el análisis propuesto inicia la segmentación narrativa, justamente por ser considerados soportes y organizadores de los motivos. Así pues, aquí se hace uso de cinco categorías que permiten describir a los personajes. En primer término se distingue al personaje en razón del nombre propio o sustantivo común con el que ha sido designado en la narración y que constituye su etiqueta más simple; en segunda instancia, se precisa la caracterización directa, esto es, aquello que se dice explícitamente de los personajes, por ellos mismos o por el narrador; en tercer lugar, se atiende a la

caracterización indirecta, o lo que se infiere del personaje a partir de sus acciones en lo narrado, estos dos rubros son anotados siguiendo las señalizaciones del texto mismo de manera descriptiva sin presentarse indicadores establecidos *a priori*; en cuarto lugar, se apunta el carácter que desarrolla el personaje durante la narración mediante los indicadores “constante”, cuando permanece igual, o “cambiante”, cuando se transforma durante la historia; y, finalmente, se anota el valor relativo de la carga emocional, que es aquí expresado por la dicotomía positivo/negativo<sup>4</sup> con indicadores numéricos ascendentes (cuanto mayor es la carga mayor es el indicador) que atienden a la jerarquía interna como principio estructurador del relato<sup>5</sup>. Es necesario recalcar que en el caso de la carga emocional esta no constituye una valoración enteramente subjetiva del lector, sino que se trata de un elemento dado por el propio texto y a partir del cual se establecen los conflictos entre intereses contrapuestos que permiten que la historia pueda desarrollarse.

La información descriptiva que se presenta a continuación ha sido dispuesta individualmente por cada evangelio (San Mateo seguido de San Marcos); dado que se trata aquí con textos que son dos versiones de un mismo relato, se ha optado por señalar en la descripción de San Marcos cuando los personajes o atributos coinciden con San Mateo, con la simple finalidad de evitar la repetición en la medida de lo posible.

Para comenzar, los personajes presentes en el relato de San Mateo son diez: Herodes, Jesús, los servidores de Herodes, Juan el Bautista, Herodías, Filipo, la muchedumbre, la hija de Herodías<sup>6</sup>, los convidados y los discípulos de Juan. De estos personajes sólo cinco cuentan con caracterizaciones directas provistas explícitamente en la narración: Herodes tiene el título de tetrarca, también se le llama rey y se sabe que tiene a la mujer de su hermano

---

<sup>4</sup> Relativa a la dicotomía narrativa básica bien / mal.

<sup>5</sup> En este sentido la escala se modifica entre los textos en razón de la variación de los personajes y su definición en cada relato. Recordamos que estos indicadores no constituyen variables de intervalo (Vid. Cuadro 5.1.); en estudios posteriores resulta necesario ahondar sobre el establecimiento de escalas para este atributo que puedan ampliar la forma aquí utilizada.

<sup>6</sup> El personaje referido como la hija de Herodías ha sido identificado con el nombre propio de Salomé, a partir de Flavio Josefo. En este apartado relativo al texto verbal se conserva la designación hecha en los evangelios con el propósito de apegarnos a la información provista por los textos mismos.

Filipo; a Jesús se atribuyen poderes milagrosos; de Juan el Bautista se menciona que es un profeta; de Herodías se describe su doble condición de mujer de Filipo y mujer de Herodes; y de Filipo se dice que es marido de Herodías y hermano de Herodes; el resto de los personajes carecen de caracterización directa<sup>7</sup>. En cambio, aquellos personajes que cuentan con caracterización indirecta o implícita son: Herodes que se presenta como adúltero y persuasible por Herodías; Juan el Bautista que se erige como defensor de las buenas costumbres; Herodías se muestra como una mujer adúltera, visceral y persuasiva; y, la hija de Herodías que es una bailarina cautivadora, aunque persuasible por su madre. Por lo que respecta al carácter a lo largo del relato, sólo puede definirse en cinco personajes: tres de carácter cambiante, Herodes –en razón de su entristecimiento cuando le es pedida la cabeza de Juan–, Herodías –debido a su enojo ante el señalamiento de Juan–, y Juan el Bautista –por la transformación que sufre al perder la vida; y dos de carácter constante durante toda la historia: la hija de Herodías y los discípulos de Juan. Las brevísimas intervenciones, en ocasiones sólo como señalamiento o elemento contextual, de los otros personajes impiden que se desarrolle en ellos la posibilidad de definir el carácter. En lo que atañe a la carga emocional, vuelven a ser precisamente los personajes que lograron desarrollar el carácter los que adquieren la carga emocional: Herodías (-3), Herodes (-2), la Hija de Herodías (-1), los discípulos (+1) y Juan el Bautista (+2). El resto de los personajes no obtiene carga emocional (0).

Ahora bien, por lo que toca al texto de San Marcos, existen pocas pero sustanciales diferencias con el de San Mateo. En primer lugar, aunque el conjunto de personajes está compuesto también por diez elementos, sólo siete están presentes también en San Mateo (Herodes, Juan el Bautista, Herodías, Filipo, los convidados, la hija de Herodías y los discípulos), y tres personajes aparecen sólo en San Marcos: los otros, Elías y el verdugo. En el caso de “los otros” puede notarse en las dos menciones que se realizan constituyen dos grupos distintos, sin embargo, son aquí englobados en un solo conjunto por desempeñar la

---

<sup>7</sup> Resulta importante indagar sobre la condición de un nombre descriptivo que funciona a la vez como caracterización (los convidados, la hija de Herodías), y como en él se manifiesta un principio de economía narrativa de la misma manera en que sucede con los nombres “máscara” (Vid. Tomashevski, op. cit., pp. 222-223). En este caso no hemos duplicado tales nombres como caracterizaciones.

misma función. Los personajes en San Marcos que poseen caracterización directa son: Herodes descrito como un rey, casado con la mujer de Filipo, respetuoso de los hombres justos y santos, y amparador de Juan; Juan el Bautista a quien se señala como hombre justo y santo; Herodías y Filipo que son caracterizados con la misma descripción presente en San Mateo; y los convidados, de quienes se afirma que son los magnates, tribunos y principales de Galilea. El resto de los personajes en este texto no cuenta con caracterización directa. En lo concerniente a las caracterizaciones indirectas, estas presentan coincidencias con las de San Mateo por lo que respecta a Herodes, Juan el Bautista y Herodías; sin embargo, aunque la Hija de Herodías tiene la característica compartida de ser una bailarina cautivadora, difiere en que se hace patente la sumisión a su madre por medio de la explicitación de la pregunta sobre qué pedir a Herodes, en vez de ser “inducida” a pedir la cabeza, como sucede en San Mateo. De igual modo, los personajes que comparten el carácter en ambos textos son los mismos. Herodes, Herodías y Juan el Bautista son cambiantes, mientras la hija de Herodías y los discípulos de Juan son constantes; además, el verdugo –presente sólo en San Marcos–, pese a lo breve de su intervención, muestra un carácter constante. El resto de los personajes no desarrolla carácter narrativo. Por su parte, la carga emocional en los personajes del texto de San Marcos se distribuye como sigue: Herodías (-4), Herodes (-3), la Hija de Herodías (-2), el verdugo (-1), los discípulos (+1) y Juan el Bautista (+2). El resto de los personajes no desarrolla carga emocional (0).

Un conjunto completo integrado por los personajes de los dos textos y sus atributos, que sintetiza lo descrito en los párrafos anteriores, se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 5.1. Personajes y atributos en San Mateo y San Marcos.

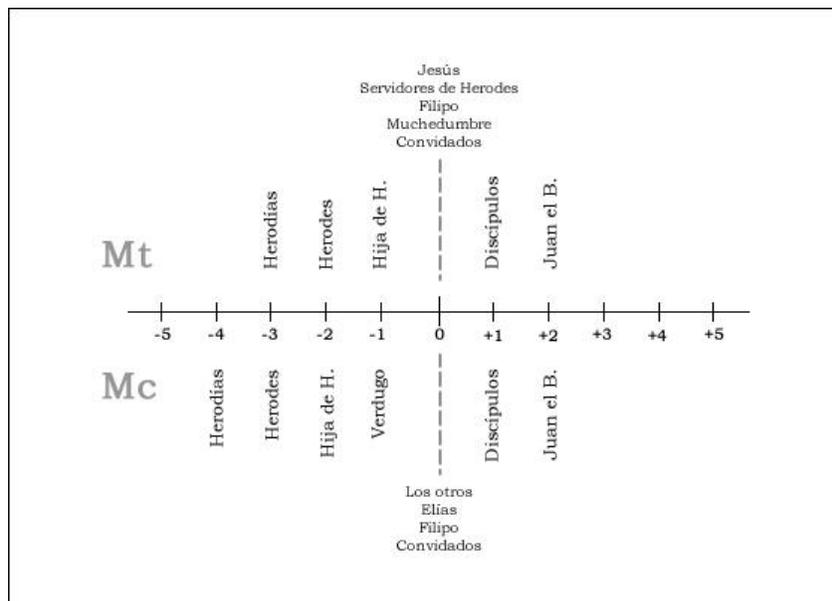
PERSONAJE / ATRIBUTO		CARACTERIZ. DIRECTA		CARACTERIZ. INDIRECTA		CARACTER		CARGA EMOCIONAL	
		Mt	Mc	Mt	Mc	Mt	Mc	Mt	Mc
Herodes		Tetrarca	Rey	<i>Adúltero</i> <i>Persuasible por Herodías</i>		Cambiante		-2	-3
		Rey 'Tiene' a la mujer de Filipo	Casado con la mujer de Filipo Respetuoso de los hombres justos y santos Amparador de Juan						
Jesús		Con poderes milagrosos		---		---		0	
Servidores de Herodes		---		---		---		0	
	Los otros		---		---		---		0
Juan el Bautista		Profeta	Hombre justo y santo	<i>Defensor de las buenas costumbres</i>		Cambiante		+2	
	Elías		---		---		---		0
Herodías		Mujer de Filipo Mujer de Herodes		<i>Adúltera</i> <i>Visceral</i> <i>Persuasiva</i>		Cambiante		-3	-4
Filipo		Marido de Herodías Hermano de Herodes		---	---	---	---	0	0
Muchedumbre		---		---		---		0	
Hija de Herodías		---	---	<i>Bailarina cautivadora</i>		Constante		-1	-2
				<i>Persuasible por su madre</i>	<i>Sumisa a su madre</i>				
Los convidados		---	Magnates, tribunos, principales de Galilea	---	---	---	---	0	0
	Verdugo		---		---		Constante		-1
Discípulos de Juan el Bautista		---	---	---	---	Constante		+1	

Al atender a la comparación de ambos textos es posible notar que existe una diferencia sustancial en cuanto al tipo de caracterizaciones que se proveen de ellos. Si bien es cierto que el número de personajes en ambos casos es el mismo, las descripciones provistas por San Marcos son mayores y se orientan más a proveer información respecto del personaje mismo que de la función que desempeña en la historia; en este sentido son destacables el caso Herodes, Juan el Bautista y los convidados, para la caracterización directa, y de la Hija de Herodías, para la caracterización indirecta. En efecto, mientras la descripción de Herodes en San Mateo se centra sólo en la el acto trasgresor que realiza, en San Marcos se amplía con atributos del personaje y con su condición de amparador que complejiza la trama; en lo concerniente a Juan el Bautista, la información en el segundo texto abordado tiene un carácter más descriptivo al especificarse cualidades de su personalidad; los convidados también son descritos en San Marcos allende su calidad de asistentes al banquete; por último, resulta menos evidente el caso de la Hija de Herodías por ser su caracterización indirecta la que difiere, aunque la distinción entre su condición de persuasible / sumisa se hace notable al considerar que en San Marcos se sustenta en la recreación dramatizada de la pregunta a su madre. Asimismo, se considera la presencia del verdugo como personificación en San Marcos de lo que en San Mateo constituye una acción impersonal, y con ello se pone un acento más sobre la explicitación descriptiva.

Ahora bien, resulta importante destacar que los personajes que poseen carácter resultan ser los mismos en ambos textos –con la añadidura del verdugo en San Marcos– además de presentar los mismos indicadores. Esta concordancia se vincula a su vez con el desarrollo de la carga emocional, dado que de nuevo son estos mismos elementos lo que la poseen y puede notarse que los personajes que tienen un carácter cambiante tienden a acumular mayor carga emocional que aquellos que son constantes. A partir de este tipo de correspondencias resulta conveniente recordar que las polaridades utilizadas para las cargas emocionales conforman los dos grupos antagónicos a partir de cuyo conflicto de intereses se desarrolla la historia, dado que son precisamente los conflictos de estas dos fuerzas los que producen y conducen el relato (ya sea con la creación de nuevos conflictos o su con su

extinción), es en los personajes que propician estas acciones en los que tienden a acumularse las cargas emocionales.

Cuadro 5.2. Distribución de cargas emocionales.



Aquí, las cargas emocionales varían sólo en razón de la introducción de un personaje (el verdugo) que desplaza las cargas negativas, de manera que puede observarse claramente que la secuencia es la misma en ambos textos y que las variaciones mayores corresponden a los personajes que no desarrollan ni carácter ni carga emocional. Asimismo, la jerarquía que proveen las cargas emocionales evidencia en los extremos de ambos polos a los elementos que conforman la oposición narrativa mayor, compuesta por Herodías y Juan el Bautista y el resto de los personajes con cargas intermedias funcionan en razón de su intervención en este conflicto. Igualmente es notable que, de acuerdo con las cargas emocionales, Herodías es considerada como protagonista por contar con la mayor carga.

### 5.1.3. Nivel de la actualización

Como se ha especificado anteriormente, el nivel de la actualización atiende a la disposición de la información en el texto, precisamente siguiendo el orden en que es presentada al

lector. En este sentido, se asume que las actualizaciones verbales son producto manifiesto y observable de un material pre-discursivo cuyo arreglo secuencial interno no necesariamente coincide con la secuencia cronológica de los sucesos que componen la historia que se narra. Para abordar estos dos niveles, resulta necesario identificar en principio aquellas unidades temáticas que constituyen las informaciones individuales que son brindadas por el texto y mediante las cuales se accede al relato, es decir, los motivos<sup>8</sup> que componen el material narrativo verbal.

Así pues, esta sección inicia con la identificación de motivos y su disposición en orden secuencial en ambos evangelios; en seguida, se realiza la distinción de las secciones que componen los textos en tanto actualizaciones; y finalmente se contrastan los textos atendiendo a los procedimientos que utilizan para la introducción de los motivos que constituyen su armazón temático. Para la nomenclatura de cada motivo resultante de la segmentación, se han utilizado etiquetas que indican el texto al que pertenece, *Mt* para San Mateo y *Mc* para San Marcos, seguidas de un número que indica el puesto ordinal en el que aparece en cada actualización.<sup>9</sup> La presentación ha sido elaborada de manera sinóptica a dos columnas para facilitar el contraste.

Tabla 5.3. Motivos en las actualizaciones de San Mateo y San Marcos.

SAN MATEO		SAN MARCOS	
Mt-1	Herodes es tetrarca	Mc-1	Herodes supo [de Jesús]
Mt-2	Herodes supo de Jesús	Mc-2	Herodes es rey
		Mc-3	Se había divulgado mucho el nombre [de Jesús]

<sup>8</sup> Esta distinción la realizamos con plena conciencia de que el concepto “motivo” es utilizado frecuentemente con no pocas ambigüedades. En este caso se atiende operativamente al motivo como la unidad de análisis resultante de la observación del corpus verbal que constituye el segmento más pequeño del material temático que es comunicado a través del texto. Al respecto Cfr. Propp, op. cit., pp. 16-18; Tomashevski, op. cit., p. 203; Ducrot, op. cit., pp. 254-258; y Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, 520 pp., pp. 350-351.

<sup>9</sup> Resulta importante resaltar que esta nomenclatura no coincide con la forma tradicional “Evangelio Capítulo: Versículo” con el propósito de no mezclar ambas segmentaciones.

Mt-3	Herodes confundió a Jesús con Juan	Mc-4	Herodes confundió [a Jesús] con Juan
Mt-4	Juan ha resucitado ( <i>Juan ha muerto</i> )	Mc-5	Juan ha resucitado ( <i>Juan ha muerto</i> )
Mt-5	En Jesús obra un poder milagroso	Mc-6	[En Jesús] obra el poder de hacer milagros
		Mc-7	Otros confundieron a Jesús con Elías
		Mc-8	Otros confundieron a Jesús con un profeta de tantos
		Mc-9	Herodes confundió a Jesús con Juan
		Mc-10	Herodes degolló a Juan
		Mc-11	Juan ha resucitado ( <i>Juan ha muerto</i> )
Mt-6	Herodes hizo prender a Juan	Mc-12	Herodes envió a prender a Juan
Mt-7	Herodes encadenó a Juan	Mc-13	Herodes envió a encadenar a Juan
Mt-8	Herodes encarceló a Juan	Mc-14	Herodes envió a prisión a Juan
Mt-9	Herodías causó que Herodes encarcelara a Juan	Mc-15	Herodías causó que Herodes encarcelara a Juan
Mt-10	Herodías era mujer de Filipo	Mc-16	Herodías era mujer de Filipo
Mt-11	Filipo era Hermano de Herodes	Mc-17	Filipo era Hermano de Herodes
		Mc-18	Herodes se había casado con Herodías
Mt-12	Juan reprendió a Herodes	Mc-19	Juan reprendió a Herodes
Mt-13	Herodes tenía a Herodías	Mc-20	Herodes tenía la mujer de su hermano
		Mc-21	Herodías se enojó contra Juan
Mt-14	[Herodías / Herodes (¿?)] quiso matar a Juan	Mc-22	Herodías quería matar a Juan
Mt-15	[Herodías / Herodes (¿?)] tuvo miedo de la muchedumbre	Mc-23	Herodes sentía respeto por Juan
Mt-16	La muchedumbre tenía a Juan por profeta	Mc-24	Herodes sabía que Juan era un hombre Justo y Santo
		Mc-25	Herodes amparaba a Juan
		Mc-26	Herodes oía perplejo a Juan
		Mc-27	Herodes escuchaba a Juan con gusto
Mt-17	Herodes cumplió años	Mc-28	Herodes cumplió años
		Mc-29	Herodes ofreció un banquete
		Mc-30	[Mc-29] a sus magnates
		Mc-31	[Mc-29] a los tribunos
		Mc-32	[Mc-29] a los principales de Galilea
		Mc-33	La hija de Herodías entró

Mt-18	La hija de Herodías bailó	Mc-34	La hija de Herodías danzó
Mt-19	[Mt-18] ante todos		
Mt-20	El baile de la hija de Herodías / la hija de Herodías – gustó mucho a Herodes	Mc-35	La Hija de Herodías danzando gustó a Herodes
		Mc-36	La Hija de Herodías danzando gustó a los convidados
Mt-21	Herodes hizo promesa con juramento a la hija de Herodías	Mc-37	Herodes hizo ofrecimiento a la hija de Herodías
		Mc-38	Herodes hizo juramento a la hija de Herodías
		Mc-39	La hija de Herodías salió
Mt-22	Herodías indujo a su hija [a pedir la cabeza de Juan]	Mc-40	La hija de Herodías preguntó a su madre qué pedir
		Mc-41	Herodías pidió la cabeza de Juan
		Mc-42	La hija de Herodías entró
		Mc-43	[Mc-42] con presteza
Mt-23	La hija de Herodías pidió a Herodes la cabeza de Juan	Mc-44	La hija de Herodías pidió a Herodes la cabeza de Juan
Mt-24	[Mt-23] en una bandeja	Mc-45	[Mc-44] en una bandeja
Mt-25	Herodes entristeció	Mc-46	Herodes entristeció por su juramento
		Mc-47	Herodes entristeció por los convidados
Mt-26	Herodes accedió por el juramento	Mc-48	Herodes no quiso desairar a la hija de Herodías
Mt-27	Herodes accedió por la presencia de los convidados		
Mt-28	Herodes mandó degollar a Juan	Mc-49	Herodes envió al verdugo a traer la cabeza Juan
		Mc-50	El verdugo se fue
		Mc-51	El verdugo degolló a Juan
Mt-29	[Mt-28] en la cárcel	Mc-52	[Mc-51] en la cárcel
		Mc-53	El verdugo trajo la cabeza de Juan
		Mc-54	[Mc-53] en una bandeja
Mt-30	La cabeza de Juan fue dada a la Hija de Herodías	Mc-55	El verdugo entregó la cabeza de Juan a la hija de Herodías
Mt-31	[Mt-30] en una bandeja		
Mt-32	La hija de Herodías entregó la cabeza de Juan a su madre	Mc-56	La hija de Herodías dio la cabeza de Juan a su madre
		Mc-57	Los discípulos supieron del suceso

Mt-33	Los discípulos de Juan vinieron	Mc-58	Los discípulos de Juan vinieron
Mt-34	Los discípulos tomaron el cadáver de Juan	Mc-59	Los discípulos tomaron el cadáver de Juan
Mt-35	Los discípulos sepultaron el cadáver de Juan	Mc-60	Los discípulos pusieron el cadáver de Juan en un monumento
Mt-36	Los discípulos anunciaron lo sucedido a Jesús		

En la segmentación que hemos presentado se identifican cinco secciones en el nivel de la actualización en ambos textos: 1) introducción narrativa; 2) preparación de la exposición; 3) exposición; 4) cuerpo de la narración; y 5) coda.

Ambos fragmentos poseen un grupo de motivos iniciales que funcionan como motivos introductorios. En efecto, los motivos comprendidos entre Mt-2 y Mt-5, así como entre Mc-1 y Mc-11 (excluyendo Mc-2, que al igual que Mt-1 funciona como parte de la exposición) utilizan la confusión de Jesús con Juan el Bautista por parte de Herodes como impulso para la narración siguiente, es decir, se introduce lo narrado por medio de una narración interna que, debido a la mención de la muerte de Juan, toma la forma de un desenlace regresivo. Sin embargo, además de su función de introducción narrativa es posible notar que este grupo también funge como enlace temático del micro-relato con el resto del evangelio que constituye la unidad narrativa mayor; dicha función de inserción se realiza en el caso de San Mateo solamente mediante el nexo temático de Jesús, mientras que en el texto de San Marcos se sirve también de la subordinación de las propias oraciones, ya que Jesús como sujeto de la confusión no se encuentra explícito y es tomado de los apartados anteriores.

Tras el grupo de motivos introductorios, los textos se sirven de una transposición o desplazamiento temporal para la presentación de la exposición (narración de las condiciones iniciales del relato), en la que el grupo de motivos que va de Mt-6 a Mt-9 y de Mc-12 a Mc-15 prepara la exposición propiamente dicha, expresada en Mt-10 a Mt-13 y Mc-16 a Mc-20, creando una secuencia efecto-causa. Por la ubicación de esta exposición en las actualizaciones, independientemente de su inversión, puede afirmarse que en ambos casos se trata de una exposición retardada, aún cuando se apoye en los motivos iniciales Mt-1 y Mc-2 para completarse.

Igualmente, es en los motivos preparatorios de la exposición en los que se establece el conflicto inicial, y con ello se comunica el nudo que se retoma tras la exposición. Toda la sección comprendida en los grupos Mt-14 a Mt-32 y Mc-21 a Mc-56 empata en lo temporal con la historia incluyendo la presentación del desenlace y los motivos son introducidos siguiendo esa misma forma secuencial.

La coda merece especial atención, ya que vuelve a presentar la relación de inserción que une la parte final del micro-relato con el relato mayor. Efectivamente, los motivos iniciales de inserción tienen su contraparte de salida en esta sección con la presencia de los discípulos de Juan en Mt-33 a Mt-35 y Mc-57 a Mc-60; de la misma manera que al inicio, la función de ligadura temática con la macro-unidad narrativa se encuentra más claramente definida en el caso de San Mateo con la mención de Jesús como último motivo (Mt-36).

Ahora bien, en el nivel de la actualización también toca atender a los procedimientos utilizados para la introducción de los motivos, a través de los cuales se constituye el armazón temático de las obras; tales procedimientos son caracterizados por medio de lo que se denomina motivación. Si bien es cierto que ambos textos se presentan a través de una narración de tipo objetivo<sup>10</sup>, es en la motivación que se identifican los mayores contrastes, esto resalta desde la simple consideración de la cantidad motivos que componen cada texto: el menor número de elementos en San Mateo es consecuencia de su motivación compositiva, en la que se favorece el principio de economía de los motivos, mientras que el texto de San Marcos se desarrolla a partir de una motivación realista, en la que la mayor descripción y explicación de los pasajes tiene por objetivo brindar verosimilitud a lo narrado<sup>11</sup>. Sin embargo, para dar soporte a estas afirmaciones, resulta necesario observar desde esta óptica cada una de las secciones que componen las actualizaciones.

Así pues, en los motivos introductorios se observa la inserción de Mc-3, que refuerza el enlace temático con el evangelio al destacar la inclusión de ambas unidades narrativas

---

<sup>10</sup> Vid. Tomashevski, op. cit., p. 210

<sup>11</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 213-219

(evangelio y micro-relato) en un mismo mundo narrado; igualmente, la confusión de Jesús por parte de Herodes en San Marcos desarrolla incluso una breve discusión al respecto, en la que se incluye la reiteración de la muerte y probable resurrección de Juan (Mc-5 y Mc-11), así como la atribución a Herodes de su muerte (Mc-10), ambos constituyen acentos reiterativos en los que puede verse una intención tematizadora, tanto más por encontrarse entre los motivos introductorios.

Mientras los motivos preparatorios a la exposición permanecen iguales en ambos textos, es en la exposición misma en donde se muestran las diferencias. San Mateo alude simplemente a la unión “Herodes tenía a Herodías” (Mt-13) contenida en la reprimenda de Juan (Mt-12), alusión que el lector debe tipificar –sentido de “tener”–, en tanto que San Marcos provee, además de la explicitación del casamiento (Mc-18), la mención directa de la trasgresión al señalar en el mismo motivo de reprimenda que se trata de la mujer de su hermano (Mc-20).

Por lo que atañe al cuerpo del relato, este cuenta con una mayor cantidad de contrastes. En primer lugar, en San Marcos se explicita el estado emocional de Herodías (en Mc-21) que motiva las acciones subsecuentes, con lo que se consolidan las jerarquías de los personajes, estado que se encuentra reforzado por la forma clara en que se atribuye a Herodías la intención de querer matar a Juan (Mc-22) –ambigua en Mt-14–; asimismo, la imposibilidad de llevar a cabo tal acción difiere, ya que en el primer texto se argumenta la simpatía de la muchedumbre (Mt-16) en tanto que en San Marcos se introducen como impedimento motivos que aluden a la consideración y el respeto de Herodes por Juan, que a la vez actúan como caracterización de estos dos personajes (Mc-24 a Mc-27), en este sentido, la versión de San Marcos ofrece una concordancia temática con el entristecimiento posterior de Herodes (Mc-46) que en San Mateo (Mt-25) aparece como un motivo sin soporte previo. Igualmente, se distingue una mayor atención por parte de la actualización realista a la caracterización de la situación en los motivos alusivos al banquete en su establecimiento (Mc-28 a Mc-34), y en el hecho de gustar a los convidados (Mc-36) que San Mateo plasma a través de una forma sintética destacando sólo aquello indispensable para la historia –que guste a Herodes con el objeto de justificar la promesa– aunque a este respecto ofrece un

motivo compensatorio en Mt-27. Tal diferencia de procedimientos entre las motivaciones se puede observar también de manera plausible en otros elementos de esta sección: la promesa y juramento de Herodes que se hallan desglosados en Mc-37 y Mc-38, frente a la forma sintética de Mt-21; la explicitación de la influencia de Herodías en la petición de la cabeza de Juan<sup>12</sup> (Mc-40, Mc-41); y la inserción del verdugo como personaje adicional que permite desarrollar de manera más descriptiva la orden de decapitación y la decapitación misma de Juan (Mc-49 a Mc-54). Por último, se encuentran en la motivación realista motivos de desplazamiento espacial de los personajes (“la hija de Herodías entró” en Mc-33 y Mc-42, “salió” en Mc-39, y “el verdugo se fue” en Mc-50) ausentes en la motivación compositiva, mediante los cuales el lector recibe información que le permite ubicar con mayor precisión los sucesos y así concederles un grado mayor de verosimilitud.

Finalmente, aún cuando la coda de ambos textos sigue el orden secuencial de lo narrado, el texto de San Marcos añade el motivo en el que los discípulos se enteran de la muerte de Juan antes de recoger el cadáver, lo que excluye implícitamente su presencia de la escena del banquete, función que se cumple en San Mateo sólo con los motivos de desplazamiento Mt-33, Mt-36 y Mt-58. Aunque no puede dejar de notarse que San Mateo introduce un último motivo adicional con la mención de Jesús (Mt-36), este no constituye una inserción realista, sino compositiva por ser dominante su función de enlace con el evangelio como unidad narrativa mayor.

#### 5.1.4. Nivel del relato

El primer punto en la consideración de un nivel del relato es la reordenación de los motivos que lo conforman siguiendo la sucesión cronológica de la historia y teniendo en cuenta sus relaciones causa-efecto. Tal secuencialidad es denominada ideal ya que atiende al modelo

---

<sup>12</sup> Otro elemento que excede los límites de este análisis, pero que notamos de inmediato sobre las actualizaciones es el uso de la modalidad narrativa de la mimesis, que en el caso de Marcos es abundante y hace hablar casi a todos los personajes principales. Este tipo de comportamientos es de notarse en la consideración futura de otras investigaciones más profundas sobre el *corpus*.

temporal presente en el material pre-literario que ha servido para conformar las narraciones particulares; es decir, contempla el orden en el que ocurrirían los acontecimientos narrados independientemente de su disposición discursiva, aunque sirviéndose del mismo material presente en ella; en este sentido, resulta importante señalar que dicho despliegue constituye en sí mismo una actualización.

La secuencialidad ideal de este nivel permite, además, una aplicación más clara de las categorías que clasifican los motivos en dos rubros: 1) por su función de continuidad en el desarrollo de la trama, en motivos *asociados* cuando resultan indispensables para esta última o *libres* cuando su remoción no afecta el desarrollo de lo narrado; y, 2) por la acción objetiva que describen, en cuyo caso resultan *dinámicos* los motivos que impulsan la trama hacia adelante, y *estáticos* los que no implican ningún avance de ella. Así pues, a continuación se atiende al ordenamiento de los motivos y su clasificación en los dos juegos de categorías mencionados, como un paso preparatorio en la conformación del relato ideal que surgirá de ambos textos. Para este propósito, se despliegan los elementos y su clasificación en dos tablas paralelas en las que se ordenan los motivos de acuerdo con su secuencia ideal, sirviéndonos de las mismas etiquetas asignadas en el nivel de la actualización. Igualmente, las tablas han sido dispuestas de manera sinóptica para hacer coincidir los motivos en lo vertical con la cronología del relato.

Tablas 5.4 y 5.5. Secuencialidad en el relato y clasificación de motivos

MOTIVO	A/L	D/E
Mt-1	A	E
Mt-10	A	E
Mt-11	A	E
Mt-13	A	D
Mt-12	A	D
Mt-14	A	D
Mt-15	A	D
Mt-16	L	E
Mt-9	A	D
Mt-6	L	D
Mt-7	L	D

MOTIVO	A/L	D/E
Mc-2	A	E
Mc-16	A	E
Mc-17	A	E
Mc-18	A	D
Mc-20	L	E
Mc-19	A	D
Mc-21	A	D
Mc-22	A	D
Mc-23	L	E
Mc-24	L	E
Mc-25	A	D
Mc-26	L	E
Mc-27	L	E
Mc-15	A	D
Mc-12	L	D
Mc-13	L	D

Mt-8	A	D
Mt-17	A	D
Mt-18	A	D
Mt-19	L	E
Mt-20	A	D
Mt-21	A	D
Mt-22	A	D
Mt-23	A	D
Mt-24	L	E
Mt-25	L	E
Mt-26	A	D
Mt-27	L	E
Mt-28	A	D
Mt-29	L	E
Mt-30	A	D
Mt-31	L	E
Mt-32	A	D
Mt-33	L	D
Mt-34	L	D
Mt-35	L	D
Mt-36	L	D
Mt-2	L	D
Mt-3	L	D
Mt-4	L	E
Mt-5	L	E

Mc-14	A	D
Mc-28	A	D
Mc-29	A	D
Mc-30	L	E
Mc-31	L	E
Mc-32	L	E
Mc-33	L	D
Mc-34	A	D
Mc-35	A	D
Mc-36	L	E
Mc-37	A	D
Mc-38	A	D
Mc-39	L	D
Mc-40	A	D
Mc-41	A	D
Mc-42	L	D
Mc-43	L	E
Mc-44	A	D
Mc-45	L	E
Mc-46	L	E
Mc-47	L	E
Mc-48	A	D
Mc-49	A	D
Mc-50	L	D
Mc-51	A	D
Mc-52	L	E
Mc-10	L	E
Mc-53	L	D
Mc-54	L	E
Mc-55	A	D
Mc-56	A	D
Mc-57	L	D
Mc-58	L	D
Mc-59	L	D
Mc-60	L	D
Mc-3	L	E
Mc-1	L	D
Mc-4	L	D
Mc-5	L	E
Mc-6	L	E
Mc-7	L	E
Mc-8	L	E
Mc-9	L	D
Mc-11	L	E

Es posible notar que en este ordenamiento también se evidencian las diferencias en la conformación de las motivaciones –recordemos que aún se está trabajando con el material de las actualizaciones–, la motivación compositiva de San Mateo presenta un número

mayor de motivos asociados (19) que libres (17), en tanto que con la motivación realista de San Marcos sucede exactamente lo opuesto, siendo mayor el número de motivos libres (36) que de asociados (24). Tales diferencias se ven reflejadas también por lo que respecta a la función objetiva que describen los motivos, ya que en San Mateo los elementos dinámicos resultan proporcionalmente mayores que en San Marcos. Sin embargo, para atender más detenidamente a estas diferencias es necesario contemplar las cuatro posibilidades que surgen de la combinación de los dos juegos de categorías, a saber: asociado-dinámico (AD), asociado-estático (AE), libre-dinámico (LD) y libre-estático (LE). Aquí, cabe mencionar que dos son las combinaciones que han sido consideradas tradicionales, los motivos asociados suelen ser dinámicos por implicar generalmente acciones de la trama y los libres suelen ser estáticos por presentar con frecuencia descripciones de lugares o personajes<sup>13</sup>, en este sentido no sorprende que sean estas dos posibilidades las más usuales en estos textos; sin embargo, también se presentan algunas combinaciones AE y LD que conviene abordar.

Las combinaciones AE –las menos abundantes tanto en San Mateo como en San Marcos– se presentan sólo en tres motivos que coinciden en ambas secuencialidades del relato, Mt-1, Mt-10, Mt-11 y Mc-2, Mc-16, Mc-17, elementos caracterizados por ser los motivos mediante los cuales se establecen las condiciones del conflicto inicial, esto es, aquellas relaciones entre los personajes que, al romper el equilibrio de una situación dada, dan pie al propio relato; particularmente el detalle descriptivo de Herodes como rey (Mt-1, Mc-2) es de suma importancia dado que este establecimiento de jerarquía ordena el resto de los personajes y determina sus acciones a lo largo de la historia; en ese sentido, todos estos motivos son considerados indispensables para la trama.

Si bien es cierto que los motivos dinámicos conducen la trama hacia adelante, estos no siempre poseen un carácter asociado y pueden configurarse como recursos compositivos libres; tal combinación se presenta frecuentemente en ambos textos y cumple diversas funciones. En efecto, puede notarse que los motivos Mt-6, Mt-7, Mc-12, Mc-13 preparan

---

<sup>13</sup> Cfr. Tomashevski, op. cit., pp. 204-206

acciones o las complejizan sin ser ellos mismos la acción principal; en cambio, Mc-33, Mc-39, Mc-42 y Mc-50 proveen primordialmente información acerca de referencias espaciales que permiten ubicar topológicamente las acciones de la historia que se llevan a cabo (estas dos posibilidades pueden encontrarse combinadas como en el caso evidente de Mc-53); finalmente, restan los motivos Mt-33, Mt-34 Mt-35, Mt-36, Mt-2, Mt-3 y Mc-58, Mc-59, Mc-60, Mc-1, Mc-4, Mc-9, que conectan con la unidad narrativa mayor, y aunque en ellos pueden observarse características de los tipos anteriores, su función primordial se encuentra a nivel de la actualización como enlace narrativo de inicio y final.

Ahora bien, la conformación de un nivel del relato implica considerar solamente los motivos asociados, ya que son estos los que engloban la estructura básica de la trama; sin embargo, tal procedimiento arroja a su vez dos juegos de motivos que aún presentan divergencias, por lo que resulta necesario aclararlas con el propósito de obtener un grupo único de motivos que contenga sólo aquello que resulta indispensable para la historia.

En principio, el motivo Mc-21, ausente en San Mateo, establece el tono emocional que da pie a la intriga, por lo que es necesario considerarlo dentro del conjunto que compone el relato. Por su parte, Mt-15 encuentra su contraparte en Mc-25, y aunque en ellos existe una diferencia compositiva evidente (el miedo a la muchedumbre por un lado y que Herodes ampare a Juan por el otro), puede afirmarse que lo constante en ambos motivos es que presentan un impedimento para que Herodías pueda matar a Juan, lo que permite el desarrollo de la táctica consecuente para conseguirlo, el impedimento es lo que en este caso se toma en cuenta para el relato. En lo concerniente a Mc-29, este no posee contraparte específica en San Mateo, sin embargo se encuentra presente por otros motivos que no lo señalan directamente, por lo que, aunque no adquiere la forma de un motivo particular, se encuentra presente como elemento temático al establecer la situación a partir de la cual los personajes organizan las acciones que se encaminan a la resolución del conflicto: no basta que sea el cumpleaños de Herodes, sino que es precisamente a partir del banquete que se elabora la táctica para lograr la decapitación de Juan; en este sentido se considera el banquete indispensable y se integra al conjunto que compone el relato. En el caso de la comparación entre Mt-21 y Mc-37, Mc-38, el primero constituye una versión sintética

(promesa juramentada) de lo que en San Marcos se presenta a través de dos motivos, el primero de ellos no resulta prescindible pues se jura sobre el ofrecimiento y gracias a él se completa su sentido. Por lo que atañe a la oposición entre Mt-22 y Mc-40, Mc-41, esta presentan diferencias compositivas al nivel de la actualización que se manifiestan en la recreación de la escena mimética de San Marcos; sin embargo, aquello que resulta constante es el uso instrumental por parte de Herodías de su hija para lograr su cometido, por lo que tal aspecto es lo que se considera parte del relato. Finalmente, resta la diferencia en Mc-51 por lo que respecta a la presencia del verdugo; bien podría argumentarse que se trata simplemente de una divergencia en la actualización que poca importancia tiene en el relato, empero, cabe tomar en consideración que ambos textos presentan una mediación en la decapitación; aunque en San Mateo asuma una forma impersonal, la mediación sigue presente ya que de otro modo sería Herodes mismo quien decapitara a Juan –como lo sugiere el motivo tematizador que le asigna la responsabilidad del acto–; en ese sentido, el verdugo es conservado en la constitución del relato.

A partir de estas consideraciones en la delimitación del conjunto de motivos que componen el relato, es posible observar una reducción del conjunto de personajes mencionados a seis: Herodes, Herodías, Filippo, Juan, Hija de Herodías y el verdugo. Empero, es necesario considerar que Filippo no tiene un papel activo en la historia, sino simplemente referencial; aunque resulta asociado por establecer la situación inicial, no tiene participación activa en el desarrollo de la trama y puede contenerse en la trasgresión que implica “casarse con la mujer de su hermano”. Así pues, el juego de personajes efectivos en el relato está compuesto por sólo cinco elementos, y con este grupo básico se desarrolla el relato ideal en su totalidad.

Ahora bien, los motivos que configuran el relato ideal dan paso a la identificación de situaciones en tanto unidades temáticas intermedias, momentos en la historia caracterizados por el tipo de relaciones que se establecen entre los personajes, estas situaciones conforman las secciones más elementales del relato: el nudo o conflicto inicial; las peripecias o variaciones del conflicto; el *spannung* o cúspide de la tensión previa al desenlace; y el desenlace o eliminación del conflicto.

Así pues, el relato ideal en este caso se desarrolla de la siguiente manera. El nudo está compuesto por una trasgresión moral inicial (el rey Herodes se casa con la mujer de su hermano) y por la reprimenda consecuente (Juan reprende a Herodes). En seguida, se da paso a las peripecias que comprenden: la reacción a la reprimenda –aunque no por parte del reprendido– (Herodías se enoja con Juan y quiere matarlo); el uso de una táctica instrumental para la resolución (Herodías persuade a Herodes encarcelar a Juan); la presentación de una resolución parcial (Juan es encarcelado); el desarrollo de una nueva táctica instrumental para la resolución (en el banquete del cumpleaños de Herodes baila la hija de Herodías y gusta tanto a Herodes que le ofrece bajo juramento darle cualquier cosa que pida); y la intensificación de la tensión en esta parte y su despunte hacia su momento mayor o *spannung* hacia el final de la táctica (Herodías pide la cabeza de Juan a través de su hija y Herodes manda al verdugo a decapitar a Juan). Por último, se ubica en el desenlace la resolución final del conflicto (el verdugo decapita a Juan, la Hija de Herodías recibe la cabeza y se la entrega a su madre).

Todo lo anterior puede verse sintetizado en la tabla que se muestra a continuación.

Tabla 5.6. Situaciones y secciones del relato ideal.

Mt	Mc	SITUACIÓN	SECCIÓN	
Mt-1	Mc-2		NUDO	
Mt-10	Mc-16			
Mt-11	Mc-17	Trasgresión moral inicial		
Mt-13	Mc-18			
Mt-12	Mc-19	Reprimenda por la trasgresión	PERIPECIAS	
Mt-14	Mc-21 Mc-22	Reacción a la reprimenda		
Mt-15	Mc-25	Obstáculo para la resolución		
Mt-9	Mc-15	Táctica instrumental para la resolución		
Mt-8	Mc-14	Resolución parcial		
Mt-17	Mc-28 Mc-29	Táctica instrumental para la resolución		 SPANNUNG
Mt-18	Mc-34			
Mt-20	Mc-35			
Mt-21	Mc-37 Mc-38			
Mt-22	Mc-40 Mc-41			
Mt-23	Mc-44			
Mt-26	Mc-48			
Mt-28	Mc-49			
Mt-30	Mc-51 Mc-55	Resolución del conflicto	DESENLACE	
Mt-32	Mc-56			

### *5.1.5. Consideraciones finales*

En los apartados anteriores se han abordado los textos verbales desde sus actualizaciones para dilucidar sus componentes y progresivamente, a través de los distintos niveles, reconstituir el relato ideal. El recorrido ha partido de la base de los personajes que además de englobar las descripciones que se elaboran de ellos en los fragmentos, han arrojado cargas valorativas que han perfilado desde el inicio la configuración de las narraciones. Con ello se ha dado paso a la segmentación en el nivel de la actualización, que ha permitido entender cómo se configuran las distintas motivaciones que componen los textos y cuáles han sido los procedimientos de introducción de los motivos que los configuran en tanto actualizaciones. Esto ha permitido una clasificación de motivos al nivel del relato a partir de la cual lograron dilucidarse los motivos y las unidades temáticas intermedias indispensables para la constitución de la historia allende sus concreciones en el material verbal. De tal manera, se ha podido distinguir que las labores planteadas en este apartado comprenden una etapa analítica que precede a la distinción sintética de la unidad narrativa que les subyace; tal procedimiento evita que de inicio se realice una interpretación libre de lo que pudiera ser esencial en el relato y sustenta los resultados obtenidos.

Ahora bien, en cada nivel existen algunas particularidades que conducen a inferencias y preguntas para estudios posteriores, por lo que conviene abordarlas en este apartado ya que no se han detallado en cada nivel por no formar parte de los procedimientos planteados, aunque sin duda se desprenden de su realización.

Por lo que respecta al nivel de los personajes, si bien es cierto que se ha atendido a sus distintas características en tanto elementos de soporte narrativo, son sobre todo destacables los resultados de las cargas emocionales. En efecto, estas presentan de inicio una inclinación del relato por la atención a la parte valorativa<sup>14</sup> negativa en la que particularmente Herodías acumula mayor carga emocional y, en consecuencia se erige

---

<sup>14</sup> Debemos recordar que los relatos en este sentido siempre tienen una base moral interna que establece en el relato mismo y que las interpretaciones que se realicen de estos sistemas fuera de él corresponden más bien a un enfoque de la recepción.

como protagonista. Tal resultado no queda solamente en la distinción que se realiza desde el nivel de los personajes, sino que también en el nivel del relato se muestra que tras el conflicto inicial el personaje de Herodías es el motor de todas las acciones, es quien pasa las peripecias para conseguir la meta. Esto resulta especialmente interesante dado que los fragmentos son considerados generalmente como el martirio o la muerte de Juan, con lo que se desplaza el tema hacia este personaje; igualmente dentro de los propios textos han podido observarse acentos tematizadores que apuntan en el mismo sentido. Sin embargo la participación de Juan en el relato tras el conflicto inicial es completamente pasiva, y aquí cabría preguntar si esta es una característica de los relatos de martirio en los textos evangélicos y presentan todos ellos la oposición entre el tema que desea resaltarse y aquél que se obtiene de la revisión del material narrativo, asunto que sin duda ameritaría una revisión de la totalidad de los textos.

También en el nivel de los personajes se ha notado otra particularidad. El personaje de la hija de Herodías tradicionalmente ha sido representado como una bailarina sensual y su baile es considerado una trasgresión moral; sin embargo, tras la revisión del material puede afirmarse que tal característica no se encuentra en los textos y que posiblemente constituye una atribución *a posteriori* derivada de lecturas interpretativas que quizás encuentran su sustento en la ambigüedad que se presenta en San Mateo (no se sabe si es el baile lo que gusta a Herodes al grado de realizar el ofrecimiento o es ella misma) además de la concepción histórica de los bailes femeninos en las cortes de medio oriente. Por ello, surge la interrogante acerca del surgimiento de tal visión pecaminosa –tanto del personaje como de la acción– y sus posibles repercusiones en la utilización de este relato en particular.

En cuanto al nivel de la actualización, los resultados que se relacionan con las características de la composición de los textos resultan especialmente interesantes porque de ellos se desprenden distintos cuestionamientos relativos tanto a su elaboración como a los propósitos que persiguen. El énfasis descriptivo de la motivación realista de San Marcos no sólo refuerza las relaciones secuenciales, sino que también justifica internamente el desarrollo de las acciones; mientras que la versión más sintética de San Mateo sacrifica claridad informativa en algunos pasajes en aras de favorecer la especificidad funcional de

la narración. Tal distinción, puede dar pie a la inferencia de que el fragmento de San Mateo tiene como uno de sus propósitos guiar de manera más precisa la elaboración de juicios sobre los personajes mediante la reducción a lo funcional de sus características; en tanto que el fragmento de San Marcos puede perseguir un acercamiento mayor de lo narrado con aquello que se concibe como efectivamente sucedido y permite al lector ir elaborando sus valoraciones a lo largo del propio recorrido narrativo. Las implicaciones que tales inferencias pueden tener son: a) que el relato de San Marcos debe hacer mayor uso de la descripción porque se elabora en un momento en que los personajes y su situación son ajenos al público al que va dirigido y este requiere mayores explicaciones; o b) que el acento en las funciones de San Mateo proviene de una labor sintética realizada a partir de un texto preexistente, en la que se privilegia lo que el texto busca enseñar por sobre aquello que describe. En este último sentido existe una concomitancia con la concepción llamada sinóptica de la elaboración de los evangelios en la que San Marcos funge como una de las fuentes para San Lucas y San Mateo; lo que explicaría por qué en San Mateo aparecen motivos sin antecedentes previos ni consecuentes posteriores que, empero, se encuentran completamente integrados en la estructura narrativa de San Marcos.

Otro aspecto a considerar en este nivel es la constitución de los elementos de inserción en la unidad narrativa mayor. Si bien es cierto que la delimitación clara de elementos de inserción concede al micro-relato un carácter independiente, los elementos que lo enlazan señalan también su estado de subordinación a una unidad narrativa mayor, y el hecho de que la forma más definida de esta presentación pertenezca a San Mateo evidencia una mayor estructuración esquemática de la narración donde se tiene en consideración del papel que juegan los relatos menores en el texto evangélico. Aquí, llama particularmente la atención la presencia de Jesús en su función conectiva al inicio y final<sup>15</sup> de la actualización, y no puede dejar de notarse una posible correspondencia simbólica religiosa como el principio y el fin de los acontecimientos, correspondencia que sin duda demanda una revisión de mayor profundidad.

---

<sup>15</sup> En la motivación compositiva de San Mateo, la motivación realista de San Marcos posee este elemento sólo en la inserción inicial.

Igualmente, en el nivel de la actualización existen dos aspectos más a considerar: la forma en la que se despliegan las espacialidades y la temporalidad en los fragmentos. Es notable que en el caso de San Marcos la recreación de los espacios se construye a partir de los motivos de desplazamiento físico de los personajes; y aunque aquí se trata con narraciones que se desarrollan en lo que se denomina lugar estático<sup>16</sup>, los desplazamientos cobran gran importancia al delimitar las zonas en las que ocurren los eventos; en ese sentido el lugar estático está ubicado en el sitio –sin nombrar– en el que se desarrolla el banquete, y alrededor de éste se distribuyen los distintos espacios (donde está Herodías, donde se encuentra encarcelado Juan, o de donde provienen los discípulos). Salta a la vista que son precisamente estos motivos los que contribuyen –junto con la secuencialidad misma de lo narrado– con la expresión de la temporalidad, aspecto que no es provisto por la presencia explícita de elementos de datación ni de duración, sino por la creación de la impresión de una duración; a este respecto, cabría indagar posteriormente sobre las características de los motivos que desempeñan estas dos funciones simultáneamente, así como sobre las condiciones que propician su inserción.

En lo que concierne al nivel del relato ideal, resulta interesante considerar la secuencia de las unidades temáticas intermedias en una síntesis aún mayor si se toma en cuenta el baile como una trasgresión moral; en ese sentido se podría observar en el relato una estructura temática básica a partir de la duplicación de la dicotomía trasgresión moral / castigo del mártir. Esto indudablemente conduciría una lectura distinta del texto más cercana a la concepción de la historia como aquella del martirio de Juan, aunque persistiría la presencia de Herodías como fuente de las trasgresiones.

Finalmente, cabe realizar como reflexión final, una observación sobre la composición específica del relato ideal, dado que se afirma que está constituido por un material pre-literario del que se nutren las actualizaciones, Por ello, es necesario considerar la posibilidad de que el relato ideal se refiera más a las unidades temáticas intermedias que al conjunto de motivos indispensable para la trama, lo que conduciría emprender labores

---

<sup>16</sup> Vid. Tomashevski, op. cit., p. 213.

cercanas a las elaboradas en el campo de las narraciones folklóricas, apoyadas sobre la base de una revisión metódica de *corpora* mayores.

## **5.2. El texto pictórico**

En el presente apartado se presenta el análisis del texto pictórico –al igual que su contraparte verbal– en cinco secciones. En primera instancia se presenta el *corpus* utilizado y algunas precisiones respecto a él; en seguida se atiende al nivel óptico geométrico de la representación; posteriormente se aborda el nivel del sistema figurativo; luego se toma en cuenta el nivel del sistema individual de la organización del material; y, por último, se presentan algunas consideraciones finales.

### **5.2.1. El corpus**

Como se ha especificado anteriormente el *corpus* que se aborda aquí corresponde a una de las secciones –también denominadas escenas– del programa de pintura mural del presbiterio en la iglesia del conjunto conventual de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo. Cabe recordar que la escena ha sido seleccionada por ser la etiquetada con el número uno en la clasificación que de ellas ha elaborado Ballesteros<sup>17</sup>, y se encuentra ubicada en la parte superior izquierda del lado del Evangelio; y, aunque no se tiene una fecha precisa de elaboración puede situarse su manufactura alrededor de 1585<sup>18</sup>. A continuación se presenta una fotografía digital de la pieza como referencia general, cuando es necesario atender a detalles que no son perceptibles en esta reproducción, estos se presentan por separado en la sección correspondiente.

---

<sup>17</sup> Vid. Cap. II, 2.1.

<sup>18</sup> Vid. Cap. III, 3.5.3.



### *5.2.2. Nivel del sistema óptico-geométrico de representación*

En este primer nivel se atiende a los procedimientos utilizados para la organización del espacio visible de la obra que están encaminados a la configuración de un espacio figurado autónomo, independiente de la materialidad de su soporte. En este sentido, cabe destacar que tal configuración no sólo conforma el continente que engloba los elementos figurativos, sino que al establecer las limitaciones de su organización, estructura efectivamente el universo de representación; es mediante sus procedimientos que se transponen a la superficie bidimensional tanto las cualidades tridimensionales de los objetos, como las posibilidades de jerarquía interna y de representación de temporalidad<sup>19</sup>. Dadas estas consideraciones, este apartado comienza por delimitar la pieza para, posteriormente, identificar los indicios que pueden relacionarse con el tipo de representación utilizada.

Así pues, para considerar el espacio que atenderemos, es necesario distinguir en principio que el conjunto pictórico del presbiterio cuenta con un nivel inicial de representación compuesto por un conjunto de elementos arquitectónicos figurados que cumplen la función de distribuir los distintos segmentos por medio de una disposición de arcos soportados por columnas en cuyo interior se sitúan las escenas individuales; este tipo de disposición crea de modo efectivo el acceso a los espacios a la manera de una ventana de Alberti<sup>20</sup>, a través de la cual puede mirarse. Si bien es cierto que la figuración de los elementos arquitectónicos posee una proyección propia al imitar una estructura tridimensional, que incluso integra detalles esculpidos, no es considerada aquí dado que aquello que interesa es lo representado en su interior y que constituye propiamente la escena a tratar.

Ahora bien, una vez que hemos delimitado la pieza pictórica, atendemos a los procedimientos de representación contenidos internamente. De la misma manera en que han sido utilizados elementos arquitectónicos figurados para la distribución de las escenas, al

---

<sup>19</sup> Vid. Uspenskij, op. cit., pp. 349 y 345.

<sup>20</sup> Aunque Uspenskij contrapone una concepción de espacio cerrado en sí mismo a la ventana de Alberti, no consideramos que ambas posibilidades sean mutuamente excluyentes, sino complementarios. Cfr. Uspenskij, op. cit., p. 351.

interior puede observarse también la división de espacios por medio un elemento arquitectónico figurado, una columna que marca el término de un segmento a la izquierda y el inicio de otro a la derecha. Aunque tal elemento no abarca la extensión total de la pintura en lo vertical, se encuentra completado por una línea divisoria en la parte inferior de su basa que se extiende hasta cubrir la parte faltante y que marca la interrupción de la secuencia de la cuadrícula inferior. Igualmente, es posible observar que no existe una continuidad entre los dos segmentos que pudieran asimilarlos a uno solo, sino que más bien se presenta una discontinuidad en la forma de representar los espacios: el ubicado a la izquierda contiene la traza de elementos arquitectónicos interiores, en tanto que el que se encuentra a la derecha carece de ellos y muestra un espacio abierto sin estructuras que lo delimiten. En este sentido puede considerarse que la pieza se muestra a través de dos ventanas albertianas contenidas a su vez en una mayor que delimita la escena.

Las dos secciones identificadas también se sirven de distintos medios para lograr los efectos de configuración espacial. En efecto, en la sección izquierda las líneas en diagonal de la cuadrícula y el acortamiento progresivo de las paralelas horizontales sugieren una planta con proyección ortogonal, procedimiento que permite la extrusión de la figura cubicoide; mientras que el espacio ubicado a la derecha no presenta ninguna de estas marcas y se sirve del empequeñecimiento de los objetos y su falta de nitidez para indicar una profundidad que ubique al fondo aquello que se encuentra en lontananza. Aunque tales afirmaciones llevarían en un principio a considerar que en ambas secciones existe el uso de una perspectiva lineal, una revisión un poco más detallada muestra algo distinto.

Si los trazos ortogonales de la rejilla inferior en el segmento ubicado a la izquierda son extendidos en busca de un punto de convergencia (Imagen 5.7), es posible observar que las intersecciones se encuentran distanciadas unas de otras y no componen siquiera una zona de encuentro, esta falta de concomitancia se hace todavía más patente si se considera también a la figura cubicoide, cuya línea de profundidad –incluso a simple vista– muestra una divergencia con las ortogonales del pavimento, lo que le otorga el aspecto de una figura que, aunque posible en el espacio representado, resulta de proporciones inusuales; asimismo, puede notarse que el trazado en diagonal de la cuadrícula inferior se desvía en su

segmento más bajo sin conformar con ello un corte transversal de la planta, lo que produce una pérdida de la proyección que marca el esquema cuadriculado.



Imagen 5.7. Extensión del trazado diagonal de la planta.

Si bien es cierto que todas estas observaciones conducen a considerar que en la obra no existe una utilización de la perspectiva lineal a toda regla, sí existen elementos que funcionan como indicadores de ella, la sugieren, y es por medio de ellos que logra construirse la ilusión de un espacio geoméricamente dispuesto en el que puede hacerse uso de principios organizativos como el establecimiento de planos. Siguiendo este orden de ideas, la distribución jerárquica de los elementos dentro del espacio figurado es factible de ser entendida desde tales indicadores, es decir, que los elementos considerados más importantes se encuentran ubicados en el plano más cercano al espectador y se relega al fondo lo que se tiene por menos importante. En la pieza que nos ocupa, este principio puede

operar tanto en el interior de cada segmento como en el conjunto de ambas partes; en efecto, al segmento derecho –de dimensiones notoriamente menores– se superpone la columna que delimita los espacios, y ésta misma está cubierta por otra figura de su propio segmento, por lo que se establece en esta secuencia una relación de subordinación entre las escenas donde el segmento mayor izquierdo tiene una ubicación anterior al derecho. Ahora bien, las relaciones de sucesión entre los distintos espacios y los elementos en ellos contenidos pueden también ser consideradas desde el punto de vista temporal, de manera tal que si desea obtenerse un orden de aquello que se representa en las secciones a modo de escenas, puede tomarse en cuenta que los planos anteriores espacialmente corresponden también a una anterioridad temporal, con lo que el espacio ubicado a la izquierda precedería al que se encuentra situado a la derecha.

Finalmente, no puede dejar de notarse una particularidad de la pieza en lo relativo a la posición del observador. Al tomar por construcciones perspectivas ambos espacios, estos postulan un punto de observación desviado en diagonal y no un punto central; sin embargo, resulta interesante que ambas diagonales, al contraponerse, tienden a intersectarse al frente de la pieza en su conjunto, con lo que conforman una compensación que sí dota a la obra de un punto central de observación.

### *5.2.3. Nivel del sistema figurativo*

En el presente nivel se aborda el sistema figurativo a través del cual son representados los distintos elementos dentro del espacio de la obra a partir de tres pasos consecutivos. En primera instancia se atiende a la identificación de las figuras, es decir, a la correlación que puede establecerse entre ciertos elementos visuales de la obra y los objetos figurados, lo que constituye un paso descriptivo. En segundo lugar, los objetos y descripciones se particularizan aun más en el universo figurado y son identificados con contenidos individuales; aquí se comienza por realizar tal identificación desde los datos proporcionados por la tradición representativa que apunta ciertas marcas que permiten caracterizar cada uno de los elementos; en este paso se distinguen también las marcas de

carga semántica de las figuras y con ello se obtiene un orden jerárquico en este rubro. Por último, la información obtenida respecto de los elementos individuales y su disposición es utilizada para la identificación de temas iconográficos mediante la comparación con las formas tradicionales de su representación.

Así pues, para comenzar la identificación de las figuras en la obra, cabe destacar que partimos sobre la base –establecida en el apartado anterior– de afirmar que el segmento mayor de la izquierda corresponde a la representación de un espacio interior y el segmento menor derecho a un espacio exterior; desde esta distinción, realizamos los abordajes subsecuentes refiriéndonos a estos segmentos como interior y exterior respectivamente.

En el espacio interior es posible observar al frente dos figuras humanas en tres cuartos mirándose mutuamente, una masculina y una femenina; y aunque ambas pueden considerarse en primer plano, la parte inferior de la figura masculina muestra que se encuentra ligeramente adelantada. Se trata de un hombre barbado sentado en un taburete, viste un sayo largo que cubre más abajo de las rodillas, con mangas largas plisadas de puño ribeteado que posiblemente pertenecen al jubón; en la cabeza tiene una cofia que cubre el cabello y una corona de cinco picos; calza unas botas y tiene la rodilla izquierda flexionada y la derecha extendida que se sobrepone al tobillo opuesto; ambos codos se encuentran también flexionados, pero el izquierdo proyecta la palma de la mano extendida hacia la figura femenina, mientras que la otra mano se encuentra vuelta hacia el cuerpo con los dedos índice y medio flexionados. Por su parte, la otra figura es la de una mujer de pie que viste una túnica a la manera de una hopa de manga cerrada, con un manto redondo y una cofia que cubre la cabeza; sus manos abren la túnica por el centro y descubren una camisa debajo con una línea vertical de botones; tiene la pierna izquierda extendida y la derecha con una flexión hacia delante que deja el pie en punta. En segundo plano, detrás de la mujer, se yergue una columna que se distancia del muro perpendicular dejando un espacio por el cual se sugiere un acceso al exterior; en un plano posterior, puede verse un toldo que, aunque en la parte inferior está fundido con el muro de fondo carente de decoraciones, en la parte superior parece extenderse al frente y cubrir a la figura del hombre. Finalmente, la

parte inferior de la escena presenta un pavimento de diseño cuadriculado que parece terminar en declive al frente y limita al fondo con el muro.

Por su parte, en el espacio exterior puede observarse otras dos figuras masculinas. Al frente se encuentra de perfil un hombre arrodillado que viste un hábito con capucha, ceñido en la cintura, el brazo izquierdo se encuentra flexionado con la palma extendida vuelta hacia arriba, mientras que el brazo derecho se extiende hacia abajo con los dedos extendidos. En el plano siguiente, se puede ver de pie a un hombre con barba y cabello rizado que viste un jubón corto de manga plisada, ceñido en la cintura, calzas y braga, además de un cinturón que probablemente porta la vaina, así como un sombrero sobre la cabeza; el brazo derecho se encuentra en alto sosteniendo una espada y el izquierdo cae flexionado con la mano posada sobre la cabeza del hombre arrodillado. Sobre el suelo, aparentemente de tierra, se observan dos conjuntos de piedrezuelas de entre las que se levantan unas pequeñas yerbas, estas ponen en evidencia que la figura del hombre arrodillado no se encuentra en primer plano, sino que se distancia del frente de la pieza. Finalmente, al fondo puede verse un monte o colina con un camino en su ladera que termina en la puerta de una construcción sencilla con dos ventanas en la fachada, y tras de ella un par de árboles cuyo follaje asemeja la caída de las hojas de palmeras; también entre el brazo derecho del hombre de pie y la columna se asoma lo que parece la copa de un árbol.

Ahora bien, una vez hecha la descripción anterior, es necesario particularizar los elementos identificados como parte del universo figurado desde de la información provista por la iconografía cristiana acerca de los atributos y formas de representar personajes y acciones específicos. Así pues, en el espacio interior, la figura del hombre sedente y barbado está identificada con Herodes el tetrarca, cuya marca distintiva es la corona cónica acanalada característica de los judíos<sup>21</sup>; la figura femenina es identificada como Salomé, la hija de Herodías e hijastra de Herodes, por la flexión que puede observarse de su rodilla<sup>22</sup> que funciona como una marca de movimiento que indica de manera discreta una actitud de

---

<sup>21</sup> Réau, op. cit., p. 512

<sup>22</sup> Uspenskij considera el procedimiento de "torsión" como parte de los recursos del artista para representar el movimiento. Cfr. Uspenskij, op. cit. pp. 354.

baile, complementada con la apertura de sus ropas en el pecho a modo de seducción<sup>23</sup>; la mano de Herodes que se extiende hacia Salomé indica ofrecimiento y el dosel contribuye a la ubicación del personaje que cubre como alguien de gran importancia e investidura real. Por lo que respecta al espacio exterior, la figura que se encuentra de rodillas es Juan el Bautista, y la túnica es el tradicional sayo de pelo de camello con el que es representado y que resulta una marca distintiva en su versión adulta y ascética<sup>24</sup>; en tanto que el personaje que se encuentra de pie es el verdugo encargado de decapitarlo, marcado por la espada empuñada en alto y la mano sujetando la cabeza de Juan<sup>25</sup>.

Para asignar a los elementos un orden interno de jerarquía en lo relativo a la carga semántica, se tienen en cuenta tanto las características individuales de la pieza como las técnicas utilizadas en su realización<sup>26</sup>. En este caso, destaca como marca el único color utilizado en la pintura monocroma: el rojo, producto de la utilización de los óxidos de hierro y que ha sido utilizado dentro del procedimiento de fresco mismo<sup>27</sup>.

Así, en primer lugar se considera con mayor carga a la figura de Herodes, en el que la marca de color aparece dos veces en su propia figura –en la barba y la corona– y una en el taburete en el que se encuentra sentado; en seguida, en orden descendente, se halla el verdugo con una superficie menor cubierta de color que comprende la barba, el cabello, el sombrero y la empuñadura de la espada, además de una aplicación tenue sobre las cejas y los ojos; en tercer lugar se encuentra Salomé, quien posee el color rojo solamente en el borde de la abertura de la túnica y un ligero difuminado en el contorno de las manos y el rostro, específicamente en la zona que limita con la cofia; finalmente, Juan el Bautista no posee en absoluto la marca del color rojo.

---

<sup>23</sup> Cabe destacar que Réau no documenta esta forma de representación. Cfr. Réau, op. cit., p. 512,

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 496

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 514

<sup>26</sup> Vid. Cap. IV, 4.4.3

<sup>27</sup> Siguiendo a Carrillo y Gariel, op. cit., esto puede acercarse a considerar que la pintura no ha sido agregada al temple posteriormente a la elaboración del fresco.

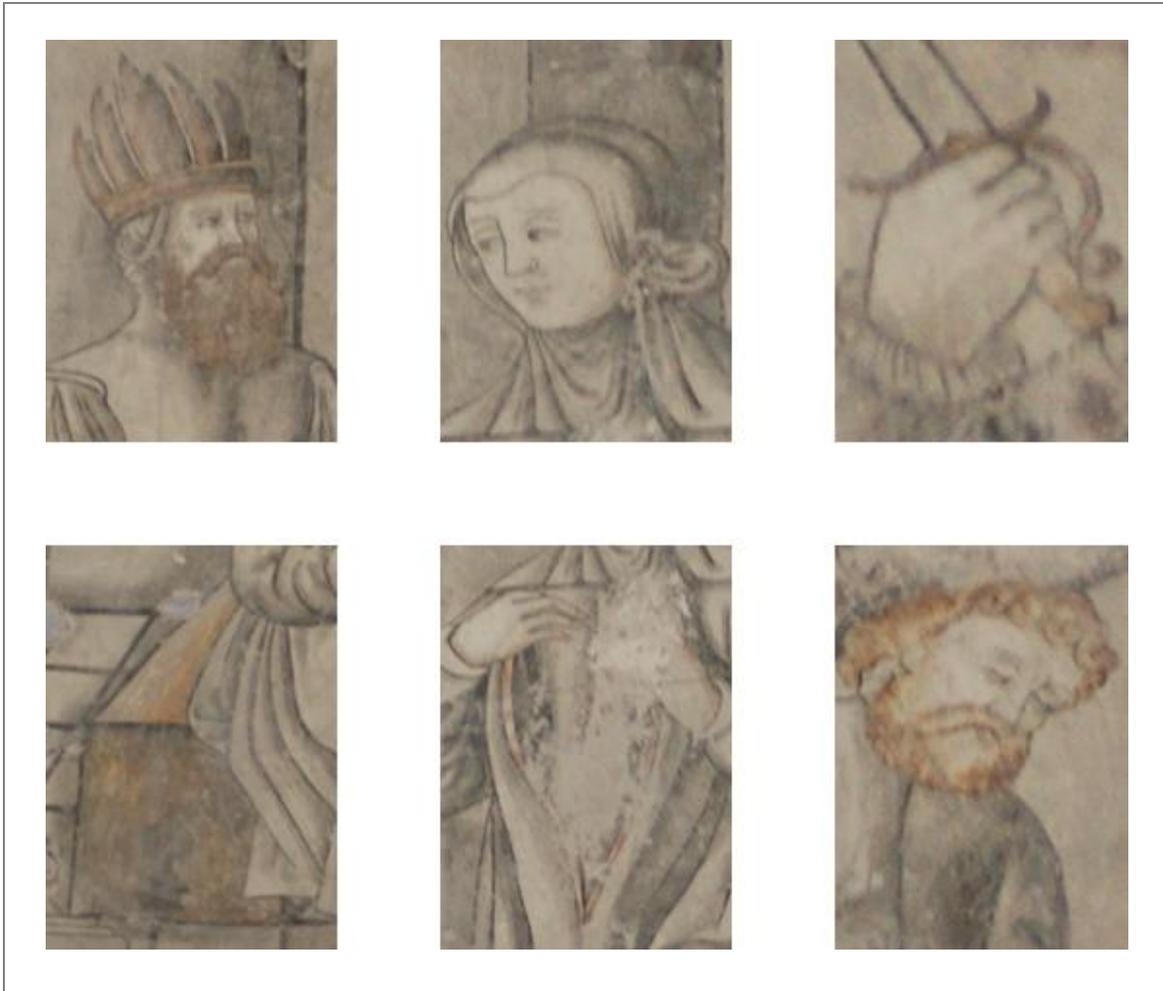


Imagen 5.8. Detalles

Para concluir, toca atender a la identificación de lo que se ha denominado temas iconográficos en el conjunto de la obra, esto es, formas asentadas en la tradición de representar ciertos pasajes de las Escrituras; en este sentido, dos son los temas representados, uno por cada espacio figurado. El espacio interior corresponde al “festín de Herodes y la danza de Salomé”<sup>28</sup>, que muestra una versión aislada sin comensales ni la presencia de Herodías; igualmente, por lo que respecta a Salomé, esta se presenta en una

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p., 511

variante antigua –frecuente antes del siglo XII<sup>29</sup>–, de pie con un leve movimiento de cadera. Por su parte, el espacio exterior representa “la decapitación de Juan el Bautista”<sup>30</sup>; justo en el momento previo al golpe de la espada aunque fuera del ambiente de la cárcel y sin asistentes a la ejecución.

#### *5.2.4. Nivel del sistema individual de organización del material*

Si bien es cierto que, de inicio, considerar el sistema individual de organización del material refiere a los procedimientos utilizados por un artista, que le son propios y que forman parte de su modo de expresión particular, esto nos remitiría irremediabilmente al problema sobre el estilo<sup>31</sup>, además de que para el caso que aquí se aborda no contamos con información relativa al pintor o grupo de pintores específico, ni tampoco con otras obras que puedan atribuirse con certeza al mismo artista. Por ello, aquí nos enfocamos en los procedimientos que pudieran haber sido utilizados para lograr que la obra funcionara efectivamente en una situación concreta, y que son impuestos sobre las limitaciones de los sistemas abordados anteriormente.

En primer lugar, es destacable la ruptura en la proyección del pavimento, elemento que sugiere la perspectiva lineal; en esto es notoria la falta de coincidencia entre las figuras de Herodes y Salomé por un lado y el espacio figurado por otro, característica que las hace “flotar” en la escena en vez de estar situadas sobre el pavimento. Esta adaptación puede ser atribuible a la intención de acercar la obra un punto de vista distinto al que proyectan sus elementos perspectivos, dada la altura de nueve metros sobre el nivel del piso a la que se encuentra ubicada; por lo que cabe considerar la adaptación de un grabado que haya servido como fuente para la obra, originalmente pensado para un punto central de observación. La aparición de un procedimiento similar puede observarse en una de las pinturas del cubo de la escalera de San Nicolás Tolentino en Actopan (Imagen 5.9), en la que también el último

---

<sup>29</sup> Ídem.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 514

<sup>31</sup> Vid. Cap. IV, 4.1

segmento del pavimento se inclina hacia la parte inferior; en ambos casos puede tomarse en cuenta la posibilidad de una adaptación parecida a la del escalón figurado de *Ecce Hommo* en el claustro bajo del convento de San Andrés Apóstol de Epazoyucan (Imagen 5.10) que sugiere un acceso a la obra.



Imagen 5.9. Pintura del cubo de la escalera del Convento de San Nicolás Tolentino de Actopan



Imagen 5.10. Pintura del claustro bajo del Convento de San Andrés Apóstol de Epazoyucan

Asimismo, dentro de la utilización de los espacios pueden observarse algunas discrepancias que podrían atribuirse al proceso de actualización, como la extrusión del taburete y la parte inferior del dosel. En el primer caso, puede aducirse de nuevo una intención de acercamiento hacia el espectador al crear la impresión de que el taburete se proyecta hacia abajo, sin embargo, puede observarse un área gris que va desde el hombro de Herodes hasta

la esquina superior del taburete, en la que posiblemente se desplegaba parte de la capa sobre la que se encuentra sentado, es probable que en la adaptación del diseño uno de sus pliegues haya sido confundido con la línea ortogonal del taburete (tal vez por ser una parte dañada en el grabado) y al ser pintado sobre el muro haya sido también coloreado como parte del mueble. En cuanto a la parte inferior del dosel, es notorio que los volúmenes se han sombreado en la parte superior y la sección a la derecha, empero, su integración a la línea base del muro con el pavimento lo funde y crea una discrepancia con la proyección de la figura; aquí cabe la posibilidad de que la base del dosel en realidad revelara una forma cóncava y no un volumen convexo como aparece en la obra, el hecho de que esta parte coincida con el área problemática de la capa y el taburete podrían apoyar la concepción de una fuente incompleta que el pintor ha debido completar intuitivamente.

En la disposición misma de los espacios puede destacarse la superposición de la línea divisoria que se proyecta en lo vertical desde la basa, sobre el borde inferior del vestido de Salomé, esto sumado con el corte abrupto a la línea del pavimento y la sugerencia del acceso entre la columna y el muro muestra una posible modificación al plan original de trazado, probablemente con ambos espacios concebidos originalmente como interiores. Asimismo puede observarse que la parte final del muro de la derecha presenta un sombreado de proyección hacia el frente, pero la base se encuentra alineada con el resto de la figura a la misma altura sobre el pavimento; si se toma la ortogonal del pavimento que se une con la vertical del muro en esta sección y se extiende el sombreado, la configuración entonces muestra de manera más precisa la presencia de un muro perpendicular, por lo que no se descarta que se deba a la interpretación del modelo preliminar o incluso sólo en la realización del sombreado.

Ahora, es necesario considerar en la asignación de la carga semántica decisiones del ejecutor de la pieza, aunque esta se encuentre restringida por el sistema figurativo y sujeta a limitantes de carácter técnico –sobre todo si se asumen fuentes monocromas de grabados–; esto resulta de suma importancia porque las decisiones de qué se resalta caen sobre el propio proceso de actualización. Por ello, llama la atención que se hayan considerado para destacar en primer lugar el poder por investidura en Herodes, en segundo lugar el

sometimiento por violencia por parte del verdugo y en último lugar, de manera sumamente discreta, apenas apreciable a nivel del piso, el pliegue del vestido de Salomé con el señalamiento de la seducción.

#### 5.2.5. Consideraciones finales

En los apartados anteriores se ha realizado un seguimiento que de inicio considera la construcción del espacio figurado como base para una labor descriptiva de acuerdo con las disposiciones de la propia pieza; a partir de esto han podido identificarse tanto los propios elementos figurativos como su orden en la jerarquía semántica y su agrupación en temas iconográficos; a su vez, la información obtenida de estos puntos ha orientado la indagación sobre los procedimientos de los que se pudiera haber valido el ejecutor de la obra para hacerla funcionar situacionalmente. Tal secuencia ha mostrado una construcción sucesiva de niveles de análisis que van dando soporte a las inferencias que en ellos se realizan; a continuación se abordan algunas cuestiones adicionales que, aunque consideramos de gran relevancia, no han podido ser incluidas en ese esquema.

En primer lugar, respecto al nivel del sistema óptico-geométrico de representación, cabe destacar que se ha atendido en la búsqueda de una secuencia temporal a los planos, más que a una lectura lineal sobre el soporte; si bien es cierto que existen otros ejemplos del empleo de dicho procedimiento, como el de la versión que del “Baile de Salomé” realizó Benozzo Gozzoli en 1461-1462<sup>32</sup>, este no siempre se cumple y existen numerosas muestras de ello, incluso casos en que la representación de las secuencias no atiende ni al procedimiento lineal ni al de planos, como la versión al fresco de Filippo Lippi, c.1460<sup>33</sup>; por lo que resulta importante tener en cuenta que la exploración de este nivel en las piezas no siempre arroja procedimientos de secuencialidad, además de que las secuencias obtenidas pueden no coincidir las que lleguen a interpretarse por el público receptor.

---

<sup>32</sup> “*The Feast of Herod and the Beheading of Saint John the Baptist*” que se encuentra en la *National Gallery of Art* de Washington.

<sup>33</sup> Fresco situado en la Capilla Mayor de la Catedral de Prato, Italia.

En lo concerniente al nivel del sistema figurativo, resulta notable que surge, a partir de las descripciones, la necesidad de un estudio más detallado sobre la indumentaria de las figuras –lo que sobrepasa los límites de este trabajo–, cosa que no sólo contribuiría indudablemente a la elaboración de descripciones más precisas, sino que también sería especialmente útil en la ubicación de una posible fuente. Asimismo, cabe destacar que se han considerado a los procedimientos de torsión –en tanto indicadores de movimiento– sólo para la identificación de los rasgos que caracterizan a las figuras, aunque estos pueden funcionar también como indicadores de temporalidad interna; esta posibilidad, además de ser atendida en la comparación de la pieza con el texto verbal, reclama una indagación posterior que verse específicamente sobre la combinatoria de distintos procedimientos en la conformación de una secuencia temporal, e incluso sobre la posibilidad de derivar de ella un nivel específico de análisis.

En lo que atañe al nivel del sistema individual de actualización del material, la delimitación de este análisis ha obligado a dejar de lado la consideración del conjunto completo del presbiterio, cuya disposición escenas puede tener en gran medida repercusiones en la manera en que se actualiza cada una de ellas. En este sentido, se advierte que la escena contigua del lado izquierdo a la obra que se ha abordado trata el tema de Judith y Holofernes, cuya correspondencia temática resalta, y aunque es de suma importancia y debe ser revisada sobre todas las escenas del presbiterio, también resulta necesario tomar en cuenta la posibilidad de una lectura consecutiva en lo horizontal, con nuestra pieza que contiene la escena previa a la decapitación y la subsecuente que muestra la figura de un torso masculino ya decapitado (la parte faltante en las manos del personaje de Judith podría corresponder a la cabeza).

Finalmente, cabe destacar que la distribución que Ballesteros ha realizado, y de la que nos hemos servido, supone dos pinturas perdidas; sin embargo, la parte central del conjunto muestra la continuidad en dos niveles horizontales de la arcada figurada que distribuye los espacios, justo detrás del altar que se levanta en la actualidad, lo que llevaría a suponer

escenas adicionales en esta sección. Dada la necesidad de abordar el conjunto completo, resulta indispensable continuar las labores de raspado para develarlo en su totalidad.

### ***5.3. Comparación de los resultados***

Se ha mencionado anteriormente que la concentración de los resultados y las comparaciones entre los textos y con las indagaciones contextuales se abordan en el presente trabajo desde la función sociocomunicativa, de manera que la información obtenida se vincule con los distintos factores socio-culturales en la esfera específica de significación en la que se encuentran inmersos tanto los textos como los propios sujetos. Empero, en la ejecución de este paso se han encontrado dos momentos distintos, uno que atañe específicamente a la comparación de los resultados y otro que atiende a las reflexiones que estos suscitan al considerar las indagaciones contextuales. Es en el primer trato textual, destinador-destinatario, en el que el texto asume la función de mensaje en tanto intercambio de información, que se realizan los cruces entre los análisis, en busca de los elementos y procedimientos que se actualizan en el texto pictórico; en tanto que el resto de los tratos son aquellos que orientan concretamente las reflexiones finales sobre los resultados y la información recabada del contexto.

Dicho lo anterior, procedemos a tratar el asunto del presente apartado, no sin antes tomar en cuenta que las comparaciones se realizan, no sólo entre textos de naturaleza distinta, sino que los mismos procedimientos de análisis cuentan con esquemas y categorías diferentes; para resolver este problema metodológico se ha optado por seguir en la comparación el orden presentado en el análisis del texto verbal, especialmente por ser aquél que posee mayor precisión categorial, además de ser el que ha dado origen a la representación pictórica. Cabe señalar también que cuando en este proceder se presentan conflictos terminológicos, estos son señalados en el paso correspondiente.

El primer rubro que comparamos es el de los personajes, en el que se atiende a la correspondencia que estos puedan tener con las figuras identificadas en el segundo paso del

nivel del sistema figurativo. Así pues, se observa la presencia de cuatro personajes en la pieza pictórica, Herodes, Salomé –“la hija de Herodías” en los textos verbales– Juan el Bautista y el verdugo, de los cuales sólo el verdugo no es un personaje compartido en ambos textos verbales y se encuentra únicamente en la actualización de San Marcos; sin embargo, todos forman parte del juego de personajes obtenidos a nivel del relato. Las caracterizaciones directas que se han plasmado de ellos son el atributo de ser rey de Herodes en su figura sedente tocada con la corona y el de santo en Juan el Bautista, con la versión ascética que se ha elegido; en tanto que, por lo que respecta a las caracterizaciones indirectas, solamente se muestra en Salomé su calidad de bailarina mediante la torsión de la rodilla identificada como movimiento de baile. Aunque en el caso del verdugo este no cuenta con ninguna caracterización en los textos verbales, se ha hecho uso del nombre-máscara al presentar el acto de ejecución, además, debe tomarse en cuenta que también se ha traducido el término directamente como soldado<sup>34</sup>, lo que sin duda ha repercutido en la forma de representarlo. Igualmente, una característica que salta a la vista es la apertura de los ropajes de Salomé indicando seducción, característica que, como se ha señalado, no se encuentra en los textos verbales. El rubro de carácter no ha sido detectado en ninguno de sus indicadores (constante ni cambiante) en los niveles de análisis del texto pictórico.

Por lo que concierne a la carga emocional, de inicio puede notarse que el orden de la colocación de las figuras –siguiendo la indicación direccional de izquierda a derecha que provee el uso de los planos en los espacios figurados– presenta continuidad con la fórmula relacional que distribuye a los personajes jerárquicamente de acuerdo con sus indicadores – que incluso presenta una mayoría de elementos con cargas negativas–; sin embargo existe una disparidad respecto de la representación de las cargas mismas de acuerdo a los dos posibles indicadores del texto pictórico, la ubicación en planos y las marcas de carga semántica. De acuerdo con el primer con el primer indicador se crea un ordenamiento (de

---

<sup>34</sup> De la posibilidad de traducir de la Vulgata *spiculator* como guardia además de ejecutor “conforme a la costumbre de los Romanos, que frecuentemente encargaban a los Soldados las ejecuciones capitales, quando los Soberanos las ordenaban fuera del orden regular de la justicia”. Cfr. *La Biblia Vulgata Latina*, trad. del P. Phelipe Scio de San Miguel, Valencia, Joseph y Thomas de Orga, 1790, Tomo I del Nuevo Testamento, p. 212.

mayor a menor) Herodes-Salomé-Juan el Bautista-verdugo, mientras que en el segundo resulta Herodes-verdugo-Salomé-Juan el Bautista, aunque en ninguno de estos casos ha sido posible obtener la polaridad sólo mediante la obra pictórica. En esto puede notarse que los personajes que no han obtenido carga emocional en los textos verbales no son representados, ni tampoco han sido incluidos los discípulos, en los que cabe recordar que recae uno de los enlaces con el Evangelio como unidad narrativa mayor; además, resulta especialmente interesante que la pintura no contempla al que ha resultado personaje protagónico en los textos verbales, Herodías, y que correspondería al extremo del polo negativo.

Ahora bien, para la comparación de los materiales temáticos, es necesario aclarar previamente dos términos que se hallan en ambos abordajes pero que son entendidos y utilizados de maneras distintas, tema y motivo. Efectivamente, en lo que respecta al texto verbal, el tema es una categoría sumaria que hace referencia a la síntesis de todo el material narrativo; en el texto pictórico, en cambio, el tema no es considerado una suma de elementos mínimos temáticos y puede incluso no corresponder con la totalidad de lo representado en la obra, sino que se refiere, más bien, a la noción de unidades temáticas intermedias asentadas en la tradición, a la manera de conjuntos de elementos históricamente indivisos<sup>35</sup>. Otro tanto sucede con el término motivo, que en lo verbal hace referencia a los segmentos más pequeños del material temático, cuyo encadenamiento permite la narración; sin embargo, cuando se le vincula con lo iconográfico, éste resulta también una suerte de unidad temática intermedia, dado que alude más a formas específicas de representación de los pasajes (o incluso a los pasajes mismos) que privan en cierto periodo o tradición. Dado tal problema terminológico, se ha optado aquí por un uso operativo en que las correspondencias temáticas se tratan siempre haciendo patente si se trata del tema verbal o pictórico, y se deja para el término motivo un uso exclusivamente concerniente a lo verbal.

---

<sup>35</sup> Réau considera al tema como el contenido de una obra, por lo que una posterior clarificación del término incluiría la pareja forma y contenido que tiene un uso en la historia del arte notoriamente distinto al de los estudios lingüísticos y literarios. Vid. Réau, *op. cit.*, pp. 16-20

Ahora bien, si se atiende a las correspondencias directas entre la pieza pictórica y los motivos particulares de los textos verbales, pueden hallarse sólo tres: con Mt-1 y Mc-2 en la figura de Herodes; con Mt-18 y Mc-34 en la figura de Salomé (estos dos, motivos de caracterización); y con Mt-21 y Mc-37 en el gesto de ofrecimiento que realiza Herodes con la mano izquierda extendida hacia Salomé. Además de estos puntos, la representación del momento previo a la ejecución puede ubicarse entre Mt-28, Mc-49 y Mc-51.

En cuanto a los procedimientos de introducción de los elementos narrativos, cabe recordar que en el texto verbal el despliegue de lo temporal se da por el encadenamiento de motivos que va tejiendo las relaciones secuenciales en el relato, mientras que la pieza pictórica se vale de puntos o zonas organizadas por medio de una sintaxis espacial<sup>36</sup>; es por ello que los procedimientos de inserción se consideran dentro de los límites impuestos por el sistema óptico-geométrico de representación, en este caso específico, de los planos. Así pues, es posible observar que el seguimiento por planos otorga una secuencia ofrecimiento-baile-ejecución que contrasta con la secuencialidad ideal baile-ofrecimiento-ejecución, en lo que puede observarse una inversión, aunque esta no constituye un desenlace regresivo, como sucede con los textos verbales.

Además, existe una similitud respecto de un procedimiento particular, el de subordinación, aunque ciertamente es utilizado de maneras distintas. En los fragmentos evangélicos se hace uso de éste como elemento introductorio y vinculante del micro-relato con la unidad narrativa mayor; mientras que en el caso del texto pictórico jerarquiza los dos espacios existentes. Es gracias a esta distribución que también puede lograrse la transposición de los lugares, dados en el texto de San Marcos por los motivos de desplazamiento, que si bien en la pintura estos no siguen directamente a lo verbal, sí mantienen la oposición básica entre dentro y fuera con la representación de un espacio interior y otro exterior. En este sentido, y por la representación del verdugo y la escena de ejecución, es factible considerar a la obra más cercana a la actualización de San Marcos; aunque debe anotarse que al no existir una tipología de las motivaciones concerniente a lo pictórico, no puede delimitarse con claridad

---

<sup>36</sup> Vid. Cap. II, 2.2.2

si la obra tiende a una motivación compositiva por considerar la ausencia de elementos como el banquete o los convidados, o a una motivación realista si se toman en cuenta todas las construcciones, elementos y características que el artista ha debido figurar y que carecen de mención en los textos verbales.

Ahora bien, cabe destacar que todos los motivos identificados en la pieza son motivos asociados –uno estático y dos dinámicos–; sin embargo, estos no cubren la totalidad de situaciones, ni tampoco puede observarse una correspondencia entre estas últimas y las escenas figuradas. Los motivos de caracterización de Herodes aluden solamente a un elemento de establecimiento de la situación que no corresponde enteramente con la trasgresión inicial; mientras que el motivo de baile y el de ofrecimiento forman parte de la situación de la segunda táctica instrumental para la resolución. En esto puede observarse que están presentes tres de las secciones que componen el relato, el nudo, las peripecias y, especialmente, el *spannung* es llevado un paso más adelante que en los textos verbales con la representación de la escena previa a la decapitación, por lo que es notable que se ha optado por representar momentos que conducen a la tensión máxima del relato que en los textos verbales, vinculada con el punto de máxima atención del lector. Si bien el desenlace no se encuentra en la pieza, debe considerarse la posibilidad de su relación con la pieza contigua para ejemplificarlo.

Es notable que al integrar la apertura seductora de las vestiduras a la secuencia de elementos narrativos, la pieza pictórica presenta la dicotomía temática básica trasgresión moral / castigo del mártir que caracteriza el tema general en lo verbal como la pasión o martirio de San Juan el Bautista; por lo que mediante los temas iconográficos – correspondientes a unidades temáticas intermedias– se replica una característica de la estructura de todo el relato. Finalmente, es necesario señalar la ausencia de una correspondencia literal entre la torsión presente en la mano izquierda de Juan el Bautista – dispuesta de la misma manera que la que en Herodes indica ofrecimiento– y el material segmentado en los fragmentos evangélicos, en lo que cabe inferir un sentido religioso que trasciende el relato, como el ofrecimiento en el martirio; señalamiento que concuerda con la falta de marcas de carga semántica en la figura de Juan, parangón del papel pasivo que le ha

sido asignado en los textos verbales y que puede constituir una característica de los relatos de martirio.

#### ***5.4. Reflexiones finales***

Las reflexiones que puede suscitar el tratar una obra pictórica de la manera en que se ha realizado aquí pueden apuntar en una infinidad de direcciones, desde la pertinencia histórica hasta las implicaciones filosóficas. Empero, hemos decidido centrar nuestra atención en aquellos elementos que han sido considerados en la función sociocomunicativa por cinco de sus tratos; sin duda, esta elección deja fuera muchas posibilidades que incluso el propio lector haya podido dilucidar. En este sentido cabe destacar que la función sociocomunicativa es apenas una insinuación, la invitación a explorar la vinculación de los materiales que se tratan con el contexto y de ninguna manera constituye una fórmula a seguir. Específicamente la propuesta de su utilización responde a la necesidad de apuntar temas de investigación posteriores, vías de acceso e implicaciones del trabajo que se ha realizado, son pues, inferencias y preguntas que tienen como único propósito tratar de realizar una lectura ordenada de todo el recorrido en su conjunto, sin dejar de reconocer la vastedad de los ámbitos que toca.

Comenzamos, pues, con el trato entre el auditorio y la tradición cultural, en el que se mira a la capacidad del texto de acumular información respecto de distintos sistemas culturales, esto atañe tanto a lo depositado en su elaboración, como a aquello que pueda sumársele posteriormente de manera progresiva; por lo que se considera que la pieza pictórica actualiza aspectos que no solamente conciernen al relato religioso, sino que igualmente incluye códigos extra-textuales como los de vestimenta, rasgos físicos de los personajes o características de espacios arquitectónicos. En ello, el mirar-a-través de Alberti cobra un sentido profundo al considerar que son asomos a un mundo referido, distante de los naturales a quienes iba dirigido y cuya sociedad en reacomodo debía, en gran parte, asimilar. En este sentido, el texto canónico religioso de la pintura mural para la

evangelización posee el peso de una tradición cultural que trasciende lo meramente representacional, y lleva a situar al individuo en un nuevo punto en el universo.

Así, los rasgos de los personajes representados aluden a sujetos europeos y las características físicas más evidentes que los oponen al grupo de naturales han sido destacadas con marcas de carga semántica, esto es, la barba y el cabello rojizo y rizado; su vestimenta presenta –desde la descripción misma– términos del Viejo Mundo, como sayo, calzas, hopa y bragueta, en esto no existe un intento de asemejar las representaciones adaptándolas a lo indígena, como sí se han adaptado a lo renacentista temprano. Otro sistema que llama la atención es el arquitectónico, con la disposición misma de las escenas al interior de arcadas, los espacios interiores figurados y la separación de los elementos por medio de una columna, así como en la inclusión de la construcción al fondo de la escena exterior que asemeja una de tipo religioso como las que se levantaban entonces por toda la Nueva España. Sin embargo, precisamente la función que permite al texto pictórico ser depositario de información es también la que le permite un enriquecimiento continuo posterior a su manufactura, fuera del control directo del artista o del predicador, y que puede conducir a otorgarle atribuciones que se realizan en la interpretación de sus elementos. Así, puede surgir la posible asimilación de la corona acanalada a un tocado de plumas, y puede observarse una cierta inestabilidad en la figura de Herodes por encontrarse al borde del taburete, cuyo asiento alcanza una altura intermedia entre un *icpalli* y una silla occidental; aunque cabe destacar que sigue siendo muy aventurado asumir que estas posibilidades fueran contempladas por el público efectivo y se torna necesario contar con alguna fuente que las pueda respaldar.

Ahora bien, el trato del lector con sí mismo implica la consideración de un reordenamiento interno para la asimilación de contenidos; y aunque pudiera parecer que este reordenamiento constituye un proceso enteramente intrapersonal, cobra importancia para nosotros porque no se inicia dentro del individuo mismo, sino que es motivado por el texto en su papel de mediador en el proceso de culturización. En este sentido, es posible vincularlo con el ámbito normativo-socializador que se impulsa desde la obra.

En este tenor de ideas, es notable que los personajes cuyos rasgos han sido destacados con las marcas de carga semántica asuman posiciones de poder, ya sea por investidura o por coacción. Al respecto, cabe recordar que si bien el reordenamiento de la sociedad indígena del siglo XVI se sirvió ampliamente de los jefes locales como intermediarios, en la cúspide de la pirámide política las figuras fueron siempre españolas, culminando en el rey mismo cuya referencia fue constante, además de en asuntos recaudatorios, de derechos y justicia, también en los muros de la propia iglesia, cuya cenefa presenta el águila heráldica de los Habsburgo. Esta conjugación permite inferir una intención de asentar con claridad los papeles sociales que asumía la facción conquistadora, no es cosa sin importancia que las marcas de carga semántica atiendan también a objetos que se vinculan al poder, como la corona y la espada. La única figura masculina carente de estos indicadores es la de Juan el Bautista, asimilable a la del fraile, más cercano a los indios, que en numerosas ocasiones fungió como su defensor; y aunque su posición en la pintura indica sometimiento, logra insinuar con el gesto de ofrecimiento de la mano un refugio en la fe mediante la invitación al sacrificio propio en aras del bien mayor.

En este mismo rubro, destaca también la figura femenina en la que se ha representado la seducción, si bien de manera extremadamente recatada, conserva un punto de atención con la marca de carga semántica en la apertura de sus vestiduras, lo que lleva a suponer que se trata la prohibición del pecado carnal intentando no aludir a él de forma muy explícita, recordemos que las ordenanzas pedían vigilar que las pinturas fueran realizadas “decentemente” con la intención de no confundir a los nuevos fieles. Quizás por la misma razón, resulta especialmente efectivo en esta versión dejar fuera a Herodías, ya que su presencia constituye una suerte de trasgresión moral consumada, mientras que el caso de Salomé sólo sugiere una invitación a la trasgresión. Aunque esto pudiera conducir a una lectura en el sentido de que el mensaje busca contribuir a la erradicación de los problemas de poligamia y adulterio, queda el hecho de que en su alusión a las infracciones de este tipo y las posibles consecuencias no se presenta un vínculo directo entre los personajes infractores y quien sufre el castigo por la infracción. Igualmente, esto lleva a considerar en la pieza una afirmación de los papeles de género, con las figuras masculinas que toman

posiciones de poder, mientras que a la mujer se le relega a una posición de inductora al pecado.

Asimismo, llama la atención la asignación de los actos a ciertos espacios figurados, que en la obra tienen características interiores y exteriores. En el espacio interior se desenvuelven las relaciones más pacíficas, aunque también es un lugar en el que se considera puede surgir la intriga e incluso el acto pecaminoso; mientras que para el exterior es reservado el ámbito de castigo y de la posibilidad del uso de la violencia; sin embargo, al representar no el acto de la decapitación en sí, sino un momento previo, este se torna más en amenaza que en violencia explícita, en lo que cabe recordar que los misioneros tenían muy presente que era más efectiva, como modo de persuasión, la advertencia sobre un castigo terreno que sobre la condenación eterna.

Por su parte, el cuarto trato versa sobre el papel de interlocutor del texto en la relación que establece con el lector, lo que implica que este último pueda buscar en la obra explicaciones mayores que trasciendan lo que ha querido representarse, que pregunte directamente a la pieza sobre asuntos que probablemente no fueron contemplados en su elaboración, en lo que constituye efectivamente un diálogo con la pintura. En este sentido, sabemos por Valadés que las imágenes eran con frecuencia discutidas entre los naturales, reunidos a su alrededor después de la prédica; pero ¿exactamente qué era lo que se discutía?, lo ignoramos por completo; no es posible saber si las preguntas al texto versaban más sobre el contenido de la historia, sobre las formas de representación, sobre los objetos figurados, o sobre las conductas inferidas de los personajes, aunque cabe considerar que en todos estos rubros haya habido cuestionamientos. Una indagación a este respecto reclama un estudio de recepción que rebasa los alcances de este trabajo y necesita de por sí una vía metodológica que lo aleje de interpretaciones libres y de tono psicologista, y que se apoye en las fuentes de primera mano que pudieran existir.

En el trato que se establece entre el texto y el contexto cultural, se atiende a su carácter metafórico del contexto que le da origen, en este sentido la pieza es considerada como una replicación sintetizada del mundo europeo (texto como macro-cosmos cultural), pero en

ello debe considerarse también sus posibilidades metonímicas como parte formante de un conjunto mayor; por lo que es necesario tomar en cuenta que el texto elegido ha sido aislado del programa pictórico del presbiterio, en cuyo conjunto podría observarse la totalidad del universo cultural representado; esto conduciría a revalorar las observaciones realizadas sobre los papeles sociales, de género, de uso de espacios, además de la suma de otras tantas que pudieran surgir de tal revisión.

Sin duda una característica importante es que resulta factible que todas las escenas provengan de fuentes grabadas, en cuyo caso el texto deviene también informante de su sitio de procedencia a la vez que se recodifica para adaptarse a la nueva situación comunicativa. Por ello, resulta importante una revisión exhaustiva de la indumentaria, ya que podría conducir a identificar un lugar y fecha aproximada de origen para la localización de la fuente grabada. Asimismo, cabe recordar que las escenas representan pasajes bíblicos, por lo que este tipo de obras no funciona de manera autónoma en la labor de evangelización, sino que requieren de una explicación que implica el trabajo conjunto de lo pictórico y lo verbal, aunque se trate de una explicación mediada y no de la lectura directa de las Escrituras; es en este sentido que los fragmentos de los que provienen merecen especial atención.

Allende la especificidad de sus materializaciones, cada tipo de motivación en las actualizaciones verbales tiene también otras implicaciones. Podría pensarse que la motivación compositiva de San Mateo resultaría más útil para la prédica porque el uso económico de los motivos permitiría una mejor y más rápida asimilación de los contenidos. Sin embargo, se ha optado en la obra por una representación más cercana al texto de San Marcos, que posee una motivación realista, probablemente porque ofrece un acercamiento a los personajes y situaciones que la motivación compositiva simplemente no puede lograr, además de que le otorga al lector mayores informaciones para construir sus propios juicios valorativos. Considerar una motivación realista en este sentido, puede vincularse con la concepción de los frailes que la imagen (pintura o grabado) constituye una “prueba” fehaciente de lo que pueda afirmarse con la palabra, la vuelve más “real”; el mismo Fr. Diego Valadés, tras relatar las exóticas costumbres de los naturales, aduce: “la prueba de

todo lo arriba dicho hállase contenida en el siguiente dibujo”<sup>37</sup>. Todos estos elementos llevan a pensar una preferencia por lo comunicativo-persuasivo, más que en una doctrina aprendida a memoria, lo que coincide con los ideales de la misión franciscana en el Nuevo Mundo al buscar el convencimiento por sobre el uso de la fuerza para lograr efectivamente la conversión. Empero, en este asunto resta considerar que el tipo de doctrina impartida tendía a ser diferenciada por capas sociales y que la pintura es difícilmente distinguible más allá de las primeras filas de la nave, por lo que cabe la posibilidad de que se haya destinado sólo a quien estaba al frente, lo que amerita una indagación más detallada en el uso de los espacios arquitectónicos del conjunto en relación con la estratificación social.

Finalmente, desde el trato que se establece entre el texto y el metatexto, se considera al texto como un mecanismo descriptor, es decir que asume la capacidad de funcionar como una formación metalingüística que ayuda al abordaje de otros textos con características similares, y de esa manera guía el acceso a las maneras de representación de arte Cristiana occidental. Es notable el uso particular de los elementos perspectivos y los procedimientos de ordenamiento del espacio (sub-estructuras parciales) que le son propios como indicadores que aluden a una disposición del espacio geoméricamente construida sin serlo efectivamente, y que, aunque tienden a ser considerados como “naturales”, son modos-de-mirar aprendidos culturalmente; en ellos se despliega no sólo la organización de lo representado, sino también sus nexos narrativos y los despliegues de su jerarquía interna. Desde este punto de vista, el método particular que Kubler considera *cartoon-like* constituye una excelente introducción al nuevas formas de representar, su carácter simple y delineado permite acercarse a los elementos básicos del sistema figurativo, y a través de ellos al relato que vehicula, ulteriormente, el sistema simbólico religioso.

---

<sup>37</sup> Valadés, op. cit. p. 387



## Conclusiones

A continuación se presentan las conclusiones generales de este trabajo siguiendo el orden en que se han dispuesto los capítulos, se abordan los puntos generales de cada sección y aquello que se considera importante para futuras indagaciones que puedan ampliar las labores aquí emprendidas; por último, se trata lo concerniente a la hipótesis que se planteó al inicio del trabajo.

Así pues, la exploración teórica realizada en el primer capítulo condujo a la dilucidación de los presupuestos desde los que parte este estudio, a saber:

- a) es posible distinguir en lo cultural un ámbito tangible-manifiesto y un ámbito intangible-espiritual
- b) la cultura constituye un entramado de relaciones significantes contenidas en un espacio delimitado dentro del cual prácticas y productos cobran sentido social
- c) el núcleo intangible de lo cultural está compuesto por una mentalidad que subsume el mundo cultural a la vez que lo moldea
- d) desde el punto de vista semiótico, las manifestaciones tangibles de la cultura constituyen textos
- e) existe una relación biunívoca entre lo tangible (textos) e intangible (creencias) de lo cultural que permite la existencia de un isomorfismo vertical paradigmático
- f) las descripciones de contemporáneos, los relatos y las obras estéticas constituyen tres fuentes textuales importantes para el estudio de lo cultural
- g) los textos artísticos resultan las fuentes más ricas de investigación porque contienen el mayor número de recodificaciones sucesivas y resultan de la concomitancia de los tres marcos permanentes de la mentalidad.

En el capítulo segundo, que versa sobre la metodología, a partir de los presupuestos teóricos se distinguió la necesidad de enmarcar contextualmente los textos en dos ejes, uno

histórico social y otro estilístico formal. Asimismo, para analizar los textos se contempló la existencia de un nivel del relato, jerárquicamente superior a los textos individuales, considerados sus actualizaciones. En el caso del análisis de los textos verbales se eligió para su abordaje la corriente formalista rusa, en la que a partir de una serie de principios teóricos se examinó el material para indagar sobre su forma y estructura narrativa, en ello se tomó en cuenta:

- a) la existencia, como hipótesis de trabajo, de la categoría de micro-relato evangélico
- b) la consideración del personaje en tanto principio clasificador de funciones narrativas
- c) la identificación elementos temáticos menores (motivos) y mayores (temas)

Por lo que respecta a la vía del análisis pictórico, se tomó como base la propuesta de Boris Uspenskij para realizar el estudio de la obra en sus tres niveles, con el propósito de dilucidar aquellos elementos formales que permiten identificar personajes, acciones, jerarquía, temporalidad y adaptaciones a la situación comunicativa concreta. Por último, para realizar el cruce de ambos textos y una lectura de los resultados posterior a las indagaciones contextuales y el análisis, se propuso atender a los seis tratos de la función sociocomunicativa del texto.

El capítulo tercero presenta la indagación histórico-social, cuya delimitación fue orientada por los tres marcos permanentes de la mentalidad –cosmología, técnica y moral–, de manera que se consideraron: a) la concepción del otro en el encuentro cultural – específicamente cómo se entiende la otredad indiana desde el esquema franciscano y qué lugar ocupa en el esquema de su mundo–; b) los instrumentos utilizados para vehicular la evangelización; y c) las preocupaciones franciscanas respecto de la relación de los hombres entre sí y de los hombres con la divinidad. Si bien esta indagación no constituyó un estudio historiográfico riguroso, logró delimitarse la información contextual organizada de lo general a lo particular, partiendo de los orígenes de la orden franciscana y los ideales asociados a ella, hasta terminar con el convento que alberga la pintura del caso de estudio. Esto permitió encontrar generalizaciones que pudieran orientar las inferencias posteriores, a saber:

- a) la inclinación de la Orden por un ascetismo itinerante tendiente a una “teología afectiva”
- b) su impulso a la religiosidad popular y el orgullo local de las comunidades
- c) la dedicación a la labor pastoral más que a la vida monacal en la misión al Nuevo Mundo
- d) su visión etnográfica al distinguir las particularidades de comunidades e individuos entre los naturales
- e) el apego al ideal evangelista de la iglesia primitiva en la conquista espiritual
- f) la tendencia a una actitud indigenista pragmática
- g) la búsqueda constante de nuevos medios instrumentales para llevar a cabo la evangelización
- h) la atención primordial a la lengua y el uso de imágenes como medios de comunicación para el adoctrinamiento
- i) el impulso generalizado a la práctica de reducción de los asentamientos indígenas y su uso instrumental en la evangelización
- j) la preocupación de la orden por la extirpación de la idolatría y la erradicación de la poligamia entre los naturales

Ahora bien, por lo que respecta al capítulo cuarto, correspondiente al marco estilístico-formal, este fue delimitado considerando los niveles de análisis propuestos para la pieza pictórica y en razón de su contextualización; así, se obtuvieron secciones en los rubros del sistema óptico-geométrico de representación, la iconografía y los temas, y las actualizaciones. Cabe destacar que fue necesario incluir breves seguimientos conceptuales en lo relativo al estilo y a la iconografía, dado que resultaron conceptos de uso ambiguo y discrepante entre los autores; a partir de esto, se lograron definiciones operativas específicas para este estudio, resulta necesario establecer un estudio posterior que tenga como propósito la especificación terminológica y los alcances que estos conceptos pudieran tener en tanto categorías analíticas y no criterios valorativos. Igualmente, en este apartado se ha notado que resulta indispensable una indagación tanto de los registros parroquiales,

como del Inventario de Alhajas de Sacristía de la Provincia Franciscana del Santo Evangelio del Fondo Franciscano de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

En el quinto capítulo se desarrollaron los análisis verbal y pictórico, así como la comparación entre ambos y las reflexiones finales que vinculan los resultados con el contexto. Específicamente, al abordar los textos verbales se ha realizado un seguimiento paralelo de los dos fragmentos utilizados en todos los niveles, en ello se ha detectado la viabilidad metodológica de partir del personaje como soporte de las acciones narrativas para desde él distinguir los motivos, encontrar sus procedimientos de inserción y los tipos de motivaciones que conforman, restituir una secuencialidad ideal, organizar el material temático en situaciones y, finalmente, poder obtener el relato ideal. En tal proceder se ha encontrado la necesidad de ahondar en estudios posteriores sobre:

- a) el establecimiento de escalas para la asignación de cargas emocionales
- b) la condición de los nombres-máscara que funciona a la vez como caracterización
- c) la relación entre el carácter de los personajes y su desarrollo de carga emocional
- d) los procedimientos de inserción de los micro-relatos evangélicos en la unidad narrativa mayor
- e) el vínculo entre la modalidad mimética y los tipos de de motivación
- f) la añadidura por la tradición de material temático adicional extra-textual
- g) las posibilidades de simbología religiosa atada de métodos específicos de introducción del material temático
- h) la tipificación de los relatos por su inclinación hacia alguno de los polos valorativos de carga emocional
- i) la condición del relato ideal como un conjunto de situaciones tematizadas
- j) el papel narrativo de los personajes tradicionalmente identificados como protagonistas en los relatos de martirio
- k) la revisión de la concepción sinóptica de la elaboración de los evangelios desde el punto de vista de sus construcciones motivacionales
- l) el despliegue de las espacialidades y de la temporalidad mediante la conjunción de motivos libres

- m) las oposiciones temáticas que se establecen gracias al material narrativo extra-textual
- n) la exploración de todo el material evangélico en busca de funciones invariantes

Por lo que respecta al texto pictórico, el análisis siguió el esquema propuesto en el capítulo segundo, en él se ha encontrado pertinente la posibilidad de abordar como primer nivel de estudio la conformación del espacio figurado como principio organizador de lo que se representa, y en el que pueden ubicarse los primeros procedimientos de inserción del material, de su jerarquización interna y de un acercamiento inicial a los despliegues de secuencialidad temporal. A partir de este nivel se distinguieron en el nivel figurativo los elementos concretos así como su identificación dentro de la iconografía cristiana, las marcas de carga semántica como segundo establecimiento de jerarquización concerniente específicamente a las figuras, y los temas iconográficos que representan en su conjunto. Por último, se ha utilizado esta información para inferir adaptaciones específicas en la realización de la pieza para lograr su funcionamiento en una situación comunicativa concreta. Este seguimiento ha conducido a considerar para indagaciones posteriores:

- a) el vínculo entre jerarquización por planos y su otros indicadores de importancia, como las marcas de carga semántica
- b) la tipificación de los procedimientos que sugieren la presencia de sistemas óptico-geométricos particulares
- c) la identificación de otras posibilidades de funcionamiento de los procedimientos de torsión, además de la indicación de movimiento
- d) la consideración del establecimiento de un nivel que atienda específicamente a los procedimientos temporales
- e) la confrontación de el seguimiento temporal por planos con otros indicadores de temporalidad, y su relación con recorridos de lectura
- f) la conjunción de puntos de observación distintos en las piezas que representan más de una escena para lograr un punto único
- g) la indumentaria de las figuras para la localización de una posible fuente grabada
- h) la consideración del conjunto completo del presbiterio como la totalidad de la pieza

- i) las posibilidades de una lectura consecutiva por segmento horizontal, y la conveniencia en la economía representacional de la conjunción de escenas novo y veterotestamentarias
- j) la revisión de todos los frescos conventuales del siglo XVI en la zona para la identificación de procedimientos representacionales semejantes entre las obras
- k) la indagación sobre el registro de restauración de la campaña llevada a cabo en los años ochenta, para conocer las razones por las que existen áreas sin raspado y si es posible recuperar algo de la parte central del presbiterio

En la revisión de los seis tratos de la función sociocomunicativa para la comparación de los resultados y su vinculación con los marcos contextuales, se encontró que la primera atañe específicamente al trato entre destinador y el destinatario, donde el texto es visto como mensaje en tanto intercambio de información. En este punto se atendió al orden establecido en el desarrollo del análisis verbal para la realización de los cruces, por considerarse en éste mayor precisión categorial, además de ser la fuente del texto pictórico. De tal confrontación entre los textos han surgido como imperativos para estudios subsecuentes:

- a) la comparación entre el despliegue de temas iconográficos y situaciones narrativas específicas
- b) los vínculos existentes entre la representación de cargas emocionales, por un lado, y las marcas de carga semántica y la jerarquización de los planos, por el otro
- c) las posibilidades representacionales de los procedimientos de subordinación y la similitud que estos puedan tener con sus contrapartes verbales
- d) la transposición de los espacios narrativos dados por la operación conjunta de los motivos sin ser explicitados verbalmente
- e) la tendencia a representar y aumentar en intensidad los momentos climáticos del relato como medios de persuasión
- f) la presencia de dicotomías temáticas narrativas que integran material temático extra-textual y su constancia en las representaciones pictóricas

Como último paso, los cinco tratos restantes orientaron y organizaron las reflexiones finales que contemplan la relación de los resultados obtenidos con elementos del contexto. En este sentido, cabe destacar que no se buscó una aplicación específica de cada metafunción de los tratos, sino que se reflexiona en torno a ellas y respecto del caso específico de estudio; la construcción de un modelo que contemple todas sus facetas en tanto variables requiere de un estudio de por sí que arroje mayor precisión conceptual y teórico-metodológica en la propuesta para considerar su viabilidad.

Ahora bien, respecto a la hipótesis que se planteó inicialmente y que dio pie a la exploración teórico-metodológica, “existe diferencia formal-estructural entre el relato bíblico verbal y su representación pictórica” (con Ho “no existe diferencia formal-estructural entre el relato bíblico verbal y su representación pictórica”) puede afirmarse que si bien existe diferencia formal-estructural entre el relato bíblico verbal y su representación pictórica, se presentan similitudes en los niveles del personaje, de los procedimientos utilizados en las actualizaciones, del despliegue de unidades temáticas y de la conformación de un relato ideal que pueden ser identificados en la pieza de pintura mural, culminantes en la representación de la dicotomía trasgresión moral – castigo del mártir, que sin embargo, se completa gracias a material temático extra-verbal agregado por la tradición interpretativa de los pasajes; esto puede conducir, ulteriormente, a la dilucidación de constantes relacionales en todo el conjunto, tanto de los Evangelios como de sus representaciones pictóricas.

Asimismo, tales semejanzas evidencian la necesidad de preguntarse si, en un contexto determinado se pueden homologar funciones pragmáticas a partir de estructuras distintas, y en el caso de que esto resultara posible, debe determinarse cuáles son los mecanismos específicos que permiten tal homologación. Estos postulados llevarían también, en una siguiente etapa, a considerar grados de similitud atendiendo a los distintos estadios en los que se desarrolla el texto, indispensables si se prosigue la búsqueda de fórmulas isomórficas en los productos culturales, a partir de las cuales pueda establecerse un enlace entre lo tangible-material e intangible-espiritual para eventualmente indagar sobre rasgos de la mentalidad.



## Anexo I

### Tabla cronológica de Zempoala en el siglo XVI

- 1527 Inicia la misión franciscana a la región desde la casa de predicación de Texcoco
- 1529 Por cédula real del 4 de agosto, los indios de Rinconada y Zempual pedían exención de tributos y se comprometían a fabricar “la casa de los frailes franciscos que están en la dicha provincia”.
- 1531 Creación del corregimiento de Zempoala
- 1531 Otorgamiento por la segunda Audiencia (1530-1535) de San Agustín Zapotlán para beneficio de la Corona.
- 1540 Los P.P. Agustinos tomaron casa en Cempoala. – Al cabo de unos años (?) dejaron el convento y el pueblo. *Probable inicio de construcción del convento de Todos los Santos*
- 1551 19 de diciembre, los indios de Zempoala fueron donde el virrey Luis de Velasco para inconformarse por el trato que el encomendero, Licenciado Luis de Sandoval, daba a los indios que tenía a su servicio, el virrey los libró de dar tal servicio así como de la entrega de sal y de ají.
- 1553 7 de febrero – Contrato de las autoridades indígenas de Zempoala con los franciscanos de Otumba para ceder la mitad del caudal que saliera de los manantiales –jurisdicción de Zacuala– a cambio de frailes para la comarca y un pago anual en oro.
- 1553 Campaña constructiva del convento a cargo de los franciscanos
- 1553 12 de diciembre. El visitador Diego Ramírez condena al Lic. Sandoval (encomendero de Zempoala) a pagar cierta multa que debería cederse en beneficio de los monasterios de Meztitlán, Cuyuacán y “del pueblo de Cenpuala de la Orden del Señor San Francisco”
- 1555 27 de julio el visitador Diego Ramírez dispuso que los indios cultivaran, anualmente y durante doce años, dos sementeras, una de trigo y otra de maíz para que la cosecha fuera recogida por el Lic. Sandoval, además de entregarle a éste último tres guajolotes o su equivalente en dinero.
- 1560 Valuación de los tributos de los territorios de Zempoala en encomienda en 240 pesos anuales.
- 1564 Aumento de tributo para Zempoala
- 1565 Se manda que los indios de Zapotlán den 465 pesos, 4 tomines y 9 granos de oro común cada 4 meses; y 201 almudes de maíz en tiempo de cosecha.
- 1569 Relación de la Provincia del Santo Evangelio – Probablemente Mendieta
- 1570 Probable inicio de edificación del templo actual (Chauvet)
- 1580 Queja del gobernador y principales de Zempoala contra abusos del corregidor. El virrey ordenó carga equitativa entre los pueblos de la jurisdicción para cubrir las necesidades de la casa del corregidor, y pago de medio real diario a todos los indios que le sirvieran.

- 1580 Petición de Melchor López Castellanos, propietario de minas y haciendas de beneficio de plata en Pachuca, que le otorgasen indios del repartimiento de Zempoala. Virrey concede petición.
- 1580 Relación Geográfica de Cempoala, Epazoyuca y Tetlitzaca
- 1585 Convento terminado
- 1585 Relación Geográfica de Oroz, Mendieta y Suárez

## Anexo II

### Relaciones Geográficas

Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Lic. Juan de Ovando  
(probablemente Fr. J. de Mendieta)

1569

#### Cempoalla<sup>1</sup>

Diez leguas de México, más abajo de Otumba, hacia el Norte, hay otro monesterio cuya vocación es de Todos los Santos, el cual está fundado entre cuatro ó cinco pueblos que se juntaron y ayudaron para lo edificar, los cuales todos ternán hasta tres mill vecinos, antes menos que más. Residen en este monesterio tres sacerdotes y un lego. Los dos sacerdotes son confesores y predicadores de los indios: el otro no más de confesor. [*Al margen*: “Son menester otros dos.”] Los pueblos que están allí juntos son los siguientes:

El primero Cempoalla, del cual toma aquel sitio el nombre. Está en encomienda del Lic. Sandoval. El segundo es Zacuala, cuyo encomendero es Álvaro de Santa Cruz. El tercero es Tlaquilpa: está la mitad dél en cabeza de S. M., y la otra mitad en Manuel Téllez. El cuarto es Tequipilpa, pueblo de S. M. Otros sujetos del pueblo de Epazoyuca, donde hay religiosos de Sant Agustín y está en encomienda de D<sup>a</sup> Francisca del Rincón, están casi pegados á la dicha población que aquí se juntó, y por estar tan cerca deste monesterio acuden á él á la doctrina.

Demás desto tienen de visita los religiosos de Cempoalla un pueblo de S. M. que terná quinientos vecinos y está dos leguas de allí, llamado Zingolucá S. Antonio. [*Al margen*: “aquí son menester dos por sí.”] Tiene otras tres iglesias sujetas.

Item: tiene de visita otro pueblo de Juan de Velázquez, llamado Santo Tomás Teliztaca, que tiene otra iglesia de Sant Gabriel, y en entrambas habrá ochocientos vecinos.

---

<sup>1</sup> Icazbalceta, op. cit., p. 15

Relación de Cempoala, Epazoyuca y Tetlitzaca  
Luis Obregón (autor), Bartolomé Osorio (escribano)

1580

CEMPOALA<sup>2</sup>

En el pueblo de Cempoala de la nueva congregación de la Nueva España, en primero de noviembre del mil y quinientos y ochenta años, el ilustre señor Luis Obregón, corregidor de dichos pueblos, y justicia mayor del pueblo de Epazoyuca y Tetlitzaca y sus sujetos por su Majestad, hizo parecer ante sí a Don Diego de Mendoza, principal de Cempoala, y a Don Francisco de Guzmán, gobernador del pueblo de Tzaquala, y a Don Pablo de Aquino, gobernador de Tecpilpan, y a Martín de Ircio, gobernador de Tlaquilpa, y a los alcaldes de los dichos pueblos y a otros muchos indios viejos y ancianos de los dichos pueblos, para hacer la descripción que su Majestad manda de los dichos pueblos. Y, mediante Juan de Umaña, español, de la lengua mexicana intérprete, fueron preguntados por los capítulos de la dicha descripción, y dijeron y aclararon lo siguiente:

*11. En los pueblos de los indios, solamente se diga lo que distan del pueblo en cuyo corregimiento o jurisdicción estuvieren, y del que fuere su cabecera de doctrina.*

11. Los pueblos de la congregación de Cempoala son cuatro cabeceras, llamadas Cempoala, Tlaquilpa, Tzaquala y Tecpilpan. El corregimiento es, la mitad de Tlaquilpa. Están todos estos cuatro pueblos juntos, por donde le llaman “congregación”. Están en un llano, tierras de Tzaquala y de Cempoala. Congregáronse, por estar juntos a la doctrina y por causa del agua, que antes no la tenían sino en jagüeyes. Trujeron esta dicha agua de una legua de donde están congregados, del pie de un cerro que llaman Tlecaxtitlan, que quiere decir “cerro hecho a manera de brasero” porque, en la cumbre del dicho cerro, está un llano hecho como brasero. Trujeron el agua por unos arcos de calicanto hasta en medio de la congregación, en una fuente en medio de la plaza de los cuatro dichos pueblos, y corre por todas las calles. Y, en medio de los dichos pueblos, fundaron un monasterio de frailes franciscos. Congregáronse el año de mil y quinientos y cincuenta y siete, día de San Martín.

---

<sup>2</sup> En la transcripción hemos integrado al texto los datos entre corchetes de la versión de René Acuña (op. cit.), y Ballesteros (*La pintura... op. cit.*), igualmente se han dispuesto las preguntas de la relación antes de su correspondiente respuesta, en ambos casos con el único propósito de facilitar la lectura.

Cempoala tiene cuatro sujetos, que se llaman Huitznahuac, Tecpa, Quiyahuac y Ahuaquauhtitlan; Tlaquilpa tiene tres sujetos que son Altican, Coatepec y Nopalapan; Tzaquala tiene cuatro sujetos, que se dicen Acxotla, Mexoxoctla, Tecocomolco y Hueytepec, y Tecpilpan tiene cuatro sujetos, que son Tlanexpa, Tetzahuapan, Nequametepec y Tzapotlan. En todos estos sujetos tienen iglesias, en que los visitan los dichos frailes franciscos, y los demás acuden a la doctrina a los dichos pueblos. Distan de las cabeceras, a legua, y a legua y media, y a dos leguas.

*12. Y asimismo, lo que distan de los otros pueblos de indios o de españoles que en torno de sí tuvieren, declarando, en los unos y en los otros, a qué parte dellos caen, y si las leguas son grandes o pequeñas y, los caminos, por tierra llana o doblada, derechos o torcidos.*

12. Estos dichos cuatro pueblos a doce leguas de la ciudad de México, hacia el sur. Los pueblos comarcanos que tiene son: Pachuca, pueblo de españoles y minas, a cuatro leguas hacia el norte; Otumba, pueblo de indios, cuatro leguas hacia el sur; Tepeapulco, a tres leguas, cae entre levante y sur; Tzinhuiluca, a tres leguas, pueblo de indios, cae hacia levante. Los caminos son llanos, abiertos y derechos, y las leguas son largas.

*13. Item, lo que quiere decir en lengua de indios el nombre del dicho pueblo de indios y por qué se llama así, si<sup>3</sup> hubiere que saber en ello, y cómo se llama la lengua que los indios del dicho pueblo hablan.*

13. Cempoala quiere decir en lengua castellana “veinte”, porque antiguamente vivían los cempoaltecas en este pueblo; hablan la lengua mexicana y, algunos advenedizos, hablan la lengua otomí (otomí quiere decir que “no se entiende”). Tlaquilpa quiere decir “encalado”, porque los antiguos tutltecas hicieron unos encalados en el pueblo y quedóse este nombre; hablan la lengua mexicana, y hay algunos otomites advenedizos. Tzaquala quiere decir “unos montones de tierra, hecha a mano a manera de gradas”; éstos hablan la lengua mexicana, y hay algunos chichimecas que quiere decir “gente barbara”. Tecpilpan quiere decir “señorío”, porque este pueblo era de un señor que se llamaba Moquihuixtli; hablan la lengua mexicana, y hay chichimecos.

*14. Cuyos eran en tiempo de su gentilidad, y el señorío que sobre ellos tenían sus señores y lo que tributaban, y las adoraciones, ritos y costumbres, buenas o malas, que tenían.*

---

<sup>3</sup> “Su” en la versión de Acuña.

14. Estos cuatro pueblos y sus sujetos eran, en tiempo de su gentilidad, del señor de Tetzcuco, Nezahualcoyotzin. Andando el tiempo, y siendo señor en México Itzcohuatzin, pasaron los pueblos de Cempoala, y Tlaquilpa y Tecpilpan, al señorío de México; solamente Tzaquala se quedó en el señorío que sobre ellos tenía Nezahualcoyotzin y reconocían siempre al reino de Tetzcuco, reino de Acolhuacan.

Tributaban navajas, con que hacían macanas y después, andando el tiempo y siendo señor en México Itzcohuatzin, por mucho tiempo no tributaron nada, sino solamente, cada año, llevaban una canoa a México. Hasta que, en tiempo de Ahuitzotzin, antecesor de Montezuma, aquel rey fue el primero que mandó le tributasen mantas, gallinas y todo género de volatería. Porque hizo el templo grande del ídolo Huitzilopochtli y, cuando acabó el templo, hizo gran fiesta, convidando a toda la tierra, así de enemigos como de amigos, y todos los cautivos habidos de la guerra los recogió para sacrificar en el templo. Y, como sucedió Montezuma en su lugar, no quiso perdonar los tributos.

Las adoraciones y ritos que tenían: Los antiguos pobladores no adoraban ídolos, sino solamente al Sol, y toda la caza alzaban al cielo en señal de dar gracias al Sol, y luego comían. Y andando el tiempo vinieron los colhuaques, que generación de por sí, y estos enseñaron a idolatrar, y trujeron los ídolos y enseñábanles a adorarlos. Adoraban a Hutzilopuchtli, a Titlacahuan y a Quetzalcoatl, y a Ome Ácatl y a Tezcatlipoca, y a otros ídolos; hacían sus ceremonias de veinte a veinte días. También adoraban el fuego que llaman tlaxicco onoc, y hacían la reverencia que llaman ontlalquaya, en que tocaban la tierra con la mano y después ponían la mano en la boca. Y ayunaban, y no comían sino tamales a secas. Y, cuando pedían algo al Demonio, primero horadaban la lengua con una lanceta y, después, pasaban un manojo de paja y otras varas de mimbre; otros, horadaban el molledo del muslo, o donde les parecía, y otros en los pastorejos de las orejas; y se sahumaban, que llaman tlenemaca.

Las costumbres que tenían era que, siendo el muchacho de edad de doce años, le enviaban al calmecac, que quiere decir “sacristanes”, para que sirviese con los ministros que estaban en el templo que llaman calmecac, donde vivía con mucha castidad, so pena de la vida y maldición del ídolo Huitzilopuchtli, al que llamaban teopixque, que quiere decir “sacerdote”, y tlenamacac, que quiere decir que “tenía oficio de sahumar el templo”. Y ayunaban para todo lo dicho. Y en todos estos pueblos, en siendo los muchachos de edad de doce años, ninguno se criaba con sus padres, sino que luego los enviaban al telpochcalco, que quiere decir “escuela”, donde se juntaban todos los muchachos. Allí tenía cuidado un mayoral dellos, que llaman Telpochtlato, donde deprendían buenas costumbres y los ejercitaban en trabajos, hasta que eran de edad para poder ir a la guerra. Y a los que salían valientes en trayendo un cautivo, luego los dejaban en su libertad para poderse casar y tomar alguna mujer; porque también tenían mujeres, tanto legítimas como mancebas. Y, cuando se casaban, hacíanlos juntar junto al fuego en un petate, y allí comían, y no habían de alzar el petate hasta de ahí a tres días. Y si antes de

edad conocían mujer, apaleábanlos con leños, hasta que los dejaban medio muertos. Y a los que cometían adulterio les quebraban la cabeza con una piedra grande, hasta que entrambos morían. Y, si no era la mujer legítima, sino manceba, en cometiendo la traición, las entregaban a los que eran ya de edad para que se aprovecharan de ellas.

El que salía valiente, si vencía o cautivaba a cuatro cautivos habidos de buena guerra, a este le llamaban tequihua. Estos eran de los más libertados en todo, y no habían de hacer fiesta sin ellos. Traían mantas pintadas y leonadas, que es señal entre ellos de valiente, que llaman a la color quapachtli. Y les quitaban todos los cabellos, y solamente les dejaban en la frente un mechón que llaman inixquatzon, que en nuestra lengua quiere decir “copete”. Y el que no era valiente, aunque fuese hijo de gran señor, no podía traer las insignias del valiente, sino que por su persona había de ganar y merecer, y por su trabajo habían de valer. Y más estimado era el que por su persona ganaba honra, que no el que heredaba; porque había muchos hijos de buenos padres, que, por no haber hecho cosas hazañosas, andaban abatidos.

*15. Cómo se gobernaban y con quién traían guerra, y cómo peleaban, y el hábito o traje que traían y el que ahora traen, y los mantenimientos de que antes usaban y ahora usan, y si han vivido más o menos antiguamente que ahora, y la causa que dello se entendiere.*

15. Estos cuatro pueblos y sus sujetos tenían sus gobernadores y mayores, a los que llaman en su lengua tlacatecuhtles. Sevíanles haciéndoles sus casas y sementeras, y mantas y servicios personales, y con gallinas y maíz. Tenían guerra con los de Tlaxcala y de Huexotzingo. Peleaban con macanas, y con ichcahuipiles y petos de algodón. El traje que generalmente traían eran sus mantas y bragueros, y ahora traen sus camisas y zaragüeyes y mantas y, los que pueden, zapatos y sombreros.

En tiempo antiguo, comían conejos y liebres y venados y pájaros, y, los chichimecos, culebras y sabandijas del campo; éstos, se entiende que eran los advenedizos. Los mantenimientos que ahora usan son tortillas y tamales y gallinas, y carne de vaca y de puerco y pan de trigo, los que lo pueden alcanzar

Vivían, antiguamente, muy sanos y mucho tiempo, y admirábanse mucho de ver difuntos. Y era la causa que comían y bebían poco, y andaban ordinariamente ejercitados en guerras; y, si ahora viven poco, la causa es por andar cargados y ser la comida muy pobre. Y, además, andan muy vejados en servicios personales, así de minas (que es lo que más sienten) como en edificios y labores.

Por fin, antiguamente habían mucha cantidad de gente pero ahora los cocoliztles los tienen muy apocados y se van acabando. Y, antiguamente, no sabían lo que era un cocoliztle.

*16. En todos los pueblos, de españoles y de indios, se diga el asiento donde están poblados, si es sierra o valle, o tierra descubierta y llana, y el nombre de la sierra, o valle y comarca do estuvieren, y lo que quiere decir en su lengua el nombre de cada cosa.*

16. Estos cuatro pueblos están poblados en tierra llana y tienen cerros no muy altos a la redonda: unos llamados cerros de Cempoala, y otros, de Tzaquala, y otros de Tlaquilpa, y otros de Tecpilpan. Y está el Cerro de Tlecaxtitlan, que es grande, que es el cerro de donde se trae el agua, que su nombre quiere decir “cerro a manera de brasero”. Hay muchos llanos.

*17. Y si es tierra o puesto sano o enfermo, y, si enfermo, por qué causa (si se entendiere), y las enfermedades que comúnmente suceden, y los remedios que se suelen hacer para ellas.*

17. El temple destos cuatro pueblos, y el de sus sujetos, es frigidísimo y sano. Cuando enferman, es de bubas, por ser frío; otros enferman de cámaras de sangre, y ahora enferman y mueren del cocoliztle y de taberdetes. Cúranse con yerbas, porque muchos dellos son herbolarios. Muérense de mal curados y, muchos, de hambre, porque enferman maridos y mujeres, y no tienen quien les haga de comer, ni quien los sangre ni cure, por su mucha pobreza.

*22. Los árboles silvestres que hubiere en la dicha comarca comúnmente, y los frutos provechosos que dellos y de sus maderas se saca, y para lo que son o serían buenas.*

22. Los árboles que tienen estos cuatro pueblos y sus sujetos son cerezos de la tierra, tunales y magueyales. Destos magueyales se aprovechan de hacer miel, vino, mantas de henequén, jáquimas, y cabrestos y otros cordeles, y comen las pencas cocidas. Destos magueyes nacen unos troncos grandes, con que cubren sus casas. Destas pencas de maguey, en estando secas, les sirve de leña para con que aderezar sus comidas. Y tienen otros muchos provechosos destos magueyes.

*23. Los árboles de cultura y frutales que hay en la dicha tierra, y los que de España y otras partes se han llevado, y se dan o no se dan bien en ella.*

23. Las arboledas de España que tienen estos cuatro pueblos y sus sujetos, de Castilla, son duraznos, membrillos, manzanas y algunos nogales y almendros, aunque pocos.

*24. Los granos y semillas, y otras hortalizas y verduras, que sirven o han servido de sustento a los naturales.*

24. Las semillas que siembran en estos cuatro pueblos es maíz, trigo, frijoles, habas, alverjas, y ají y huautli, y chíá, y cebada; y de hortaliza: lechuga, rábano, cebolla, y cardos y ajos. Los más años se hielan estas semillas, por ser la tierra fría.

*27. Los animales y aves, bravos y domésticos, de la tierra, y los que de España se han llevado y cómo se crían y multiplican en ella.*

27. Los animales que tienen estos cuatro pueblos y sus sujetos son venados, conejos, liebres y coyotes, que quiere decir “adives”.

*31. La forma y edificio de las casas, y los materiales que hay para edificarlas en los dichos pueblos, o en otras partes de donde los trujeren.*

31. Las casas que tienen estos cuatro pueblos y sus sujetos son de piedra y, algunas, de adobe, cubiertas las más de tejas y, algunas de paja. No mezclan con cal, sino con tierra, y ésta revuelta con paja. Las puertas no las tienen en las calles, sino a las espaldas.

*33. Los tratos y contrataciones y granjerías de que viven y se sustentan, así los españoles como los indios naturales, y de qué cosas y en qué pagan sus tributos.*

33. Los tratos destos cuatro pueblos y sus sujetos, y las granjerías que tienen, es vender miel, maíz, frijoles, gallinas y otras semillas.

*34. La diócesi, de arzobispado u obispado o abadía, en que cada pueblo estuviere, y el partido en que cayere, y cuantas leguas hay y a qué parte del pueblo; dónde reside la catedral y la cabecera del partido, y si las leguas son grandes o pequeñas, por caminos derechos o torcidos, y por tierra llana o doblada.*

34. La diócesis destos cuatro pueblos y sus sujetos es el arzobispado de México, que está a doce leguas destos dichos cuatro pueblos. Los caminos son llanos y, las leguas, largas.

*35. La iglesia o catedral, y la parroquial o parroquiales que hubiere en cada pueblo, con el número de los beneficios y prebendas que en ellas hubiere, y si hubiere en ellas alguna capilla o dotación señalada, por caminos derechos o torcidos y por tierra llana o doblada.*

35. En estos cuatro pueblos de la dicha congregación, en medio de los dichos cuatro pueblos, tienen una iglesia de frailes franciscos, los cuales visitan los sujetos, en la cual residen de ordinario cuatro frailes.

*37. Asimismo, los hospitales y colegios y obras pías que hubiere en los dichos pueblos, y por quién y cuándo fueron instituidos.*

37. En estos cuatro pueblos hay un hospital en el cual se curan muy pocos indios naturales, porque tienen por abusión que, en entrando a curarse en él, luego se han de morir; y, si no es por fuerza, ningún natural se cura en él.

*46. Las comodidades y descomodidades que tienen de leña, agua y refrescos, y otras cosas buenas y malas para entrar y estar en ellos.*

46. En estos cuatro pueblos y sus sujetos hay cuatro comunidades, donde se juntan a sus cabildos y a sus fiestas, en las cuales hay cuatro gobernadores (en cada comunidad, uno), que gobiernan y rigen la dicha congregación<sup>4</sup>.

Luis Obregón (rúbrica).

Ante mí: Bartolomé Osorio, escribano nombrado (rúbrica).

Relación de la Descripción de la Provincia del Santo Evangelio que es en las Indias  
Occidentales que llaman La Nueva España hecha el año de 1585  
Fr. Pedro Oroz, Fr. Jerónimo de Mendieta y Fr. Francisco Suárez

Cempoala<sup>5</sup>

Pueblo de solos indios. Está a diez leguas de México más abajo de Otumba, hacia el norte. La vocación es de Todos los Santos. Tiene tres sacerdotes, el uno es predicador.

---

<sup>4</sup> Aquí puede notarse que al responder se confunde “comodidad” por “comunidad”.

<sup>5</sup> Chauvet, op. cit. p. 136

### **Anexo III**

## **Constituciones Sinodales el Primer Concilio Provincial celebrado en 1555 en “la muy insigne y leal ciudad de Tenuztitlan-México de la Nueva España”, presidido por el arzobispo Alonso de Montúfar.**

### Capítulo XXXIV

Que no se pinten imágenes sin que sea primero examinado el pintor y las pinturas

Deseando apartar de Dios todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otras inconvenientes, que a las personas simples suelen causar, errores como son: abusiones de pintura e indecencia de imágenes; y por que en estas partes conviene más que en otras proveer esto, por causa que los indios sin saber pintar ni entender lo que pintan, ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual todo resulta en menosprecio de nuestra santa fe.

Por ende, S.A.C. estatuímos y mandamos que ningún español ni indio pinte imágenes, ni retablos en ninguna iglesia de nuestro arzobispado y provincia; ni venda imagen sin que primero el tal pintor sea examinado y se le de licencia por nos o por nuestros provisosores para que puedan pintarla. Y las imágenes que así pintare sean primero examinadas y tasadas por nuestros jueces al precio y valor de ellas, so pena que el pintor que lo contrario hiciere, pierda la pintura e imagen que hiciere. Y mandamos a los nuestros visitadores que en las iglesias y lugares píos que visitaren, vean y examinen bien las historias e imágenes que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal o indecientemente pintadas las haga quitar de tales lugares y poner en su lugar otras como convenga a la devoción de los fieles. Y asimismo las imágenes que hallaren que no están honesta o decentemente ataviadas, especialmente en los altares o otras que se sacaren en procesiones, las haga poner decentemente.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ángeles Jiménez, op. cit. p. 81-82. Hemos elegido esta versión sobre la que reproduce Toussaint (op. cit.) por ser más clara la segmentación que realiza con la puntuación, ambas son, esencialmente el mismo documento.



## Bibliografía

- Abad Pérez, Antolín, *Los franciscanos en América*, Madrid, Mapfre, 1992, 318 pp.
- Acuña, René (coord.), *Relaciones Geográficas del Siglo XVI*, Tomo 1, México, UNAM-IIA, 1985, 400 pp.
- Alberti, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos*, Madrid, Tecnos, 1999, 204 pp.
- Álvarez, José Rogelio (dir.) *Enciclopedia de México*, tercera ed., México, 1978.
- Ángeles Jiménez, Pedro; Sotos Serrano, Carmen, *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, UNAM-IIES, 2007, 195 pp.
- Arcos Martínez, Nelly, *Las visitas de Zempoala Hidalgo, caso de estudio: Capilla de San Antonio Oxtoyuca*, Tesis de Maestría en Arquitectura, 2006.
- Báez Rubí, Linda, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ballesteros García, Víctor Manuel, *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2003, 124 pp.
- *La pintura de la relación de Zempoala de 1580*, México, UAEH, 2005, 127 pp.
- Barthes, Roland et.al., *Análisis estructural del relato*, 9ª ed., México, Ediciones Coyoacán, 2011, 229 pp. (1ª ed esp. 1996, 1ª ed. Francés: L'analyse structurale du récit, Communication, No. 8)
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971, 2 tomos.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, 520 pp.
- Bernand, Carmen; Gruzinski, Serge, *Historia del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1999, 2 tomos.
- Biblia Vulgata Latina*, trad. del P. Phelipe Scio de San Miguel, Valencia, Joseph y Thomas de Orga, 1790, Tomo I del Nuevo Testamento, 581 pp.
- Blánquez Fraile, Agustín, *Diccionario Latino-Español Español-Latino*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1985;
- Bouthoul, Gastón, *Las mentalidades*, Col. ¿Qué sé? No. 21, Barcelona, Oikos-Tau, 1971, 127 pp.

- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, México, Paidós, 1987, 279 pp
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1946, 203 pp.
- Chabrol, Claude, *Semiótica narrativa: textos bíblicos*. Madrid, Narcea, 1975, 249 pp.
- Cicerón, Marco Tulio, *Disputas Tusculanas*. T. 1, versión de Julio Pimentel Álvarez, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979.
- Cohen, Morris y Nagel, Ernest, *Introducción a la lógica y al método científico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968, 2 tomos.
- Ducrot, y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 2005, 23ª ed., 421pp. (1ª ed. en español, México, Siglo XXI, 1974; 1ª ed. en francés: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972)
- Durero, Alberto, *De la medida*, Madrid, Akal, 2000, 391 pp.
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2001, 233 pp.  
– *Tratado de semiótica general*, México, De bolsillo, 2005, 461 pp.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, *Muros, sargas y papeles: Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México, UNAM-IIES, 2011, 692 pp.
- Fages, Jean-Baptiste, *Diccionario de los medios de comunicación: técnica, semiología, lingüística*, Valencia, Fernando Torres, 1975 ed Agustinos Fragua. Trad. Mercedes Lazo. 286 pp. (ed. en francés: *Dictionnaire des Media*. Maison Mame, 1971)
- Fairchild, Henry Pratt (ed.), *Diccionario de Sociología*, Trad. de T. Muñoz et al, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 2ª ed. (1ª ed. en inglés: *Dictionary of Sociology*. New York: Philosophical Library, 1944, 342 pp.)
- García Icazbalceta, Joaquín (comp.), *Códice Franciscano*, Nueva colección de documentos para la historia de México, Tomo II, México, 1889, Imprenta de Francisco Díaz de León, 307 pp.
- Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973, 470 pp.
- Gómez Canedo, Lino, *Evangelización y conquista: experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1ª ed. 1977, 393 pp.  
– *Evangelización, cultura y promoción social*, México, Porrúa, 1993, 845 pp., p 345.

- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI –XVIII*, México, FCE, 1991, 311 pp.
- *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*, México, FCE, 1994, 224 pp.
- Gutiérrez Haces, Juana, “Algunas consideraciones sobre el término ‘estilo’ en la historiografía del arte virreinal mexicano” en Eder, Rita (coord.), *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, CNCA, Lotería Nacional, FCE, 2001, 389 pp.
- Hanke, Lewis. *Cuerpo de documentos del siglo XVI. Sobre los derechos de España en las Indias y las Filipinas*. México: FCE, 1ª ed. 1943, 1ª reimpresión 1977
- Harris, Marvin. *The rise of anthropological theory. A history of theories of culture*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1968, 806pp.
- Hernández Sampieri, Roberto, *Metodología de la Investigación*, México, McGraw- Hill. 2003.
- Josefo, Flavio, *Antigüedades de los Judíos*, Barcelona, Clié, 1988.
- Kluckhohn, Clyde; Kroeber, Alfred Louis, *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Nueva York: Random House, 1972; 435 pp. (originalmente publicado en *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Harvard University. Vol. XLVII, No. 1, 1952)
- Kubler, George, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, USA, Yale University Press, 1948. 2 vols.
- Leclerc, George-Louis (conde de Buffon), *Discurso sobre el Estilo*. México, UNAM, 2003, 31 pp.
- León Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, SEP-FCE, Col. Lecturas Mexicanas 3, 1983. 198 pp.
- Lotman, Iuri, *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y de texto*, Madrid, Frónesis, 1996, 267 pp.
- Lotman, Iuri; Uspenskij, Boris, *Ricerche Semiotiche: Nuove tendenze delle Scienze Umane nell'URSS*, Turín, Giulio Einaudi, 1973, 470 pp.
- Lucid, Daniel Peri, *Soviet Semiotics*, London, The Johns Hopkins University Press, 1977, 259 pp.

- Mancuso, Hugo R., *Metodología de la investigación en ciencias sociales: lineamientos teóricos y prácticos de la semioepistemología*. Buenos Aires, Paidós, 1999, 285 pp.
- Martinet, André, *Eléments de linguistique générale*, París, Librairie Armand Colin, 1970, 224 pp.
- Mendieta Fray Gerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1945.
- Montemayor, Carlos (coord.) *Diccionario del Náhuatl en el español de México*. Nueva Edición corregida y aumentada, México, UNAM-GDF, 2009, 469 pp.
- Motolinia, Fray Toribio de Paredes o de Benavente, *Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, 1ª ed. Facsimilar, México, Juan Cortina Portilla, 1979.
- Morales, Francisco, “Franciscanos y mundo religioso en el México Virreinal. Algunas consideraciones”, en Elsa Cecilia Frost (coord.), *Franciscanos y Mundo Religioso en México*, Panoramas de nuestra América, México: UNAM, 1993, 115 pp.
- Nettel Díaz, Patricia, *La utopía franciscana en la Nueva España (1550-1604): El apostolado de Fray Gerónimo de Mendieta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco, Segunda edición corregida 2010, 86 pp.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, México, Tusquets, 2010, 169 pp.
- *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, 1980, 386 pp.
- Paulín, Georgina; Horta, Julio; Siade, Gabriel, *Humanidades y Universidad: La UNAM desde una intertextualidad humanística*, México, Fontamara, 2012, 380 pp.
- Pêcheux, Michel, *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos, 1978, 374 pp.
- Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario latín-español, español-latín*, México, Porrúa, 1996. 1ª ed., 998 pp.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 2008, 214 pp.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, edición facsimilar de 1726. Madrid: Gredos, 1984.
- Réau, *Iconografía del arte cristiano*, tomo I, vol. I, Barcelona, Ed. del Serbal, 1997, 526 pp.
- Reyes, Román (coord.), *Diccionario crítico de ciencias sociales: Terminología científico-social*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009.

- Ruiz de la Barrera, Rocío, *Breve historia de Hidalgo*, México, Colegio de México – FCE, 2000, 271 pp.
- Ryle, Gilbert, “The thinking of thoughts: What is ‘le penseur’ doing?”, *Collected Papers*, Volume II, Londres, Hutchinson, 1971, 496 pp. (Originalmente aparecido en *University Lectures* no. 18, University of Saskatchewan, 1968).
- Sagrada Biblia*, trad. de Elonio Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, 1642 pp.
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México, Azabache, 1992, 179 pp.
- Todorov (compil.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 11º Ed., México, Siglo XXI, 2007. (1ª ed. en español 1970, 1ª ed en francés: *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965)
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, UNAM-IIES, 1990, 309 pp., p. 43
- Tylor, Edward B, *Primitive Culture: Researches into Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, Londres, J. Murray, 1871.
- Valadés, Fray Diego, *Retórica Cristiana*, México, FCE, 2003, 834 pp.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra - Universidad del País Vasco, 1989, 260 pp.