



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**CAMBIOS Y CONTINUIDADES DE LA PINTURA MURAL CONVENTUAL DEL ALTIPLANO
CENTRAL (1521-1640)**

ORÍGENES, TRADICIONES, TÉCNICAS Y ESTILOS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ABAN FLORES MORÁN

TUTOR PRINCIPAL
PABLO ESCALANTE GONZALBO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (UNAM)

TUTORES

JOSÉ ROGELIO RUIZ GOMAR CAMPOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (UNAM)

ANTONIO RUBIAL GARCÍA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS (UNAM)

SERGEY SEDOV SEDOV
INSTITUTO DE GEOLOGÍA (UNAM)

ARTURO PASCUAL SOTO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (UNAM)

CIUDAD DE MEXICO, NOVIEMBRE, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

In memoriam:

mi amado papá,
Javier Flores Montoya
(1953-2020),
tlacuilo de colores

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	13
I. La pintura mural en España. Del Gótico al Renacimiento	27
El inicio de una tradición. El Románico (Siglos XI-XIII)	27
La pintura mural	28
<i>Características, 29; Los temas. Del Cristo en majestad al Infierno, 31; La imagen. Esencia, texto y poder, 43; El Pintor. Artifex practice, 47; Elaboración. Técnicas y pigmentos, 51.</i>	
Lo románico en los conventos mendicantes	55
El Gótico (Siglos XIV-XV)	61
Los estilos artísticos	62
<i>Francogótico o gótico lineal (1275-1350), 63; Italogótico (1350-1400), 64; Gótico internacional o cortesano (1400-1450), 69; Estilo hispanoflamenco (1450-1500), 71.</i>	
La imagen Gótica. Naturalismo e individualismo	75
Talleres y gremios. El papel del pintor.....	81
Del fresco al óleo. Nuevas técnicas y pigmentos.....	87
El Gótico, un arte mendicante.....	92
<i>Franciscanos, 95; Dominicos, 103; Agustinos, 110.</i>	
Renacimiento (Siglo XVI).....	114
Plateresco y Manierismo en la pintura mural	115

El pintor. Intelectual o artesano	126
Técnicas y pigmentos	133
El renacimiento de las órdenes mendicantes.....	136
<i>Franciscanos, 136; Dominicos, 143, Agustinos, 144.</i>	
II.La pintura mural del Altiplano Central durante el Posclásico Tardío	149
Las primeras tradiciones pictóricas del Altiplano central	153
El estilo teotihuacano	154
La pintura mural de Cholula.....	163
Cacaxtla: confluencias del Altiplano central y de la región maya.....	171
El color tolteca. Proemio de una tradición pictórica	181
La tradición estilística de la Mixteca-Puebla	185
Toltecatl, tlacuilo (El artista y el pintor).....	188
Ixiptla (La imagen).....	194
Tlapalli (El color).....	202
Características de la tradición estilística Mixteca-Puebla	211
Variaciones estilísticas.....	214
La pintura mural del Altiplano central	223
La elaboración.....	226
La iconografía.....	228
El color.....	240
III.El tlacuilo novohispano	247
El Tlacuillo. Artista o artesano.....	255
El aprendizaje. San José de los Naturales y la formación de artistas indígenas.....	257
El maestro, 265; El alumno, 267; Humanistas indígenas, 269; El artista indígena, 272.	
El trabajo indígena en el siglo XVI.....	277
El trabajo colectivo, 278; El tributo, 281; Cambios y transformaciones, 284.	
El gremio	289
Artistas indígenas en talleres españoles	295
La cofradía	305
IV.La elaboración de la pintura mural conventual.....	319
Las fuentes de inspiración de los murales	323
La elaboración de la pintura mural	365

Pigmentos y colorantes.....	371
V.Ixiptla. Representante o representación	391
Registro	394
Didáctica visual.....	402
Animicidad	408
Devociones.....	422
Cristianización del espacio	429
VI.Espacio y tiempo de los murales conventuales	437
El convento.....	441
El espacio. Determinante de la imagen	455
Las celdas de la oración.....	457
El espacio de la vida comunitaria.....	459
La predicación y su ámbito.....	461
El tiempo. Los programas pictóricos.....	466
La renovación de la imagen. El pasado en el presente.....	473
¿Cómo aprehender el tiempo en la imagen? Metodología de estudio	482
VII.Los murales franciscanos	487
El cambio de una tradición. La grisalla en el Nuevo Mundo	494
Una postura inconclusa. Los murales carmesíes franciscanos.....	541
El color indígena. Consolidación de un proyecto	550
La policromía en tiempos del barroco y del neoclásico	589
VIII.La pintura mural de los conventos dominicos.....	597
El negro de la oración	602
El rojo de la opulencia.....	621
La policromía de la Orden de Predicadores.....	629
Fragmentos del siglo XVIII y XIX	644
IX.Los murales agustinos. Esplendor de la evangelización	651
Primera etapa pictórica: La grisalla	656
El policromía del rojo.....	724
La policromía agustina. Cumbre de los murales de evangelización	730

Murales barrocos y neoclásicos.....	780
X.Confluencias y divergencias de la pintura mural	789
Una imagen mendicante.....	795
Un mundo en Blanco y negro	796
El color del cambio	805
El color cristiano indígena.....	811
Un proyecto, diversos caminos	819
Los programas franciscanos.....	821
Los programas dominicos.....	827
Los programas agustinos.....	833
La traducción indígena del mensaje cristiano	839
El fin de un mundo sincrético	849
X.Comentarios finales.....	855
Anexo 1. Temporalidades de los conventos.....	869
Bibliografía	877

AGRADECIMIENTOS

Es inevitable iniciar este apartado dándole las gracias a mi papá, Javier Flores Montoya, quien me amó, apoyó y alentó en todo momento. A él le debo mi interés por el arte. Fue él quien me enseñó a dibujar y a amar los colores. Su ética de trabajo, su compromiso social y su humildad, siguen siendo aspectos que me guían en el día a día. Las palabras no alcanzan para agradecer y, menos aún, para describir el vacío y soledad que me trajo su pérdida. Lo único que queda es dedicarle este trabajo que es fruto de todo su amor, su esfuerzo y su apoyo.

Sería injusto atribuirle estos logros únicamente a mi papá, ya que mi amada familia, mi mamá, María Luisa Morán, mi hermana Pame y mi sobrino Yeray, siempre han estado

ahí, apoyándome y, sin importar las circunstancias, me han brindado su amor y su tiempo en todo momento.

De haber sido otras las circunstancias este trabajo habría estado dedicado a mi compañera de vida, Mariana Favila, que día a día me llena de alegría. Su sonrisa me ha levantado en los momentos más complicados y en su abrazo he obtenido el consuelo y la tranquilidad que parecían imposibles. Mariana ha estado conmigo desde hace doce años, acompañándome en viajes y aventuras cuando comencé a interesarme en los conventos. Sus pláticas, comentarios, correcciones y amor han hecho que este trabajo logre su punto final. De igual forma, su familia, que es ya mi familia -Mario Favila, Gabriela Vázquez, Natalia Favila e Israel Elizalde-, me han mostrado su afecto en todo momento, convirtiéndose en un sostén fundamental de mi vida.

También esta investigación no se hubiera realizado sin la valiosa guía del Dr. Pablo Escalante quien, hace casi diez años, me aceptó como su tesista y, desde ahí, sus pláticas, conversaciones y comentarios han orientado mi trabajo. Poseo la fortuna de tener, además de su tutoría y su guía académica, su amistad y su apoyo invaluable. Igualmente agradezco a mi comité tutorial, Dr. Antonio Rubial García, Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero (†), Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, Dr. Arturo Pascual y Dr. Sergey Sedov, por sus comentarios, sugerencias y orientación.

Quiero agradecer a mis amigos por acompañarme en este trayecto, en especial a: Aarón Polo, Alejandra Caballero, Alejandro López, Arlette Soloveichik, Brenda Chávez, David Rettig, Diego Castañeda, Gabriela Rivera, Jannu Lira y Luisa Straulino, así como a mis maestros Javier López, Ana Díaz, Hugo Arciniega, Leopoldo Valiñas, Oscar Flores, Leticia Staines Cicero y Socorro de la Vega.

Agradezco la ayuda brindada por la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Historia del Arte. En particular al Dr. Erik Velásquez García y a la Dra. Deborah

Dorotinsky Alperstein y a su equipo: Héctor Ferrer Meraz, Teresita Rojas Monroy, Brígida Pliego y Gabriela Sotelo.

De la misma UNAM, que se ha convertido en mi casa, quiero agradecer al Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE) que, desde el 2017, me permitió integrarme a su planta docente y me ha apoyado en mis proyectos de investigación y en las distintas actividades que he realizado. En especial mi reconocimiento al Dr. Alberto Vital, Dr. Roberto Castañón Romo, Dra. Rosa Esther Delgadillo, Mtro. Luis Miguel Samperio, Mtra. Guadalupe Gómez Aguado, Dr. Javier Cuétara, Mtro. Luis Fernando Rodríguez, Dra. Ligia Fernández, Lic. Valeria Palafox, Mtra. Adriana Gutiérrez y Dr. Jorge Muñoz por todo su apoyo.

Por otro lado, la beca concedida durante dos años por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (México) y el apoyo económico otorgado por el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (UNAM), me permitieron realizar de la mejor manera la investigación y el presente escrito es fruto de la confianza conferida por estas dos instancias. Es importante mencionar también el apoyo del Museo Amparo (Puebla) y en especial a Silvia Rodríguez, ya que siempre me han alentado y han puesto su confianza en mi trabajo.

Esta investigación tiene una deuda enorme con los párrocos, sacristanes, secretarías y encargados de los ex-conventos de: Acatlán (Hidalgo), Acolman (Edo. Méx.), Actopan (Hidalgo), Alfajayucan (Hidalgo), Atlihuetzia (Tlaxcala), Amecameca (Edo. Méx.), Apan (Hidalgo), Atlatlahucan (Morelos), Atlixco (Puebla), Atotonilco el Grande (Hidalgo), Ayotzingo (Edo. Méx.), Azcapotzalco (Cd. Mx.), Calpulalpan (Tlaxcala), Chimalhuacán-Chalco (Edo. Méx.), Cholula (San Gabriel) (Puebla), Churubusco (Cd. Mx.), Coyoacán (Cd. Mx.), Cuautinchán (Puebla), Cuernavaca (Morelos), Culhuacán (Cd. Mx.), Epazoyucan (Hidalgo), Huatlatlauca (Puebla), Huejotzingo (Puebla), Huexotla (Edo. Méx.), Ixmiquilpan (Hidalgo), Ixtapaluca (Edo. Méx.), Iztacalco (Cd. Mx.), Izúcar (Puebla), Juchitepec (Edo. Méx.), Malinalco (Edo. Méx.), Metepec (Edo. Méx.) Metztitlán (Hidalgo), Milpa Alta (Cd.

Mx.), Molango (Hidalgo), Oaxtepec (Morelos), Ocuituco (Morelos), Oxtotipac (Estado de México), San Jacinto Tenanitla (San Ángel) (Cd. Mx.), Singuilucan (Hidalgo), Tecali (Puebla), Tehuacán (Puebla), Tepeapulco (Hidalgo), Tepeji del Río (Hidalgo), Tepetitlán (Hidalgo), Tepetlaoxtoc (Edo. Méx.), Tepeyanco (Tlaxcala), Tepoztlán (Morelos), Tequixquiac (Hidalgo), Tetela del Volcán (Morelos), Tezontepec (Hidalgo), Tláhuac (Cd. Mx.), Tlahuelilpan (Hidalgo), Tlalmanalco (Edo. Méx.), Tlalnepantla (Edo. Méx.), Tlaltizapán (Morelos), Tlaquiltenango (Morelos), Tlaxcala (Tlaxcala), Tlayacapan (Mor.), Tochimilco (Puebla), Tula (Hidalgo), Xochimilco (Cd. Mx.), Yautepec (Morelos), Yecapixtla (Morelos), Zacatlán de las Manzanas (Puebla), Zacualpan Amilpas (Morelos), Zempoala (Hidalgo) y Zinacantepec (Edo. Méx.). Sin su apoyo este trabajo hubiera sido imposible y espero que sea digno merecedor del tiempo brindado.

Por último, quiero agradecer a todas las personas que han estado a lo largo de este recorrido, si bien, este espacio es escaso para darle mi gratitud a cada una por el cariño, las palabras de aliento y las enseñanzas.

Mi eterno agradecimiento a todos ustedes.

INTRODUCCIÓN

En todas las poblaciones del territorio mexicano podemos encontrar fragmentos de la historia. Los papeles antiguos de un archivo, los muros derruidos de una casa o el trazo de las calles son pequeños datos que nos permiten reconstruir el pasado.

En estos lugares siempre existe un elemento que atrapa de inmediato la atención: la monumental iglesia al centro del poblado. Este edificio, por sí mismo, tiene una cantidad ilimitada de datos: los materiales empleados en su construcción, los espacios que se le añadieron y las obras que protege, son solo una muestra de la información invaluable que resguarda.

Si entramos a esta construcción la vista se pierde de inmediato en las diversas huellas del pasado: los retablos, los cuadros, las esculturas, las marcas de incendios y las grietas que han fracturado los gruesos muros, son el vestigio de otro tiempo.

De todos estos elementos, en los edificios del siglo XVI es inevitable verse sorprendido por la pintura mural, en la cual quedaron reflejados, por medio de los trazos, los colores y las figuras pintadas hace casi quinientos años, las creencias del pueblo, los cambios y continuidades que experimentaron los grupos y las relaciones que entablaron sus pobladores a lo largo del tiempo, convirtiéndose estas imágenes en una fuente invaluable, la cual solo es necesario aprender a mirar para escuchar sus murmullos.

La pintura mural se encontraba a inicios del siglo XX olvidada entre las ruinas de los edificios novohispanos. Manuel Toussaint fue quien revaloró esta representación como un objeto artístico, colocándolo como el cimiento del “arte colonial mexicano”. Él, en sus trabajos¹ dividió los murales en aquellos que fueron elaborados por pintores “ya formados y que gozaban sin duda de un cierto renombre” y los de calidad inferior que fueron realizados por “la masa anónima de pintores hispanos o indígenas”.²

Este prejuicio, que aseguraba que el indígena no había podido crear las grandes obras murales, fue común en los estudios novohispanos de la primera mitad del siglo XX. Esto propició que José Moreno Villa, en sus libros *La escultura colonial mexicana* (1942)³ y *Lo mexicano en las artes* (1948),⁴ creara el término *tequitqui*, el cual refiere al carácter tributario del trabajo artístico indígena, es decir, al arte elaborado por el indígena para el español.⁵ Este vocablo, usado para la escultura y traslapado a la pintura, tuvo una recepción desigual entre los estudiosos. Autores como Toussaint,⁶ McAndrew⁷ y más recientemente Aguilar Moreno⁸ consideraban que el término reflejaba adecuadamente el papel del trabajo

¹ Entre los principales trabajos de Manuel Toussaint que son de interés para este tema se encuentran *Pintura Colonial en México* (México: UNAM, IIE, 1990 [1934]); *Arte Colonial en México* (México: UNAM, IIE, 1990 [1948]); y *Paseos Coloniales* (México: UNAM, IIE, 1990 [1939]).

² Toussaint, *Pintura Colonial en México*, 38, 42-51.

³ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México: COLMEX, 1942).

⁴ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas* (México: COLMEX, 1948).

⁵ Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, 16-17.

⁶ Toussaint, *Arte Colonial en México*, 28.

⁷ John McAndrew, *The open-air churches of sixteenth-century Mexico* (Cambridge: Harvard University Press, 1965 [1939]), 196-201.

⁸ Manuel Aguilar Moreno, *Utopía de piedra* (México: Conexión Gráfica 2005), 113.

nativo. Elisa Vargas Lugo⁹ lo aceptó con mucha reserva y demostró las inconsistencias y contradicciones del término; en tanto que Constantino Reyes-Valerio¹⁰ lo negó por completo e indicó su carácter eurocentrista, ya que, además de usar parámetros occidentales para juzgar las representaciones indígenas, pensaba que no ayuda a entender estas manifestaciones, por lo cual propuso el término *indocristiano*, entendido como “el desenvolvimiento sociocultural irradiado del monasterio y una derivación de la tradición europea, matizado por la sensibilidad del alma y de la mano indígena”.¹¹ Ligado a esta discusión, también se debatió su temporalidad, ya que Moreno Villa pensaba que este fenómeno se había desarrollado desde el siglo XVI hasta el XVIII¹² -postura que sostendrá Angulo¹³ y Neumeyer-,¹⁴ en tanto que Toussaint, Vargas Lugo y McAndrew consideraban que sólo reflejaba los procesos ocurridos en el siglo XVI.¹⁵

Contemporáneo a este planteamiento surgió el trabajo de George Kubler: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (1948)¹⁶, que, desde su publicación, impactó el estudio del arte novohispano. Esta investigación tomó como base el arte europeo e hizo un análisis de sus transformaciones y continuidades en la Nueva España. En el trabajo de este autor está presente la premisa de que, aunque el indígena elaboró la decoración de los conventos, es difícil distinguir un trabajo “puramente nativo”, y más aún, una continuidad de ideas y motivos precolombinos.¹⁷ Dejando a un lado esta idea controvertida, el trabajo de

⁹ Elisa Vargas Lugo de Bosch, *Las portadas religiosas de México* (México: UNAM, 1969), 266-9.

¹⁰ Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México* (México: SEP, INAH, 1978), 129-40.

¹¹ Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano* (México: INAH, 2000), 184.

¹² Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, 37-8.

¹³ Diego Angulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, vol. 1 (Barcelona: Salvat, 1950), 140.

¹⁴ Alfred Neumeyer, “The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America,” *Art Bulletin*, 30 (1948): 112-113.

¹⁵ Toussaint, *Arte Colonial en México*, 28; Vargas Lugo de Bosch, *Las portadas religiosas de México*, 269-70; McAndrew, *The open-air churches of sixteenth-century*, 196-7.

¹⁶ George Kubler, *Mexican architecture of the sixteenth century* (New Haven: Yale University Press, 1948).

¹⁷ La idea más controvertida de Kubler se da en *La configuración del tiempo*, cuando menciona que las formas indígenas fueron interrumpidas para nunca más volverse a reanudar. George Kubler, *The Shape of time. Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962).

Kubler es fundamental, ya que su pensamiento estructurado le permitió distinguir etapas constructivas y pictóricas, el tipo de intervención que tuvo el indígena y las funciones de los murales, reflexiones que son sumamente valiosas y, quizá, si hubiera contado con las muestras murales que tenemos en la actualidad, su percepción de la contribución indígena hubiera sido distinta.

Cuando se empezaba a formular este postulado surgieron nuevas formas de acercarse a la pintura mural conventual, donde la iconografía tuvo un papel primordial. La obra de Santiago Sebastián es esencial para este estudio, ya que en sus trabajos *Iconografía e iconología del arte novohispano* (1992)¹⁸ e *Iconografía del arte del siglo XVI en México* (1995)¹⁹ trató de caracterizar el programa de cada una de las órdenes mendicantes de la Nueva España, propósito que desafortunadamente no se completa, debido a que apenas esboza la iconografía dominica, además de dejar de lado las repercusiones sociales del uso de tal o cual imagen. En cambio, los textos de Elena Isabel Estrada de Gerlero²⁰ son un parteaguas en la investigación de la pintura mural, ya que ella se adentró en descubrir los significados bíblicos de la arquitectura y murales del convento. También planteó importantes hipótesis que tuvieron una gran aceptación y guiaron las futuras investigaciones, como la idea de que los murales fueron elaborados por grupos de pintores itinerantes que recorrían los conventos.²¹

Otro nuevo tema de interés que cobró fuerza fue el papel del indígena, el cual, aunque se discutió desde inicios del siglo XX, fue con los trabajos de Constantino Reyes-Valerio que esto se volvió el centro de la investigación. Este autor planteó como el objetivo

¹⁸ Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano* (México: Azabache, 1992).

¹⁹ Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México* (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995).

²⁰ Su libro *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: UNAM, IIE, 2011) recoge varios escritos que brindan un buen ejemplo de la prolífera obra de la autora.

²¹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La pintura mural durante el virreinato" [1982] en *Muros, sargas y papeles*, 538.

de su vasta obra: demostrar la paternidad indígena de los murales y generar una revalorización estética de ellos. Esto lo llevó a buscar en las pinturas y esculturas reminiscencias de las formas y los pensamientos prehispánicos.²² Esta inquietud también fue compartida por autores como Christian Duverger en *Agua y fuego* (1999)²³ y Serge Grusinzki en *El águila y la sibila* (1994),²⁴ pero en ambos casos, se leen las impresiones de que autores tienen de los murales, las cuales, aunque son explicadas a partir de su amplio conocimiento, no aportan datos ni documentos que corroboren sus suposiciones, lo cual hace que sus hipótesis sean difícilmente sostenibles.²⁵

Por otro lado, en los últimos años, Pablo Escalante ha estudiado profundamente la coexistencia de la cultura indígena y española. Para esto retoma el término “arte cristiano-indígena” acuñado por Toussaint, ya que éste refleja cómo “hay dos tradiciones que se tocan, se enciman; una cubre a la otra pero la otra la perfora; se vinculan, tratan de unirse, pero todavía podemos verlas como cosas distintas que están buscando un camino”.²⁶ Entre las contribuciones fundamentales para este proyecto, se encuentra la idea expuesta en su artículo: “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena” (1998), donde describe como se transformó la participación del indígena en el arte a lo largo del siglo XVI. Al inicio es posible entrever a un sujeto perturbado ante la nueva imagen, los cánones y la cosmovisión hispana; pero, conforme interactuaba con los españoles,

²² Estas ideas se exponen en *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México* (México: SEP, INAH, 1978); *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España* (México: INAH, 1989) y *Arte indocristiano* (México: INAH, 2000).

²³ Christian Duverger, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI* (México: Santander Serfin, 1999).

²⁴ Serge Grusinzki, *El águila y la sibila. Frescos indios de México* (Barcelona: M. Moleiro, 1994).

²⁵ Esta observación no es aplicable para todos sus trabajos, ya que la gran mayoría de sus libros han colaborado en dilucidar la diferente recepción que tuvo el cristianismo (Serge Grusinzki, *El poder sin límites. cuatro respuestas indígenas a la dominación española* [México: INAH, 1988]; *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. siglos XVI-XVIII* [México: FCE, 1991]; *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* [México: FCE, 1994]).

²⁶ Pablo Escalante Gonzalbo, “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo XVI” en P. Díaz Cayeros, M. Galí y P. Krieger, *Nombrar y explicar* (México: UNAM, IIE, 2012), 306.

asimilaba, integraba y modificaba las imágenes y el discurso.²⁷ Esta postura dinámica y colaborativa lleva a ver el arte como producto de una compleja negociación entre el indígena y el fraile, la cual tiene como finalidad legitimar el poder de los religiosos y de los antiguos linajes nativos,²⁸ quienes se apropiaron de la cultura occidental y la reformularon según sus intereses y necesidades.²⁹ Estas propuestas le dan un nuevo aliento al estudio de los murales, ya que se deja de concebir a un indígena pasivo y abre las puertas para ver las complejas relaciones que se llevaron a cabo en la elección de una imagen.

A la par del interés por el papel del indígena, se desarrolló desde 1950 una corriente de estudios monográficos, la cual estudiaba la historia y los cambios de un convento.³⁰ Estos estudios, aunque son fundamentales, la mayoría de las veces carecen de un análisis comparativo con otros edificios y, por realizar un análisis tan particular, dejan de lado los fenómenos sociales que la pintura mural expresa.

Por último, a inicios del siglo XXI, la pintura mural y los conventos han sido abordados con nuevas posturas, integrándose el estudio de cuestiones de género³¹ o incluso problemas estructurales de las construcciones.³² Entre las investigaciones recientes

²⁷ Pablo Escalante Gonzalbo, "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos," en *Felipe II y el arte de su tiempo* (Madrid: Fundación Argentaria, UAM, Visor, 1998), 235-6.

²⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan." en G. Curiel, *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Patrocinio, colección y circulación de las artes* (México: UNAM, IIE, 1997), 229-35.

²⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, "Humanismo y arte cristiano-indígena" en P. Escalante, *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos* (México: CIDHEM, 2008), 11.

³⁰ Para ejemplificar los trabajos monográficos podemos mencionar los escritos de: L. Mac Gregor, *Actopan* (México: INAH, SEP, 1955); J. Gorbea Trueba, *Culhuacán* (México, INAH, 1959); J. A. Manrique, *Los dominicos y Azcapotzalco* (Veracruz: UV, 1963); C. Martínez Marín, *Tetela del Volcán* (México: UNAM, IIH, 1968); J. B. Artigas, *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco* (México: UNAM, 1979); M. Córdova, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla* (México: INAH, 1992); J. Favrot Peterson, *The paradise garden murals of Malinalco* (Texas: University of Texas Press, 1993); A. L. Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe: el convento de San Agustín de Atotonilco el Grande* (México: Universidad Iberoamericana, 1993); V. M. Ballesteros G., *San Andrés de Epazoyucan* (México: UAEH, 1998).

³¹ Este punto lo ha abordado J. L. Pérez Flores en: *Sometimiento y feminidad. Análisis de género en los murales de Ixmiquilpan* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2007) y *Los lenguajes visuales de la violencia armada. Enfrentamiento, batallas y sometimiento en el arte mesoamericano y de contacto* (tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2010).

³² El aspecto estructural de las construcciones es fundamental, ya que nos ayuda a entender los cambios y modificaciones que tuvo el edificio y con ello la pintura mural. En este tema destacan los

hay que resaltar cuatro trabajos que sirven de punto de partida para esta investigación. En primer lugar, tanto el estudio de Tepoztlán realizado por Laura Ledesma, Alejandra González y Beatriz Sandoval, como el trabajo de Tlaquiltenango de Laura Elena Hinojosa, tienen una novedosa manera de abordar los conjuntos conventuales, ya que las autoras indagan en los cambios arquitectónicos que sufrió el edificio y dejan de ver las construcciones como algo fijo y muestran su carácter dinámico y cambiante.³³ De igual forma, el trabajo sobre los agustinos de Martín Olmedo³⁴ y sobre los franciscanos de Joaquín Montes Bardo,³⁵ estudian la pintura mural de una forma grupal, centrando su análisis en las ideas y posiciones de cada orden.

Con lo expuesto hasta este momento se ha dejado entrever un problema fundamental que no ha sido debidamente abordado: el dinamismo de los murales, las distinciones de los programas pictóricos de cada una de las órdenes y las distintas formas de participación indígena. Estas problemáticas contienen en su interior las preguntas: ¿por qué cambia la pintura mural conventual?, es decir ¿por qué se pintan en los conventos diversos temas?, ¿cuál es la razón de que existan murales donde el negro tiene un papel fundamental, otros donde solamente se aprecia el rojo en las paredes y algunos más donde el azul turquesa inunda los muros del convento?, ¿por qué estas diferencias se aprecian en un mismo edificio, donde las pinturas se enciman, muchas veces repitiéndose el mismo diseño, pero con otro colorido?, ¿por qué existen conventos con figuras indígenas evidentes y en otros su ausencia es notoria? y, sobre todo, ¿cómo podemos fechar estas

trabajos de Carlos Chanfón Olmos, *Curso de historia de la arquitectura del siglo XVI en México*, 3 vols., (México: UNAM, 1978) y Roberto Meli, *Los conventos mexicanos del siglo XVI. Construcción, ingeniería estructural y conservación* (México: UNAM, II, Miguel Ángel Porrúa, 2011).

³³ Laura Ledesma Gallegos, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Zarauz. ... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...* (México: INAH, 2005); Laura Elena Hinojosa, *Tlaquiltenango* (México: UAEM, 2009).

³⁴ Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino. La pintura mural de los conventos de la Orden de Ermitaños en Nueva España* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, 2012).

³⁵ Joaquín Montes Bardo, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI* (Jaén: Universidad de Jaén, 1998).

representaciones? y ¿cuál es la relación que existe entre estos murales y las complejas relaciones sociales que se gestaban entre los indígenas y los mendicantes?

Para responder a estas dudas, la investigación buscará corroborar que las distintas formas de la pintura mural conventual a inicios del virreinato (1521-1640) son un reflejo de la cristianización³⁶ y evangelización³⁷ que llevaron a cabo los franciscanos, dominicos y agustinos, quienes, aunque desplegaron una actividad homogénea, discreparon en sus formas de proceder, las cuales dependían de sus preceptos, las corrientes que habían desarrollado antes de su arribo a América, así como la percepción que tenían del nativo. Estos criterios guiaron la forma de integrar al indígena, pretendiendo en ocasiones una colaboración en la creación del discurso pictórico, otras veces el mismo fraile se apropió de las formas originarias y en casos extremos se le negó cualquier tipo de contribución.

Estas posturas determinaron los murales que se pintaban, pero al modificarse la sociedad se propició que la pintura mural también se transformara. Por eso, si somos capaces de identificar las diferencias que tienen los programas de las órdenes, la presencia indígena y sus cambios en el tiempo, podremos advertir la postura y la manera de participación del indígena que propició cada orden. Además, nos permitirá entender los cambios y las continuidades de los murales y con ello podremos conocer el proceso artístico indígena y evidenciar el dinamismo social del siglo XVI.

Para ello, la investigación inicia analizando cómo era la imagen que se plasmaba en los murales europeos, centrando la atención en el Gótico y el Renacimiento; aunque, debido a que muchas formas y concepciones surgieron desde el Románico, será necesario comenzar el estudio en este periodo. En dicho apartado se clarificará: cuáles eran las

³⁶ Por cristianización se entienden los métodos utilizados de una manera consciente para provocar la integración del indígena al cristianismo. Pedro Borges, *Métodos misionales en la cristianización de América* (Madrid: CSIC, Departamento de Misionología Española, 1958), 10.

³⁷ La evangelización refiere a la forma de predicar el evangelio (Borges, *Métodos misionales en la cristianización*, 9).

características que tenía la imagen europea, qué temáticas se plasmaban, cuál era el papel que tenía el pintor y como cambió en este periodo. Asimismo, se abordarán las ideas que existían sobre la función de la imagen y cómo se creaba un mural, desde la preparación de la pared, hasta los pigmentos que se utilizaban. Por último, se expondrán las características que tenían los murales que pintaron los franciscanos, agustinos y dominicos en sus conventos, para posteriormente poder diferenciar en los conventos novohispanos los elementos propios de la tradición hispana y aquellos con los cuales colaboró el indígena.

En el capítulo dos se abordará la tradición estilística Mixteca-Puebla, forma de representación con la cual convivió la imagen europea. Para ello, se verá como en Teotihuacán (0-650 d.C.) se creó una forma particular de ver el mundo y posteriormente en el Clásico tardío (650-1000 d.C.), con el arribo de formas de ser y de pensar del sur del territorio, se conformó una tradición homogénea, pero fue hasta el Posclásico (1000-1521 d.C.), con el arribo de grupos nortños, que se conformó una imagen, con una iconografía y un discurso visual propio. Dado que esta imagen fue la que interacciono con los españoles, es necesario conocer las características formales de la imagen; la función y el papel del pintor (*tlacuilo*); así como, el concepto que tenía el color y la forma de conseguirlo. Esto permitirá ver las particularidades que tuvo la pintura mural, tanto en los temas que se plasmaban, la manera de elaborarla y la reducida paleta de colores que se ocupaban.

Una vez que se abordaron las dos tradiciones que conformaron la imagen novohispana, es necesario tratar las características de las representaciones creadas por los indígenas en colaboración con los españoles en el siglo XVI. Para esto, en el tercer capítulo se analizarán los cambios que sufrió el *tlacuilo* con la llegada de los españoles, notándose como en un inicio continuó la concepción indígena de la actividad, pero, para mediados del siglo XVI, estas nociones se transformaron irremediamente tras el contacto con occidente. Así, se examinará como el *tlacuilo* se apropió de la imagen europea por dos caminos: por un lado, el fraile educó a las élites indígenas con el fin de crear artistas que

podieran traducir en sus propios términos el mensaje cristiano; por otro lado, el resto de la población (que no estaba incluida en este proyecto) se integró a los talleres y gremios de artesanos y aprendió en la convivencia del día a día las costumbres y técnicas españolas. Esto fue un cambio trascendental para el indígena, ya que, además del conocimiento de la nueva técnica, al sumarse al gremio, se apropió del cristianismo, veneró una nueva entidad divina, participó en las celebraciones religiosas y se integró a una nueva red de apoyo (como la cofradía), elementos que lo cambiaron para siempre.

El interés del fraile en que el indígena aprendiera la técnica europea y elaborara las imágenes, no respondía únicamente a factores económicos, ya que el trabajo tenía una dimensión redentora, por lo cual, si era realizado correctamente, encaminaba a su artífice a la salvación. Por tanto, el indígena al elaborar las obras de la iglesia, al emplear su trabajo y creatividad para difundir el cristianismo, podía borrar sus anteriores pecados idolátricos. Pero, para ello debía aprender la técnica occidental, conocer una nueva manera de hacer las imágenes e integrarla y perfeccionarla con los elementos de su tradición. Para clarificar este proceso, en el capítulo cuatro se abordará la articulación técnica que se dio entre las dos tradiciones. Primero, se examinará el papel de los grabados, tapices y alfombras en la creación de la pintura mural, viéndose como estos elementos fueron copiados, modificados, interpretados y apropiados, en *pos* de crear algo significativo para las personas que confluían en el convento. Posteriormente se explicará la manera en la cual participaban las dos culturas en la elaboración de una pintura mural, explicándose como se preparaba el muro, la forma de trasladar la imagen del boceto a la pared, así como los pigmentos y colorantes que se empleaban. Esta revisión tiene como finalidad evidenciar que la interacción entre occidente y el mundo indígena se dio en todos los ámbitos, incluso en aquellos tan cotidianos, pero a la vez tan profundos, como el desarrollo de una actividad.

Esto dará pie a abordar un tema crucial: el papel de la imagen indígena en la sociedad novohispana. Esto es muy importante, ya que, si el indígena se integró a un

sistema de producción donde aprendió una nueva tradición, esto necesariamente afectó la concepción de lo creado. Por ello, en el capítulo cinco se verá como la imagen mantuvo gran parte de los sentidos que se le conferían en la época prehispánica, pero enfocados a una nueva finalidad, la cristianización de la cosmovisión. De este modo, la imagen siguió registrando los intereses de las personas, los cuales ahora se enfocaban en los maltratos, el territorio de los pueblos, los linderos de las propiedades, el costo de los objetos e, incluso, los pecados que cometía una persona. También seguía siendo un medio eficaz para enseñar las nuevas ideas, sólo que, en lugar de transmitir las creencias y la historia prehispánica, se centraba en la historia bíblica y los temas fundamentales del cristianismo. Incluso la imagen continuó estando viva, lo cual fue permitido dentro de los límites del cristianismo y propició el surgimiento de las imágenes milagrosas que aparecían, se movían, caminaban, lloraban, sangraban, protegían al feligrés de las inclemencias del tiempo, entre muchas otras muestras de vida. Estas imágenes animadas se adueñaron del nuevo territorio, apareciendo en lagos, arboles, nopales, etcétera, con lo cual se resignificó el entorno bajo la mirada cristiana.

El convento muy pronto se constituyó en el eje del nuevo espacio, de los poblados y de la sociedad. Su elaboración tuvo intensas negociaciones entre los frailes y los indígenas, decidiéndose desde el lugar de la fundación, la forma que iba a tener el edificio y la decoración que se le iba a colocar. Uno de los elementos más ricos en información es la pintura mural conventual, ya que ahí quedó expresado el desarrollo artístico del siglo XVI, las relaciones que se gestaban entre los frailes y los indígenas, así como las posturas de las órdenes mendicantes. Pero, cuando nos acercamos a estos discursos, algo que de inmediato salta a la vista son las grandes diferencias de los programas, tanto en un mismo edificio como en un mismo espacio, lo cual muestra la necesidad de dotarles a estas representaciones de una dimensión espacial y temporal, aspectos que se abordarán en el capítulo seis. El primero de ellos, la dimensión espacial, hace referencia a las variaciones

de los murales según el espacio del convento, siendo distintas las imágenes de una celda, a las de un espacio grupal o las de la iglesia. Por otro lado, la dimensión temporal relaciona cada programa con un momento específico y, de esta manera, identificar los cambios que tuvo la decoración. Este último aspecto muestra una pintura mural que antes de ser estática, cambió conforme cambiaban las posturas de las órdenes mendicantes, se modificó y taparon las anteriores representaciones, pintando encima temas que eran significativos a la realidad. Estas transformaciones crearon una sobreposición de capas pictóricas, las cuales son un vestigio de los cambios y las continuidades que tuvieron las órdenes mendicantes, por tanto, si somos capaces de seccionar meticulosamente estos estratos, caracterizarlos e identificar los elementos que los constituyen, podremos acercarnos a los anhelos, las ideas y la manera en la cual participó el indígena y el fraile en la creación del arte del siglo XVI.

Esto permitirá que, en los capítulos siete, ocho y nueve, se aborden las representaciones de los franciscanos, dominicos y agustinos, respectivamente. En estos capítulos se dará cuenta de los cambios y continuidades que tuvieron los murales de cada una de las órdenes, lo cual será posible a partir del análisis de la superposición de las etapas pictóricas y la definición de sus características formales, los temas plasmados y los colores ocupados, lo cual nos permitirá acceder al estilo que existía en un momento determinado y cómo cada una de las órdenes les dio un carácter particular.

En el capítulo diez se unirán los anteriores elementos, identificándose aquello que fue compartido por las órdenes mendicantes y lo que fue propio de los franciscanos, los dominicos y los agustinos. Esta caracterización priorizará una dimensión temporal y distinguirá los matices de este periodo. Esto permitirá identificar los principios que cada agrupación tenía, su desarrollo en el territorio novohispano y su postura sobre la integración de la tradición prehispánica, lo cual nos mostrará el carisma de cada una de las órdenes. Esto también nos permitirá ver un tema central: la postura que cada orden mendicante tuvo

sobre el indígena y su integración, viéndose momentos en los cuales se propició su colaboración en la creación del discurso pictórico, otras en las cuales el mismo fraile se apropió de las formas originarias y en casos extremos se le negó cualquier tipo de contribución. Esto creó una multiplicidad de identidades que estaban en concordancia en el siglo XVI y que produjo una sociedad única.

Estos murales, donde confluía la Virgen acompañada de un jaguar, donde los paisajes acuáticos inundaban los muros de los conventos o los cortinajes se desplegaban por las paredes, son el producto de uno de los momentos de mayor creatividad, pero, como veremos, esta sociedad no podía permanecer dividida por siempre, ya que su mismo desarrollo llevaba a la unión; imponiéndose aquella tradición dominante y quedando subyugadas, reinterpretadas y encubiertas las formas de las otras agrupaciones. En el caso novohispano las razones fueron múltiples: las políticas imperiales, la pérdida de poder de los mendicantes, el crecimiento del clero secular, la alarmante disminución de la población, el cambio de actividades económicas, las inundaciones, entre otros factores, hicieron que este mundo sincrético desapareciera, se transformara y diera pie al esplendor del barroco.

Al final se espera que los murales nos muestren cómo se dio la interacción entre los indígenas e hispanos en la conformación de una sociedad inédita, que antes de ser homogénea y estática, se caracterizaba por su heterogeneidad, su carácter cambiante y su diversidad, particularidades que dieron pie a la policromía de la sociedad actual.

CAPÍTULO I

LA PINTURA MURAL EN ESPAÑA. DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO

Para poder identificar los elementos de la pintura mural conventual novohispana que son propios de una u otra tradición es necesario conocer cómo eran estas representaciones en España y en el Altiplano central de Mesoamérica. Para esto, el primer paso será adentrarnos en las representaciones pictóricas de la península ibérica y reconocer las características de la imagen, los temas representados, el papel del pintor en la sociedad, la manera de elaborar los murales y los pigmentos utilizados. Con lo cual podremos caracterizar la tradición y distinguir aquellos elementos occidentales que continuaron en la pintura mural conventual de la Nueva España.

1. EL INICIO DE UNA TRADICIÓN. EL ROMÁNICO (SIGLOS XI-XIII)

Comenzar nuestro recorrido en el románico (siglo XI al XIII) no es algo sin provecho, ya

que fue en este momento cuando se consolidó la religión cristiana, se unificaron las creencias y las formas de realizar el culto y, con ello, las imágenes, es decir, es el momento en el cual se creó la cultura que forjó la sociedad novohispana. Esta cosmovisión se logró gracias al desarrollo de dos fenómenos: por un lado, las peregrinaciones a los lugares santos crearon un flujo intenso de personas a través de Europa y, por otro lado, los monasterios ayudaron a mantener la cultura de la tradición clásica.¹ Asimismo, la estabilidad política del Sacro Imperio Germánico y el reino de Francia permitió la renovación de la vida urbana y la creación de poblados que albergaba a nuevos grupos e instituciones.²

El inmueble de la iglesia fue uno de los espacios que se transformaron en este momento. En España estas construcciones se caracterizaron por una planta rectangular de una o tres naves, con ábside circular y un techo de bóveda de cañón o armadura de madera sostenido por columnas, arcos y gruesos muros. Las características estructurales de las paredes de estos edificios hicieron que se emplearan pequeñas ventanas abocinadas, que daban una tenue iluminación en el interior del recinto. Asimismo, el exterior presentaba una decoración sobria, con sillares semi-rectangulares, columnas sencillas y arcos ciegos, lo cual contrastaba con el interior donde la escultura y la pintura mural que creaban una riqueza sin igual.³

1.1. LA PINTURA MURAL

Las paredes de la iglesia tenían una rica decoración escultórica y pictórica únicas, donde lo divino bajaba del Cielo, lo demoníaco subía del Infierno y hallaba su morada en la tierra,

¹ Eudaldo Forment Giral, *Filosofía medieval*, vol. II de *Historia de la Filosofía* (España: Palabra, 2004), 19; Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996), 38.

² Gonzalo Balderas Vega, *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media* (México: Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés, 2008), 355; Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996), 301-302.

³ Joan Sureda, *La pintura románica en Cataluña* (Madrid: Alianza, 1981), 33.

en la iglesia.

El templo tenía un significado preciso,⁴ ya que no sólo era el lugar donde se realizaba el culto y donde se reunían los fieles, sino que también era una guía de comportamiento para el hombre medieval, ya que ahí se le recordaba al feligrés que para llegar al Paraíso –ábside-, debía de tomar conciencia de su pequeñez, de su condición de pecador y de los constantes peligros que le acechaban, lo cual se revelaba en los murales de la iglesia, donde la imagen mostraba la suerte del humano, al representar los infiernos, la vida cotidiana y el Cielo redentor.⁵

1.1.1. Características

La pintura mural del románico tiene características únicas que generan una imagen expresiva e imponente. El fondo es de un color uniforme (por lo general azul, rojo, amarillo y blanco) y en ocasiones se pintan bandas horizontales de amarillo-ocre en la parte inferior para simular el suelo, azul en la parte superior y más arriba se colocaba negro, gris, azul o verde.⁶ Esto creaba un espacio indefinido, al cual solo se le ponían arbustos o árboles si se quería mostrar que el episodio ocurría al aire libre, con edificios se creaba un espacio urbano y si la escena sucedía dentro de una habitación se colocaban distintos muebles.⁷

La imagen tenía una mínima profundidad, ya que la tierra solo era una pequeña banda donde se aglomeraban todas las figuras, por ello, en caso de pintarse una multitud, solo se dibujaba la primera figura completa y atrás se colocaban las demás, con la misma posición que la primera.⁸

⁴ Aymeric Picaud relacionaba a la iglesia con el cuerpo humano: la nave era el cuerpo, el transepto los brazos y el ábside la cabeza. Aymeric Picaud, *Guía del peregrino medieval* (Sahagún: Centro de Estudios del Camino de Santiago, 1991), 15.

⁵ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 37.

⁶ El pintar el fondo de un color era común en la tradición bizantina; mientras que las franjas de colores eran comunes en la tradición mozárabe. L. Brion Guerry, "L'expression de l'espace dans les fresques romanes en France" en *Revue d'Esthétique* X (1947): 27; Joan Sureda, *La pintura románica en España* (Madrid, Alianza, 1985), 200; Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 130-4.

⁷ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 150-7.

⁸ Sureda, *La pintura románica en España*, 217.

La figura tenía una línea de contorno negra, delgada y con variantes en el grosor. Esta línea también servía para dibujar el rostro, los pliegues de los vestidos, los detalles arquitectónicos y las texturas de las superficies, e incluso se buscaba darle una mayor soltura y expresividad a la figura colocando una banda de color junto a la línea.⁹

Las figuras pintadas en los murales fueron en su mayoría antropomorfas. Las personas se dibujaban de frente con una posición estereotipada, rígida y con pocas variantes.¹⁰ El cuerpo parecía constituido por una suma de partes, donde la cabeza, el tronco y las extremidades estaban separadas.¹¹ El rostro era genérico y se limitaba a unas cuantas expresiones, resaltando los rostros suplicantes, atormentados, sádicos o vengativos. Por otra parte, el vestido jerarquizaba a los personajes, ocupándose en los protagonistas ropajes largos y ropas ajustadas en las figuras secundarias.¹²

Por último, la imagen románica se completaba con una modulación del cuerpo con luces y sombras, que no seguía un foco de luz verídico, sino que seguía una fórmula fija. Para el caso del cuerpo humano Teófilo, en la *Schedula diversarum artium* (siglo XII), nos comenta que primero se aplicaba un color medio, el encarnado (mezcla de albayalde y cinabrio), con el cual se cubrían las figuras. Después se ponía el color sombra o *posc*¹³ en las zonas que sobresalen del cuerpo, es decir, cejas, ojos, nariz, boca, mentón, arrugas de la frente, pliegues de la piel, articulaciones, etcétera; y finalmente se colocaba la “iluminación”¹⁴ en contraposición de las sombras, es decir, en la zona externa o en la parte central de la redondez de las formas.¹⁵ Este mismo procedimiento se aplicaba a todas las figuras: primero se ponía un color base, después se le aplicaba las sombras y al final se

⁹ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 150-7.

¹⁰ Sureda, *La pintura románica en España*, 173-6.

¹¹ Sureda, *La pintura románica en España*, 174.

¹² Sureda, *La pintura románica en España*, 178-9.

¹³ Teófilo menciona que para realizar el color sombra se mezclaba verde y el rojo, con un poco de cinabrio. Teófilo, *Las diversas artes* (México: La Rana, 2002), 17.

¹⁴ Para conseguir la “iluminación” se debía de mezclar el encarnado con albayalde. Teófilo, *Las diversas artes*, 17.

¹⁵ Teófilo, *Las diversas artes*, 17-18

diluía el color con blanco para obtener la luz, obteniéndose con ello el volumen de los objetos.

1.1.2. Los temas. *Del Cristo en majestad al Infierno*

Con estas características se daba forma a un número limitado de temas que recubrían las paredes de la iglesia, los cuales tenían la finalidad de mostrar que Dios era el único fin y dueño del mundo y que de él dependía todo lo creado. Si uno seguía sus leyes, le esperaba el Paraíso en la otra vida; si se daba a los placeres de este mundo, las imágenes se encargaban de mostrarle los tormentos que le esperaban.

En función de esto, el programa pictórico estaba precedido por el *Cristo en majestad* o la "*Maestas Domini*", representación de Jesús sentado en un arcoíris o en un trono, dentro de una aureola, bendiciendo con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene el libro de la vida (ilustración 1.1).¹⁶ Esta imagen apocalíptica se pintaba lejos del hombre, inalcanzable, para recordar la grandeza divina, el juicio de los hombres y el fin de los tiempos.¹⁷

La imagen de *Cristo en majestad* se acompañaba por el tetramorfos o los cuatro evangelistas, quienes tenían un símbolo propio: una figura humana para Mateo, un león para Marcos, un toro para Lucas y un águila para Juan (ilustración 1.1).¹⁸ En ocasiones estas figuras eran llevadas en medallones por ángeles¹⁹ y otras veces se pintaban figuras humanas con estos símbolos en la cabeza.²⁰ Ligado al *Cristo en majestad* había un grupo

¹⁶ Walter William, Spencer Cook y José Guidol Ricart, *Pintura e imaginería románica*, vol. 5 de *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus-Ultra, 1950), 13; Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 57.

¹⁷ Sureda, *La pintura románica en España*, 83.

¹⁸ Spencer Cook y Guidol Ricart, *Pintura e imaginería románicas*, 13; Sureda, *La pintura románica en España*, 91-96; Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 60-63; Gonzalo M. Borrás Gualis y Manuel García Guatas, *La pintura románica en Aragón* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1978), 40.

¹⁹ Los ángeles que cargan a los tetramorfos están en Sant Climent de Taüll (Lérida), Sant Miquel d'Engolasters (Andorra) y Sant Martí de Fenollar (Cataluña), entre otros.

²⁰ La imagen de ángeles con cabezas de animales se encuentra en Santa María de Taüll (Lérida), Sant Andreu del Terri (Gerona), Santa Cruz de Maderuelo (Segovia), en el Panteón de San Isidoro (León), la iglesia del Cristo de la Luz (Toledo) y de San Román (Toledo).

de símbolos que normalmente se pintaban juntos, a saber: la mano de Dios (*Dextera Domini*), la paloma (espíritu santo), el cordero místico y los ancianos del Apocalipsis.²¹

La mano de Dios se representaba como una mano que surge del cielo entre nubes o enmarcada en un círculo, haciéndose referencia a lo divino y al poder.²² Por su parte, el cordero místico, que rescató a la humanidad del mal, se pintaba como un cordero con una cruz, aunque existieron imágenes que seguían la narración apocalíptica y lo representaban con siete ojos, como sucede en Sant Climent de Taüll (Lérida) (ilustración 1.1).²³ El espíritu santo, en cambio, tiene una representación más sencilla, al dibujarse como una paloma. En tanto que, a los ancianos del Apocalipsis, loadores de Dios, se les encuentra sentados, colocados uno al lado del otro (Fenollar), o en parejas alrededor del *Agnus Dei* (Pedret).²⁴

La imagen del *Cristo en majestad*, aunque era el centro de los programas, podía ser sustituida por la Virgen María, sentada en un trono con Jesús en las rodillas. Ella, en lugar de acompañarse por los elementos crísticos, se dibujaba junto a los reyes magos, los apóstoles o, si se exaltaba su carácter inmaculado con las escenas de la *dormición*, la *asunción* o la *coronación*.²⁵

Los murales también mostraban la presencia de Dios entre el hombre, para lo cual se pintaba la vida de Cristo en la tierra. Este programa comenzaba con *La anunciación* y terminaba con *El descendimiento a los infiernos*. El ciclo del nacimiento e infancia de Jesús se componía por *La anunciación*, tema que fue común en los conventos novohispanos, donde se representa el diálogo entre María (hilando) y a Gabriel (con un bastón de mensajero), encontrándose como detalle particular de este momento, la presencia de una

²¹ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 64; Borrás y García, *La pintura románica en Aragón*, 68.

²² Sureda, *La pintura románica en España*, 96.

²³ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 67.

²⁴ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 68.

²⁵ Spencer Cook y Guidol Ricart, *Pintura e imaginería románica*, 13; Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 78.



Ilustración 1.1. *Maiestas Domini*, acompañada de los evangelistas y, en la parte superior, la *Dextera Domini* y el Cordero Místico con siete ojos. Iglesia de Sant Climent de Taüll, Llívia, España.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.2. Crucifixión en la iglesia de Sant Pere de Sorpe, Cataluña, España.
Fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España.



Ilustración 1.3. *Pedro cortando la oreja a Malco, el Beso de Judas y el Prendimiento* en la iglesia de los santos Juhán y Dasilisa de Bagüés, Aragón, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

doncella que atestigua lo ocurrido. Se proseguía con *La visitación*, cuando María e Isabel se abrazan en señal de saludo, *La natividad*, imagen que presenta a María acostada, José apoyando su rostro en señal de espera y el niño adorado por un buey y una mula, y en ocasiones se pintó *El baño de Jesús*, *La anunciación de los pastores*, *La adoración de los reyes magos* –que en este momento representan las tres edades de la vida-, *La presentación en el templo*, *La matanza de los inocentes* –que adquiere un carácter dramático en el Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León- y *La huida de Egipto*.²⁶ Este último tema, como veremos, fue recuperado por los franciscanos y agustinos en los conventos de la Nueva España para recordar que ellos, al igual que Jesús, habían salido de su casa sin tener lugar donde descansar.

La vida pública de Jesús iniciaba con *El bautismo*, donde Cristo está en las aguas del Jordán y es flanqueado por un ángel y por san Juan Bautista. Le siguen dos temas poco comunes: *Las tentaciones* y *Los milagros*. La primera de ellas representa la tentación de la gula, la soberbia y la avaricia que resistió Cristo, cuando el diablo le mostró los sufrimientos que podía evitar mientras estaba en la tierra. En cambio, *Los milagros de Jesús* presentan una mayor riqueza iconográfica, siendo *Las bodas de Caná*, *La resurrección de Lázaro* y *La curación de un ciego* las escenas más comunes.

Todos estos episodios llevaban al tema principal: La pasión. Este ciclo iniciaba con *La entrada a Jerusalén*, la cual muestra a Cristo sobre un burro seguido por los doce apóstoles, quienes a veces se encuentran sobre las palmeras del fondo, fórmula que encontraremos también en algunos conventos novohispanos. Posteriormente se representa *La última cena*, la cual se desarrolla alrededor de una larga mesa, tras la cual está Cristo –en actitud de bendecir- y los apóstoles. Es necesario mencionar que esta representación era para el artista una oportunidad de desplegar su talento, por ello

²⁶ Sureda, *La pintura románica en España*, 116.

colocaba un mobiliario fastuoso, con muchos platos, jarras de vino, ricos manteles, pescados y panes, quizá imaginándose las cenas en los castillos de la nobleza.²⁷

Seguido de este episodio, se representó *El prendimiento* y *El juicio*, donde en ocasiones se funden en una sola escena *El camino de Getsemaní*, *El beso de Judas*, *Pedro cortando la oreja a Malco*, *Las negaciones de Pedro*, *Cristo escarnecido*, *Cristo ante Pilatos* y *La flagelación*. Esta escena era de las pocas oportunidades que tenía el artista de darle una expresión a los rostros, como se aprecia en la iglesia de los santos Juhán y Dasilisa de Bagüés (Aragón),²⁸ donde Jesús, en el centro de la composición, recibe el beso de Judas; del lado derecho un grupo de hombres agarra a Cristo por las manos y los hombros en un escorzo forzado, mientras que Pedro le corta la oreja a Malco del otro lado. Esta escena es impresionante, Pedro agarra con la mano izquierda la cabeza de Malco, mientras que con la derecha le corta la oreja, la cual toma un color oscuro por la pérdida de sangre (ilustración 1.3). El rostro de Malco es de los más expresivos del románico, al cerrar los ojos, abrir la boca descomunamente, fruncir la frente por el dolor, mientras que una mancha roja, la sangre, le recorre la mitad del rostro.

La culminación de estos episodios llevaba al ciclo de *La crucifixión*, la cual, antes de entenderse como el sufrimiento de un Dios humano, se concebía como el triunfo de Cristo ante la muerte y, por tanto, cuando Dios se hizo dueño del mundo.²⁹

El ciclo de *La crucifixión* comprende tanto las escenas de *Simón de Cirene llevando la cruz*, como *La visión del Calvario*, aunque la escena central era *La crucifixión* (ilustración 1.2). En esta imagen la cruz sirve de eje a la composición. Jesús se muestra con los brazos en ángulo, las palmas hacia enfrente, la cabeza reclinada sobre el hombro derecho, los ojos abiertos y algunos mechones de cabellos caen sobre el rostro. Tiene el torso desnudo,

²⁷ Sureda, *La pintura románica en España*, 124-5; Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 97-8.

²⁸ Sureda, *La pintura románica en España*, 130.

²⁹ Sureda, *La pintura románica en España*, 131.

el cuerpo arqueado, un paño le cubre la parte inferior del cuerpo y cada uno de los pies están clavados con un clavo. En el cielo se representa al sol y la luna, mientras que, amparados por la cruz, está María y san Juan. Esta imagen prototípica en ocasiones tenía variantes y se dibujaban a Longinos y Stefanos o a los ladrones Dimas y Gestas.³⁰

Por último, el ciclo de la vida de Cristo terminaba con *La glorificación* compuesta por los episodios de *La anastasis*, *Las tres Marías en el sepulcro*, el *Noli me tangere*, las apariciones de Jesús tras su resurrección, *La ascensión* y *El pentecostés*.³¹

Este ciclo que buscaba recordar la presencia de Dios en la tierra se completaba con murales que le recordaban al hombre su carácter de pecador, su eterna condena al trabajo y los castigos que tendría si había disfrutado de los placeres terrenales. Para ello, lo primero era explicar porque el hombre era pecador, para lo cual se empleaban las imágenes de *La creación del hombre*, Eva comiendo el fruto prohibido y ofreciéndoselo a Adán, *La expulsión del Paraíso* y *La condena al trabajo*. Posteriormente, la pintura románica hacía alusión al destino del hombre, al trabajo en el día a día, de estación en estación e incluso la predestinación de este. Para ello se pintaron bellas y cómicas escenas de los meses del año y su relación con una actividad. Por ejemplo, era común que se dibujara marzo como la poda y calza de las vides, junio con la siega del cereal, septiembre la vendimia y pisado de las uvas, entre otras representaciones.³²

En este contexto debemos entender también la representación de los signos zodiacales, como los de la iglesia de Sant Pere Sorpe (Lérida), donde se pintó a una mujer bicéfala (géminis), un cangrejo (cáncer) y un centauro (sagitario) (ilustración 1.4). su presencia en la iglesia, de acuerdo con la *homilía a los neófitos* de san Zenón de Verona,

³⁰ Sureda, *La pintura románica en España*, 131; Borrás y García, *La pintura románica en Aragón*, 79-80.

³¹ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 101

³² Marta Poza Yagüe, "Las labores de los meses en el Románico" en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 1 (2009): 32.

mostraba el poder del bautismo y de la fe que tiene el poder de borrar cualquier obstáculo y predestinación, incluso del destino o del tiempo.³³ Por tanto, estos programas tenían la finalidad de mostrarle al feligrés que su buena o mala suerte no dependía de los astros, sino de la aceptación de Dios, la cual se hacía evidente realizando honestamente su trabajo.

Aunado a lo anterior, la lucha entre el bien y el mal fue un tema común. Uno de los ciclos que trataban de reflejar esto era la historia de Caín y Abel, tema que había perdido interés para el siglo XVI, y *El arca de Noé*, el cual se conformaba con *El encuentro entre Dios y Noé*, *El sacrificio propiciatorio de Noé* y la escena más común con el arca en el agua, rodeada de cadáveres de animales y personas, mientras Noé se asoma por una ventana a recibir a la paloma que regresa para mostrar la disminución de las aguas, fórmula que continuará usándose aún en las tardíos murales de Actopan (ilustración 9.66)³⁴

Este tema³⁵ terminaba con *El juicio final* y *Los castigos del Infierno*. El primero de ellos se componía con ángeles tocando sus trompetas, muertos resucitando y a obispos, reyes y personas del pueblo esperando su destino. Esta escena se acompañaba con la *Psicostasis* o *Pesaje de las almas*, donde el arcángel Miguel sostiene una balanza donde se encuentra el alma de la persona y un diablo tratando de inclinarla hacia su lado.³⁶ Estas imágenes se cerraban de una manera intimidante con las escenas del Infierno, donde, como ocurre en Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia) (ilustración 1.5) se representaron los castigos infernales que sufrirán los pecadores. En esta iglesia se pintaron

³³ Luis A. Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León* (España: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001), 71-2; Manuel A. Castiñeiras, "Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano" en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1 (1994): 77-100.

³⁴ Sureda, *La pintura románica en España*, 157-9.

³⁵ Esos ciclos son completados en la iglesia de Saint Savin-sur-Gartempe por un programa que representa la institución de la ley divina, programa poco común en la pintura románica, el cual consta de las escenas de: *la destrucción del ejército del faraón en el Mar Rojo*; *Moisés, Aarón y los israelitas ante la columna de fuego*; *la entrega de las tablas de la ley*; *la adoración del becerro de oro* y *Moisés haciendo brotar agua de la roca*. Sureda, *La pintura románica en España*, 159.

³⁶ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 114.

a varios diablos. Uno sujeta a un personaje con una bolsa en el cuello (representación de la avaricia), otros llevan a sus espaldas almas que arrojan a un gran caldero, otros avivan el fuego y, en el registro inferior, dos almas colgadas boca abajo son fustigadas por un diablo, mientras que, del lado derecho, otro ser demoníaco empuja a las almas hacia las fauces abiertas del Leviatán.³⁷ Esta imagen, pese a la lejanía temporal, tiene un enorme parecido con los murales de Actopan (Hidalgo), lo cual nos muestra los orígenes de un tema que fue muy común en el arte novohispano.

La iglesia y sus imágenes mostraban al fiel que debía de aceptar su pequeñez, su papel en la tierra y su condición de pecador para llegar al Paraíso. Si hacía esto, seguía una vida cristiana, respetaba las leyes y se resistía a las tentaciones, le esperaba una vida celestial. Si no, las imágenes le recordaban su fatídico destino entre gritos y horrores en el Infierno.

Para reafirmar las buenas acciones que debía realizar la persona se pintaron bestiarios y la vida de los santos. Los personajes preferidos, para este momento, fueron los primeros mártires del cristianismo, pero ellos tuvieron un papel secundario, ya que aún no eran los protectores contra un mal o los patronos de un oficio.³⁸ En cambio, los animales tenían un significado bíblico que se hacía notorio al pintarlos en la iglesia. Así, en los muros aparecieron leones, conejos, osos, elefantes, grifos, centauros, águilas, sirenas, dromedarios, aves, onocentauros y cuadrúpedos con cabeza de perro y cola de serpiente. En ocasiones los animales se incluían en escenas más complejas que hacían alusión a los peligros que corría el alma en el mundo, como ocurrió en *La caza del ciervo* de San

³⁷ Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León*, 177.

³⁸ Los santos pintados sobre tablas son: Ambrosio, Andrés, Bartolomé, Bernabé, Bricio, Celsio, Clemente, Cristóbal, Esteban, Eloy, Felipe, Gervasio, Gregorio, Juan Bautista, Juan Evangelista, Jorge, Macario, Martín (obispo de Tours), Lucía, Mateo, Pablo, Pablo de Narbona, Pedro, Protasio, Quirze, Santiago, Satiro, Simeón, Tadeo, Tomás, Tomás de Canterbury, Basllisa, Catalina, Coloma, Eulalia, Helena, Inés, Julita, Magdalena, Hilario, Judas, Lorenzo, Saturnino, Vicente, Cecilia y Margarita. Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 125-7

Baudelio de Berlanga (Soria), donde se representó a un hombre con un arco, disparándole a un ciervo (símbolo del alma y de la regeneración) (Ilustración 1.6).³⁹

La pintura románica creó gran parte de los temas que llegaron a la Nueva España, los cuales, aunque se fueron adaptando con el paso del tiempo, su estudio es indispensable para entender los orígenes de la pintura novohispana. Pero, las escenas centrales no fueron lo único que trascendió espacial y temporalmente, ya que la manera de delimitar las escenas sentó las bases para el desarrollo de las futuras cenefas. En estos momentos es común encontrar los diseños⁴⁰ de meandro, trenzado, chebrón, festonado, denticulado, sucesión de círculos, grecas y motivos vegetales. Estas formas podían intercalarse con representaciones de animales o personas para hacer alusión de la lucha del bien contra el mal, como se puede ver en las vigas de Cardet y Tost (ilustración 1.7), donde se enfrentan dos sirenas con alas y cola de reptil (símbolo de la tentación demoníaca) contra hombres con escudos, lanzas y espadas.⁴¹ Pese a la gran lejanía espacial y temporal, al leer esta descripción es inevitable recordar los murales de Ixmiquilpan (Hidalgo) (ilustración 9.80), donde se repitió la misma fórmula pero con otro estilo.

Las imágenes del románico son el origen de muchos de los programas novohispanos, aunque algunos de ellos desaparecieron (*Maiestas Domini*), otros sufrieron cambios (*Anunciación*) y otros más perduraron hasta el siglo XVI (castigos del Infierno). Pero, no sólo los temas se conservaron por siglos, ya que también la imagen fue conceptualizada de una forma única que aún podremos advertir en el territorio novohispano.

³⁹ Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León*, 96-8.

⁴⁰ Eduard Carbonell ha identificado más de 250 motivos ornamentales en los muros de los edificios románicos, lo cual lo ha llevado a afirmar que este arte tenía un sentido básicamente decorativo. Eduard Carbonell, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana* (Barcelona: Artstudi, 1981), 37.

⁴¹ Además de esta cenefa también se representaron a dos felinos enfrentándose (uno oscuro y el otro claro) y dos pavos que beben de un cáliz, es decir, de la fuente de la gracia. Otro ejemplo lo encontramos en la iglesia de Sant Quirze de Pedret (Barcelona) donde un pequeño hombre monta un ave y ataca con su lanza a su enemigo. Sureda, *La pintura románica en Catalunya*, 192,196.



Ilustración 1.4. Mujer bicéfala, cangrejo y centauro en la iglesia de Sant Pere Sorpe, Lérida, España.
Fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Ilustración 1.5. Escenas del Infierno en la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María, Palencia, España.

Fotografía Jesús A. Sanz (2008). Extraída de <https://www.flickr.com/photos/rabiespierre/2569707187>



Ilustración 1.6. *La caza del ciervo* en San Baudelio de Berlanga, Soria, España.
Fotografía del Museo Nacional del Prado, Madrid, España.



Ilustración 1.7. *Viga* de la iglesia de Santa Maria de Cardet, La Vall de Boí, Alta Ribagorça, España.
Fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, España.

1.1.3. La imagen. Esencia, texto y poder

La imagen en el Románico se encontraba en un lugar específico: en la iglesia, aunque no todo el conjunto religioso estaba cubierto por ellas, ya que, mientras en el lugar de culto del pueblo se desplegaba por todos los muros, en el espacio destinado a los religiosos se prefería una decoración más sobria. En este contexto las palabras de san Bernardo adquieren relevancias, ya que en su *Apologi ad Willelmum* (1125) se cuestiona sobre la presencia de las imágenes en el monasterio de la siguiente forma:

¿Qué tiene que hacer aquí esa ridícula monstruosidad, esa asombrosa hermosura deforme y deformidad hermosa, esos simios impuros, esos fieros leones, esos centauros monstruosos, esos seres semihumanos, esos manchados tigres, esos guerreros combatiendo, esos cazadores soplando sus cuernos? [...]. En fin, por todas partes aparece una variedad tan rica y sorprendente de formas que es más deleitoso leer los mármoles que los manuscritos y pasar todo el día admirando esas cosas, una tras otra, que meditando acerca de la Ley Divina.⁴²

Podemos suponer que la Iglesia era la dueña de la imagen, ya que era el lugar más importante de la cristiandad e incluso Guillermo Durand no dudaba en equipararla (*ecclesia materialis*) con la Iglesia espiritual (*ecclesia spiritualis*).⁴³ Ahí era donde los habitantes del Cielo estaban presentes para el fiel; donde sus moradores, animales, ángeles, demonios, santos y, ocasionalmente, María y Dios, aparecían ante sus ojos.

La presencia en la iglesia de los seres divinos no era solamente un recurso retórico, ya que se pensaba que ellos descendían hacia la tierra o subían desde los infiernos por medio de las imágenes.⁴⁴ Era a través de las representaciones que lo divino se convertía

⁴² Erwin Panofsky, ed., *El abad Suger* (Madrid: Cátedra, 2004), 41.

⁴³ Guillaume Durand, *The rationale divinatorum officiorum* (Louisville: Fons Vitae, 2007), 435.

⁴⁴ Juan Damasceno, *La fe ortodoxa*, Libro IV, XIX.

en terrenal. Dios, Cristo y María estaban entre los fieles, descendían a la tierra, de otra forma era imposible conocerlos, ya que a uno le era imposible ascender al cielo.

La presencia divina no era únicamente visual, ya que la imagen se consideraba que estaba viva. Si nos ponemos a pensar en la experiencia que debió ser ingresar a una iglesia con un enorme Cristo en majestad al fondo y varios santos y demonios que se hacían visibles por la tenue y palpitante luz de los sirios, que tras cada pulsación parecía animar a las figuras; la vida de estas imágenes no parece tan lejana. También en muchas narraciones se cuenta como las imágenes de la Virgen cobraban vida y salvaban al fiel. Una de las más famosas es la de las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso el Sabio de Castilla. En un fragmento del manuscrito se narra la historia de un pintor que, mientras realizaba una imagen de la Virgen, se le apareció el diablo y derribó la estructura de madera, pero gracias a que la Virgen cobró vida y lo agarró en el momento preciso, el devoto pintor se salvó. Acto seguido, la imagen fue venerada como santa.⁴⁵

La vida de la imagen se justificaba con los postulados de san Agustín quien consideraba que todo el mundo, personas, acciones, cosas, animales, imágenes, etcétera, eran signos, ya que producían una impresión en nuestros sentidos para aclarar algo en nuestro entendimiento.⁴⁶ La existencia del signo no dependía de su corporeidad, sino de su capacidad de aclarar lo divino, es decir, la realidad dependía del grado en que podía develar los secretos divinos. Por tanto, una imagen, ya fuera de Dios o de un animal “fantástico”, al hacer visible, accesible y presentar al intelecto lo divino, tenían más realidad que muchos de los objetos que actualmente consideramos reales; por el contrario, algo corpóreo podía ser falso, no “existir”, en tanto fuera una ilusión diabólica que nos alejaba de Dios.⁴⁷ En este sentido, la realidad e irrealidad de las cosas traspasaba los conceptos

⁴⁵ Alfonso X, *Cantigas de santa María* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008), 35; Phillip Ball, *La invención del color* (España: Turner, 2001), 122.

⁴⁶ San Agustín, *El maestro* (Madrid: Gredos, 2012), 869.

⁴⁷ Erich Auerbach, *Mimesis* (México: FCE, 2011), 148 y ss.

materiales.

La cualidad sígnica de la imagen le daba un carácter textual, permitía su lectura, sobre todo entre el pueblo analfabeta que aprendía lo que decían los textos por medio de la contemplación de las imágenes. La función pedagógica de la imagen la encontramos ya en las ideas de Juan Damasceno, quien consideraba que era un libro para los que no sabían leer y, por tanto, lo que se enseñaba con palabras al oído, una imagen lo hacía, pero a los ojos.⁴⁸ Pero la idea se desarrolló más profusamente en la carta que el papa Gregorio el Grande le escribió a Sereno (c. 600 d.C.), donde comentaba:

Una cosa es adorar una pintura, y una cosa muy distinta aprender mediante una escena representada en pintura qué es lo que debemos adorar. Porque lo que un escrito procura a quienes lo leen, la pintura lo ofrece a los analfabéticos (*idiotis*) que la miran, para que estos ignorantes vean lo que deben mirar, la pintura es la lectura de quienes no conocen el alfabeto, de modo que hacen las veces de lectura, sobre todo entre los paganos.⁴⁹

El discurso que transmitía la imagen variaba entre las personas, ya que, al igual que un texto, tenía distintos niveles de interpretación. san Agustín comenta que en un texto –o imagen– había cuatro sentidos: el *literal* o el entendimiento de aquello que se dice; el *alegórico* o lo que hay que creer; el *tropológico* o la lección moral que se aprende, y; el *anagógico* o aquel sentido místico relacionado con las verdades eternas.⁵⁰ Se esperaba que las personas comunes llegaran a una lectura tropológica de las imágenes, pero las personas letradas debían alcanzar el sentido anagógico de las imágenes, debían poder alcanzar las verdades eternas a las que se hacían referencia.⁵¹

La imagen también reflejaba el poder y trataba de perpetuar lo establecido. Esto se

⁴⁸ Juan Damasceno, *On the divien Images* (New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1980), 44.

⁴⁹ Alain Besançon, *La imagen prohibida* (España: Siruela, 2003), 191.

⁵⁰ Santo Tomas de Aquino, *Summa theologica*, vol. 1 (Madrid: BAC, 1997), 1, 10.

⁵¹ Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil* (Paris: Le Sycomore, 1984), *passim*.

debía a que los comitentes (quienes encargaban la obra) era la nobleza y del clero, por tanto, al decidir los programas se preferían escenas que reafirmaran la ideología dominante.⁵² Uno de los principios que se repetían constantemente era que el orden social era algo sagrado, inamovible y justo, al ser calca del orden divino. Por tanto, cualquier intento de cambiarlo era visto como una afrenta hacia Dios, ya que solamente se podía alcanzar la vida eterna si se respetaba y se aceptaba el lugar que le había tocado a uno en el mundo, ya que esto era un designio divino.⁵³

Esta idea era sustentada, reproducida y transmitida por medio de los discursos y de las imágenes. Desde el púlpito, los religiosos lo transmitían con su sermón, al predicar sobre la protección que debía brindarles el noble a sus vasallos, la indefensión de los pobres, los beneficios espirituales que tenía el trabajo (actividades agrarias) y la moral cristiana, con un especial énfasis en el pecado.⁵⁴ Mientras que, con la imagen se buscaba que el hombre fuera consciente de que para llegar al Paraíso (ábside), debía de tomar conciencia de su papel en el mundo como pecador y de los constantes peligros que le acechaban. Sí se abandonaba a los placeres terrenales o intentaba cambiar el estatus de las cosas, el Infierno le esperaba. Pero, si aceptaba su papel en la sociedad, si cumplía con sus labores, el Cielo le sería dado.

Pero, además de estos tópicos, la imagen legitimaba el poder del gobernante, al asociarse al rey con la *Maiestas Domini*, con lo cual se sacralizaba al mandatario y se

⁵² Miguel Larrañaga Zulueta, "Una función ¿marginal? de la imagen románica" en *Relegados al margen*, coords. I. Monteiro Arias, A. B. Muñoz Martínez y F. Villaseñor Sebastián (España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2009), 157.

⁵³ Debemos recordar que la sociedad en la época medieval se dividía en tres estratos: en la base estaban los *laboratores* o campesinos, quienes con su trabajo generaban el sustento de los demás; los *bellatores* o la nobleza, tenía como objetivo proteger a la sociedad de los enemigos; y los *oratores* o eclesiásticos, buscaban la salvación de la sociedad y de la Iglesia. En este sentido, dado que la sociedad era una calca de la Jerusalén Celestial, este orden era perfecto e inamovible. Esto, en última instancia, hacía que el campesino tuviera pocas posibilidades de movilidad social y de cambiar su posición en el mundo. Duby, Georges, *Los tres órdenes, o, lo imaginario del feudalismo* (Madrid: Taurus, 1992), *passim*; San Agustín, *La ciudad de Dios* (México: Porrúa, 2008), libro XV.

⁵⁴ Larrañaga Zulueta, "Una función ¿marginal? de la imagen románica", 165.

relacionaba con Cristo. Él, al igual que Jesús, tenía la última palabra y sus decisiones eran inapelables y justas. Asimismo, por su relación con lo sacro, sus acciones estaban fuera de la comprensión del pueblo y respondían a un plan divino y, si acaso alguien podía contradecirlo, eran los religiosos que estaban más cerca de Dios.⁵⁵ Pero, al igual que legitimaba, la imagen también podía condenar a los detractores. Así, las personas que no aceptaban su lugar o que habían cometido algún delito, se les pintaba en el Infierno con alguna característica que evidenciaba su falta o con una leyenda que los identificaba, marcándoseles y enviándoseles en vida al Infierno.⁵⁶

Con todo ello podemos distinguir que la imagen en el románico legitimaba, educaba, mostraba el poder de la persona y estaba viva; características que, en mayor o menor medida, pasaron a la Nueva España e interaccionaron con los conceptos indígenas.

1.1.4. *El pintor. Artifex practice*

Para entender el papel de la imagen durante el Románico, no basta solo con distinguir sus características formales, los temas que se plasmaban o el significado que le daba la comunidad a una figura, ya que un elemento fundamental para su comprensión es el papel que el pintor tenía en la sociedad. El trabajo artístico era creado por dos personas: el *artifex practice* que trabajaba con sus manos; y el *artifex theorice* que planteaba los programas, los interpretaba correctamente y llegaba al sentido anagógico de lo representado.⁵⁷ Los miembros de este último grupo (*artifex theorice*) eran los comitentes o los mecenas y pertenecían a la realeza, la nobleza, el clero, los monasterios o los concejos. Ellos, al pertenecer a la cúpula del poder reproducían programas que sustentaban el orden social, pintando imágenes estereotipadas con un gran valor simbólico.⁵⁸

⁵⁵ Baschet, *La civilización feudal*, 541.

⁵⁶ Gherardo Ortalli. *La pittura infamante* (Italia: Viella, 2015), *passim*.

⁵⁷ Sureda y Liaño, *El despertar de Europa*, 95.

⁵⁸ Larrañaga Zulueta, "Una función ¿marginal? de la imagen románica", 167.

Para que la obra tuviera buen fin el mecenas generaba contratos de trabajo donde se especificaban las imágenes que se pintarían, los materiales que se iban a ocupar, el tiempo de ejecución y, además, se pedía que el artista fuera razonable con sus honorarios.⁵⁹

Con todas estas limitaciones parecería que el artista tenía muy poco margen de acción, pero esto no era del todo cierto, ya que los elementos que se ponían en la imagen y la composición dependían totalmente del artista. Al respecto, Guillermo Durand decía que el pintor podía representar libremente las escenas bíblicas a su conveniencia.⁶⁰ Con esto, aunque existía la demanda de un programa específico, la actividad creativa no dependía de seguir un modelo o de hacer una simple copia, ya que las imágenes que servía de inspiración eran interpretadas, se añadían elementos de inspiración propia, se cambiaban las formas y se creaba una obra nueva, dinámica y original.⁶¹

Los artistas podían ser religiosos o laicos. Es probable que los secretos técnicos fueran resguardados al principio en los monasterios, hasta que fueron poco a poco divulgados entre las personas laicas. Este origen le dio a la pintura dos características que permanecieron durante el Románico: un saber reservado y una actividad piadosa. En primer lugar, la pintura era considerada útil, debido a que servía para glorificar a Dios y se pensaba que esta actividad debía de ejercerse humildemente, sin ningún tipo de soberbia.⁶² Así, en los monasterios cuando existía un artista con talento y de carácter humilde se le permitía ejercer libremente su don; pero, en el momento en que comenzaba a vanagloriarse, se le retiraba de esta ocupación y solo se le devolvía, si humillado y humildemente lo pedía y el abad lo creía pertinente.⁶³

⁵⁹ Ball, *La invención del color*, 124.

⁶⁰ Durand, *The rationale divinatorum officiorum*, 456

⁶¹ Herbert Kessler, *Seeing medieval art* (England: Broadview Press, 2004), 56.

⁶² Marta Poza Yagüe, "El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)" en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1, 2 (2009): 9-22.

⁶³ Sureda y Liaño, *El despertar de Europa*, 104.

Se puede decir que el arte hecho con devoción era considerado una de las mayores alabanzas a Dios, tanto así que se creía que una buena obra podía valer por todos los pecados de quien la elaboraba. El monje inglés Ordericus Vitalis contaba en su *Historia ecclesiastica*, la leyenda de un monje que era copista y había iluminado una enorme cantidad de libros, pero, a su vez, había cometido todos los pecados posibles contra la regla monástica. Al fallecer, su alma llegó ante Cristo para ser juzgada y mientras los diablos ponían en la balanza todos sus pecados para inclinarla a su favor, los ángeles colocaban las obras que había iluminado. Tal era el valor de sus obras que una sola letra equivalía a todos los pecados que había cometido, por lo que los demonios nunca lograron equilibrar la balanza. Al ver el juez la trascendencia de su obra perdonó su alma y dejó que volviera a su cuerpo para enmendar su vida.⁶⁴ Este relato evidencia la valía que tenía el trabajo del artista, siempre y cuando fuera realizado con humildad.

Este carácter devocional hacía que el conocimiento técnico no lo tuviera todo el mundo y, por tanto, fuera resguardado celosamente. En la *Mappae clavicula* se comenta que no era correcto proporcionar los conocimientos del arte a las personas, e incluso el autor dudaba en enseñárselos a su hijo y sólo lo haría una vez que hubiera “juzgado su carácter y decidido que es capaz de albergar sentimientos piadosos y justos hacia esas cosas y guardarlas en secreto”.⁶⁵ En el mismo tenor, Etienne Boileau, en *El libro de los oficios*, comenta que el artista “puede tener tantas ayudas y mozos en su oficio como les plazca, mientras no les enseñen nada de su trabajo”.⁶⁶

Estas dos citas nos muestran otro aspecto del oficio: la enseñanza. El conocimiento de la pintura se pasaba de padre a hijo o de un maestro a un aprendiz. El “estudiante” hacía

⁶⁴ Sureda y Liaño, *El despertar de Europa*, 105.

⁶⁵ Cyril Stanley Smith y John G. Hawthorne, *Mappae clavicula* (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1974), 34; Eraclius, “De coloribus et artibus romanorum” en *Medieval and Renaissance Treatises on the arts of Painting*, de Mary P. Murrill (New York: Dover, 1967), 195.

⁶⁶ Sureda y Liaño, *El despertar de Europa*, 99.

el trabajo más duro y después de un largo tiempo adquiriría el dominio del oficio y mostraba su carácter. En ese momento, si era digno, recibía los secretos de la pintura.⁶⁷

El oficio, por tanto, estaba jerarquizado en maestros y aprendices, aunque en ese momento aún no existía una organización gremial, como ocurrirá en el Gótico. En el Románico el artista era un trabajador más móvil, que viajaba de ciudad en ciudad buscando un lugar donde trabajar. Era un trashumante que se movía con sus pigmentos (raros y difíciles de conseguir) acompañado por sus ayudantes en busca de una obra. En el caso de maestros importantes, viajaba con cuadrillas enteras de estuquistas, canteros, vidrieros y pintores.

Para este momento los pintores vivían modestamente y tenían un insignificante rango social, aunque existieron artistas bien remunerados que ganaban mucho dinero y eran apreciados por las personas. La diferencia podía ser gigantesca, en especial entre el arquitecto que se encargaba de la obra y el pintor que la decoraba. Por ejemplo, el maestro Esteban que trabajó en la catedral de Pamplona y en Santiago de Compostela, protegido de Pedro I (Rey de Aragón), recibió por su trabajo casa, tierras y viñas, además de granos “para que los agricultores que trabajen durante tu vida aquellas tierras lo entreguen a tu casa cada año por el buen servicio que hiciste para mí y para la iglesia de Santa María”.⁶⁸ Mientras que, los pintores Bernardo de Barcelona y Pedro de Burgos, cuando pintaron un Calvario, recibieron tan sólo cinco sueldos barceloneses.⁶⁹ Cantidad mínima, si pensamos que un colorante como el azafrán llegaba a costar hasta cincuenta sueldos barceloneses la libra. Además, por este precio se exigía una calidad en la imagen y un arduo trabajo que sobrepasaba lo percibido.

Con ello, al abordar la figura del pintor, sale a relucir otro tópico indispensable para

⁶⁷ Sureda y Liaño, *El despertar de Europa*, 99.

⁶⁸ Sureda y Liaño, *El despertar de Europa*, 109.

⁶⁹ Antonio Capmany y de Montpalau, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, vol. III (Madrid: Imprenta de Sancha, 1792), 20.

conocer el arte del románico: la técnica.

1.1.5. *Elaboración. Técnicas y pigmentos*

El trabajo para obtener los coloridos y deslumbrantes murales era largo y trabajoso. El proceso iniciaba con la preparación del muro donde se iba a disponer el mural. Para esto se debía de crear una superficie plana, lo cual se conseguía rellenando con una especie de cemento los espacios que habían quedado entre los sillares, con lo cual se conseguía una superficie deseada. El siguiente paso consistía en poner una primera capa sobre el muro (revoco) de una argamasa⁷⁰ que se dejaba reposar varios días antes de aplicarse.

Sobre el revoco se realizaba el dibujo preparatorio. Un primer paso consistía en dibujar los círculos de los nimbos y aquellas formas geométricas básicas que darían forma al personaje y también se trazaban con un carbón las figuras. Sobre este dibujo se ponía una capa más fina, llamada enlucido,⁷¹ que servía de soporte a la capa pictórica. Una vez que esta última capa estaba lista y todavía fresca, se procedía a pintar. Al llegar a este punto, solía ocurrir que el dibujo preparatorio se había perdido, por lo que se debían adecuar las figuras conforme se aplicaba el color.

El color base de las figuras era lo primero en aplicarse, posteriormente se sombreaba con un color oscuro y después se colocaban las luces.⁷² Una vez que las imágenes estaban coloreadas, se contorneaban las figuras y se detallaban las formas con una línea negra que tenía variaciones en el grosor. Por último, ya cuando el muro estaba seco, se definían las figuras y se colocaban los pigmentos que, por su composición y costo, debían utilizarse en pequeñas cantidades.⁷³

⁷⁰ La argamasa estaba compuesta por dos volúmenes de arena por uno de cal. Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 51.

⁷¹ El enlucido estaba compuesto por una parte de cal y una parte de arena. Sureda, *La pintura románica en España*, 225.

⁷² Spencer Cook y Guidol Ricart, *Pintura e imaginería románicas*, 15.

⁷³ Sureda, *La pintura románica en Cataluña*, 51.

Los colores que se ocupaban en la pintura mural se reducían a una paleta de blanco, negro, amarillo, rojo, verde, azul, morado, anaranjado, marrón y gris.⁷⁴ En el caso de los tonos marrones se conseguían de las tierras locales que recibían el nombre genérico de *ocres* y debido a la distinta proporción de óxidos de hierro podía dar tonos amarillos, anaranjados y rojos.⁷⁵ El color café se consideraba como *sombra* y se conseguía al mezclar los pigmentos rojos, amarillos y negros.⁷⁶ Si se quería un color rojo intenso, lo mejor era utilizar *cinabrio*, el cual se producía en cantidades abundantes en las minas de Almadén en España.⁷⁷ También existía el color *minio*, aunque no era ocupado en las pinturas murales debido a que se realizaba con plomo (tetraóxido de plomo, Pb_3O_4) y podía volverse negro con el tiempo. Estos dos colores son mencionados en los tratados con el nombre de *cinabrio*, *minio*, *sinopsis* y *rejalgar*, sin distinguirse claramente entre uno y otro.⁷⁸

El color amarillo no era tan utilizado, debido a que se utilizaba como un sustituto del oro y se prefería este metal. En caso de utilizar el amarillo se conseguía del *oropimente* (sulfuro de arsénico, As_2S_3), el cual daba tonalidades que iban del amarillo limón al anaranjado y, debido a que era un pigmento sumamente tóxico (por las impurezas del arsénico) se recomendaba usarlo con precaución.⁷⁹

El blanco, en cambio, se conseguía de la misma cal que se utilizaba para preparar el muro o del albayalde. Mientras que el negro se elaboraba con el humo generado al quemar grasas, aceites, huesos y vides. Estos dos colores se mezclaban para crear el gris, al cual se le agregaba una pizca de azul.⁸⁰

⁷⁴ Spencer Cook y Guidol Ricart, *Pintura e imagería románicas*, 14; José Gudiol, *Historia de la pintura en Cataluña* (Madrid: Tecnos, 1956), 29;

⁷⁵ Sureda y Liaño, *El despertar de Europa*, 100.

⁷⁶ Daniel V. Thompson, *The materials and techniques of medieval painting* (New York: Dover, 1956), 88-9; Teófilo, *Las diversas artes*, 17.

⁷⁷ Vicente Á. Álvarez Palenzuela, "Edad Media" en *Historia de España* (Barcelona: Ariel, 2002), 209.

⁷⁸ Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 102.

⁷⁹ Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 176; Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Barcelona, México: Reverte, 1998), 53.

⁸⁰ Teófilo, *Las diversas artes*, 18.

El color azul en los muros se conseguía con el lapislázuli (azul ultramar), debido a que esta piedra era comercializada desde las minas de Badakshan en Afganistán y llegaban por toda una red de comercio marítimo y terrestre, su costo era elevado y tenía un gran aprecio.⁸¹ Un azul más barato era el *azul citramarino* elaborado con azurita que se extraía de los yacimientos de Armenia, España y Francia.⁸² Estos pigmentos podían adquirirse por medio de la molienda distintos matices. Para un azul claro debía conseguirse un polvo muy fino; mientras que para un tono más oscuro el grano debía de ser más grande.⁸³ También existía un azul que se extraía del mineral llamado *aerinita*,⁸⁴ el cual era abundante en la región de los pirineos; la cual hacía que, en España -por la cercanía- fuera más barato y muy usado en los murales de la región de Cataluña.⁸⁵

Por otro lado, el pigmento verde se conseguía al mezclar el oropimente con un pigmento azul –lapislázuli, azurita o aerinita-, aunque también se podía realizar por medio de la malaquita.⁸⁶ Otro de los colores que se obtenía mediante la mezcla era el violeta, creado con la combinación de un pigmento azul y uno rojo, aunque también se conseguía de las plantas y los moluscos, pero debido a que estaban disponibles en temporadas específicas era muy caro y tenía un uso restringido.⁸⁷

Estos pigmentos para ocuparse debían de mezclarse con agua y aplicarse cuando el muro estaba fresco. Al secarse la pared con la pintura, el pigmento volvía a su estructura cristalina en el enlucido, creándose una cohesión absoluta entre el aplanado y el pigmento. Esta reacción solamente ocurría con aquellos pigmentos que eran resistentes a la cal, por

⁸¹ Ball, *La invención del color*, 130.

⁸² Debido a su gran parecido cromático, muchas veces el azul citramarino se hacía pasar por azul ultramarino. Para evitar esta falsificación se identificaba el pigmento calentando pequeñas cantidades del material. Si al enfriarse mantenía el color azul intenso era lapislázuli; pero, si se ennegrecía, era azurita. Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 130-1; Ball, *La invención del color*, 130, 246.

⁸³ Ball, *La invención del color*, 131.

⁸⁴ Antoni Palet i Casas, *Tratado de pintura* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002), 75.

⁸⁵ Palet i Casas, *Tratado de pintura*, 72-5.

⁸⁶ Palet i Casas, *Tratado de pintura*, 74-5.

⁸⁷ Eraclius, "De coloribus et artibus romanorum", 250-2; Ball, *La invención del color*, 133.

tanto, aquellos que no tenían estas características o eran muy caros, se colocaban cuando el muro estaba seco, y para fijarlos al muro se usaba un aglutinante, que podía ser la yema de huevo con un poco de agua (temple) o con *sísa*, que era una goma que se conseguía al hervir la piel de conejo o pergaminos de piel (témperas).⁸⁸

Los pigmentos y colorantes que se podían convertir en temple o témpera eran muchísimos. Al respecto Heraclio comentaba que: “el que desea convertir flores en los diversos colores [...] debe recorrer los campos temprano por la mañana, y entonces descubrir  diversas flores acabadas de abrir”.⁸⁹

De la enorme variedad de colores que podía crear el pintor, los más ocupados fueron el *folium*⁹⁰, carm n⁹¹ y bermellón.⁹² Este último color (sulfuro de mercurio, HgS) comenzó a elaborarse en el siglo XI y era muy apreciado, lo que llevó a que fuera igual de costoso que el oro. Su elaboración requería un sencillo procedimiento alquímico. Teófilo nos comenta que debía de colocarse azufre y mercurio en una vasija sellada y enterrarse con carbones ardientes. Después de un tiempo se escuchaba un “gran estrépito” lo cual indicaba que se había unido el azufre y el mercurio, creándose el bermellón.⁹³

Algunos de estos pigmentos perdieron importancia con el paso del tiempo, otros, sobre todo los elaborados con óxido de hierro perdurarán a lo largo de los siglos y algunos, como el minio y el bermellón, cobraron más fama y los encontraremos en los murales novohispanos.

⁸⁸ Ball, *La invención del color*, 128-9.

⁸⁹ Eraclius, “De coloribus et artibus romanorum”, 267.

⁹⁰ El *folium* no se creaba a partir de un procedimiento complicado, ya que era un colorante extraído de las semillas de la planta *Morella (Crozophora tinctoria)*, las cuales se exprim an y daban un color morado, azul o rojo, según era la acidez del soporte. Ball, *La invención del color*, 132-3.

⁹¹ El color carmín se obtenía de distintas lacas y tenía un complejo proceso de fabricación, por lo que su uso en el románico fue reducido. Ball, *La invención del color*, 134.

⁹² Spencer Cook y Guidol Ricart, *Pintura e imagería románicas*, 15; Teófilo, *Las diversas artes*, 20

⁹³ Teófilo, *Las diversas artes*, 22.

1.2. LO ROMÁNICO EN LOS CONVENTOS MENDICANTES

Durante el siglo XIII el florecimiento económico, geográfico y demográfico impulsó el apogeo de los núcleos urbanos y nació la burguesía. Estos cambios sociales impactaron directamente en la vida comunitaria de los religiosos, quienes abandonaron la vida monástica y enfocaron sus esfuerzos a predicar entre la población de las nuevas metrópolis. En este contexto surgieron las órdenes mendicantes quienes se volcaron a las nuevas urbes y atendieron las necesidades y demandas de su población.⁹⁴

Es así como las tres órdenes aquí estudiadas entran en escena. En primer lugar, los franciscanos o Hermanos Menores surgieron en 1209 cuando los seguidores de Francisco de Asís fueron reconocidos como una orden con un carácter y una normatividad propia, la cual tenía a la pobreza como el eje de su predicación.⁹⁵ Por otro lado, los dominicos u Orden de los Predicadores fueron reconocidos en 1209 y estaban vinculados a su fundador Domingo de Guzmán, quien tomó como eje de la orden: el estudio, la oración y la predicación.⁹⁶ En cambio, los agustinos surgieron hasta 1256, cuando, por iniciativa del papa Alejandro IV, se unieron varias congregaciones eremitañas bajo una estructura común parecida al resto de las órdenes, pero con un carácter eremítico.⁹⁷

La Orden de san Francisco, desde sus inicios, fue una de las órdenes mendicantes con más presencia en el territorio español gracias a la simpatía que la realeza tenía por esta agrupación.⁹⁸ La práctica de la pobreza llevó a que los primeros frailes no tuvieran pertenencias, ya que pensaban que su persona debía de seguir la vida de aquellos a quienes se acercaban a predicar, en especial pobres, enfermos y vagabundos. Con esta

⁹⁴ C. H. Lawrence, *El monacato medieval* (Madrid: Gredos, 1999), 285.

⁹⁵ Michael J. P., *The franciscans in the Middle Ages* (United Kingdom: Boydell Press, 2006), 18.

⁹⁶ William A. Hinnebusch, *Breve historia de la Orden de Predicadores* (Salamanca: San Esteban, 1982), 20.

⁹⁷ David Gutiérrez, *Los agustinos en la Edad Media, 1256-1356* (Roma: Institutum Historicum Ordinis Fratrum S. Augustini, 1980), 67.

⁹⁸ Ángela Atienza López, *Tiempos de conventos* (Madrid: Marcial Pons Historia, Universidad de La Rioja, 2008), 98.

forma de vida buscaban seguir el ejemplo de Cristo y aproximarse más a Él,⁹⁹ aunque a los pocos años, la orden comenzó a acercarse al estudio, pero sin que la pobreza dejara de guiar el proceder de la agrupación.¹⁰⁰

La intervención de los franciscanos en el ámbito intelectual trastocó la religiosidad y el conocimiento de ese momento, ya que lograron compaginar el conocimiento del mundo real con la fe, lo cual inició una completa revolución del conocimiento y de las creencias. Esta unión se fundamentaba en la creencia de que Dios estaba presente en el alma de todas las personas, por lo cual, al estar dentro de uno, Dios podía ser conocido de forma directa, sin la intermediación de ninguna otra persona. La presencia de Dios en el interior de las cosas se concebía como una luz divina que las alumbraba y nos permitía verlas, conocerlas y estudiarlas.¹⁰¹ Este pensamiento revolucionó la religiosidad, ya que se pasó de un creyente estático, donde Dios era inaccesible, a una religiosidad más íntima y personal, donde Dios estaba en uno y, por tanto, mientras más interiorizáramos en nuestra persona y en el mundo, más cerca estaríamos de conocerlo.

Por su parte los dominicos también tuvieron un desarrollo importante en España durante el siglo XIII. Esta orden, a diferencia de los franciscanos, aunque veía en la pobreza un eje de acción, no se restringía a esta y le daba igual o mayor importancia a la oración y la predicación, lo cual hizo que sus miembros tuvieran una gran preparación intelectual y una estrecha relación con las élites de la época.¹⁰²

La labor de los dominicos se centró en la predicación del Evangelio a las personas que lo desconocían y a los herejes. Para ello, el estudio les ayudaba a tener una

⁹⁹ Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España* (Gijón, Asturias: TREA, Universidad de Oviedo, 2005), 292.

¹⁰⁰ Este desarrollo hizo que los franciscanos se consideraran como un reflejo de la Iglesia, ya que ambos habían empezado con personas simples e iletradas y después se “perfeccionó con doctores clarísimos y peritísimos”. Esta sentencia pertenece a la *Epistola de tribus quaestionibus* de san Buenaventura citada en J. Paul, “Pauvereté et science theologique” en *Francescanismo e cultura universitaria* (Italia: Università degli studi di Perugia, Centro di Studi Francescani, 1990), 43.

¹⁰¹ Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España*, 297.

¹⁰² Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España*, 292.

herramienta para convencer a las personas y refutar las posturas de los herejes. Esto hizo que la preparación del fraile estuviera enfocada a los textos de teología, los cuales aportaban los argumentos necesarios para refutar las ideas paganas, y tenían estrictamente prohibido el conocimiento de “los libros de los gentiles y de los filósofos [...]de las letras mundanas, y de las artes que llaman liberales”.¹⁰³

Esta posición enfrentaba el pensamiento dominico y el franciscano, ya que los frailes menores pensaban que Dios se hacía presente mediante el acto del conocimiento, en tanto que los dominicos pensaban que el individuo solo se podía acercar a Dios a través del culto litúrgico, las oraciones y los sacramentos, es decir, mediante la eclesiástica oficial, mediante la Iglesia.¹⁰⁴ Esta postura llevó a los dominicos a relacionarse con las altas esferas del poder, ya que su pensamiento daba una justificación a la jerarquización social.

Los franciscanos y los dominicos tuvieron una amplia difusión en España. Para el caso de los Hermanos Menores existe la leyenda de que los primeros conventos hispanos fueron fundados por el propio san Francisco en su viaje a Santiago de Compostela,¹⁰⁵ aunque es más probable que fueran fundados por distintos frailes en las dos primeras décadas del siglo XIII.¹⁰⁶

Esta orden rápidamente se expandió por toda España y para finales del siglo XIII contaba ya con 71 conventos (mapa 1.1), número que contrastaba con los 36 conventos de los dominicos y los 22 conventos de los agustinos (mapa 1.2). Asimismo, la distribución de las fundaciones es significativa, ya que, mientras los franciscanos prefirieron asentarse

¹⁰³ “Libro de las costumbres” en Miguel Gelabert, José María Milagro y José María de Garganta, *Santo Domingo de Guzmán* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955), 783.

¹⁰⁴ Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España*, 308.

¹⁰⁵ Adeline Rucquoi, “Los franciscanos en el reino de Castilla” en *VI Semana de Estudios Medievales*, coords. José Ignacio de la Iglesia Duarte, et al. (España: Instituto de Estudios Riojanos, 1996), 68.

¹⁰⁶ La fundación de un convento iniciaba cuando un grupo de frailes visitaba a las autoridades del poblado (obispo y autoridades municipales), les mostraban las cartas de recomendación del papa y les pedían un espacio en la ciudad. Una vez que se accedía a la petición, se habilitaba una modesta casa para la orden y se les daba una iglesia a las afueras de la ciudad. José García Oro, *Francisco de Asís en la España medieval* (Santiago de Compostela: CSIC, 1988), 45-50.

en Castilla y León (21 conventos), Cataluña (10 conventos) y Aragón (9 conventos); los dominicos se establecieron en las grandes ciudades, en especial las de Castilla y León (10 conventos), Cataluña (6 conventos) y Galicia (5 conventos); en cambio, los agustinos, con un desarrollo más tardío, fundaron conventos en las regiones de Valencia (6 conventos) y Cataluña (6 conventos).

Este crecimiento obligó a crear provincias para administrar los territorios de los órdenes. Los franciscanos en 1217 erigieron la provincia de España, misma que fue dividida en 1233, creándose las provincias de Santiago (que incluía los territorios de Galicia, Portugal y León) y Castilla y Aragón.¹⁰⁷ Por su parte, los dominicos establecieron la provincia de España en 1221 y posteriormente se fundó la provincia de Aragón en 1308.¹⁰⁸ Por último, los agustinos instauraron la provincia de España al mismo tiempo que su creación (1256) y para 1295 fundaron la provincia de Aragón.

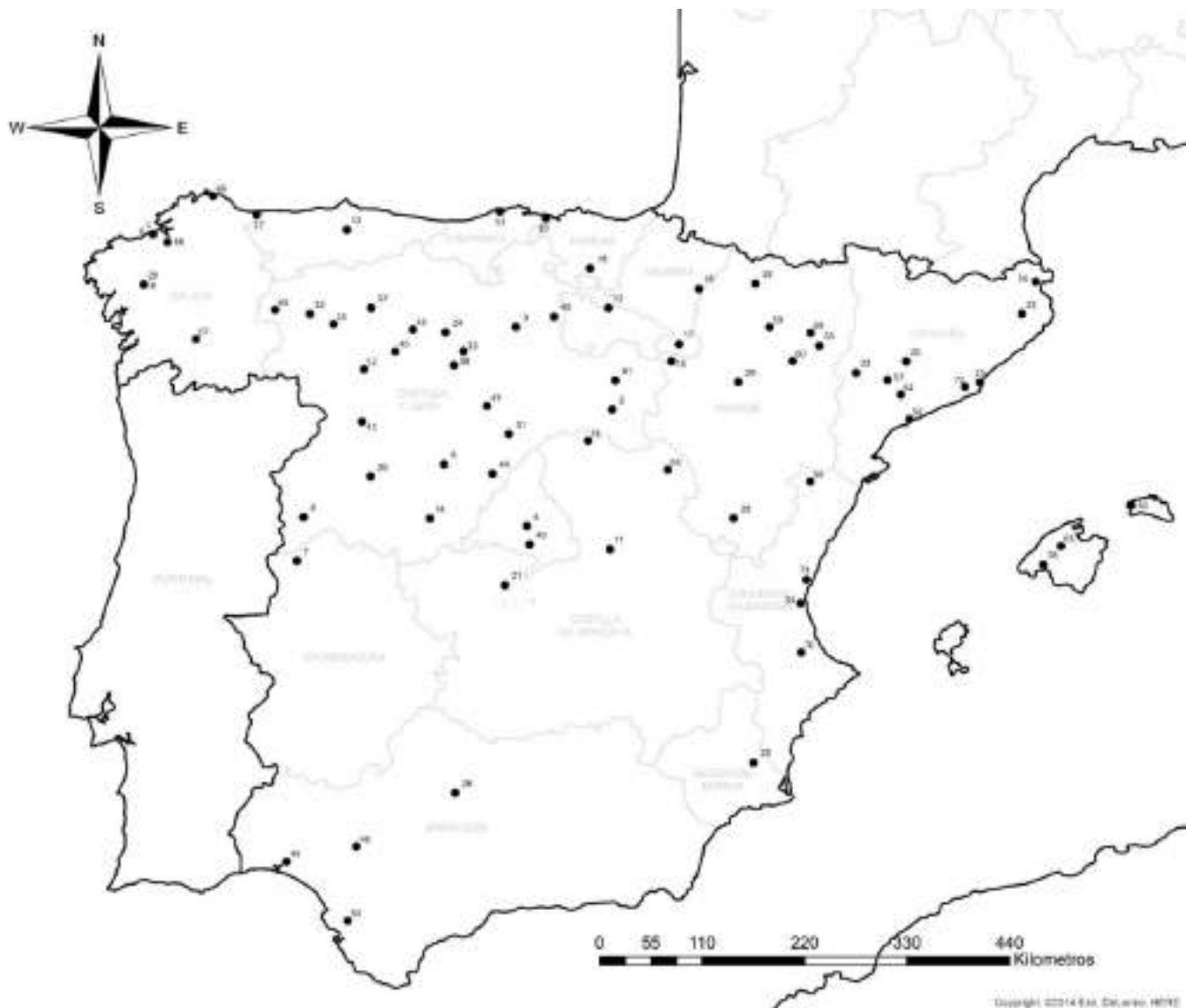
Lamentablemente, de estos primeros conventos, sólo tenemos una pintura mural en el convento de Santo Domingo Xátiva (Valencia), donde, gracias a los trabajos de restauración del convento, se ha conocido la prístina decoración pictórica, compuesta por un trazado lineal de motivos geométricos y figurativos, propios de finales del siglo XIII.¹⁰⁹ Fuera de este ejemplo, no contamos con murales de los primeros momentos de desarrollo de los franciscanos, dominicos y agustinos en España, situación que cambiará en el Gótico, cuando la imagen, las tradiciones y el pensamiento, sean afectadas por el pensamiento mendicante y se genere una cultura mendicante.

¹⁰⁷ García Oro, *Francisco de Asís en la España medieval*, 53-59.

¹⁰⁸ Hinnebush, *Breve historia de la Orden de Predicadores*, 48.

¹⁰⁹ Ministerio de Fomento C. de Navas, *Restauración del ala sur del claustro del ex convento de Santo Domingo (España: Ministerio de Fomento C. de Navas, 2013)*, *passim*.

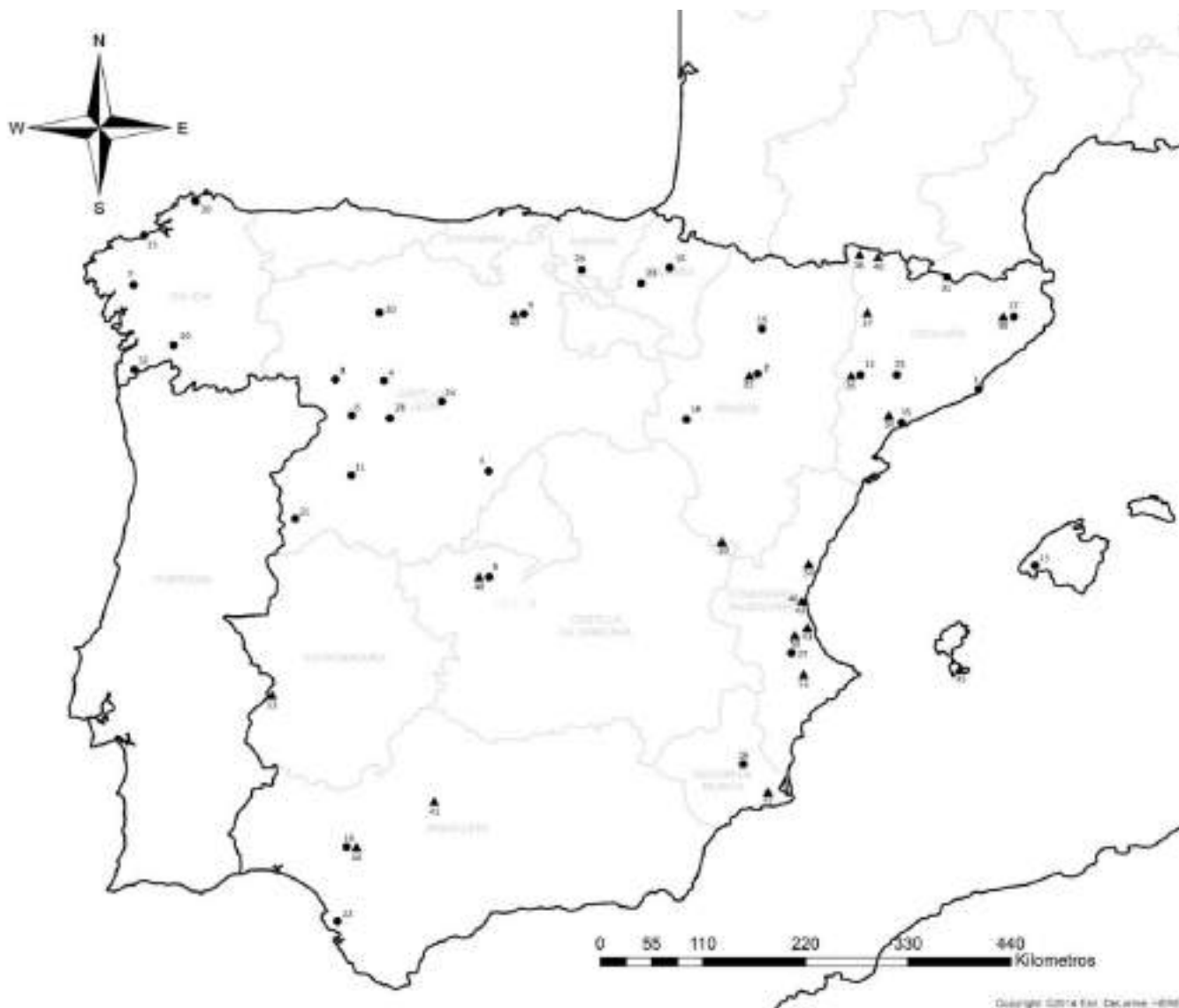
MAPA 2.1. FUNDACIONES FRANCISCANAS EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIII*



- | | | | | |
|----------------------------------|----------------------------------|------------------------|----------------------------------|------------------------------------|
| 1. La Coruña (1208) | 16. Tarazona (1214) | 32. San Facundo (1233) | 49. Palos (1261) | 64. Molina de Aragón (1282) |
| 2. Almazán (1213) | 17. Tudela (1214) | 33. Monzón (1235) | 50. Jerez de la Frontera (1264) | 65. Villafranca del Bierzo (1285) |
| 3. Burgos (1213) | 18. Vitoria (1214) | 34. Valencia (1237) | 51. Atienza (1266) | 66. Betanzos (1289) |
| 4. Madrid (1213) | 19. Barcelona (1214) | 35. Palma (1238) | 52. Benavente (1270) | 67. Ourense (1289) |
| 5. Ciudad Rodrigo (1214) | 20. Cervera (1215) | 36. Córdoba (1240) | 53. Santander (1270) | 68. Vivero (1290) |
| 6. La Coruña (1214) | 21. Toledo (1217) | 37. León (1240) | 54. Morella (1272) | 69. Barbastró (1290) |
| 7. Villasbuenas de Gata (1214) | 22. Gerona (1217) | 38. Palencia (1240) | 55. Astorga (1272) | 70. Játiva (1294) |
| 8. Santiago de Compostela (1214) | 23. Lérida (1217) | 39. Jaca (1246) | 56. Castellón de Ampurias (1276) | 71. Sagunto (1294) |
| 9. Arévalo (1214) | 24. Carrión de los Condes (1218) | 40. Pinto (1248) | 57. Urgell (1277) | 72. Villafranca del Penedés (1294) |
| 10. Castro Urdiales (1214) | 25. Murcia (1218) | 41. Soria (1248) | 58. Tarragona (1278) | |
| 11. Huete (1214) | 26. Zaragoza (1219) | 42. Zamora (1248) | 59. Huesca (1280) | |
| 12. Logroño (1214) | 27. Ribadeo (1222) | 43. Belorado (1250) | 60. Sariñena (1280) | |
| 13. Oviedo (1214) | 28. Santiago (1222) | 44. Segovia (1250) | 61. Ciudadela (1280) | |
| 14. Robledillo (1214) | 29. Teruel (1225) | 45. Mayorga (1257) | 62. Montblanch (1280) | |
| 15. Sangüesa (1214) | 30. Salamanca (1230) | 46. Peñafiel (1260) | 63. Inca (1281) | |
| | 31. Sebulcor (1231) | 47. Sevilla (1260) | | |

* Los datos fueron extraídos de: M. de Castro (ed.), *Crónica de la provincia franciscana de Santiago* (Madrid: Archivo Ibero Americano, 1971); J. de Castro, *Arbol cronologico de la santa provincia de Santiago* (Madrid: Editorial Cisneros, 1976); A. de Guadalupe, *Historia de la santa provincia de los Angeles de la regular observancia...* (Madrid: Editorial Cisneros, 1993); J. A. de Hebrera y Esmir, *Crónica de la provincia franciscana de Aragón* (Madrid: Editorial Cisneros, 1991); F. Marca, *Crónica de la provincia franciscana de Cataluña* (Madrid: Editorial Cisneros, 1987); P. M. Ortega, *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena* (Madrid: Editorial Cisneros, 1980); P. Salazar de M., *Crónica de la provincia franciscana de Castilla* (Madrid: Editorial Cisneros, 1977); J. de Santa Cruz, *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel* (Madrid: Editorial Cisneros, 1989); A. de Torres, *Crónica de la provincia franciscana de Granada* (Madrid: Editorial Cisneros, 1983).

MAPA 2.2. FUNDACIONES DE LOS DOMINICOS Y AGUSTINOS EN ESPAÑA (SIGLO XIII) *



▲ DOMINICOS

● AGUSTINOS

- | | | | | |
|----------------------|---------------------------------|-----------------------|--|----------------------------------|
| 1. Barcelona (1213) | 12. Lérida (1230) | 23. Estella (1264) | 34. Tarragona (390) | 44. Sevilla (1248) |
| 2. Zaragoza (1213) | 13. Mallorca (1230) | 24. Valladolid (1276) | 35. Lérida (390) | 45. Isla Formentera (1257) |
| 3. Benavente (1216) | 14. Sevilla (1250) | 25. Urgell (1277) | 36. Val de Arno (750) | 46. Valencia (1258) |
| 4. Palencia (1218) | 15. Tarragona (1250) | 26. Vitoria (1283) | 37. Castell de Mur (1069) | 47. Cartagena (1260) |
| 5. Segovia (1218) | 16. Murcia (1252) | 27. Játiva (1285) | 38. Gerona (1100) | 48. Toledo (1260) |
| 6. Zamora (1218) | 17. Gerona (1253) | 28. Toro (1285) | 39. Castielfabib (1155) | 49. Burgos (1260) |
| 7. Santiago (1220) | 18. Calatayud (1254) | 29. Ribadavia (1288) | 40. Santa María de Aneu (1216) | 50. Alcira (1274) |
| 8. Toledo (1222) | 19. Huesca (1254) | 30. Ortigueira (1288) | 41. Córdoba (1236) | 51. Zaragoza (1286) |
| 9. Burgos (1224) | 20. León (1261) | 31. Puigcerdà (1288) | 42. Valencia (1238) | 52. Alcoy (1290) |
| 10. Pamplona (1230) | 21. Ciudad Rodrigo (1262) | 32. Tuy (1290) | 43. Nuestra Señora de Aguas Vivas (1239) | 53. Badajoz (1298) |
| 11. Salamanca (1230) | 22. Jerez de la Frontera (1262) | 33. Coruña (1299) | | 54. Castellón de la Plana (1298) |

Los datos fueron extraídos de: F. Diago, *Historia de la provincia de Aragón de la Orden de Predicadores* (Valencia: Paris-Valencia, 1999); J. López, *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo* (España: Maxtor Librería, 2003); C. Ayllón Gutiérrez, *La Orden de Predicadores en el sureste de Castilla* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2002); J. M. Miura Andrades, "Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (I)" en *Archivo dominicano*, 9 (1988): 267-372; Á. Huerga, *Los dominicos en Andalucía* (Sevilla: A. Huerga 1992); J. M. Palomares Ibáñez, "Aproximación histórica a la presencia de los dominicos en Galicia" en *Archivo dominicano* 3 (1982): 85-115; A. Claver Ferrer, *Noticias historiales del convento de nuestro padre san Agustín de Çazagoza y de los demás del reyno de Aragón* (Madrid: Agustiniiana, 2000); J. Jordán, *Historia de la provincia de la Corona de Aragón de la sagrada Orden de los Ermitaños* (Valencia: Imprenta de Antonio Bordazar, 1704); M. Garay, *Compendio chronologico, con nuevas addiciones* (Pamplona: Oficina de Pedro Joseph Ezquerro, 1742); M. Barrueco, *Los agustinos en Cataluña* (Barcelona: M. Barrueco. 1992); B. Estrada Robles, *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX* (Madrid: Agustiniiana, 1988); A. Llordén, "La orden agustiniana en Andalucía" en *La ciudad de Dios*, CLXIX, (1956): 584-608

2. EL GÓTICO (SIGLOS XIV-XV)

Las ciudades surgieron entre los siglos XIII y XIV y crearon trabajos, productos y servicios, hasta ese momento inexistentes, lo cual inició una cultura urbana.¹¹⁰ Las nuevas metrópolis tuvieron como centro, tanto físico como espiritual, a la catedral, la cual era un edificio de un tamaño monumental donde toda la población participaba, tanto en su manufactura como en su uso. Estas estructuras se lograban edificar gracias a una serie de innovaciones constructivas que permitieron que el peso de las techumbres se repartiera en las columnas, lo cual permitió agrandar los vanos e iluminar la iglesia.¹¹¹

Las ciudades abrieron nuevos caminos marítimos y terrestres que facilitaban la comunicación entre sí, lo cual ayudó a que el comercio tuviera un momento de esplendor y surgiera un grupo que se centraba en esta actividad: la burguesía. A la par de esta agrupación se produjo una incipiente clase obrera, la cual se organizaba en gremios para protegerse y controlar su actividad.¹¹²

Otra institución que surgió en este momento fue la universidad, la cual comenzó a explorar los conocimientos de la antigüedad clásica y, al mismo tiempo, propició la unión entre la fe y la razón. Este vínculo produjo una nueva religiosidad que veía en el conocimiento del mundo real y del interior de la persona, una forma de acercarse a Dios. Con ello se daba un cambio radical, pasándose de una religión donde Dios era inalcanzable, a una donde el hombre podía elevarse al mundo trascendental y acercarse a Él. Esta apertura de Dios, donde todo el mundo podía entrar en contacto con Él, propició cuantiosas apariciones y movimientos místicos, muchos de los cuales fueron condenados

¹¹⁰ José María Azcárate, *Arte Gótico en España* (Madrid: Cátedra, 1996), 6.

¹¹¹ Alain Erlande-Brandenburg, *La catedral* (Madrid: Akal, 1993), 133.

¹¹² También se crearon bancos que prestaban dinero, expedían letras de cambio válidas en distintas ciudades y ayudaban al ahorro de las personas, monetizándose con ello la sociedad. Ma. Victoria Chico, *La pintura gótica del siglo XV* (España: Vicens-vives, 1989), 2; Joan Aliaga Morell, "El taller de valencia en el gótico internacional" en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, coord. María del Carmen Lacarra Ducaay (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza, 2007), 215

como herejías y, por tanto, perseguidos.¹¹³

A pesar de todo ello, la característica más relevante de este periodo fueron las crisis sociales. Primero, en la primera mitad del siglo XIV se dio una sequía en toda Europa, perdiéndose las cosechas y dándose una hambruna generalizada. Esto propició un terreno adecuado para el desarrollo de la peste, ya que las personas desnutridas y con defensas bajas no podían hacerle frente a la epidemia, produciéndose millones de muertes. Sumado a lo anterior, las guerras fueron una constante. La primera guerra civil castellana se dio entre 1351-1369 enfrentándose Pedro el Cruel y Enrique de Trastámara; la guerra de los Cien Años entre Francia e Inglaterra duró de 1337 a 1453 y la guerra de las Dos Rosas enfrentó a las casas de Lancaster y York por 40 años (1455-1485). Así, guerras, hambrunas y peste hicieron que la población viviera en un perpetuo desconcierto.

Por si fuera poco, la iglesia, que podía ser el lugar de socorro y consuelo para las personas, también vivía una crisis y, en lugar de ayudar en el consuelo de la población, sus pugnas aumentaban el sentimiento de desasosiego y desprotección de la sociedad.¹¹⁴ Todo esto quedó reflejado en el arte, el cual adquirió un sentido trágico, con temas profanos y una obsesión por la muerte.

2.1.LOS ESTILOS ARTÍSTICOS

Es imposible englobar el arte gótico en un listado único de características. El dinamismo social de ese momento y los diversos eventos que ocurrieron hacen que la sociedad de finales del siglo XIII diste mucho de aquella de inicios del siglo XVI y, por tanto, estos grandes cambios convulsionaron a la sociedad, también tuvieron su expresión en el arte. Por ello, para poder abordar este fenómeno artístico se debe dividir en cuatro momentos: el francogótico o gótico lineal (1275-1350), el italogótico (1350-1400), el gótico internacional

¹¹³ Chico, *La pintura Gótica del siglo XV*, 2-3.

¹¹⁴ Chico, *La pintura gótica del siglo XV*, 2.

o cortesano (1400-1450) y el hispanoflamenco (1450-1500).

2.1.1. Francogótico o gótico lineal (1275-1350)

El siglo XIII se caracterizó por la transición del románico a las nuevas preocupaciones del gótico. Esto produjo un arte ecléctico, con algunos elementos formales del románico, como los fondos de color plano, el uso de figuras (arboles, mobiliario, pasto, entre otras) para señalar donde ocurre la narración y una despreocupación por la luz, pero que, con el paso del tiempo, adquirieron una forma más naturalista.¹¹⁵

En este momento las imágenes comenzaron a tener un colorido intenso y una línea gruesa para marcar las partes de las figuras, características que, en buena medida, fueron imitadas de los vitrales que comenzaban a invadir los edificios.¹¹⁶

La figura también tuvo cambios importantes en este momento. Dejó de ser hierática, ocupándose curvaturas y ondulaciones que daban un mayor movimiento. A pesar de esta novedad, los personajes se dibujaron muy parecidos entre sí, al igual que la arquitectura y la naturaleza, la cual fue estereotipada. Esta fórmula permitía que continuara una despreocupación por la luz, usándose colores saturados con gradaciones limitadas para marcar las sombras y las luces.¹¹⁷

La imagen que se creaba tenía nuevas fuentes de inspiración, como los Evangelios apócrifos o la leyenda aurea. Además, se actualizaron muchos temas del Románico: *La crucifixión* se representó con tres clavos; surgió el varón de dolores (Cristo enseñando las llagas de sus manos) y los santos, que habían tenido un papel secundario, invadieron los murales. También los motivos decorativos tuvieron transformaciones importantes, pintándose roleos vegetales con pájaros y diseños mudéjares.¹¹⁸

¹¹⁵ Ma. Blanca Piquero, *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV* (España: Vicens-vives, 1989), 20-1.

¹¹⁶ Piquero, *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*, 13.

¹¹⁷ Piquero, *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*, 14.

¹¹⁸ Piquero, *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*, 33.

Estas características se distinguen en el mural de *La crucifixión* de Juan Oliver, elaborado en las primeras décadas del siglo XIV para la catedral de Pamplona. Esta gran pintura imita un tapiz o una vidriera y representa la pasión de Cristo (ilustración 1.8). En la parte superior se pintó *La flagelación* y *El camino al Calvario*; en medio *El Calvario* y; en la parte inferior *El santo entierro*, *La visita de las santas mujeres al sepulcro vacío* y *La resurrección de Cristo*. Alrededor de estas escenas se encuentran los profetas del Antiguo y del Nuevo Testamento, pintados erguidos con filacterias en la mano que contienen textos sobre la venida del Redentor.¹¹⁹ En la parte inferior de la composición se pintaron cinco juglares con instrumentos musicales y, entre ellos, los escudos de las personas que financiaron el mural. Hay que destacar que en la imagen aún se encuentran características del Románico, como la superposición de los cuerpos para dar profundidad, el fondo vacío y una pequeña banda color ocre que simula la tierra; pero la curvatura de las figuras y la carencia de líneas que definan sus partes, nos muestran el gran cambio que se comenzaba a gestar.¹²⁰

2.1.2. *Italogótico (1350-1400)*

Para la segunda mitad del siglo XIV las formas románicas entraron en un franco retroceso. Algunas imágenes fueron tapadas, otras borradas y, en algunos casos, se repintaron. Las nuevas representaciones se caracterizaron por crear una figura más cercana a la realidad; abandonar las formas genéricas y detallar los objetos, lo cual reflejaba un nuevo espíritu que estudiaba con mayor precisión el mundo.¹²¹

El primer elemento donde se percibe un cambio es en el fondo, ya que inicia una preocupación por representar un espacio realista y se dibuja árboles, hierbas, rocas y

¹¹⁹ Son representados Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Abacuc, Zacarías, Aqueo, Simón, David, Simeón, Juan el Bautista y Caifás. María Carmen Lacarra Ducay, "Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia" en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria* 15 (1996): 181.

¹²⁰ Lacarra Ducay, "Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia", 181.

¹²¹ Piquero, *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*, 43.



Ilustración 1.8. *La pasión de Cristo* pintada por Juan Oliver en el siglo XIV para la catedral de Pamplona, España.

Extraída de Ma. Carmen Lacarra, "Edad Media" en Museo de Navarra (Navarra: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1998), 88.



Ilustración 1.9. Juicio final en la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.10. Pintura mural en la capilla de San Miguel del monasterio de Santa María de Pedralbes. Cataluña, España.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)

montañas con formas caprichosas. Asimismo, los edificios y el mobiliario adquiere tridimensionalidad con una perspectiva ingenua que ocupaba distintos puntos de fuga. Esta preocupación por el espacio hizo que se abandonaran los fondos vacíos y, en caso de emplearse, se saturaban con formas decorativas, como estrellas, para evitar el vacío.¹²²

La separación entre el fondo y la figura no fue tan tajante, ocupándose una línea de contorno de distintos colores, más ondulante y flexible, con variaciones en el grosor. Además, La figura fue más naturalista, cualidad que se logró gracias al estudio anatómico cuidadoso del cuerpo, e analizándose el tamaño de las partes, sus características y su movilidad. Esto llevó a que las figuras tuvieran una proporción más armoniosa, a que poco a poco se movieran, rompieran el hieratismo y expresaran sentimientos más acordes con la realidad. Por último, las formas se vieron afectadas por las sombras y luces pronunciadas que respondían a una fuente única de luz, la cual modelaba la figura y le daba un volumen.¹²³

Los temas también se modificaron. La primera transformación fue la introducción de la *maiestas mariae* (común en el Gótico) y algunas de las anteriores temáticas se reformularon. Uno de los cambios que tuvo mayor repercusión fue el de *La anunciación*, donde se colocó al ángel arrodillado frente a María, fórmula que perdurará hasta el siglo XVI. También se popularizaron las imágenes que muestran el temor a la muerte, como *El encuentro de los tres vivos con los tres muertos*, *La muerte flechadora* o *La muerte segadora de vidas*, escenas que reflejaban la tensión que se existía en Europa, tras vivirse una de las mayores mortandades con la peste bubónica. La incertidumbre de la vida llevó a la proliferación de temas más mundanos como la música, la cacería, la guerra y el amor; con lo cual se trataba de darle un sentido a la existencia, escena que mostraba el temor a

¹²² Carolina Aguad, *El misticismo en el estilo gótico* (Santiago: Editorial Universitaria, 1995), 35.

¹²³ Piquero, *La Pintura Gótica de los siglos XIII y XIV*, 47.

la muerte a través del enamoramiento a la vida.¹²⁴

Los cambios en la pintura mural son evidentes en el programa pictórico de la capilla de San Miguel en el Monasterio de Santa María de Pedralbes (Cataluña), realizado por Ferrer Bassa. En este espacio se pintaron *Los gozos de la Virgen*,¹²⁵ *La pasión*, *La muerte de Cristo*¹²⁶ y un ciclo apocalíptico con diferentes santos y santas.¹²⁷ La escena más famosa de este convento es la *Maisetas Mariae* (ilustración 1.10),¹²⁸ donde se representó a la Virgen con el niño, sentada sobre un trono rojo que se convierte en una gran alfombra de flores. Alrededor se colocaron parejas de ángeles que le ofrecen flores. Los primeros se pintaron de cuerpo completo, mientras que sólo se dibujaron los nimbos de los últimos.¹²⁹ Los murales de esta capilla son un claro ejemplo del meticuloso estudio de la naturaleza que hizo el pintor al plasmar montañas, plantas y árboles, en un espacio coherente, lo cual, si le sumamos la expresión de los rostros de las personas y el volumen realista de los cuerpos, nos muestra el naturalismo alcanzado en este periodo.¹³⁰

¹²⁴ Estas temáticas se pueden evidenciar en el testero de la *Sala de los Reyes* de la Alhambra (Granada), donde se pegaron pergaminos de cuero en el techo con la representación de reyes, caballeros cristianos y musulmanes, hombres salvajes y frondosos jardines. Llama la atención la imagen donde, entre representaciones de árboles, maleza, animales y personajes secundarios, se enfrenta un caballero cristiano contra un musulmán por el amor de una dama que se encuentra en un castillo. Ma. de los Ángeles Piquero López, *Pintura gótica toledana anterior a 1450* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983), 347-86; Jesús Bermúdez Pareja, *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987), passim; Carmen Bernis Madrazo, "Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra" en *Cuadernos de La Alhambra* 18 (1982): 21-50.

¹²⁵ Está compuesto por siete escenas: *La anunciación*, *La natividad*, *La epifanía*, *La resurrección de Cristo*, *La ascensión*, *El pentecostés*, *La coronación* y cierra el ciclo la *Maisetas Mariae*. Nuria Sabate, *Monasterio de Santa María de Pedralbes*. (Barcelona: Laia Libros, 2003), 20-34.

¹²⁶ *La oración en el huerto*. *El prendimiento*, *Los improperios*, *El camino del Gólgota*, *La crucifixión*, *El descendimiento*, *La piedad* y *El santo entierro*. Sabate, *Monasterio de Santa María de Pedralbes*, 34-50.

¹²⁷ Se representa a san Miguel, san Juan Bautista, san Jaime, san Francisco, santa Clara, santa Eulalia, santa Catalina, san Antonio de Pámias, santa Bárbara, san Alejo, san Narciso, san Esteban, santa Inés, san Domnino y san Honorato. Sabate, *Monasterio de Santa María de Pedralbes*, 50-65.

¹²⁸ Posiblemente este mural se inspiró en la pintura de Simone Martini en la sala del mapamundi del palacio público de Siena. Nuria Sabate, *Monasterio de Santa María de Pedralbes*, 33

¹²⁹ Joan Sureda, *El gòtic català* (Barcelona: Hogar del Libro, 1977); Rosa Alcoy, "Ferrer Bassa y el italianismo" *Antichità Viva* XXX, 1-2 (1991): 5-16; Post, *A History of Spanish Painting*, vol. II, 194-206; Sabate, *Monasterio de Santa María de Pedralbes*, passim.

¹³⁰ Sabate, *Monasterio de Santa María de Pedralbes*, 70.

2.1.3. Gótico internacional o cortesano (1400-1450)

Desde inicios del siglo XV las relaciones entre los reinos europeos fueron cada vez más intensas, lo cual permitió que la gente y los saberes circularan fácilmente de un lugar a otro. El estilo que se generó en este momento ha recibido el nombre de “estilo internacional” (debido a que se desarrolló en toda Europa) o “estilo de corte” (ya que fue un gusto que estaba relacionado con la elegancia de la nobleza).¹³¹

En este periodo se dio un tratamiento detallado al espacio, pintándose paisajes y arquitecturas cada vez más definidas, elementos que, por extraño que parezca, no copiaban la naturaleza; sino que estas formas caprichosas eran producto de la mente del artista.¹³²

Por otro lado, la línea dejó de marcar los elementos internos de las figuras, restringiéndose su uso al contorno; aunque en algunos casos incluso esta demarcación desapareció.¹³³

Esto muestra un nuevo gusto más naturalista, donde las figuras tuvieron un mayor movimiento, dibujándose alargadas, con rasgos estilizados y un eje sinuoso. Este dinamismo se acompañó de una mayor expresividad, que no se limitaba a la expresión del rostro, ya que todo el cuerpo se ocupaba para ello, creándose composiciones teatrales.¹³⁴

El vínculo con la corte se reflejó en la ropa de los personajes, quienes se pintaron con ricos vestidos bordados con abundantes pliegues. María, los santos, los soldados romanos o cualquier otra persona, se vistieron con ropas de aquel momento, integrándoseles al mundo del siglo XV. Con esto, el espectador sentía que estos individuos eran parte de la sociedad y vivían con ellos, lo cual creaba un mayor apego y empatía a la imagen.

¹³¹ Chico, *La pintura gótica del siglo XV*, 4.

¹³² Chico, *La pintura gótica del siglo XV*, 5.

¹³³ José Guidol Ricart, *Pintura gótica*, vol. 9 de *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus-Ultra, 1950), 18.

¹³⁴ Guidol Ricart, *Pintura gótica*, 54.

El naturalismo y la teatralidad influyeron en los temas pintados, los cuales prefirieron un tratamiento narrativo y favorecieron lo anecdótico, como las vidas de los santos o las temáticas secundarias donde se congregaba una multitud de personas con distintos gestos y posturas.¹³⁵

Estas características se pueden observar en los murales de la sala capitular del convento de San Isidoro del Campo (Sevilla). En este edificio se pintó un paisaje compuesto por una gran variedad de árboles en primer plano, mientras que a la lejanía se distinguen caminos, prados y montañas en tonos azules (ilustración 1.11). Esta escena se enmarca con una arquitectura fingida, donde distintas pilastras cuadrangulares se intercalan con diseños de lazos con una clara influencia mudéjar.

En este convento también se pintó la vida de san Jerónimo, en específico: *El robo de los asnos*, *La imposición del capelo cardenalicio* y *San Jerónimo predicando a los monjes*. En la primera de ellas san Jerónimo se representó con sombrero cardenalicio, un libro entre las manos y cinco frailes alrededor de él. Enfrente están seis burros con bultos, mientras que arriba se distingue un par de iglesias y a dos personajes huyendo de un león. El fondo le brinda a la escena un gran colorido al pintarse montañas rocosas, prados y bosques (ilustración 1.12).¹³⁶ Esta escena muestra el nuevo gusto por los temas anecdóticos, al representarse el momento en el que dos mercaderes robaron los burros del cenobio donde vivía san Jerónimo, por lo que un león (que había sido curado por el santo y vivía en aquel lugar) tuvo que cargar las pesadas cargas. Un día el león se encontró con los ladrones y con sus rugidos los ahuyentó. Con lo cual los burros regresaron al cenobio cargados con la riqueza que transportaban los mercaderes.¹³⁷

¹³⁵ Chico, *La pintura gótica del siglo XV*, 9.

¹³⁶ Teodoro Falcón Márquez, *El monasterio de San Isidoro del Campo* (Sevilla: Caja San Fernando de Savilla y Jerez, 1996), 25; Pedro J. Respaldiza Lama "Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo" en *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 69-99.

¹³⁷ Falcón Márquez, *El monasterio de San Isidoro del Campo*, 27-31; Respaldiza Lama "Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo", 69-99.

2.1.4. *Estilo hispanoflamenco (1450-1500)*

Para mediados del siglo XV la estrecha relación que comenzaba a existir entre Flandes y el territorio hispano impactó en las imágenes que se elaboraban en España. Dos descubrimientos fueron los que revolucionaron la pintura de este periodo: la popularización del óleo (que permitió matizar mejor el color) y el grabado sobre cobre (que facilitó la creación de imágenes y su distribución en los reinos occidentales).¹³⁸

Estas innovaciones hicieron que las imágenes flamencas circularan por toda Europa y en especial por España. En estas representaciones el tratamiento del espacio llegó a su máximo esplendor, pintándose fondos coherentes con una perspectiva con un punto de fuga, misma que se abría ante el espectador. Esto propició que el pintor se preocupara por expresar la lejanía, para lo cual se matizaba el color y se usaban pátinas azules para alejar los objetos. También, en algunas ocasiones se optó por un fondo indefinido, pero incluso en esos casos se utilizaban diseños que saturaban la pared.¹³⁹

El uso de la línea de contorno en este momento tomó dos caminos: por un lado, la búsqueda de una imagen más cercana a la realidad llevó a que la línea desapareciera poco a poco, haciéndose el cambio entre la figura y el fondo únicamente con el color; por otro lado, con el desarrollo del grabado en cobre, la línea de contorno tuvo un nuevo apogeo, ya que aquellas representaciones que se basaban en las estampas copiaban la línea homogénea que presentaba el grabado.

La figura tuvo un manejo realista de la luz y de la sombra, lo cual, aunado a la textura que se podía crear con la gran gama de colores que se conseguían con el óleo, se lograba una veracidad impresionante. A esto se suma que los rostros tuvieron expresiones con un marcado patetismo y melancolía, mientras que en el ropaje predominaron las

¹³⁸ Chico, *La pintura gótica del siglo XV*, 34-5.

¹³⁹ Chico, *La pintura gótica del siglo XV*, 13.

formas angulosas en los plegados de las telas.¹⁴⁰

Los temas también se enriquecieron: surgió el rey mago negro y se emplearon elementos arquitectónicos en grisalla que recuperaban el repertorio greco-romano (guirnaldas, *candelieri*, *putti*, etcétera), los cuales convivían con las anteriores formas decorativas, en especial con los roleos vegetales. Asimismo, se incrementó la presencia de animales fantásticos con un carácter simbólico, hallándoseles solos o integrados a una composición.

Esta nueva imagen se distingue claramente en el mural de *La anunciación* de la iglesia de San Juan Bautista de Mojados (Valladolid) donde se aprecia una habitación con piso de damero, elementos góticos en el fondo y una cama con baldaquino (ilustración 1.13). Arriba, en el centro, está una paloma que vuela en diagonal y debajo se encuentra un jarrón con flores blancas sobre un tapete. María está en primer plano con un rico traje bordado, lee un libro sobre el escritorio y se lleva la mano derecha al pecho; mientras que del lado izquierdo el arcángel Gabriel está arrodillado, con una corona de flores, una filacteria en la mano izquierda con el mensaje “AVE MARI GRA[TIA] PIRMA” y señala a María con la mano derecha. Si bien, existen distintos elementos góticos en el mural (la vestimenta y el mobiliario), destaca la suave expresión de los personajes, el meticuloso tratamiento del cabello, así como un cuidadoso trabajo de luces y sombras que le dan volumen a las figuras, elementos que crean una composición con un carácter sereno y tranquilo.¹⁴¹

Estas innovaciones formales no se impusieron de la noche a la mañana y todavía a finales del siglo XV había una tradición pictórica arcaizante que hacía alusión a la muerte y al juicio final. Esto es evidente en la iglesia de Seteventos (Lugo), donde se pintó a Jesús sentado en el centro Jesús en su trono flanqueado por ángeles trompeteros (ilustración

¹⁴⁰ Azcárate, *Arte gótico en España*, 355.

¹⁴¹ Sergio Núñez Morcillo, *La pintura mural tardogótica en Castilla y León. Provincias de Valladolid, Segovia y Soria*. Tomo I (tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, s.f.), 343-52; Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León*, t. II, 113;



Ilustración 1.11. Mural de un paisaje intercalado con una arquitectura fingida en la sala capitular del convento de San Isidoro del Campo en Sevilla, España.

Extraída de <http://leyendasdesevilla.blogspot.com/2014/09/monasterio-de-san-isidoro-del-campo-vi.html>



Ilustración 1.12. Mural de *El robo de los asnos* en la sala capitular del convento de San Isidoro del Campo en Sevilla, España.

Extraída de <http://leyendasdesevilla.blogspot.com/2014/09/monasterio-de-san-isidoro-del-campo-vi.html>



Ilustración 1.13. *La anunciación* en la iglesia de San Juan Bautista de Mojados en Valladolid, España.
Fotografía Javier Baladrón Alonso (2013). Extraída de <http://artevalladolid.blogspot.com/2013/09/las-pinturas-murales-de-la-iglesia-de.html>



Ilustración 1.14. *El juicio final* en la iglesia de Seteventos en Lugo, España.
Fotografía Paula Guillot (2017). Extraída de <https://www.flickr.com/photos/paulayjesus/25764215698>

1.14) y en la banda que recorre el arco se encuentra *La anunciación*. Del lado izquierdo está un grupo de personajes santos, reconocidos como los intercesores de los hombres; mientras que, debajo de ellos, se distingue *La resurrección de los muertos* y *El Calvario*. Del lado derecho el arcángel Miguel pelea con el demonio y se representan diversos castigos infernales. Una mujer desnuda sostiene un cáliz y monta a un fraile desnudo, mientras se dirigen a las fauces del Leviatán; encima un personaje es embuchado con monedas por dos diablos, mientras que en la zona superior cuatro diablos encienden una caldera llena de personas y un quinto diablo lleva sobre la espalda a un humano que aventará a la caldera. También se distinguen los pecados de la pereza (un diablo sobre una mujer fustigándola), la gula (una mujer comiendo pan) y la envidia (un hombre tapándose los ojos). Llama la atención que, aunque está el fondo en blanco, se colocan diversas formas (flores, puntos y figuras lisadas) que saturan la imagen. También, en este momento, los colores se utilizaron degradados, sin mezclarse, creando un volumen simple. Este mural nos ayuda a mostrar la pervivencia de los anteriores estilos y la continuidad de un mensaje apocalíptico que siempre estuvo presente en la mentalidad del hombre europeo y lo difundió por la Nueva España.¹⁴²

2.2. LA IMAGEN GÓTICA. NATURALISMO E INDIVIDUALISMO

La imagen entre los siglos XIII al XV mantuvo muchas de las funciones del Románico, aunque su principal diferencia fue que, en lugar de ser únicamente empleada por el rey y el clero, un nuevo actor social peleaba por poder usar las imágenes: el burgués. Él comenzó a valerse de todo un aparato de representación que mostraba su poder, el cual

¹⁴² J. Ramón y Fernández-Oxea, "A descuberta da pintura galega medieval. O xuício final de Seteventos", en *Chan* 24 (1970): 24-5; J. M. García Iglesias, "El juicio final en la pintura gallega gótica y renacentista", en *Compostellanum*, XXVI, 1-4 (1981): 135-172; Alicia P. Suárez-Ferrín, "Literatura visionaria y pintura mural en la Galicia tardomedieval. La visión de Lázaro en Santa María de Seteventos (O Saviñao, Lugo)" en *SEMATA* 17 (2005): 179-202.

se expresaba por medio de la riqueza y la exuberancia en la decoración.¹⁴³

Se ha mencionado anteriormente que una de las principales funciones de la imagen era su carácter didáctico. Tomás de Aquino advertía que era más fácil comprender las cosas a través de la imagen que por medio de la palabra.¹⁴⁴ Por otra parte, Guillermo Durando repetía las palabras del papa Gregorio el Grande, al escribir:

Las imágenes y los ornamentos de las iglesias son las lecciones y las escrituras de los laicos. Por eso Gregorio dice: una cosa es adorar una imagen y otra aprender la historia reflejada en la imagen para ser adorada, porque la imagen representa para los ignorantes, lo mismo que la escritura para los que saben leer [...] y las cosas son leídas por los que no conocen las letras¹⁴⁵

Uno de los principales cambios del gótico fue la nueva religiosidad, en la cual, la persona ya no era un mero espectador de los ritos y del contacto de los religiosos con Dios, sino que ahora la persona se hacía partícipe de las experiencias místicas y podía entrar en contacto de forma directa con la presencia divina.

Este cambio produjo un movimiento fundamental: Dios dejó de ser el único sujeto que tenía una cualidad dinámica, al bajar a la tierra y entrar en contacto con el humano, ahora el humano podía acercarse a Él a través del mundo, de una forma personal y sin necesidad de la mediación de una autoridad. Dentro de este movimiento, la imagen tuvo un papel fundamental, al ser uno de los medios por donde el conocimiento se podía elevar a lo invisible.¹⁴⁶ El abad de Suger hizo patente esta idea en su abadía al decorarla profusamente y así:

¹⁴³ Piquero, *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*, 18.

¹⁴⁴ Ignacio María Manresa Lamarca, *La exégesis en el Espíritu según santo Tomás de Aquino* (Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2018), 171.

¹⁴⁵ Durand, *The rationale divinatorum officiorum*, 23.

¹⁴⁶ Esta era una de las funciones que Hugo de San Víctor le daba a la imagen. Michael Camille, *El ídolo gótico*, (Madrid: Akal, 2000), 61.

[...] la belleza del Señor o el esplendor multicolor me alejan, por el placer que producen, de mis preocupaciones, y cuando la digna meditación me invita a reflexionar sobre la necesidad de las santas virtudes, trasladándome de las cosas materiales a las inmateriales, me parece que resido en una extraña región del orbe terrestre, que no llega a estar por completo en la faz de la tierra ni en la pureza del cielo, y que por la gracia de Dios, puedo trasladarme de un lugar inferior hasta otro superior de un modo anagógico.¹⁴⁷

Hay que tener en cuenta que este tránsito no sólo se hacía con la imagen, sino que la contemplación del mundo producía el mismo efecto. Se pensaba que el exterior, que se presentaba a los sentidos, era una manera por la cual el intelecto podía penetrar en el interior del objeto y lograr un conocimiento abstracto de su esencia, la cual, en buena medida era un fragmento de Dios.

Si con la contemplación de un elemento podíamos conocer una parte de Dios, por pequeña que fuera, al unir varios, como si fuera un rompecabezas, se podría acceder a esta entidad misteriosa. Para ello se comenzó a combinar distintas formas y objetos; articular sus significados y encadenarlos, tratando de que la comprensión de una cosa llevara a entender la siguiente y así sucesivamente, con lo cual, se podía llegar más fácilmente a la verdad espiritual y estar más próximo a lo divino.¹⁴⁸

Muy pronto se advirtieron estos cambios como un peligro para la religión, ya que, al posibilitarse un acercamiento particular e individual se podía llegar a cuestionar, e incluso prescindir, del carácter institucional de la Iglesia. Esto condujo a que, desde fechas muy tempranas, durante el IV concilio de Letrán (1215) se institucionalizaran una serie de formas que permitían controlar el acercamiento que tenían las personas con Dios,

¹⁴⁷ Panofsky (ed.), *El abad Suger*, 81.

¹⁴⁸ Baschet, *La civilización feudal*, 540.

estableciéndose el sacramento, la confesión y la inspección de la conciencia interna.¹⁴⁹

Estos mecanismos, al ser regulados por la institución, permitían categorizar de heréticos a quienes tuvieran contactos con Dios de otra forma y pusieran en duda el papel de la Iglesia. Con esto, se permitía el tránsito místico, siempre y cuando la Iglesia estuviera presente.

Al admitir que en las cosas había un pequeño fragmento divino, la idea de que en la imagen se hacían presentes las fuerzas sobrenaturales cobró más fuerza. Un detonante de la vida de una imagen fue la imposición de la eucaristía, es decir, la idea de que el cuerpo y la sangre de Cristo estaban “contenidos verdaderamente en el sacramento del altar bajo las especies del pan y del vino; y, por el poder divino, el pan se transubstancia en el cuerpo y el vino en la sangre de Cristo”,¹⁵⁰ lo cual justificaba la posibilidad de que un objeto podía convertirse en aquello a lo que representaba y no solamente simbolizarlo, con lo cual la vida de las imágenes adquiría un fundamento irrefutable. Esto hizo que surgieran por todas partes representaciones que interactuaban con el humano, ya fuera que hablaran, lloraran, sangraran, se animaran, cambiaran su posición o protegieran al humano, la imagen estaba siempre acompañando al feligrés.

El carácter anímico se hacía evidente con los cambios que tenía la imagen. Su descolorido, su envejecimiento, sus cuarteaduras o su desaparición, creaban una empatía con el espectador, mostrándole que ella, la imagen, tenía los mismos padecimientos y cambios que el hombre. Lo anterior hacía un mundo completamente animado, donde, a cualquier parte que uno volteara, se encontraba una entidad sobrenatural, ya fuera que nos vigilara, protegiera o que interfiriera en nuestra vida.

Pensar en un mundo sobrenatural conviviendo con nosotros llevó irremediablemente a la pregunta si únicamente Dios y María estaban entre nosotros o existían más entidades que podían interactuar con el hombre. Era claro que los santos

¹⁴⁹ Baschet, *La civilización feudal*, 550.

¹⁵⁰ Camille, *El ídolo gótico*, 234.

estaban vivos, ya que ellos curaban a las personas, regularizaban el clima, daban cosechas abundantes, cuidaban a los animales y protegían del diablo, por ello su animicidad estaba más que comprobada.¹⁵¹

La protección de los santos, aunque podía obtenerse solamente encomendándose a ellos, era más eficiente si existía una imagen presente. La princesa de Borbón, en 1389, se colocó una imagen de Pedro de Luxemburgo en el vientre durante un parto difícil. De igual forma, la pintura mural ayudaba a tener un contacto directo con el santo. Cuando se tocaba un mural, se pensaba que se acariciaba al mismo personaje e, incluso, por influencia de la eucaristía, se llegó a raspar murales para comerse el polvo y así curar distintas enfermedades.¹⁵²

Al igual que los santos, el diablo vivía junto a uno y podía manifestarse en cualquier imagen, ya fuera en la suya o en la de un santo. Esta materialidad era lo que permitía al humano combatirlo, ya que al representarlo tomaba una corporeidad y podía ser enfrentado, domado y borrado. Un ejemplo de esto lo encontramos en la historia recuperada por Villard Walter Map, donde nos cuenta que un pintor monástico era atormentado por el demonio en pesadillas, por lo cual hizo retratos horribles de éste en los muros, telas y vidrieras. El diablo, al ser caricaturizado, se enojó aún más y se le apareció más horrible en las pesadillas, por lo que el fraile contraatacó y lo retrató más ridículo y, así, el diablo pudo ser contenido.¹⁵³

La forma de someter al diablo por medio de la imagen se ocupó para controlar a los dioses de otras religiones (tanto pasadas, como presentes), ya que sus representaciones eran consideradas como ídolos habitados por el demonio. Esto, en la Europa medieval, era un gran problema, ya que se convivía constantemente con formas del pasado (en especial

¹⁵¹ Baschet, *La civilización feudal*, 548

¹⁵² Baschet, *La civilización feudal*, 537.

¹⁵³ Camille, *El ídolo gótico*, 82.

grecorromanas) y muchas de ellas eran ocupadas en el programa cristiano. Pero, si estaban habitadas por el demonio ¿cómo incluirlas? Para lograr esto, los artistas e intelectuales separaron las figuras, quitaron los elementos que eran característicos del demonio y, así, libre de todo mal, la figura podía ser integrada. Este modo de proceder fue común en el arte gótico, dándose una separación entre la forma y el significado (fenómeno que Panofsky llamó disyunción)¹⁵⁴ y consistía en presentar las figuras de otras culturas con valores occidentales. Con ello se controlaba a los demonios que habitaban en las figuras y, en cierta manera, al romper las relaciones que las convertía en deidades, las anulaba, desacralizaban o desdemoniaban, y se podía integrar sin problemas a las representaciones cristianas, forma de proceder que en buena medida también se aplicó en la Nueva España para las figuras prehispánicas.

Con lo anterior, podemos darnos cuenta que la imagen no tenía como finalidad reproducir una realidad exterior, sino que buscaba otorgar una presencia visible y real a lo sobrenatural, lo cual le da un nuevo sentido al naturalismo del arte gótico, no como una representación desinteresada de la naturaleza, sino como una forma en la cual Dios se comunicaba con las personas por medio de su obra. El mundo, al representarlo y estudiarlo, era una manera de acercarse y entender lo sobrenatural y la verdad divina, lo cual ayudó a dejar de lado las generalidades de las cosas y puso atención en los detalles. Esto se hacía explícito en la teoría nominalista que afirmaba que no había más que seres singulares, por lo que, si se quería conocer la humanidad, debía de ponerse atención a los detalles, que era donde se revelaba Dios.¹⁵⁵

Estas ideas propiciaron una imagen que privilegiaba el punto de vista personal, individual y subjetivo, donde los objetos y las cosas se deformaban de acuerdo con la

¹⁵⁴ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 84.

¹⁵⁵ Baschet, *La civilización feudal*, 526.

persona que los veía y, con ello, la noción de perspectiva se convirtió en un elemento fundamental, pero no para representar un mundo desacralizado, sino para mostrar la obra de Dios y sus detalles, medios propicios para alcanzar el conocimiento divino.¹⁵⁶

2.3. TALLERES Y GREMIOS. EL PAPEL DEL PINTOR

Con el crecimiento de los grandes núcleos urbanos cambió el trabajo del artista. En primer lugar, su labor pasó de ser controlada y desarrollada por los religiosos, a ser una práctica laica, realizada por artesanos en los poblados. Esto trastocó la idea de la función del arte, ya que, en lugar de buscar la glorificación de Dios, para lo cual era imprescindible realizar la obra con humildad y, por lo tanto, el artista debía quedar en el anonimato, poco a poco los artesanos comenzaron a ser reconocidos individualmente y se recordaron sus nombres, los trabajos que realizaban y la forma que tenía su actividad. El aprecio por un artista fue tal que era considerado una parte fundamental de la ciudad, como ocurrió con el pintor valenciano Marçal Sas, a quien el municipio le ayudaba en agradecimiento a los servicios prestados cuando caían en desgracia,¹⁵⁷ mostrándonos una gran distancia de aquel pintor religioso y anónimo.

La ciudad influyó fuertemente en la labor del pintor y su estima, ya que, al encontrarse la mayor parte de su clientela ahí, aumentaron las personas que intervenían en el encargo de una imagen. Así, surgieron mecenas (personas que gracias a su riqueza y poder protegían y ayudaban a un artista), promotores (persona que promovía, financiaba y conseguía los medios económicos para realizar una obra), mentores (elegían el tema, la composición y la iconografía de las figuras) e intermediarios (contactaban al cliente con el artista).¹⁵⁸ Creándose, con todo esto, una nueva forma de consumir el arte.

¹⁵⁶ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona: Tusquets, 1999), passim; Hubert Damisch, *El origen de la perspectiva* (Madrid: Alianza, 1997), passim.

¹⁵⁷ Matilde Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero* (Valencia: Universitat de Valencia, 2008), 25.

¹⁵⁸ Joaquín Yarza Luaces, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano" en *Patronos, promotores, mecenas y clientes* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992), 17-20.

El poder de la clientela era tan fuerte que una de las principales causas del cambio del estilo fue por la búsqueda de las personas de mostrar su autoridad, riqueza, estatus, religiosidad y devoción. La realeza fue uno de los principales consumidores de arte e incluso se crearon los cargos de *pintor de corte* y *pintor del rey* que daban prestigio y trabajo constante a los pintores reconocidos del momento.¹⁵⁹ También, la Iglesia, como había ocurrido anteriormente, fue uno de los principales clientes de los artistas, ya que todos los miembros de su estructura consumían obras, además también era la principal intermediaria que conectaba a los clientes con los distintos artistas. La ciudad se convirtió en otro asiduo consumidor, ya que se buscaba adornar las urbes con obras que mostraran su pujanza, incluso, muchas veces, se contrataban a artistas extranjeros renombrados para dar un mayor prestigio a las obras de la ciudad. Por último, y no menos importante, apareció un nuevo cliente que trastocó el arte: la burguesía. Este nuevo grupo utilizó el arte y la cultura como un modo de imitar a la realeza, al mismo tiempo que creaba una identidad propia que evidenciaba su religiosidad, su poder económico y su preponderancia en la sociedad.¹⁶⁰

La presencia de una clientela con encargos constantes produjo que el pintor itinerante del románico desapareciera y, en su lugar, el artista se estableciera en un taller en la ciudad. Por lo general los artesanos se establecían en una zona específica, con lo cual se favorecían las relaciones, el apoyo mutuo y se controlaban los precios y la calidad del trabajo. Por ejemplo, en la ciudad de Valencia, los pintores se establecieron en la plaza de los cajeros y en las calles de la fustería o de la frenería.¹⁶¹ Aunque también existieron ciudades, como en Barcelona, que, aunque existía una concentración específica en barrios, se podía encontrar un taller de pintura en cualquier parte de la ciudad.¹⁶²

¹⁵⁹ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 60.

¹⁶⁰ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 97-8.

¹⁶¹ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 224.

¹⁶² Joaquín Yarza Luaces "El pintor en Cataluña hacia 1400" en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 20 (1985): 31-58.

Los talleres servían como vivienda y como lugar de trabajo. Este edificio contaba con dos pisos: en el superior estaban las habitaciones, un espacio para comer y la recámara, lugar donde el artista tenía su espacio más privado y donde se guardaban los secretos del taller (muestras de pintura, bocetos, miniaturas de otros pintores, libros con historias de santos y libros de cuentas). El lugar donde se comía podía tener distintas dimensiones, según fuera la cantidad de personas que participaban en el taller, y servía como el lugar donde se exhibían las obras y se llevaban a cabo las transacciones y los encargos.¹⁶³

En el piso inferior se encontraba la despensa, la cocina, el patio y el taller, el cual, en ocasiones, contaba con un cuarto donde dormían los aprendices. El taller era el espacio más amplio de la casa y ahí, además de trabajar, se realizaba la enseñanza, el aprendizaje y se exponía la obra. Esto último era fundamental, ya que el artista, además de hacer trabajos por encargo, hacía objetos que podían ser adquiridos por cualquier persona y que servían para mostrar el talento del taller y atraer a potenciales clientes. Lo único que no se podía exhibir eran los objetos religiosos, ya que su exposición podía ocasionar un culto indebido.¹⁶⁴

Los pintores de estos talleres eran de dos tipos: los figurativos, que se encargaban de realizar los frescos, retablos, cortinas y manuscritos; y los decorativos, que realizaban sargas, cofres, estandartes, cortinas y telas. El trabajo del pintor figurativo era más arduo y necesitaba una mayor preparación, lo cual hacía que pocos talleres se dedicaran a este trabajo. Así, de los 200 talleres que existieron en Valencia durante el siglo XVI únicamente veinte se dedicaban a la pintura figurativa, los demás realizaban pequeñas obras para vender. De estos talleres lo que se dedicaban a la pintura mural era un mínimo porcentaje, ya que se requería de un conocimiento preciso y se necesitaba tener un taller con muchas

¹⁶³ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 218.

¹⁶⁴ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 219.

personas para poder realizarlo, lo cual pocas veces existía. Por ello, para realizar los murales era frecuente llamar a artistas del extranjero, como ocurrió con el pintor italiano Starnina, que fue contratado por la ciudad de Valencia para realizar los frescos de los edificios públicos.¹⁶⁵

Un taller estaba compuesto por el maestro, los oficiales, los aprendices y en ocasiones por esclavos que se ocupaban de todo tipo de actividades. El maestro era la clave en el funcionamiento del taller. Él se encargaba de supervisar la labor artística y realizaba los toques finales de la obra, como los detalles del color y las partes importantes. También se encargaba de elegir la escena a representar, contrataba las obras y buscaba nuevos clientes. Para aminorar su trabajo se rodeaba de aprendices, a quienes les enseñaba el oficio, les proporcionaba alimento, vestido y un lugar donde vivir y en ocasiones les pagaba un salario.

Los oficiales eran artistas conocedores de su labor que se encargaban de pasar al soporte las composiciones que el maestro realizaba en un pergamino; y sombreaba y colocaban las luces en las imágenes. Cuando un oficial se integraba a un taller se asentaban los compromisos que adquiría el maestro; los cuales se reducían a darle comida, ropa, cuidados sanitarios y un salario. Hay que recalcar que muchas veces los oficiales eran pintores sumamente capacitados que vivían a la sombra de un maestro, lo cual se aceptaba debido a las dificultades que había para poner un taller; ya que, además del dinero necesario, se competía por una clientela limitada, lo que ocasionaba que muchos oficiales prefirieran quedarse a la sombra de un maestro con un sueldo fijo.¹⁶⁶

Por último, el aprendiz era un joven (entre los 12 y 20 años) que aprendía y colaboraba en el taller. Se encargaba de la limpieza, del mantenimiento de las estancias y de los trabajos más pesados, como la obtención de los colores, la limpieza de los pinceles

¹⁶⁵ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 254.

¹⁶⁶ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 173.

o colorear los dibujos realizados por los oficiales.¹⁶⁷

Cuando un aprendiz entraba en un taller, el maestro se comprometía a enseñarle, alimentarle y vestirle, a cambio de su trabajo. El número de aprendices que tenía un taller variaba mucho y dependía de la riqueza del maestro y de la demanda que tenía. Generalmente, los aprendices no eran hijos del maestro, por lo que pocas veces se tuvieron talleres que duraran varias generaciones. Por ello, los pintores famosos del Gótico provenían de familias que se habían dedicado a otras labores: el padre de los hermanos Serra era un marinero de Barcelona; el de Luís de Pancorbo era mercader de tapices; mientras que el de Pedro Berruguete era un noble, al igual que el de Martín Bernat, en tanto que el padre de Aman Rubiols había sido agricultor.¹⁶⁸

El desinterés del padre por transmitirle su conocimiento a su hijo se debía a que se pensaba que la destreza no podía ser heredada, ya que provenía de Dios. Según Hugo de San Víctor la habilidad o el ingenio se definía como una fuerza divina que debía de ser domada con la educación. Por tanto, la educación enseñaba como contener el ingenio y a vencer las limitaciones de los materiales. Si uno lograba domar estas dos fuerzas, tenía la capacidad de hacer una obra maestra.¹⁶⁹ Esto hacía que el pintor no sintiera que su habilidad provenía de sus padres, sino de su maestro, quien era el artífice de su talento. Cennino Cennini se glorificaba de haber aprendido de Agnolo Gaddi, quien en última instancia pertenecía a toda una línea de artistas que se había formado con Giotto, lo cual muestra que el artista se enorgullecía no de su linaje de sangre, sino del intelectual.¹⁷⁰

Para que el aprendiz domara su habilidad y venciera las limitaciones de los materiales, debía de pasar un periodo de preparación de 3 a 6 años, aunque en el caso de

¹⁶⁷ Fabián Mañas Ballestín, *Pintura gótica aragonesa* (Zaragoza: Guara Editorial, 1979), 38-9.

¹⁶⁸ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 167.

¹⁶⁹ Ball, *La invención del color*, 130.

¹⁷⁰ Cennino, Cennini, *El libro del arte* (Madrid: Akal, 1988), 8

las ciudades italianas era de 12 años.¹⁷¹ Primero se le enseñaba a dibujar, después se esperaba que pintara y decorara paneles y al final debía de ser capaz de realizar una obra completa de gran calidad, a lo cual se le llamaba una obra maestra y con ello adquiría el título de maestro.¹⁷²

La gran variedad de formas de pintar que surgieron en el Gótico hacía que el aprendiz tratara de formarse con varias personas, moviéndose de un taller a otro para aprender los distintos estilos.¹⁷³

A pesar de que el pintor durante el gótico tenía cierto aprecio y estima social, seguía siendo en España un artesano. Esto hacía que la mayoría viviera en una situación muy precaria, tratándose de mejorar su situación con clientes ricos o ascendiendo de clase social con un matrimonio ventajoso, algo que pocas veces ocurría. Esto hacía que el pintor, para sacar más ingresos, se dedicara a otras labores: Jaume Miró era buscador de tesoros; Berenguer Rosell era orfebre y librero en Valencia; Gaspare Pesaro se dedicaba a vender objetos de mercería y papel en Palermo; Johannes de Buychello regentaba una taberna; e incluso Joan Fillell tuvo una galera que participó en la campaña de Sicilia.¹⁷⁴

Podemos conocer la situación económica de un pintor con su salario. Un pintor valenciano ganaba entre 9 y 11 sueldos, cantidad mínima, si consideramos que un retablo llegaba a costar 110 sueldos o que un kilo de carne costaba 9 dineros, una docena de huevos 6 dineros y una botella de vino 8 dineros.¹⁷⁵ El sueldo de un artista no era igual en toda Europa, ya que en Italia Brunelleschi cobró 100 florines (1100 sueldos) por la elaboración del Duomo de Florencia, aunque, aun así, esta cantidad estaba muy por debajo

¹⁷¹ Carmen Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600* (New York: Cambridge University Press, 1999), 30-31.

¹⁷² Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 166.

¹⁷³ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 170.

¹⁷⁴ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 127.

¹⁷⁵ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 261

de los 300 florines que percibía el funcionario más importante del reino: el canciller.¹⁷⁶

Esta situación hizo necesario que los artistas se organizaran para ayudarse mutuamente, con lo cual surgió la cofradía, es decir, una corporación de artesanos con fines religiosos que ayudaba a sus integrantes. Las cofradías y los oficios tenían a un santo patrono al cual le rendían culto. Para el caso de la pintura, el primer patrón fue san Lucas, debido a que se creía que él había retratado en persona a María, lo que lo convertía en el patrón de los pintores y se le representaba como tal, con un pincel y un dibujo en la mano.¹⁷⁷

También, en este momento surgieron los gremios, los cuales tenían una función benéfico-asistencial y buscaban proteger los intereses (materiales y económicos) de los maestros del oficio. Los pintores estaban al inicio asociados con los freneros y carpinteros, debido al uso común de la madera y tuvieron su primera Ordenanza a finales del siglo XV, donde se asentaban los aspectos técnicos y formales de las obras, además de reglamentar la manera de comercializar sus trabajos.¹⁷⁸ Con ello se esperaba garantizar la correcta elaboración de los productos y controlar el mercado regulando quién podía ejercer el oficio y en qué condiciones. Esta organización fue fundamental al trasladarse a la Nueva España, lo que transformó el rostro del trabajo indígena.

2.4. DEL FRESCO AL ÓLEO. NUEVAS TÉCNICAS Y PIGMENTOS

La labor que realizaba un muralista era compleja y requería de un conocimiento especializado para tener un resultado óptimo. Durante el Gótico se podía realizar un mural de dos formas: al *fresco* o al *secco*, aunque en muchas ocasiones se utilizaban ambas técnicas. Para realizar un mural al fresco, la labor comenzaba desde la búsqueda de la cal, la cual se extraía de los yacimientos de calcita o moliendo mármol de las ruinas romanas.

¹⁷⁶ Jean Castex, *Renacimiento barroco y clasicismo* (Madrid: Akal, 1990), 30.

¹⁷⁷ Paul Binski, *Pintores* (Madrid: Akal, 2000), 45.

¹⁷⁸ Sonia Santos Gómez y Margarita San Andrés Moya, "Aportaciones de antiguas Ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas" en *Pátina* 10-11 (2001): 276

Una vez que se tenía la piedra, se metía en hornos que alcanzaban temperaturas de entre 850° a 900° y se dejaba ahí: “algunos dicen que ha de arder veinte y quatro horas, otros sesenta”,¹⁷⁹ con lo cual se obtenía la cal viva, que debía de ser apagada hidratándose durante cierto tiempo, con lo cual se creaba la crema o pella.¹⁸⁰ El pintor podía ahorrarse este proceso, ya que se encontraba en los mercados la cal “regada” o “por regar”, con lo cual el artista se ahorraba mucho trabajo.¹⁸¹

Posteriormente la cal se mezclaba con arena y paja y se formaba un mortero que se aplicaba al muro.¹⁸² Esta capa generaba una superficie plana que quitaba las imperfecciones y huecos del muro. Un caso curioso es que esta mezcla tenía un significado teológico, ya que Sicardo de Carmona consideraba que: “el mortero consta de cal, agua y arena; la cal es el fervor de la caridad, el agua el espíritu Santo; con ambas se mezcla la arena; áquellas, como fuerzas espirituales, aportan su ayuda a lo terrenal y sin ellas no podríamos vivir en este mundo”.¹⁸³ Una vez colocado el mortero se ponía una segunda capa más fina (1 cm a 0.5 cm), con una mayor cantidad de cal, que tenía la finalidad de recibir la capa pictórica.¹⁸⁴

Una vez que el muro tenía estas estas dos capas, los oficiales comenzaban a realizar el dibujo preparatorio, el cual podía realizarse con un punzón, por medio de un

¹⁷⁹ Fray Lorenzo de san Nicolás, *Arte y uso de la arquitectura* (Madrid: D. Plácido Barco López, 1796), 53.

¹⁸⁰ La forma de apagar la cal en España era haciendo montones de cal viva y echándole agua hasta apagarla totalmente. Juan de Villanueva, *Arte de albañilería* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008), 13. Carmen Rallo Gruss, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media* (tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1999), 117.

¹⁸¹ Rallo Gruss, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural...*, 117; Ascensión Ferrer Morales, *La pintura mural* (España: Universidad de Sevilla, 1995), 36.

¹⁸² La primera capa que se colocaba sobre la pared debía de contener entre el 20-40 % de cal y el resto de arena de río, mezclándose con paja para evitar agrietamientos durante el fraguado del mortero. Rallo Graus, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural*, 118; Ascensión Ferrer Morales, *La pintura mural* (España: Universidad de Sevilla, 1995), 36.

¹⁸³ Sicardo de Cardona, *Mitrare* en Joaquín Yarza (ed.), *Arte medieval II. Románico y Gótico. Fuentes y documentos para la Historia del Arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 65.

¹⁸⁴ La segunda capa pictórica se componía por 70 a 75% de cal y el resto de arena finamente cernida. Ferrer Morales, *La pintura mural*, 36.

estarcido¹⁸⁵ o con sinopia.¹⁸⁶ Posteriormente, los aprendices se encargaban de colocar la primera capa de color, el cual era plano y uniforme. Después, los oficiales sombreaban y colocaban las luces en las figuras y, por último, el maestro se encargaba de colocar los detalles de la obra.¹⁸⁷

También se realizaban murales con mortero de yeso, el cual tenía como ventaja que se secaba más rápido y permitía realizar el dibujo preparatorio sobre el aplanado, borrándose y corrigiéndose cuantas veces fuera necesario. Para poder colocar la capa de yeso, se comenta en las *Ordenanzas de Córdoba* (1493), debía ponerse primero una capa de "engrudo de pergamino o vacas" y a continuación el yeso, posteriormente, para que el color se fijara en el muro se colocaba una nueva capa de engrudo, sobre la cual se aplicaba el color.¹⁸⁸ A diferencia de la pintura al fresco, los colores que se aplicaban en yeso no podían mezclarse con agua o agua de cal, sino que se utilizaba un aglutinante (cola, caseína, goma, etc.) que los fijaba a la pared, lo cual hacía que esta técnica tuviera una menor resistencia y se deslavara, cuarteara o desprendiera con el tiempo.

Los pigmentos se conseguían molidos en la tienda de especias, con los farmacéuticos o con los boticarios.¹⁸⁹ Si se prefería realizar el pigmento en el taller, era necesario conseguir el mineral y los aprendices lo molían hasta que quedaba un polvo fino. Entre más fino fuera la molienda mayor era la calidad del pigmento. Este trabajo era muy cansado y requería mucha fuerza aplicada durante horas. Una vez que se tenía el pigmento

¹⁸⁵ El estarcido es un sistema de calco para pasar el dibujo al muro. Consiste en agujerear el calco siguiendo las líneas del dibujo. Posteriormente el calco se coloca sobre el muro y se le pasa una muñequilla llena de polvo de carbón, deja adheridas sobre el enlucido las partículas de carbón que constituyen el dibujo. Ferrer Morales, *La pintura mural*, 145.

¹⁸⁶ La sinopia hacía referencia al dibujo preparatorio o boceto monumental de un solo color (ocre, sepia, ocre, negro, etc.) de una composición mural, la cual se podía realizar directamente sobre el muro o sobre el enlucido. Ferrer Morales, *La pintura mural*, 147.

¹⁸⁷ Paul Binski, *Pintores* (Madrid: Akal, 2000), 68.

¹⁸⁸ Santos Gómez y San Andrés Moya, "Aportaciones de antiguas Ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas", 276.

¹⁸⁹ Ball, *La invención del color*, 130; José María Medianero Hernández, "Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispánica a fines de la Edad Media" en *Laboratorio de Arte* 6 (1993): 70.

se mezclaba con agua o agua de cal (pintura al fresco) o con distintos aglutinantes (pintura al secco). Si el color se mezclaba con yema de huevo se creaba un *temple*; con sosa (obtenida tras hervir tiras de piel de conejo o de pergamino) se producía una *tempera*; con la clara de huevo se hacía una *cola* (más común para pintar los manuscritos); y con diversos aceites secantes (linaza, nuez y amapola), se formaba una película elástica e impermeable. La mezcla del pigmento con aceite, o pintura “al *óleo*”, tenía el inconveniente de tardar mucho tiempo en secar, incluso días, por lo que muchos artistas preferían realizar sus pinturas al temple, la cual se tardaba unos minutos en secar.¹⁹⁰ Una vez que se aplicaban los colores, si se había realizado al secco, era necesario colocar una última capa de barniz para proteger la pintura.

Los pigmentos que se utilizaban variaban según el aglutinante. Para los frescos se recomendaba utilizar “colores muy bajas como acofaira e almagra e prieto e porque estas resciben la cal en si templadas con agua e albayalde para esta obra facer de cal”.¹⁹¹ La *acofaira* o *albero* era una tierra, limonita, que daba un color ocre.¹⁹² En tanto el *almagre*, también llamado *sinopia* o *rojo de Sevilla*, era un óxido de hierro que podía dar distintos tonos según sus impurezas, desde anaranjados, rojos o cafés. El negro o *prieto* solía ser de origen vegetal y era obtenido a través de la combustión de leña, de sarmientos o podía proceder del hollín que se acumulaba en las chimeneas. El blanco se conseguía de la propia cal y recibía el nombre de *blanco de san Juan* y aunque existía el *albayalde*, o *blanco de plomo*, este podía volverse completamente negro. Los colores azules eran el *azul egipcio* o el *lapislázuli*, aunque ambos tenían un alto costo y se recomendaba colocarlos al temple, en lugar de mezclarlos con cal.¹⁹³

¹⁹⁰ Ball, *La invención del color*, 128-9, 152-3.

¹⁹¹ *Ordenanzas de Córdoba* (1492) en Rallo Graus, *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural*, 108.

¹⁹² Carmen Rallo y Enrique Parra, “Hispano-Muslim wall paintings” en *Studies in Conservation* XLIII (1998): 1-5.

¹⁹³ Rallo Graus, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural*, 128.

La limitación material del fresco tenía su contraparte en la riqueza de pigmentos y colorantes que se podían usar al temple. Para obtener un tono bermellón se podía ocupar el *cinabrio* (sulfuro de mercurio) y el *minio* o *azarcón* (óxido de plomo), aunque este último se ennegrecía, ya que tenía como base el plomo, por ello las Ordenanzas recomendaban que no se mezclara con cal.¹⁹⁴ Para tener un color semejante a la *sinopia* se utilizaba el *pórfido*, ya que eran muy semejantes. En cambio, el *carmín* se extraía de la raíz de la planta rubia o granza, la cual era común en la zona mediterránea. La *sangre de dragón* también era un colorante habitual que se extraía de los frutos de unas palmeras que crecían en las islas Molucas llamadas *Calamus draco Willd*, mientras que el *cinabrés* era hecho a base de concha *Tellina fragilis*. Del mismo modo se podían realizar distintas lacas a partir de palo rojo o palo de brasil, de goma laca, de grana y de kermes, el cual era considerado “el primer color, el más alto e importante que tenemos”.¹⁹⁵

Para conseguir un tono amarillo se podía ocupar el *genoli*, *massicot* o *amarillento* que era obtenido del *albayalde* y al calentarlo en una cazuela vidriada adquiría un tono amarillo claro y pálido, el cual se recomendaba usar en las carnaciones y, al mezclarse con añil, producía un vistoso verde. Por otro lado, el *jalde* u *oropimente* (As_2S_3) daba un color amarillo intenso con una sensación semejante al oro, de ahí su uso frecuente, aunque también se podía ocupar el *rejalgar*, un derivado del bisulfuro de arsénico (As_2S_2), que era muy común en Nápoles, o se podían utilizar distintas plantas como el azafrán (proveniente de la planta con el mismo nombre) o la árizca (obtenida de una hierba gualda o gabarro de tintoreros)¹⁹⁶ para conseguir un tono amarillo

Para conseguir una tonalidad verde se utilizaba la *tierra verde*, que era también

¹⁹⁴ Rallo Graus, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural*, 127.

¹⁹⁵ Cennini, *El libro del arte*, 67; Ball, *La invención del color*, 139; Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval. De Boecio a Juan Escoto Erígena* (Madrid: Gredos, 1958). 315.

¹⁹⁶ Medianero Hernández, “Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispalense”, 70. Cennini, 010); Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 174-88.

llamada *verdaccio* y estaba formada por silicatos ferrosos y férricos de potasio, magnesio y aluminio; el *verde de cardenillo* o *verdín* que se elaboraba por la corrosión del cobre con vinagre, mientras que la malaquita, de uso tan común en el románico, comenzó a perder aprecio.¹⁹⁷

El azul se consiguió de los mismos pigmentos que se habían utilizado en el románico: el añil, el azul ultramar y la azurita. También se ocuparon pigmentos extraídos de metales como el cobalto, la plata y el cobre o el amoníaco y surgió un tono tornasol que se extraía de la planta *Crozophora tinctoria*, aunque su uso se restringió a los manuscritos.¹⁹⁸ Por último, para obtener los tonos cafés se utilizaban distintas tierras procedentes de Castilleja de la Cuesta, del Aljarafe y del Guadalquivir.¹⁹⁹

Esta gama de colores le dio a la pintura mural un enorme colorido. Además, el pintor tenía la posibilidad de crear una imagen de aquello que sus sentidos percibían, lo cual propició que, al analizar las formas, los colores, las luces y las sombras de los elementos del mundo, se tuviera un mayor conocimiento de la naturaleza.

2.5. EL GÓTICO, UN ARTE MENDICANTE

El arte del gótico está vinculado con las ciudades y una nueva manera de vivir la religión, la cual fue propiciada por el surgimiento de las órdenes mendicantes y, en especial, por los franciscanos. Estas agrupaciones tuvieron un desarrollo impactante en este periodo y crearon una visión propia del mundo que trasladarán a los nuevos territorios en el siglo XVI.

¹⁹⁷ Rallo Graus, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural*, 128; Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 167-72.

¹⁹⁸ Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 127-55.

¹⁹⁹ Medianero Hernández, "Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispalense", 71.

TABLA 1.1. PIGMENTO Y COLORANTES EMPLEADOS EN EUROPA (SIGLOS XII-XVI)

	Blanco de san Juan		Azarcón
	Albayalde		Anaranjado fino al calentar jalde
	Amarillento, genoli o massicot		Laca de kermes
	Arizca		Folium
	Azafrán		Azul ultramar Lapislázuli
	Ocre		Azul citramarino
	Oropimente o jalde		Añil, Amir o Añir
	Acofaira o alberro		Glasto
	Minio		Azurita, azul de santo Domingo
	Rejalgar		Esmalte
	Almagre, sinopia o rojo de Sevilla		Aerinita
	Ocre de Levante		Ceniza de azul
	Amatista		Azul egipcio
	Goma laca		Azul de Alemania
	Sangre de dragón		Verdete o verdigris
	Pórfido		Verde de cardenillo o verdín
	Palo rojo o palo de Brasil		Tierra verde o verdaccio
	Carmín		Verde de tierra o de montaña
	Albín		Malaquita
	Grana		Negro de humo
	Cinabrio rojo intenso.		Sombra de Italia, espalto, betún o asfalto
	Bermellón		

MAPA 1.3. FUNDACIONES FRANCISCANAS EN ESPAÑA (SIGLO XIV) *



- | | | | | |
|----------------------------------|-----------------------------|--------------------|-----------------------------|------------------------------------|
| 1. Úbeda (1300) | 10. Medina del Pomar (1318) | 18. Moguer (1350) | 27. Ávila (1380) | 35. Miranda de Ébro (1397) |
| 2. Santo Domingo de Silos (1300) | 11. Castrojeriz (1323) | 19. Bermeo (1350) | 28. Medina del Campo (1380) | 36. Breña (1397) |
| 3. Pontevedra (1300) | 12. Berga (1326) | 20. Puzol (1357) | 29. Ribadavia (1380) | 37. Adamuz (1397) |
| 4. Balaguer (1300) | 13. Monterrey (1333) | 21. Avilés (1358) | 30. Villalvino (1380) | 38. Cuéllar (1400) |
| 5. Lugo (1301) | 14. Tineo (1336) | 22. Padrón (1360) | 31. Chelva (1387) | 39. Palenzuela (1400) |
| 6. Lugo (1301) | 15. Olite (1340) | 23. Borja (1362) | 32. Manzanera (1387) | 40. Santiesteban del Puerto (1400) |
| 7. Béjar (1302) | 16. Pastrana (1345) | 24. Salceda (1365) | 33. Ciudad Real (1388) | 41. Cabrera (1400) |
| 8. Cuenca (1310) | 17. Daroca (1345) | 25. Beas (1366) | 34. Guadalajara (1388) | 42. Muros (1400) |
| 9. Tárrega (1313) | | 26. Chillón (1372) | | |

* Los datos fueron extraídos de: M. de Castro (ed.), *Crónica de la provincia franciscana de Santiago*; J. de Castro, *Arbol cronologico de la santa provincia de Santiago*; A. de Guadalupe, *Historia de la santa provincia de los Angeles de la regular observancia...*; J. A. de Hebrera y Esmir, *Crónica de la provincia franciscana de Aragón*; F. Marca, *Crónica de la provincia franciscana de Cataluña*; P. M. Ortega, *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena*; P. Salazar de M., *Crónica de la provincia franciscana de Castilla*; J. de Santa Cruz, *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*; A. de Torres, *Crónica de la provincia franciscana de Granada*.

2.5.1. Franciscanos

El inicio asombroso de los franciscanos continuó a lo largo del gótico. Al finalizar el siglo XIII los franciscanos tenían 71 conventos y durante el siglo XIV fundaron otros 69 conventos, la mayoría de ellos en el territorio de Cataluña, Galicia, Castilla y Andalucía (mapa 1.3). Este crecimiento estaba auspiciado por la buena relación que tenía con la realeza y la nobleza, vínculos que se afianzaron en el siglo XV, cuando los franciscanos fundaron 106 conventos en los territorios de Andalucía, Castilla y León, La Rioja, Navarra y el País Vasco (mapa 1.4).

Estos números nos muestran algo llamativo: los franciscanos crecieron incluso en el momento más álgido de la peste. Esto trajo un relajamiento en la orden y para contrarrestar este mal, surgieron movimientos heterodoxos y eremíticos que propugnaban por el regreso a la anterior pobreza y, en cierta medida, el retiro del mundo citadino que los había visto nacer. Estas posturas crearon una pugna dentro de la orden, entre una vertiente ligada a la nobleza, que disfrutaba de sus favores y se dedicaba al estudio; y otra que buscaba apartarse de las ciudades, seguir los preceptos de pobreza y llevar una vida ermitaña. Así, en 1388 la segunda postura, llamada de “observancia”, fue aceptada en Italia y, posteriormente, en 1392, los frailes Gonzalo Mariño, Diego Arias y Pedro Díaz, consiguieron la autorización del papa de tener una vida eremítica en España, lo cual evidenciaba el crecimiento y poder que esta facción comenzaba a tener.²⁰⁰ De todas formas, fue Pedro de Villacreses quien introdujo una reforma estructurada en España, al fundar los conventos de La Salceda, La Aguilera y El Abrojo, donde los frailes debían acoger la pobreza "dentro de su corazón y mediante sus obras". Los religiosos que vivían en estos lugares seguían una estricta observancia de las antiguas reglas, debían estar en reclusión, silencio, llevaban una dieta muy pobre, hacían oraciones de doce horas y tenían

²⁰⁰ Rucquoi, “Los franciscanos en el reino de Castilla”, 77.

una sujeción total a la autoridad. El estudio lo tenían prohibido y sólo lo podían realizar aquellas personas escogidas por los ministros.²⁰¹

Los observantes estaban sujetos a las normas generales de la orden, pero, a partir del gran crecimiento que tuvieron, fue necesario que en el capítulo provincial de Cuenca (1417) se acordara que cada provincia tuviera por lo menos una casa de observancia, donde los frailes que quisieran seguir esta vida pudieran hacerlo. Este primer paso ayudó a los observantes a cobrar más fuerza, lo cual llevó a su escisión en 1446, aprobándose que cada grupo celebrara sus propios capítulos y regulara la vida de sus conventos de la forma que mejor les pareciera.²⁰²

El crecimiento de la observancia cambió el rumbo del movimiento, ya que, a diferencia de sus inicios (cuando buscaban alejarse de las urbes), para mediados del siglo XV ya tenía fundaciones en las ciudades, donde seguían la regla primitiva de san Francisco, carecían de bienes materiales y no se dedicaban al estudio.²⁰³

El franco enfrentamiento, entre los *observantes* y los *conventuales*, terminó cuando el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros convirtió todos los conventos franciscanos de España a la *observancia*, transformación que logró hasta 1499 con el apoyo de los Reyes Católicos y para el capítulo general de Roma (1517) se “unían” las dos facciones en torno a la observancia y tomaban el nombre de *Ordo Fratrum Minorum*, dado por el papa León X en la bula papal *Ite vos*.²⁰⁴ A pesar de este triunfo, el movimiento observante había perdido su radicalidad y, tras la unión, se tuvieron grandes edificios y los estudios se convirtieron en una parte importante de la orden.

El gran auge de los franciscanos se dio gracias al nuevo carisma y a la visión del

²⁰¹ Rucquoi, “Los franciscanos en el reino de Castilla”, 78

²⁰² Anastasio López, “El franciscanismo en España durante los pontificados de Eugenio IV y Nicolás V a la luz de los documentos vaticanos”, *Archivo Ibero Americano*, 35 (1932): 89-112 y 205-224.

²⁰³ Rucquoi, “Los franciscanos en el reino de Castilla”, 77 y ss.

²⁰⁴ José García Oro, *La reforma de los religiosos españoles en tiempo de los Reyes Católicos* (Valladolid: Instituto Isabel la Católica, 1969), 111-113 y 131-134.

MAPA 4. FUNDACIONES FRANCISCANAS EN ESPAÑA (SIGLO XV) *



- | | | | | |
|-----------------------------------|--|--------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Sagunto (1402) | 23. Pastrana (1437) | 43. Soller (1458) | 66. Segura (1480) | 88. Palma del Río (1492) |
| 2. La Aguilera (1404) | 24. Alicante (1440) | 44. Mahón (1459) | 67. Zafra (1480) | 89. Cazalla (1493) |
| 3. Villasilos (1404) | 25. Jerez de lo Caballeros (1440) | 45. Benavides (1460) | 68. Reus (1480) | 90. Guadalcanal (1493) |
| 4. Briviesca (1412) | 26. Fresneda (1440) | 46. Herrera de Puiserga (1460) | 69. Riudecañas (1480) | 91. Villaverde del Río (1493) |
| 5. Abrojo (1415) | 27. Alba (1441) | 47. Orihuela (1461) | 70. Cifuentes (1484) | 92. Jarandilla (1494) |
| 6. Castañar (1415) | 28. Murcia (1441) | 48. Tortosa (1461) | 71. Villaverde (1486) | 93. Peñaflor (1494) |
| 7. Poza (1415) | 29. San Martín de Trevejo (1442) | 49. Calatayud (1462) | 72. Mondejar (1487) | 94. Málaga (1495) |
| 8. Arruzafa (1416) | 30. Alcaraz (1443) | 50. Belmonte (1463) | 73. Alcántara (1487) | 95. Fuentidueña (1496) |
| 9. Jaén (1420) | 31. Linares (1443) | 51. Carmona (1464) | 74. Orduña (1488) | 96. Talavera de la Reina (1497) |
| 10. Marchena (1420) | 32. Sanlúcar de Barrameda (1443) | 52. Cornago (1466) | 75. Alba de Tormes (1489) | 97. Vélez-Blanco (1498) |
| 11. Navarrete (1420) | 33. Palma (144) | 53. Lorca (1467) | 76. Loja (1489) | 98. Aranda de Duero (1499) |
| 12. Ocaña (1421) | 34. Labastida (1447) | 54. Tafalla (1468) | 77. Baza (1490) | 99. Alcaudete (1500) |
| 13. Calahorra (1427) | 35. Zaragoza (1447) | 55. Villalón (1470) | 78. Belalcázar (1490) | 100. Alpartir (1500) |
| 14. Isla Izaro (1427) | 36. Burgos (1448) | 56. Figueras (1470) | 79. Guadix (1490) | 101. Constantina (1500) |
| 15. Barcelona (1427) | 37. Oliva (1448) | 57. Cáceres (1470) | 80. Hornachuelos (1490) | 102. Ejea de los Caballeros (1500) |
| 16. Valencia (1428) | 38. San Esteban de Gormaz (1450) | 58. Écija (1473) | 81. Ronda (1490) | 103. Frías (1500) |
| 17. Paredes de Nava (1430) | 39. Alcalá de Henares (1456) | 59. Puebla de Alcocer (1474) | 82. Vélez-Málaga (1490) | 104. Gormaz (1500) |
| 18. Arcos de la Frontera (1430) | 40. Arnedo (1456) | 60. Bilbao (1475) | 83. Medina de Rioseco (1491) | 105. La Zubida (1500) |
| 19. San Martín de Castañar (1430) | 41. Santo Domingo de la Calzada (1456) | 61. Garrovillas (1476) | 84. Villanueva de los Infantes (1491) | 106. Luna (1500) |
| 20. Zafra (1430) | 42. Vico (1456) | 62. Albacete (1480) | 85. El Beal (1491) | |
| 21. Laredo (1431) | | 63. Ayllón (1480) | 86. Almería (1492) | |
| 22. Utrera (1431) | | 64. Olmedo (1480) | 87. La Alhambra (1492) | |
| | | 65. Sáseta (1480) | | |

* Los datos fueron extraídos de: M. de Castro (ed.), *Crónica de la provincia franciscana de Santiago*; J. de Castro, *Arbol cronológico de la santa provincia de Santiago*; A. de Guadalupe, *Historia de la santa provincia de los Ángeles de la regular observancia...*; J. A. de Hebrera y Esmir, *Crónica de la provincia franciscana de Aragón*; F. Marca, *Crónica de la provincia franciscana de Cataluña*; P. M. Ortega, *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena*; P. Salazar de M., *Crónica de la provincia franciscana de Castilla*; J. de Santa Cruz, *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*; A. de Torres, *Crónica de la provincia franciscana de Granada*.



Ilustración 1.15. Pintura mural del siglo XIV en la Concepción Franciscana de Toledo, España.
Fotografía de José Luis Navas. Extraída de <https://www.renataetakenberg.es/galerias/m%C3%BAsica-1/pintura/>



Ilustración 1.16. Misa de san Gregorio flanqueada por una Anunciación en la Concepción Franciscana de Toledo, España.

Extraída de <http://patrimoniohistorico.fomento.es/detalleProyecto.aspx?e=01756>

mundo que ofrecían. Con sus sermones conmovían a grandes multitudes, ya que la religión que proclamaban despertaba las emociones del feligrés, ya fuera de ternura, espanto, amor, compasión o alegría. Para despertar estos sentimientos los frailes recurrían a los *exempla* y hacían comparaciones sencillas y atractivas, donde los principios de la religión se adaptaban a los términos e intereses del feligrés.²⁰⁵

Estos preceptos se reflejaron en los murales de los conjuntos conventuales y, aunque no contamos con un extenso *corpus* de imágenes, tenemos suficientes muestras para darnos una idea de cómo eran los murales franciscanos. Uno de los primeros programas de este periodo lo encontramos en la Concepción franciscana de Toledo.²⁰⁶ Estas pinturas, de inicios del siglo XIV, se componen por tres franjas horizontales: arriba está *Cristo como Varón de dolores* rodeado por ángeles que sostienen los instrumentos de la Pasión. A los lados se encuentra la Virgen, san Juan Bautista, san Francisco, san Juan Evangelista, entre otros santos, mientras que en la zona central hay escenas de la vida de Jesús (*El bautismo, La resurrección de Lázaro, La entrada a Jerusalén, El prendimiento, Jesús ante Caifás, La crucifixión, el Noli me tangere* y la *Anástasis*). En el mismo convento se encuentra un Cristo en majestad rodeado por santa Isabel de Hungría, san Luis de Francia y los santos Juanes, quienes están acompañados por ángeles con instrumentos musicales y objetos de la pasión (ilustración 1.15). Estos murales tienen la particularidad de usar un fondo azul, rojo y verde y de separar las figuras con un diseño de chebrón y entrelazados.

En el mismo convento, a inicios del siglo XV, se pintó la *Misa de san Gregorio* en la

²⁰⁵ Rucquoi, "Los franciscanos en el reino de Castilla", 86.

²⁰⁶ El convento de concepcionistas se construyó en el siglo XIII y originalmente era un monasterio franciscano. Los frailes fueron desalojados de él en 1501 y pasó a ser un convento de la Inmaculada Concepción. Por tanto, las pinturas góticas que se encuentran en el edificio fueron encargadas por los franciscanos y son un reflejo de sus ideales. Fernando Marías, *La arquitectura del renacimiento en Toledo, (1541-1631)* (Toledo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986), 120.

capilla de san Jerónimo, un tema que fue muy representado por los franciscanos novohispanos. En el mural se encuentra el santo arrodillado frente al altar con una capa roja y enfrente tiene un cáliz amarillo y una hostia, la cual se transforma en Cristo, quien es representado de medio cuerpo, con un color encarnado en la piel y un nimbo crucífero de color amarillo y rojo (ilustración 1.16). A los lados se encuentran los asistentes del santo con un llamativo vestido rojo y alrededor de la escena están las *arma christi*. A cada lado de este mural se representó la *Anunciación*. Del lado izquierdo se localiza el arcángel Gabriel y una pequeña figura (¿el donante?); mientras que, del lado derecho, se encuentra María sentada en un lujoso trono, sobre un fondo ajedrezado y con las manos cruzadas sobre el pecho como símbolo de aceptación.²⁰⁷

Los franciscanos, influidos por los eventos que estaban viviendo, pintaron temáticas relacionadas con la muerte. Así, en la sala capitular de San Francisco Morella se representó una muerte flechadora que dispara a un árbol con distintos personajes entre sus ramas, entre los que se alcanza a distinguir a un franciscano, mientras que dos animales roen el tronco del árbol (ilustración 1.17). Del lado derecho está un cadáver con una filacteria que le sale de la boca con la leyenda “fuit quod estis evitis quodque fuit” (así como sois, así fui yo) y alrededor se encuentran personas que danzan tomadas de la mano, mirándose unas a otras.²⁰⁸ Entre ellos se distingue a una pareja real, un cardenal, un papa, un obispo, un abad con mitra, un franciscano, un dominico, un noble y dos ciudadanos.²⁰⁹ Un elemento importante es que en la parte inferior del mural se encontraban epígrafes con canciones o antifonas, de las cuales quedan tenues huellas.²¹⁰

²⁰⁷ Azcárate, *Arte gótico en España*, 313.

²⁰⁸ Francesca Español Bertrán, *La imagen de lo macabro en el gótico hispano* (Madrid: Historia 16, 1992), 28.

²⁰⁹ Español Bertrán, *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*, 28-30; Manuel Milian Boix, “Real convento de San Francisco de Morella”, *Penyagolosa IV* (1958): 20-8.

²¹⁰ Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte: génesis y desarrollo de un género medieval* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997), 68.

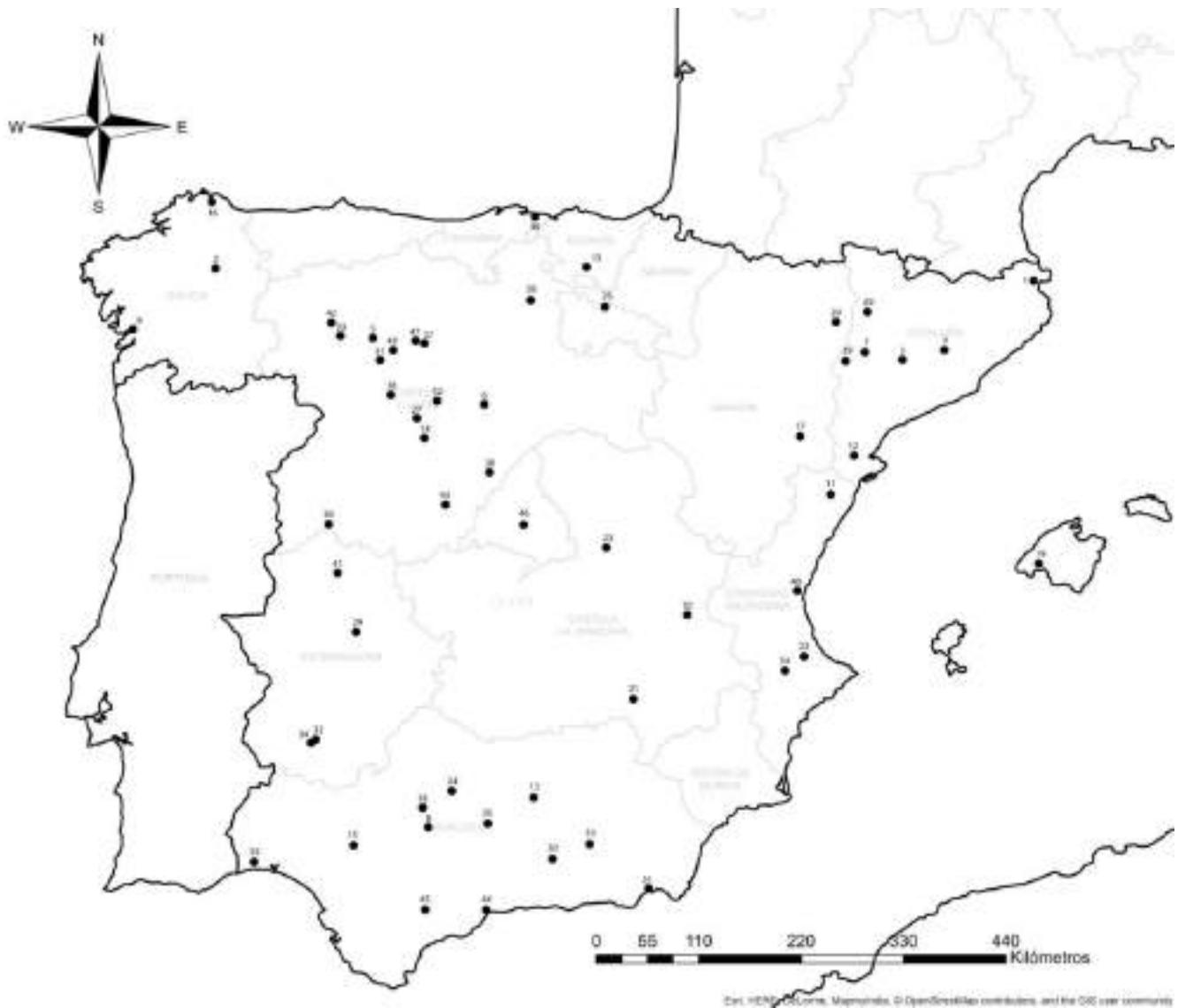


Ilustración 1.17. Pintura mural en la sala capítular de San Francisco Morella en Castellón, España.
Fotografía Vicent Baydal (2016). Extraída de <https://valenciaplaza.com/8000-anys-dhistoria-valenciana-en-3000-paraules>



Ilustración 1.18. Misa de san Gregorio y La liberación de las almas del purgatorio debajo de un calvario en la iglesia de San Francisco de Pontevedra en Galicia, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

MAPA 5. FUNDACIONES DOMINICAS EN ESPAÑA (SIGLO XIV-XV) *



Cart. HENRI DELORME, Mapasimiles. © OpenStreetMap contributors, and the GIS user community

- | | | | | |
|--------------------------------|-----------------------------|----------------------------------|------------------------|-----------------------|
| 1. Castellón de Ampuria (1317) | 11. San Mateo (1360) | 22. Luchente (1423) | 34. Alconera (1461) | 46. Madrid (1488) |
| 2. Lugo (1318) | 12. Tortosa (1363) | 23. Huete (1425) | 35. Doña Mencía (1464) | 47. Villada (1488) |
| 3. Cervera (1318) | 13. Jaén (1382) | 24. Córdoba (1426) | 36. Fresno (1464) | 48. Mayorga (1490) |
| 4. Manresa (1318) | 14. Medina del Campo (1382) | 25. Logroño (1426) | 37. Cisneros (1466) | 49. Tremp (1490) |
| 5. Valencia de Don Juan (1319) | 15. Sevilla (1392) | 26. Ciudad Rodrigo (1427) | 38. Latarce (1466) | 50. Granada (1492) |
| 6. Peñafiel (1320) | 16. Vivero (1393) | 27. Tordesillas (1434) | 39. Belver (1466) | 51. Almería (1495) |
| 7. Balaguer (1323) | 17. Alcañiz (1397) | 28. Rojas (1435) | 40. Museros (1473) | 52. Valladolid (1499) |
| 8. Écija (1340) | 18. Villalón (1399) | 29. Trujillo (1436) | 41. Plasencia (1477) | 53. Guadix (1500) |
| 9. Pontevedra (1343) | 19. La Palma (1400) | 30. Segovia (1442) | 42. Astorga (1480) | 54. Onteniente (1500) |
| 10. Iniesta (149) | 20. Benabarre (1413) | 31. Valderas (1450) | 43. Ávila (1482) | 55. Lepe (1500) |
| | 21. Alcaraz (1415) | 32. Zafra (1450) | 44. Málaga (1485) | |
| | | 33. Palacios de Valdeuena (1461) | 45. Ronda (1485) | |

* Los datos fueron extraídos de: F. Diago, *Historia de la provincia de Aragón de la Orden de Predicadores*; J. López, *Tercera parte de la historia general de sancto Domingo*; C. Ayllón Gutiérrez, *La Orden de Predicadores en el sureste de Castilla*; J. M. Miura Andrades, "Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (I)"; Á. Hueriga, *Los dominicos en Andalucía*; J. M. Palomares Ibáñez, "Aproximación histórica a la presencia de los dominicos en Galicia".

Por último, el interior de la iglesia de San Francisco de Pontevedra (Galicia) se pintó en 1500 con colores amarillo y rojo (ilustración 1.18). De esta decoración sólo quedan pequeños vestigios en diversas partes de la iglesia, destacándose una *Misa de san Gregorio*, la cual, aunque se encuentra tapada por un Calvario, se alcanza a percibir: del lado izquierdo, las *Arma Christi* y la silueta de Jesús; mientras que, del lado derecho se representó la liberación de las almas del purgatorio, con dos ángeles sosteniendo un paño donde va un alma que se eleva a los cielos.²¹¹

2.5.2. *Dominicos*

La Orden de Predicadores, aunque tuvo un desarrollo considerable, nunca llegó a competir en fundaciones o aprecio con los franciscanos. Entre los siglos XIV y XV los dominicos fundaron 75 conventos, concentrados en Cataluña (11 conventos), Andalucía (14 conventos) y Castilla y León (18 conventos) (mapa 1.5). A diferencia de los franciscanos, que tuvieron un constante crecimiento, los dominicos durante el siglo XIV vieron mermado fuertemente su desarrollo, al fundar apenas 14 conventos, lo cual nos muestra lo susceptible de la orden a los distintos eventos sociales (pestes, guerras y cismas), a tal grado que muchos de los conventos quedaron vacíos durante años. Para reactivar la vida comunitaria se decidió diseminar a los pocos frailes que quedaban y reclutar a nuevas personas, las cuales muchas veces no tenían la vocación religiosa y tomaban el hábito sólo para poder sobrevivir. Estos agudos cambios causaron un relajamiento excesivo y muchos frailes usaron lujosos vestidos, camas e incluso algunos tuvieron propiedades.²¹²

El camino que tomaba la orden comenzó a ser criticado y motivó la idea de la urgente necesidad de una reforma. El principal impulsor de esta opinión fue Raimundo de Capua, quien pensaba que era ineludible volver a la antigua observancia, a la pobreza, al

²¹¹ Marta Cuadrado, "La iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra: estudio artístico" en *Museo de Pontevedra*, XXXIX (1985): 199-230.

²¹² Hinnebush, *Breve historia de la Orden de Predicadores*, 90- 91.

trabajo intelectual y a la adopción de formas de vida interior propias de la *devotio moderna*.²¹³ Este proyecto tuvo un gran auge en la orden y a las casas que seguían estos preceptos se les llamó de “observancia” o “reformadas” y se pidió que cada provincia tuviera por lo menos un convento con estas características, el cual estaría bajo la orden del maestro general y no del provincial correspondiente.²¹⁴

Esta reforma, para el caso español, no tuvo mucho efecto, y se consiguió hasta que el cardenal Torquemada le encargó en 1430 a Antonio de Santa María de Nieva la reforma del convento de San Pablo en Valladolid. Pronto esta experiencia se propagó a casi todos los conventos hispanos, pero en algunos, como en San Esteban de Salamanca, existió una fuerte resistencia a esta imposición, lo cual hacía patente dos interpretaciones de la labor de los dominicos: por un lado, la corriente reformada de San Pablo de Valladolid consideraba que la fe y la oración eran los únicos caminos para conocer a Dios; en cambio el convento de Salamanca (con una larga tradición académica), le daba el mismo papel al estudio y la razón, elementos que habían estado presentes desde los orígenes de la orden. Aun así, lo que empezó como una pugna encarnizada, para finales del siglo XV se había suavizado y San Esteban, principal convento opositor, se integraba a la congregación reformada.²¹⁵

Esta unificación, antes de homogeneizar los intereses y actitudes de la orden, generó una tendencia “rigorista” o de “ultrareforma”, debido a que se pensaba que la integración contaminaba con residuos “claustrales” a la provincia, por lo que muchos frailes

²¹³ La *devotio moderna*, corriente fundada por Gerardo Groote y Florencia Radewijns, se caracteriza por darle un papel primordial a la experiencia y al afecto, se tiene una gran devoción hacia Jesucristo (sobre todo a la pasión), busca una oración ordenada compuesta por distintos ejercicios espirituales y se da preponderancia a una religiosidad individual, caracterizada por “el silencio, la soledad y el apartamiento del mundo”. Cantera Montenegro, Margarita, y Santiago Cantera Montenegro. *Las órdenes religiosas en la Iglesia medieval. Siglos XIII a XV*. (Madrid: Arco/ Libros, 1998), 57.

²¹⁴ Daniele Penone, *I domenicani nei secoli* (Italia: Edizioni Studio Domenicano, 1998), 189; Daniel Ulloa, *Los predicadores divididos* (México: COLMEX, 1977). 27; Hinnebush, *Breve historia de la Orden de Predicadores*, 94.

²¹⁵ Hinnebush, *Breve historia de la Orden de Predicadores*, 48.

rigoristas decidieron trasladarse a San Marcos de Florencia (lugar en el que había vivido san Antonio, fray Angélico y Savonarola), donde había una observancia pura.²¹⁶ Esta estrecha relación entre España e Italia, al paso de los años, empapó a los predicadores hispanos con preceptos savornarianos con tintes extremistas,²¹⁷ lo cual hizo que su labor se encauzara a la vida eremítica. Esta postura incluso fue impulsada desde el gobierno de la provincia, sobre todo en los mandatos de Antonio de la Peña²¹⁸ y su sucesor Juan Hurtado.²¹⁹

Para el caso de la Orden de Predicadores, contamos con murales elaborados en siglo XIV y, aunque existió una intensa labor fundacional en el siglo XV, desafortunadamente no han llegado a nuestros días representaciones de este periodo. Un importante conjunto pictórico de inicios del gótico (siglo XIV) se encuentra en el convento de Santo Domingo de Puigcerdá (Gerona), el cual, aunque debió poseer una rica decoración, solamente conocemos dos paneles en el interior de la iglesia. La primera composición narra la vida de san Pedro Mártir (ilustración 1.19). Las escenas se desarrollan sobre un fondo azul y tienen en la zona superior un arco gótico trilobulado y, sobre ellos, numerosos edificios con torres, ventanas y diversas estructuras. En la parte central, del lado izquierdo, se aprecia un grupo de hombres y mujeres que miran hacia arriba.

²¹⁶ Cantera M. y Cantera M., *Las órdenes religiosas en la Iglesia medieval*, 32.

²¹⁷ El movimiento savornariano se caracterizaba por: el rechazo a la actividad apostólica, una contemplación quieta, un sábadó espiritual, tocamiento divino, amor sin previo conocimiento, lenguaje experiencial e ideas que no necesitaban de la precisión ideológica y lingüística de la escolástica. Andrés Melquiades, *Historia de la Mística de la Edad de Oro en España y América* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), 224.

²¹⁸ A pesar de la simpatía que Antonio de la Peña sentía por el movimiento “ultrarreformista”, era también un celoso defensor de la beata de Piedrahita, la cual mostraba un comportamiento que rayaba en la heterodoxia, ya que proclamaba la reconquista de Jerusalén y la reforma de la Iglesia; manifestaba experiencias de carácter visionario, profético y extático. Gracias a estas cualidades, tuvo un grupo de religiosos influyentes que la apoyaban y buscaban expandir la estricta observancia a todos los ámbitos, como el Cardenal Cisneros y el duque de Alba. Vicente Beltrán de Heredia, *Las corrientes de espiritualidad entre los dominicos de Castilla durante la primera mitad del siglo XVI* (Salamanca: Biblioteca de teólogos españoles, 1941), 10; José C. Nieto, *El Renacimiento y la otra España* (Francia: Librairie Droz, 1997), 85-87.

²¹⁹ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 39.

Posteriormente se representa un hombre y una mujer de la nobleza y la figura del santo elevando una hostia con el símbolo de IHS e, inmediatamente después, está un baldaquino, donde dos figuras demoníacas jalen a un hombre hacia abajo. Por último, se encuentra el santo arrodillado con un puñal en el pecho, mientras tres soldados se dirigen a él y uno de ellos le entierra una espada en la cabeza, completándose la escena con tres árboles con un tronco sinuoso y manchones de hojas en las ramas. Estas escenas narran su habilidad de predicador y su asesinato en 1252.²²⁰

A lado de este mural se encontraba una gran crucifixión, con la representación de Cristo con los brazos extendidos, la cabeza gacha y un torso raquíptico (ilustración 1.20). Las piernas están en escuadra, cubiertas por un paño que se enrosca en el cuerpo y los pies, con una forma anatómica extraña, son clavados a la cruz con un clavo. Del madero salen filacterias con textos acerca de la pasión y de fondo surge un espeso follaje de tonos amarillos y verdes que no deja ningún espacio vacío. A los pies de la cruz se encuentra una figura masculina, barbada, con un nimbo estrellado, dándose a la tarea de recoger la sangre del crucificado. A la izquierda se pintó a la Virgen desmayada, sostenida por las santas mujeres, mientras que del lado derecho se representó a san Juan con otra filacteria.²²¹ Estos programas, aunque sólo son una pequeña muestra, nos revelan los complejos diseños que tenían los murales dominicos en el siglo XIV y la conformación de un carisma propio que exaltaba a los personajes importantes de la orden, como lo era san Pedro Mártir.

Otro de los conjuntos conventuales que nos ayuda a vislumbrar cómo era la decoración de los edificios de la Orden de Predicadores es el convento de San Pablo de Peñafiel (Valladolid). En uno de los murales se aborda en dos registros la vida de María

²²⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z, T. II, v. 3* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 69.

²²¹ Cid Priego, "Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá", 24-5.



Ilustración 1.19. *Martirio de san Pedro Mártir* en el convento de Santo Domingo de Puigcerdá en Gerona, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.20. *Crucifixión* en el convento de Santo Domingo de Puigcerdá en Gerona, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.21. *La vida de María Magdalena* en el convento de San Pablo de Peñafiel en Valladolid, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.22. *El varón de dolores* y *El encuentro de los tres vivos con los tres muertos* en el convento de San Pablo de Peñafiel en Valladolid, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

Magdalena, distinguiéndose entre sí, porque uno de ellos tiene el fondo azul y el otro rojo (ilustración 1.21). La escena principal representa a María Magdalena con la donante, dentro de un arco gótico trilobulado. La santa se representa de pie con una toga y un vaso de perfume, en tanto que la donante se encuentra arrodillada con un vestido lujoso. A los lados se pintaron algunas escenas de María Magdalena: del lado izquierdo está *La comida en casa de Simón el leproso* y *La aparición de Cristo como hortelano*; mientras que del lado derecho se representa el *Éxtasis de María Magdalena*, *La última comunión de María Magdalena*, *La peregrinación del gobernador de Marsella* y una escena sin identificar, con un hombre barbado con aureola y una mujer orante sobre un altar.²²²

En el mismo convento también se pintó un tema relacionado con la muerte (ilustración 1.22). El panel se encuentra dividido en dos registros. En el superior está el *Juicio final* con Cristo vestido con un traje con círculos, sentado en un trono y enseñando las llagas de sus manos. Arriba está el sol y la luna, a la izquierda la Virgen y a la derecha san Juan Evangelista. En los extremos tres ángeles cargan los instrumentos de la pasión y un par más toca un corno y un instrumento de cuerdas. Por último, en la parte inferior se representan, en menor tamaño, los resucitados que esperan el juicio final. Entre ellos destaca, del lado izquierdo, la presencia de un fraile dominico (entre el ángel que sostiene la columna y el que toca el corno) que va a ser presentado ante Jesús para que dé cuenta de su vida.²²³ En el registro inferior se dibujó el *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos*. Ahí, en un fondo con árboles curvilíneos, se encuentran tres cadáveres en proceso de descomposición con coronas y enfrente de ellos están tres hombres montando a caballo. Desafortunadamente no se puede decir más de ellos debido a que están sumamente erosionados, aunque es interesante apuntar que, en una de las inscripciones que rodean la composición dice: “FRAI IU[AN] DE UILLALUNBR[O]SO E PINTÓLA ALFONSO”, con

²²² Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León*, 326.

²²³ Gutiérrez Baños, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León*, 326.

lo cual se señala al artífice del programa y al pintor, innovaciones que, como vimos, comenzaron a ser frecuentes en el Gótico.

En el mismo convento de San Pablo de Peñafiel (Valladolid), se encontraba en un nicho una superposición de etapas pictóricas que muestran los cambios decorativos que se dieron durante el Gótico. En un inicio estaba la Virgen María sobre una media luna, con una corona sobre la cabeza, las manos cruzadas sobre el pecho y un nimbo con estrellas (ilustración 1.23). En su vientre, rodeado por un resplandor dorado, se encuentra el Niño Jesús. Al igual que había ocurrido en otros programas, estos muros están flanqueados por una imagen de *La anunciación*, encontrándose del lado izquierdo el arcángel Gabriel y del derecho a María en actitud de sorpresa. Esta composición fue tapada en el siglo XV, pintándose en grisalla los muros laterales a Isaías (izquierda) y Salomón (derecha), figuras que nos muestran los cambios que comenzaban a llevarse a cabo en la pintura (ilustración 1.24).²²⁴

Con ello podemos apreciar que, aunque los dominicos no tuvieron el mismo impacto que los franciscanos, sí expresaron en sus conventos una visión propia del mundo, la cual, aunque compartía muchos aspectos con los Hermanos Menores (como los temas de la muerte y la exaltación de la anunciación), diferían en los santos y las anécdotas que se representaban, lo cual, al ser uno de los principales elementos de este momento, hacían de los conventos dominicos un lugar único con una identidad propia, que reflejaba el carisma de la orden.

2.5.3. Agustinos

Por último, a diferencia de lo que ocurrió con los franciscanos o los dominicos, la Orden de San Agustín tuvo un tenue desarrollo durante el gótico, fundándose apenas 34 conventos.

²²⁴ Gratiliano Nieto Gallo, "Una representación de la Inmaculada en el siglo XV" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XI, 37-39 (1945): 109-118.

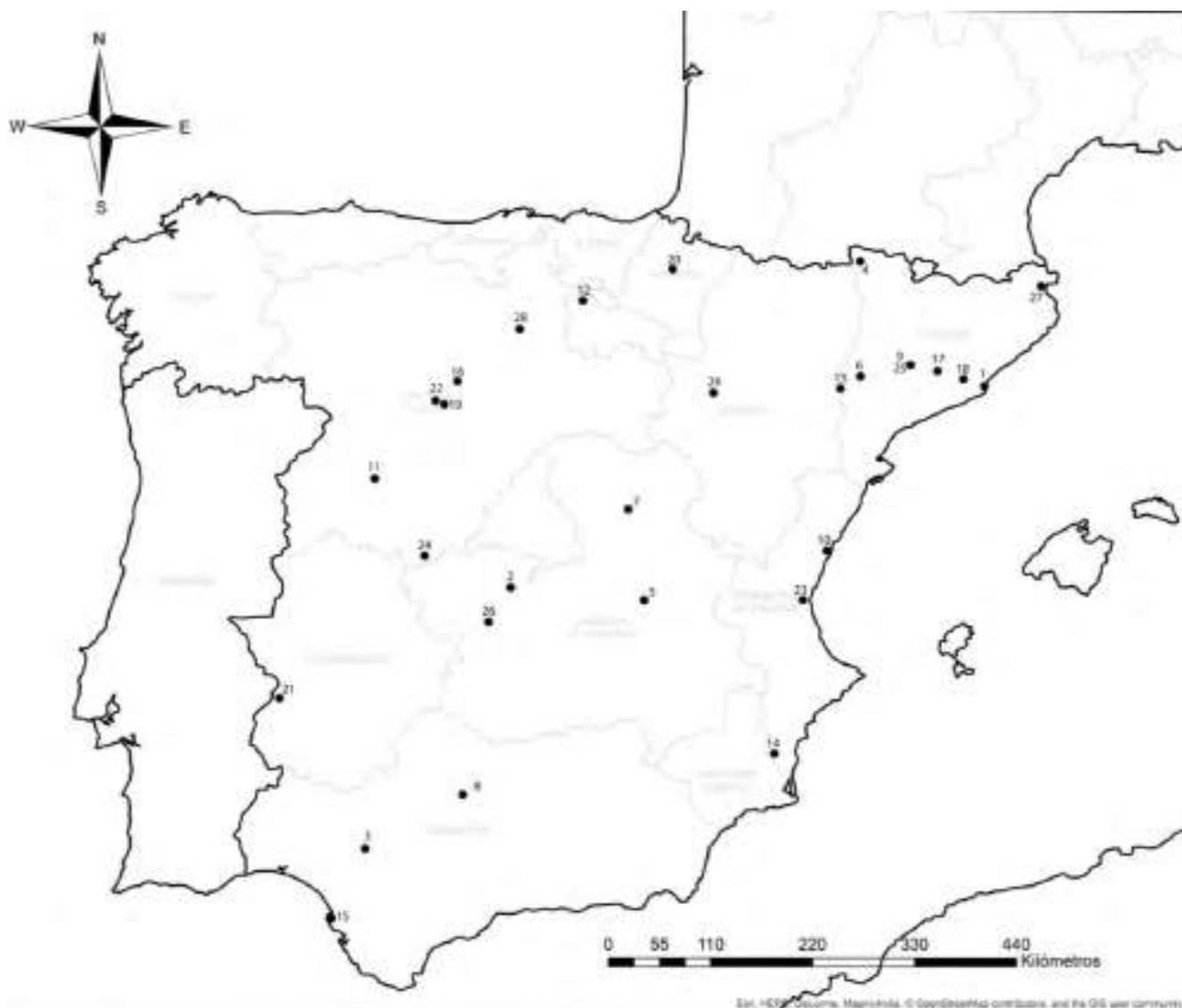


Ilustración 1.23. *La virgen María con el niño Jesús y una Anunciación* en el convento de San Pablo de Peñafiel en Valladolid, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.24. Pintura mural del siglo XV donde se representa a Isaías (izquierda) y Salomón (derecha) en el convento de San Pablo de Peñafiel en Valladolid, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

MAPA 6. FUNDACIONES AGUSTINAS EN ESPAÑA (SIGLO XIV-XV) *



- | | | | | |
|----------------------------------|---------------------------------|-----------------------|--------------------------------|------------------------------------|
| 1. Barcelona (1309) | 7. Salmerón (1342) | 13. Fraga (1382) | 20. Pamploan (1425) | 26. San Pablo de los Montes (1447) |
| 2. Toledo (1312) | 8. Córdoba (1348) | 14. Orihuela (1390) | 21. Badajoz (1431) | 27. Castelló de Ampurias (1451) |
| 3. Sevilla (1314) | 9. Cervera (1362) | 15. Chipiona (1399) | 22. Villa nubla (1431) | 28. Burgos (1452) |
| 4. Mijaran (1320) | 10. Castellón de la Pana (1375) | 16. Dueñas (1405) | 23. Rocafort (1434) | 29. Epila (1486) |
| 5. Castillo de Garcimuñoz (1326) | 11. Salamanca (1377) | 17. Igualada (1408) | 24. Arenas de San Pedro (1436) | |
| 6. Lérida (1327) | 12. Haro (1377) | 18. Martorell (1410) | 25. Cervera (1441) | |
| | | 19. Valladolid (1410) | | |

* Los datos fueron extraídos de: Claver Ferrer, *Noticias históricas del convento de nuestro padre san Agustín de Çazagoza y de los demás del Reyno de Aragón*; Jordán, *Historia de la provincia de la Corona de Aragón de la sagrada Orden de los ermitaños*; Garay, *Compendio chronologico, con nuevas adiciones*; Barrueco, *Los agustinos en Cataluña*; Estrada Robles, *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX*; Lordén, "La orden agustiniana en Andalucía", 584-608.

Las zonas preferidas para crear sus edificaciones fueron los territorios de Cataluña (8 conventos), Castilla y León (5 conventos) y Valencia (7 conventos) (mapa 1.6).

Asimismo, al igual que las otras órdenes, los cambios socio políticos, que se dieron en el siglo XIV, produjeron una relajación en los postulados eremíticos que habían animado a la orden. Esto, al poco tiempo, dividió a los agustinos en dos facciones: por un lado, los *conventuales* que buscaban seguir una vida con más dispensas en materia de pobreza y vida comunitaria; mientras que los *observantes* querían imponer un estricto cumplimiento de la regla y de las constituciones primitivas, para recuperar la disciplina original. Para el caso de los agustinos españoles, la *observancia* fue fundada en 1438 de la mano de Juan de Alarcón y, aunque existió al inicio una resistencia, para finales del siglo XV ya se había impuesto en todos los conventos del territorio hispano, gracias al apoyo de los Reyes Católicos y al cardenal Cisneros. Estos cambios trastocaron la fisonomía de la orden, haciendo que los frailes se acercaran al humanismo y existiera un florecimiento en los estudios.

Aunque contamos con una pequeña muestra de conventos, algunos de ellos tienen pintura mural, pero, desafortunadamente para este estudio, estos programas son de una época posterior. Así, aunque el convento de Nuestra Señora de Aguas Vivas de Carcagente (Valencia) fue fundado en 1259, las pinturas murales que tiene pertenecen al siglo XVI.²²⁵ Lo mismo pasa con los conventos de San Agustín de Córdoba (1348) con murales del siglo XVII²²⁶ y San Agustín en Castellón de la Plana (Castellón) (1298,1375) con una decoración del siglo XIX.²²⁷ Con esto, sólo nos queda suponer que los conventos

²²⁵ Carlos Sarthou Carreres, *Monasterios valencianos* (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1943), 13.

²²⁶ Atienza López, *Tiempos de conventos*, 169.

²²⁷ Francisco Muns y Castellet, *Los mártires del siglo XIX* (Barcelona: Imprenta y Librería Religiosa y Científica del Heredero de D. Pablo Riera, 1888), 71.

agustinos tenían una decoración semejante a la que desarrollaron los dominicos y los franciscanos, particularizándose solamente los santos y la hagiografía que se ocupaba.

Con este recorrido, el Gótico se muestra como un momento fundamental para entender el arte novohispano. Quizá esto no es tan evidente si nos quedamos en las formas arquitectónicas o en las características de las figuras. Pero, si ponemos atención a la estructura que animaba estas representaciones, podemos encontrar el origen de varias formas que se trasladaron a la Nueva España y que transformaron a la sociedad indígena en el siglo XVI. El trabajo artístico se comenzó a hacer por artesanos. Los gremios y las cofradías surgieron y se normo la mejor forma de hacer un mural. Las imágenes afianzaron sus anteriores significados, sirviendo para enseñar las creencias, acceder a lo sobrenatural y hacer presente a lo divino. En este contexto, los mendicantes se desarrollaron, se apropiaron de los temas que preocupaban a la sociedad y los plasmaron en sus conventos. Este vínculo con las comunidades hizo que aquellos eventos que afectaban al pueblo también tuvieran un fuerte impacto en las órdenes, existiendo momentos con una relajación extrema y otros donde se buscaba volver a los principios que habían animado a las agrupaciones. Todos estos elementos fueron traslapados por los frailes al nuevo territorio. Pero, para tener completo el panorama hace falta abordar una pieza más, el arte del siglo XVI en España, el cual fue contemporáneo a la creación muralística novohispana.

3. RENACIMIENTO (SIGLO XVI)

Con el cambio de siglo España comenzaba una nueva etapa en su historia, la cual se caracterizó por la expansión hacia los territorios ultramarinos, la unificación del reino y su conformación imperial. Con estos eventos, se dio un lento pero irremediable cambio en la imagen, donde las formas y temáticas italianizantes se fueron filtrando en las representaciones. Estas innovaciones no desplazaron por completo al gusto Gótico, sino

que ambos lenguajes convivieron durante las primeras décadas,²²⁸ hasta que el mundo era tan distinto que aquellos gustos arcaizantes ya no tenían cabida.

El primer contacto entre estos dos estilos se dio a finales del siglo XV con el nombramiento de los Reyes Católicos, momento en el cual las formas del gótico se recubrieron con elementos italianizantes, a lo cual se le ha llamado *Plateresco* o arte del Alto Renacimiento. Posteriormente, la influencia de los modelos y de los grandes maestros italianos (como Miguel Ángel y Leonardo) llevó a un arte formulista, donde los cánones se seguían al pie de la letra. Estas imágenes se produjeron, en buena medida, ya que los mecenas pedían temas específicos, con elementos y formas apropiadas, lo cual llevó a un estilo conocido como *Manierismo* o arte del Bajo Renacimiento, desarrollado a la par del reinado de Felipe II.²²⁹

3.1. PLATERESCO Y MANIERISMO EN LA PINTURA MURAL

Una de las principales innovaciones de la imagen renacentista es el cambio del espacio, el cual pasó de ser una representación intuitiva, a uno donde la perspectiva lineal era la protagonista. Así, los árboles, rocas, lagos, montañas, paredes y edificios estaban organizados de una forma coherente a partir de un punto de fuga, desde donde divergían, de forma proporcionada, todas las figuras.²³⁰

Dentro de este entorno, la arquitectura representada era fundamental, ya que unificaba y ligaba los distintos planos, al tiempo que le proporcionaban realismo a la composición, como si la escena ocurriera ante los ojos del espectador. Pero estos edificios, en lugar de ser una copia de la arquitectura de cada poblado (como había ocurrido en el gótico), tenían elementos de raigambre clasicista como: pilastras, edificios con columnas

²²⁸ Fernando Marías, *El siglo XVI Gótico y Renacimiento* (España: Sílex Ediciones, 1992), 34.

²²⁹ Ana Ávila, José Rogelio Buendía, Luis Cervera Vera, M^ª Concepción García Gaínza y Joan Sureda Pons, *El siglo del Renacimiento* (Madrid: Akal, 1998), 7-8.

²³⁰ José Manuel Pita Andrade, *La expansión de la pintura del Renacimiento* (Barcelona: Vicens-vives, 1991), 2.

toscanas, arcos de medio punto, bóvedas con casetones, cúpulas y decoraciones a base de grutescos.²³¹

La creación de un espacio tridimensional llevó a que los personajes representados tuvieran una nueva relación. En primer lugar, debido al nuevo impulso del estudio y la observación del cuerpo humano, se creó una figura idealizada, corpulenta, con una musculatura marcada y huesos resaltados. Estos detalles ayudaron a que surgiera el desnudo como una expresión del ideal de la belleza y al buscarse representar la expresión de las personas, el rostro fue severamente analizado y se pintó de una forma realista, con rasgos particulares, casi como un retrato.

Todos estos cambios se lograron gracias al uso de una gradación del color más eficiente, que moldeaba los cuerpos y al abandono de los contornos precisos, prefiriéndose una silueta que se desvanecía y se fundía con el fondo.²³²

Los temas pintados, al inicio, fueron exclusivamente religiosos, pero, paulatinamente se representaron nuevos asuntos. El realismo de los personajes de las escenas religiosas facilitó el desarrollo del retrato,²³³ mientras que los temas cotidianos que se integraban a las escenas religiosas, usándose para contextualizar la narración y ayudar en su comprensión, poco a poco se fueron separando, surgiendo un arte costumbrista que exaltaba la vida cotidiana.²³⁴

Los temas mitológicos y paganos cobraron un nuevo aliento. Estos, aunque en un inicio estaban ligados a las representaciones religiosas, para finales del siglo XVI se conformaron como un género propio. Al principio el mundo antiguo se restringió a los edificios que ambientaban el episodio sacro, con el uso de esculturas antiguas, medallones

²³¹ José Rogelio Buendía y Ana Ávila, "La pintura" en *El siglo del Renacimiento*, Ana Ávila et al. (Madrid: Akal, 1998), 210.

²³² Pita Andrade, *La expansión de la pintura del Renacimiento*, 10.

²³³ Buendía y Ávila, "La pintura", 230.

²³⁴ Pita Andrade, *La expansión de la pintura del Renacimiento*, 24.

en las enjutas, inscripciones en latín, *putti*, figuras monstruosas y guirnaldas, que enriquecían la composición religiosa.²³⁵ Pero, para mediados del siglo XVI lo pagano comenzó a ser un tema independiente. Para que esto ocurriera era necesario un cambio en la concepción de la imagen, ya que en el gótico los elementos del pasado eran considerados como algo demoníaco. Pronto surgieron textos que interpretaban el pasado y mostraban su gran simbolismo, como la *Emblemata Libellus* de Andrea Alciato (1531) o la *Hieroglyphica* (1556) de Piero Valeriano, donde el pasado grecorromano era visto como un emblema de las virtudes cristianas. Este cambio permitió la integración del pasado para exaltar un mensaje y una enseñanza. Así, las formas paganas podían ser incluidas, siempre y cuando tuvieran un trasfondo moralizador,²³⁶ con lo cual lo antiguo era manipulado en pos de crear un discurso cristiano, recurso que será ocupado por los franciscanos y agustinos en la Nueva España.

Una de las principales características de la pintura mural en este periodo fue el uso de tonalidades grisáceas y, aunque esta pintura había surgido antes, nunca, hasta el siglo XVI, había dominado las imágenes. Esta innovación se usó para pintar todo tipo de formas desde las simulaciones de artesonados, elementos decorativos, personajes o complejas escenas, todas se realizaron en tonos grises. En los techos se pintaron motivos ornamentales que simulan sillerías (presente desde el gótico) y casetones de tradición clásica, como se aprecia en la cripta de Santa Margarita en la iglesia de San Salvador de Gallipienzo (Navarra), donde un edificio románico se renovó con murales que simulan ladrillos y casetones, haciéndose apto para el gusto del siglo XVI (ilustración 1.25).²³⁷

También fue común el uso de roleos vegetales intercalados con formas

²³⁵ José Rogelio Buendía y Ana Ávila, "Sobre la pintura y los pintores" en *El siglo del Renacimiento*, Ana Ávila et al. (Madrid: Akal, 1998), 46.

²³⁶ Buendía y Ávila, "Sobre la pintura y los pintores", 46

²³⁷ Ducay, María Carmen. "Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia", 192; Pedro Luis Echeverría Goñi, "El impacto de la petrofilia en la pintura mural del siglo XVI en Navarra" en *La piel de la arquitectura* (País Vasco: Universidad del País Vasco, 24 de octubre de 2016).

renacentistas, como: *putti*, ángeles, seres fantásticos o elementos identitarios del lugar. Estos ornamentos se realizaban con pintura o con esgrafiado,²³⁸ como se distingue en la iglesia del Salvador de Teruel (Aragón), la parroquia de Losa del Obispo (Valencia) (ilustración 1.26) y la iglesia de San Miguel Daroca (Zaragoza), entre muchos otros ejemplos.

El centro del muro también desplegó imágenes en blanco y negro donde se combinaban elementos de la antigua y de la nueva tradición. En los castillos y casas de la nobleza se pintaron escenas de batallas,²³⁹ como ocurre en el palacio de Oriz de Pamplona donde se pintó, a mediados del siglo XVI, la campaña de *Carlos I contra de los protestantes* (ilustración 1.27).

Los temas paganos también ocuparon la parte central de las paredes. Uno de los mejores ejemplos está en el palacio del Marqués de San Adrián en Tudela (Navarra), donde se realizaron, en el cubo de las escaleras, doce nichos enmarcados con columnas y grutescos (ilustración 1.28), donde está una mujer con ropaje ondulante y una posición extraída del repertorio clásico. Ellas estaban vinculadas con la mitología (la Discordia, Palas, Juno y Venus), con la guerra (Camila, Hysicratea, Tomiris y Zenobia) y con la castidad (Sulpicia, Tuccia, Lucrecia y Virginia).²⁴⁰ La integración en este programa de la pintura en grisalla, los temas profanos, los cuerpos semidesnudos y un programa destinado a ser analizado por los nuevos humanistas, refleja plenamente el gusto renacentista que

²³⁸ El esgrafiado consistía en colocar un aplanado blanco sobre una base negra y, una vez que las capas estaban secas, se retiraba parte de la superficie blanca, quedando el aplanado negro, con lo cual se creaban vistosos diseños dicromos. Rafael Ruiz Alonso. *El esgrafiado, Un revestimiento mural* (León: Editorial de los Oficios, 2000), 28.

²³⁹ Un mural muy deteriorado con este tema está en la casa de Marce e Isidora en Albares (Guadalajara) donde se pintó al Marqués de Mondéjar, señor de Albares y Almoguera, en la conquista de Túnez (1535). Asimismo, en la Torre de los Espés en Albalate de Cinca (Huesca) encontramos escenas bíblicas con un carácter bélico como: *La historia de Judith y Holofernes, El cerco a la ciudad de Betulia, La cena del campamento asirio y La derrota de los invasores*.

²⁴⁰ María Concepción García Gaínza, "Algunas novedades sobre las "Mujeres ilustres" del palacio del Marqués de San Adrián" en *Príncipe de Viana* 256 (2012): 549-563; María Concepción García Gaínza, "Un programa de Mujeres Ilustres del Renacimiento", *Goya* 199-200 (1987): 6-13.



Ilustración 1.25. Ladrillos y casetones en la cripta de Santa Margarita en la iglesia de San Salvador de Gallipienzo en Navarra, España.
Fotografía Pedro Luis Echeverría Goñi (2016). Extraída de <https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/impacto-petrofilia>



Ilustración 1.26. Esgrafiados renacentistas en la parroquia de Losa del Obispo, Valencia, España.
Fotografía José Antonio Espinar (s.f.). Extraída de <http://www.espinarmuralismo.com/?p=106>



Ilustración 1.27. *La campaña de Carlos I contra los protestantes* en el palacio de Oriz de Pamplona, España.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.28. *Camila, Hypsicratea, Tomiris y Zenobia* en el palacio del Marqués de San Adrián en Tudela en Navarra, España.

Fotografía David Redal Vela (2013). Extraída de <http://www.visitaporelmoncayo.com/2013/04/palacio-marques-de-san-adrian.html>

se estaba desarrollando en España.

Sería un error pensar que las figuras grecorromanas de la noche a la mañana desplazaron a las formas cristianas, ya que en un mundo donde la religión controlaba todos los aspectos del humano, su exclusión era algo impensable. Por ello, los temas religiosos continuaron pintándose y, en muchos casos, se dieron pocas variantes con respecto a los murales góticos. En la ermita del Humilladero en Gata (Cáceres) se realizó una *Última cena* siguiendo una composición típica con Cristo al centro rodeado por los apóstoles, Judas está en el piso y alza la mano para tomar el cuerpo de Cristo, mientras que en la mesa hay panes, vino y una copa con la hostia (ilustración 1.29). En este mural podemos ver la relación de las dos tradiciones, ya que, aunque se enmarca la composición con *putti* y se realiza la imagen en grisalla, la composición, el estudio de los cuerpos y el manejo del espacio se acerca más a las composiciones tardías del Gótico.

Un caso parecido, donde las dos tradiciones interactúan, es en la sala del *Secretum*, del actual museo Diocesano de Jaca (Huesca), se pintó un programa elaborado en grisalla con toques de color amarillo, el cual se despliega por los muros y la bóveda de la habitación. En la techumbre se representaron sentados, rodeados de nubes, a los evangelistas (Mateo y Juan, Marcos y Lucas) y a los padres de la Iglesia (Gregorio y Agustín, y Jerónimo y Ambrosio) (ilustración 1.30), en una composición que recuerda muchos los murales agustinos de Metztlán. Llama la atención que en la nervadura hay círculos con los signos del zodiaco los cuales se intercalan con un diseño ornamental²⁴¹ y muestra la presencia de ideas que habían surgido en el románico en pleno siglo XVI.

De igual forma, los ciclos pasionarios dominaron los murales. Entre los múltiples programas que se pintaron, el realizado en el monasterio cisterciense de Santa María de Palazuelos (Guadalajara) por el pintor Antonio Stella tiene una conservación envidiable

²⁴¹ Javier Ibarquén Soler y Ricardo Marco, "La catedral de San Pedro de Jaca y su museo diocesano" en *Papeles del partal*, 6 (2014): 147-56.

(ilustración 1.31).²⁴² Estas pinturas están enmarcadas con columnas ocre y racimos de frutas en grisalla. Las escenas representadas son: *La visitación*, *La flagelación*, *El camino al Calvario*, *La oración en el huerto* y *el Calvario*. Es de resaltar el dominio de la grisalla, la cual modela los cuerpos, crea una escenografía renacentista, al situar las acciones rodeadas de elementos arquitectónicos clasicistas y sitúa a los personajes en un espacio coherente, al verse en el piso la proyección de la sombra.

Todos estos programas se fortalecieron con un nuevo personaje: el feligrés, quien se representó en actos de piedad o como pecador. En la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna (Albacete) se representó un desfile procesional con líneas negras (ilustración 1.32). En él se dibujaron a los cofrades, ataviados con una túnica larga y un capirote cubriéndoles el rostro, siguiéndose uno a otro. El mural representó a músicos, a “hermanos de carga” (cofrades que portan imágenes), a “hermanos de luz” (con hachas encendidas), “hermanos de sangre” o flagelantes, sacerdotes y encabeza la procesión un personaje con cetro o vara de mando, sombrero y vestiduras con gorguera y gola. Este programa es enmarcado en la parte superior por un epígrafe que dice “MISERERE MEI, DEUS, SECUNDUM MAGNAM MISERICORDIAM TUAM, ET SECUNDUM MULTITUDINEM MISERATIONUM TUARUM, DE INIQUITATEM MEAM”, es decir “Misericordia, Dios mío, por tu bondad, por tu inmensa compasión borra mi culpa; lava del todo mi delito, limpia mi pecado”. Este mural, a diferencia de los anteriores, exaltaba la devoción religiosa practicada por el pueblo, postura que seguirán los franciscanos en el territorio novohispano.

A la par de estas innovaciones de temas y de color, se continuaron pintando murales con un marcado carácter gótico. En la ermita de San Jorge (Cáceres), hoy en ruinas, se puede apreciar uno de los programas iconográficos más completos de la época (ilustración 1.33). Estos murales fueron realizados en 1565 por Juan Rivera, y presentan

²⁴² María Antonia Fernández del Hoyo, “Antonio Stella, pintor italiano” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 46, (1980): 507-513.



Ilustración 1.29. *La Última Cena* en la ermita del Humilladero en Gata, Cáceres, España.
 Extraída de <https://extremaduraserenderismo.gobex.es/en/explora/Ermita-del-Cristo-del-Humilladero-00001/?lang=en>



Ilustración 1.30. Los evangelistas y los padres de la Iglesia divididos con una banda con signos del zodiaco en la bóveda de la sala del Secretum del museo Diocesano de Jaca, Huesca, España.
 Extraída de <http://www.patrimoniodehuesca.es/01a-boveda-antes-restauracioscretum/>



Ilustración 1.31. Ciclo de la pasión elaborado por Antonio Stella en el monasterio cisterciense de Santa María de Palazuelos, Guadalajara, España.

Fotografía Pedro Ojeda Escudero (2014). Extraída de <https://laacequia.blogspot.com/2014/12/>



Ilustración 1.32. Desfile procesional en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna, Albacete, España.

Fotografía Pedro José Jaén Sánchez (2014). Extraída de <https://laacequia.blogspot.com/2014/12/>

un gran colorido con rojo, ocre, sombra, encarnado, azul y gris. Es de resaltar que los colores no se mezclan entre sí, el volumen del cuerpo es simulado con un tenue sombreado y los pliegues de las telas son acartonados, características típicas del Gótico. Los temas pintados son completamente religiosos, presentándose: *La estigmatización de san Francisco*, a los evangelistas, los padres de la Iglesia, santa Lucía, Santiago Peregrino, san Pedro y Dios Padre (sentado, bendiciendo y con el orbe sobre su regazo), además de escenas del Viejo Testamento (*Abraham y los ángeles en el encinar de Mambré, La bendición de Isaac a Jacob*) y del Nuevo Testamento (*La anunciación, El bautismo, Cristo amarrado a la columna, La oración en el huerto, El santo entierro y La contemplación*).²⁴³

La finitud de la vida continuó siendo un tema importante del Renacimiento, encontrándose muertes flechadoras, con guadañas o enterradoras.²⁴⁴ Una mención especial se le debe hacer a las pinturas murales del monasterio de San Julián de Moraime en Muxía (Galicia), donde se representó a los pecados mortales y los vicios (figurados con personas incitadas por los demonios) enfrentándose a las virtudes o remedios (ilustración 1.34).²⁴⁵ En este programa, llama la atención la presencia de una muerte flechadora, recargada en una pala, con un halo compuesto por siete picos. Este tipo de representaciones abundaron en el siglo XVI, lo cual nos muestra que, aunque una parte de la sociedad tenía una cultura humanista, el grueso de la población mantenía ideas y costumbres medievales, donde el temor a la muerte tenía un lugar central.

El programa apocalíptico, creado en el Románico y desarrollado en el Gótico,

²⁴³ José Julio García Arranz, "La ermita de San Jorge (Cáceres, España)" en *Revista Santuarios, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas* 5 (2016): 94-5.

²⁴⁴ Entre los programas que presentan estas temáticas se puede mencionar el castillo de Javier (Pamplona), la iglesia de Santa María de Cuíña (Galicia), la iglesia de Villacintor (León), la ermita de la Vera-Cruz o de los judíos en Burgohondo (Ávila) y la iglesia de San Julián de Ortiguero en Cabrales (Asturias).

²⁴⁵ José Luis Hernando Garrido, "Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruego a Dios por mí y en el cielo me hallarás. Un túmulo-catafalco en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora): vigencia de una iconografía medieval a inicios del siglo XIX" en *Studia Zamorensia*, XII (2013): 155.

perduró durante el Renacimiento, encontrándose varios murales del juicio final.²⁴⁶ En la iglesia de Santa María de Pesqueiras (Galicia) se pintaron en el ábside los murales de *La anunciación*, *La resurrección* y *El juicio final* (ilustración 1.35). Esta última escena se pintó con una paleta con tonos azules, rojos, sienas, negros, blancos, grises y verdes. En el centro Jesús enseña sus llagas y está flanqueada por los elegidos y dos ángeles con trompetas. Abajo, en la zona central, san Miguel pelea contra un dragón verde con el cuerpo moteado, a la izquierda san Pedro recibe a los justos dentro de las murallas del Cielo y a la derecha los pecadores son devorados por el Leviatán. Ahí vemos como una persona, que intenta salir de sus fauces, es agarrada por un diablo, que la somete y la empuja hacia el fondo, mientras que arriba otro diablo protege la entrada al Infierno con un arcabuz, con lo cual, una escena común fue apropiada por la población y se le integraron elementos típicos de su cotidianidad, con lo cual la escena se hizo más significativa para las personas.²⁴⁷ Estos temas muestran una sociedad que se encontraba entre dos posturas, que trataban de compaginar lo moderno y lo tradicional, lo cual se manifestó en todos los ámbitos, pero en las imágenes y sus creadores, los pintores, esta dicotomía se hace evidente.

3.2. EL PINTOR. INTELECTUAL O ARTESANO

En el siglo XVI el pintor se concibió como un artista o como un artesano, según fuera el encargo que se le hacía. Esto hace suponer que, a diferencia de los periodos anteriores, el pintor era capaz de moverse en dos ámbitos, pintando tanto “a lo moderno” como “a la antigua”, usándose uno u otro estilo según fuera la función que iba a tener la imagen.

Los pintores, al ser considerados como artesanos, continuaron agrupándose en

²⁴⁶ Algunas representaciones del juicio final se encuentran en las iglesias de Santa María Monesteriu d'Ermu (País Vasco), Nogueira de Miño Chantada (Galicia), Santa María Labrada en Guitiriz (Lugo) y Santa María d'Arties (Valle de Arán).

²⁴⁷ Alicia P. Suárez-Ferrín, “La pasión y el juicio final en los murales de Santa María de Mañón” en Anuario *Brigantino*, 23 (2000): 410-6.

cofradías y gremios, y regulaban su quehacer por medio de una Ordenanza, la cual reglamentaba la vida vecinal, social, económica y laboral de sus miembros.²⁴⁸ Como se vio anteriormente este control se lograba precisando quién podía realizar el oficio, ya que, para que un pintor pudiera recibir sus propios encargos y abrir un taller, debía de ser examinado por los miembros del gremio, lo cual ocurría, tanto con los pintores locales como con los extranjeros que llegaban a una nueva ciudad.²⁴⁹

Por otro lado, la clientela había cambiado muy poco. La iglesia era la principal institución que pedía obras, las cuales seguía las formas tradicionales del Gótico, produciéndose imágenes inamovibles y canónicas. En cambio, la realeza y la burguesía, quienes estaban cada vez más ligados al territorio italiano, pedían temáticas e imágenes con los cánones modernos. Esto llevó a que el pintor tuviera que manejar un bilingüismo, debía de ser capaz de representar imágenes góticas y, al mismo tiempo, pintar temas mitológicos y paganos. También debía de tener la capacidad de pintar los distintos encargos que se le hacían, para lo cual se necesitaba una mayor preparación, tanto técnica como intelectual. En ocasiones los encargos eran sencillos, pidiéndose la copia mimética de una obra conocida o que siguieran modelos específicos; pero, otras veces se pedían complejas composiciones que demandaban el despliegue de todos los conocimientos del pintor. Esto llevó a que el pintor se considerara un artista, un intelectual que tenía un amplio conocimiento de textos, sus interpretaciones y los referentes visuales, y podía discutir el contenido iconográfico de las obras.²⁵⁰

A pesar de esta valoración, el artista estaba en desventaja con el cliente, ya que este último elegía la imagen que se realizaba, los materiales que se usaban y, si al final de

²⁴⁸ R. Carrillero Martínez, *Ordenanzas de Albacete en el siglo XVI* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete, 1997), 47.

²⁴⁹ Los pintores extranjeros al llegar a una ciudad eran examinados y debían de demostrar que conocían la función del gremio y, por si fuera poco, durante un tiempo cobrarían un sueldo menor por su trabajo. Buendía y Ávila, "Sobre la pintura y los pintores", 34.

²⁵⁰ Buendía y Ávila, "Sobre la pintura y los pintores", 40.

la obra, se sentía insatisfecho o engañado, podía pedirle al pintor que rehiciera el trabajo, lo cual significaba una pérdida para el pintor, ya que se debía iniciar la obra desde cero. También, el pintor debía de hacerse cargo de su obra y si sufría algún deterioro debía de remediarlo, ya que se consideraba que esto ocurría por un error en la elaboración. A cambio de todo este servicio, el pintor recibía un pago modesto, generalmente dividido en tres partes: una al iniciar la obra, otra cuando el trabajo iba a la mitad y un último pago al final.²⁵¹

Durante el siglo XVI los pintores dividían su oficio según la obra que realizaban. Las *Ordenanzas de Córdoba* de 1493, refieren a la existencia del "arte de lo morisco", que incluía la decoración de techumbres (*zaquizamí*), puertas de madera y de paredes (tanto al fresco como al óleo); la "imaginería" englobaba el dorado y la pintura de retablos, tallas, tabla, y lienzos; y la pintura de "sargas", que incluía todo el género de pinturas sobre tela.²⁵²

Los temas que cada pintor debía dominar reflejan la moda de la época. Al pintor de sargas se le pedía, en las *Ordenanzas de Córdoba*, que representara "una dama e un galant y en ella brotes y caças y aves y una faxa del romano, y aquellos acabar y pintar en perfección";²⁵³ en tanto que en las *Ordenanzas de Sevilla* pedían que se dibujara un desnudo, un encasamiento, un cauallero y unos lexos (paisaje).²⁵⁴ En la misma Ordenanza se le exigía al pintor de *ymageneros* que supiera dibujar a la perfección un hombre desnudo, trapos con pliegues, rostros, cabellos, lexos (paisaje) y verduras.²⁵⁵ En cambio, al pintor de lo morisco debía "labrar follajes en aliceres [revestimiento que adornaba las

²⁵¹ Buendía y Ávila, "Sobre la pintura y los pintores", 38.

²⁵² Santos Gómez y San Andrés Moya, "Aportaciones de antiguas Ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas", 270.

²⁵³ M. I. Falcón Pérez, *Ordenanzas y otros documentos relativos a las corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997), 682.

²⁵⁴ Ordenanzas de Sevilla de 1527, op. cit., pp. CLXIII-CLXIII.

²⁵⁵ Juan Varela de Salamanca, *Recopilacion delas ordenanças dela muy noble e muy leal cibdad de Seuilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos: cartas y prouisiones reales: para la buena gouernacion del bien publico y pacifico regimiento de Seuilla y su tierra. Fecha por mandado delos muy altos y muy poderosos: catholicos reyes y señores don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria e por su real prouision* (Seuilla: Iuan Varela de Salamanca, 1527), CLXII v.-CLXIII r.



Ilustración 1.33. *La estigmatización de san Francisco y La contemplación*, elaborados por Juan Rivera en 1565, en la ermita de San Jorge, Cáceres, España.

Fotografía Lorenzo Cordero (2013). Extraída de <https://www.hoy.es/caceres/201510/15/ermita-sumergida-jorge-pide-20151015201231.html>



Ilustración 1.34. Muerte flechadora con un halo puntiagudo en el monasterio de San Julián de Moraime en Muxía, Galicia, España.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 1.35. *Juicio final* en la iglesia de Santa María de Pesqueiras, Galicia, España.
Fotografía Carlos A. Prieto Rodríguez (2015). Extraída de <http://lamagiadelaspiedras.blogspot.com/2015/08/pinturas-murales-de-santa-maria-de.html>



Ilustración 1.36. San Cristóbal en el convento de San Francisco Tarazona, España.
Extraída de <https://tarazonamonumental.es/patrimonio-2/patrimonio-conventual/>

paredes de una sala]”,²⁵⁶ dominar la decoración romana de follaje, "cosas del bivo de media talla" y debía conocer de geometría y perspectiva, para dibujar los motivos geométricos y figurativos.²⁵⁷

A pesar de estos cambios se mantuvo una estructura similar que en las décadas anteriores.²⁵⁸ Los talleres seguían siendo edificios de dos pisos: con habitaciones, un espacio para comer y la recámara en el piso superior; y una despensa, la cocina, el patio y el taller, el cual, en ocasiones, tenía un cuarto donde dormían los aprendices, en la planta baja.²⁵⁹

La enseñanza continuaba estando en manos de un maestro, pero, a diferencia de las épocas anteriores, la enseñanza de padres a hijos se incrementó y comenzaron a aparecer dinastías de pintores en las ciudades. Fuera de esto, la educación era igual. El aprendiz realizaba los trabajos más pesados y a cambio se le enseñaba el oficio, y recibía alimento y vestido. De igual forma, en algunos casos, una vez terminado el aprendizaje en el taller, el alumno realizaba un viaje a Italia, para aprender la manera “moderna” de pintar.

El principal cambio que tuvo el pintor en el Renacimiento fue su transformación de artesano a artista, lo cual hizo que tuviera una preparación no sólo técnica, sino también humanística y científica. Esto era necesario para desarrollar el bilingüismo de una manera eficiente y poder realizar tanto escenas góticas como renacentistas o utilizar elementos de uno para clarificar ideas en el otro. Este cambio propició que no sólo fuera un trabajador manual, sino que se convirtió en un intelectual que planeaba un discurso y lo expresaba con imágenes. Por tanto, al concebirse una obra como un discurso se hizo necesario

²⁵⁶ Santos Gómez y San Andrés Moya, “Aportaciones de antiguas Ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas”, 273.

²⁵⁷ Varela de Salamanca, *Recopilacion delas ordenanças*, CLXII v.-CLXIII r.

²⁵⁸ En Italia el obrador o taller se había transformado en un edificio que mostraba el intelecto del artista y tenía cuartos *ex professo* para mostrar la obra. Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 219.

²⁵⁹ Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero*, 219.

registrar su autoría, comenzándose a firmar los cuadros. Así, la obra reflejaba los conocimientos del artista, por lo que se creaban rebuscadas pinturas que hacían gala de su saber y se esperaba que el espectador descifrara el mensaje encriptado, el cual sólo era accesible si se tenía un conocimiento humanista. Un ejemplo de estos pintores humanistas lo encontramos en Pablo Céspedes que dominaba la arquitectura, la escultura y la pintura. Era poeta y teórico del arte, conocía varias lenguas y se había formado en la Universidad de Alcalá de Henares. También había pintores que conocían de astronomía y matemáticas,²⁶⁰ cualidades que también compartirán varios pintores indígenas.

La labor del artista durante el siglo XVI se movía entre lo antiguo y lo moderno, lo Gótico y lo Renacentista, el ser artesano y artista, vaivén que se reflejó en sus ingresos. Encontramos artistas que vivían en una situación precaria, por lo que debían de repartir su tiempo en otras actividades. Pietro Paolo da Montalbergo también se dedicaba a la importación y exportación de libros y grabados italianos. En cambio, había otros pintores que vivían cómodamente, como Alfonso Berruguete quien falleció en 1561, a los 71 años, cubierto de fama y con una vida cómoda.²⁶¹ Esta prosperidad fue compartida por otros pintores que eran apoyados por la nobleza e, incluso, por el rey. Palomino nos cuenta que Luis de Morales “El Divino” se encontró un día a Felipe II después de su retiro a Badajoz. El monarca con singular aprecio le dijo: “muy viejo estáis, Morales' a lo que él respondió 'sí señor, muy viejo y muy pobre' [...] y entonces volvió el rey a su tesorero y le dijo: 'que [...] le señalasen 200 ducados para comer". Al escuchar esto Morales replicó: “señor, ¿y para cenar?' volvió el rey y dijo: 'que señalasen otro ciento".²⁶² Con esta anécdota se distinguía claramente que ya estaba muy lejano aquel artesano humilde del románico que solo buscaba exaltar a Dios con su obra, ahora el pintor, conocedor de su potencialidad e

²⁶⁰ Buendía y Ávila, “Sobre la pintura y los pintores”, 36.

²⁶¹ Buendía y Ávila, “La pintura”, 214.

²⁶² Pita Andrade, *La expansión de la pintura del Renacimiento*, 54.

importancia, exigía un nuevo lugar en la sociedad, un lugar que debía de estar a la par de la nobleza.

3.3. TÉCNICAS Y PIGMENTOS

Entre las principales novedades acaecidas en el Renacimiento se encuentra el predominio del fresco sobre la pintura al temple, así como una mayor difusión de la pintura al óleo. Las formas de realizar estas prácticas variaron muy poco. Así, para realizar un mural al fresco, se debía de tener el muro completamente seco, con un enjarrado, es decir, un primer aplanado que cubría las imperfecciones del muro, completamente seco y de muchos días. A esta capa se le sobreponía una mezcla compuesta por partes iguales de arena y de cal, colocándose únicamente la superficie que se iba a pintar en un día. En cambio, si el mural se hacía al temple o al óleo, se debía realizar sobre una superficie de yeso y, sobre ésta, se colocaba una primera capa de cola (si se hacía al temple) o de aceite de linaza (si se hacía al óleo).²⁶³

Sobre esta superficie se hacía el dibujo preparatorio, el cual generalmente se planeaba en un boceto. Esta proyección tenía una relevancia trascendental, ya que era uno de los elementos que convertían a la pintura en un arte liberal. Ahí, el pintor jugaba y reacomodaba las figuras, los temas, los colores y los significados, para expresar de la mejor manera su discurso. Esto hacía que dibujar directo sobre la pared fuera mal visto, ya que cancelaba el trabajo intelectual y convertía al pintor en un artífice más. Para realizar los bocetos el pintor, si era diestro en dibujo, podía copiar la naturaleza; pero, si esto se le dificultaba, podía valerse de un sinnúmero de opciones. A veces se copiaban las estampas y los grabados de artistas renombrados como Durero o Schongauer. Otras veces las distintas estampas que circulaban eran fragmentadas, tomándose partes de cada una para generar una composición armoniosa, procedimiento que ocuparon muchos de los artistas

²⁶³ Ball, *La invención del color*, 124

indígenas novohispanos. Incluso, se podían utilizar estatuas de barro que servían de modelo, a las cuales se les colocaba papel mojado para simular el pliegue de las vestiduras.²⁶⁴ Todos estos recursos se podían combinar en una imagen, por ejemplo, Francisco Pacheco aconsejaba que si se iba a pintar una mujer, el cuerpo se copiara de estampas, estatuas antiguas y modernas o de los excelentes perfiles de Alberto Durero, mientras que para los rostros y manos, se podían utilizar a mujeres reales como modelo, siempre y cuando fueran honestas.²⁶⁵

También se podía realizar el boceto por medio de cuadrículas, una de las innovaciones del Renacimiento que era explicada en un manuscrito anónimo del siglo XVI, de la siguiente manera:

con un compás hechos los quadros en la pintura hecha puedes hazer otros tantos en la tabla o lienço q[ue] as de contra hazer y por allí te podrás guiar pa[ra] hazer tu pintura advirtiend[os] q[ue] las quadrículas se hazen en dos maneras una señalándolas con hilos atrabesados pa[ra] no señalar la pintura la otra es señalando con ieso mate o alvaialde seco dexando esto al artífice y la forma de las quadrículas es (dibujo de las cuadrículas).²⁶⁶

Para copiar el boceto a la pared, además de los métodos mencionados, se podía calcar el diseño original untando aceite en un papel. Posteriormente la calca se colocaba en la pared y con un alfiler se punteaban los contornos de la figura y se estarcía con carbón o albayalde. También se podía pintar con albayalde los contornos del dibujo, para que, al pegarlo al muro, quedara plasmado el dibujo sobre la superficie. Una variante de este método era remarcar las figuras del boceto con pintura, después se estampaba en un papel, el cual se colocaba en el muro y se remarcaba el diseño con un pincel, quedando el

²⁶⁴ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1990), 433-43.

²⁶⁵ Pacheco, *Arte de la pintura*, 377.

²⁶⁶ Rocío Bruquetas Galán, "Reglas para pintar' Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI" en *PH*, 24 (1998): 33-44.

dibujo marcado en la superficie.

Una vez que se tenía el dibujo preparatorio, se comenzaba a pintar primero el cielo y el fondo, posteriormente los edificios y las vestiduras y se finalizaba con los encarnamientos.²⁶⁷

Para cada tipo de pintura se recomendaba utilizar pigmentos específicos. Pacheco comenta que en la pintura al fresco se debía utilizar: el blanco de cal (de preferencia de Palencia o de Marchena); el ocre claro y oscuro de Levante, el cual al mezclarse con cal podía obtenerse un color amarillo intenso; para conseguir el rojo se podía utilizar el almagre (preferentemente veneciano) y el albín; para el azul se recomendaba el esmalte (pigmento artificial, generado con vidrio y pequeñas cantidades de óxido de cobalto)²⁶⁸ y mezclado con el albín se obtenía un bello tono morado; el verde se obtenía del *verde de terra* o *de montaña* (hioxicarbonato de cobre conseguidos de forma artificial) y el verdacho; mientras que la *sombra de Italia* recibía los nombres de *espalto*, *asfalto* o *betún* y era un pigmento natural de color marrón compuesto por una mezcla de hidrocarburos (residuo sólido del petróleo); por último, para el negro, se recomendaba el carbón.²⁶⁹

Por su parte, había pequeñas variantes en los pigmentos y colorantes que se utilizaban al secco. Para obtener un tono amarillo se ocupaba el *jalde* u oropimente y el *genuil* o *masacote*. El verde se conseguía con cardenillo (verde de montaña) y el verdete o verdigris. Las tonalidades rojas se podían obtener con el carmín de Florencia, el kermes (extraído de Sevilla, Medina, Sidonis y Niebla), la sangre de dragón (que se adulteraba con rubia, bol arménico o sangre de cabra), el “Brasil” (que perdió aprecio con los colorantes del nuevo mundo), el anaranjado fino (producido al calentar el jalde), el bermellón y el azarcón fino (minio). El blanco se podía conseguir con albayalde (blanco de plomo) y el

²⁶⁷ Pacheco, *Arte de la pintura*, 483.

²⁶⁸ Bruquetas Galán, “Reglas para pintar”, 38,44.

²⁶⁹ Bruquetas Galán, “Reglas para pintar”, 34-44.

negro se conseguía quemando marfil, cuernos, huesos de vaca, huesos de durazno y del humo del pez. El azul era obtenido por la ceniza de azul (hidrocarbonato de cobre), azurita (azul de Santo Domingo o azul fino), y a partir de 1560 se empezó a traer de América para España el amir o añil (añil) y el glasto.²⁷⁰ El azul de ultramar es un buen ejemplo del cambio de suerte que podía tener un pigmento, ya que, de su gran aprecio que tenía en el románico, para inicios del siglo XVII Pacheco comentaba que “ni se usa en España ni se tiene el caudal para usarlo”.²⁷¹

3.4. EL RENACIMIENTO DE LAS ÓRDENES MENDICANTES

Con el inicio del siglo XVI las órdenes mendicantes tuvieron un reto inesperado y una tarea prioritaria: la evangelización de América. Para ello, los mendicantes disfrutaron de un apoyo inusitado, tanto económico como político, el cual les permitió tener un crecimiento exponencial, aunque, para finales del siglo, este impulso comenzó a decaer tras los embates del clero secular.

El reto que tenían los frailes motivó cambios fundamentales: se implementó la iglesia con una sola nave que permitía un mayor contacto con las personas (tanto visual como emotivamente); los frailes se volcaron al estudio y se precisaron las posturas y el carisma de las órdenes mendicantes, lo cual quedó reflejado en los muros de los conventos.²⁷²

3.4.1. *Franciscanos*

La Orden de los Frailes Menores se presenta en el siglo XVI como la más importante. Así, entre el periodo de 1500 a 1560 los franciscanos fundaron 98 conventos en el territorio peninsular, centrando su esfuerzo en el territorio de Andalucía (26 conventos),

²⁷⁰ Santos Gómez y San Andrés Moya, “Aportaciones de antiguas Ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas”, 273.

²⁷¹ Pacheco, *Arte de la pintura*, 485.

²⁷² Fernando Marías, *El largo siglo XVI* (Madrid: Taurus, 1989), 230.

MAPA 7. FUNDACIONES FRANCISCANAS EN ESPAÑA (1500-1560) *



- | | | | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Escalona (1502) | 20. Andújar (1513) | 40. Oropesa (1519) | 60. Hornachos (1530) | 79. Osuna (1549) |
| 2. Liébana (1502) | 21. Badajoz (1513) | 41. Escamilla (1520) | 61. Escacena (1°531) | 80. Alfaro (1550) |
| 3. Torrijos (1502) | 22. Lepe (1513) | 42. Fuente Ovejuna (1520) | 62. Alcázar de Consuegra (1532) | 81. Loriana (1551) |
| 4. Trujillo (1502) | 23. Plasencia (1513) | 43. Toro (1520) | 63. Nájera (1532) | 82. Orcera (1552) |
| 5. San Clemente (1503) | 24. Valencia de Alcántara (1513) | 44. Limia (1522) | 64. Alcudia (1536) | 83. Vejer (1552) |
| 6. Monforte de Lemos (1503) | 25. Villanueva de la Barca (1513) | 45. Pamplona (1523) | 65. Bujalance (1537) | 84. Calahorra (1554) |
| 7. Sasiola (1504) | 26. Chillón (1514) | 46. Estella (1524) | 66. Villanueva de la Fregeneda (1538) | 85. Linares (1554) |
| 8. Albuquerque (1506) | 27. Oñate (1514) | 47. Hellín (1524) | 67. Alcira (1539) | 86. Brozas (1554) |
| 9. Salvatierra de los Barros (1506) | 28. Reinosa (1514) | 48. Híjar (1524) | 68. Castellón de la Plana (1539) | 87. Pedrozo (1555) |
| 10. Belvis (1507) | 29. Montilla (1515) | 49. Garachico (1524) | 69. Valverde de Leganés (1540) | 88. Cogolludo (1557) |
| 11. Busiegas (1507) | 30. Palma del Río (1515) | 50. Acochhel (1526) | 70. Antequera (1541) | 89. Herrera (1557) |
| 12. Zafra (1507) | 31. Priego (1515) | 51. Medinaceli (1527) | 71. Morón de la Frontera | 90. Oropesa (1557) |
| 13. Bellpuig (1507) | 32. Granada (1516) | 52. Ayamonte (1527) | 72. Alcañices (1542) | 91. Cuevas de Almanzora (1558) |
| 14. Horta | 33. Alfaro (1517) | 53. Alcañiz (1528) | 73. Puebla de Alcocer (1543) | 92. Elche (1558) |
| 15. Medellín (1508) | 34. Elgoibar (1517) | 54. Osuna (1528) | 74. Archidona (1544) | 93. Lucena (1558) |
| 16. Sobradillo (1509) | 35. Agrelo (1517) | 55. Espartinas (1528) | 75. Alcalá de la Real (1545) | 94. La Solana (1558) |
| 17. Arcos de la Frontera (1510) | 36. Bayona (1517) | 56. Mérida (1528) | 76. Carifena (1545) | 95. Monforte (1558) |
| 18. Pedroche (1510) | 37. Puerto de Santa María (1517) | 57. Sevilla (1529) | 77. Mondoñedo (1548) | 96. Cocentaina (1560) |
| 19. Torrelaguna (1510) | 38. Vigo (1517) | 58. Marchena (1530) | 78. Cartagena (1549) | 97. Eida (1560) |
| | 39. Valencia (1518) | 59. Pina de Ebro (1530) | | 98. La Deleitosa (1560) |

* Los datos fueron extraídos de: Castro, *Crónica de la provincia franciscana de Santiago*; Castro, *Arbol cronológico de la santa provincia de Santiago*; Guadalupe, *Historia de la santa provincia de los Ángeles de la regular observancia...*; Hebrera y Esmir, *Crónica de la provincia franciscana de Aragón*; Marca, *Crónica de la provincia franciscana de Cataluña*; Ortega, *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena*; Salazar, *Crónica de la provincia franciscana de Castilla*; Santa Cruz, *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*; Torres, *Crónica de la provincia franciscana de Granada*; . García Alonso, "Los conventos franciscanos en el alto y medio valle del Tírón en los siglos XV-XIX" en *Archivo iberoamericano*, LXIV, 247-8 (2004): 455-499; M. del M. Graña Cid, "Franciscanos y franciscanas en el Reino de Granada: panorama fundacional (ca. 1485-1550)" en *El franciscanismo en Andalucía*, coord. M. Peláez del Rosal (España: Obra Social y Cultural Cajatur, 1997), 105-120; Á. Rodríguez Sánchez, "Los franciscanos en Extremadura. Expansión religiosa y social. Siglos XVI y XVII" en *Actas y estudios del Congreso de franciscanos extremeños en el Nuevo Mundo* (España: Monasterio de Sta. Ma. de Guadalupe, 1987), 129-150.

MAPA 8. FUNDACIONES FRANCISCANAS EN ESPAÑA (1560-1600) *



- | | | | | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------|
| 1. Aldea del Palo (1561) | 20. Alcoy (1565) | 39. Bonilla de la Sierra (1571) | 59. Moratalla (1574) | 79. Ávila (1577) | 99. Salamanca (1585) |
| 2. Bocairente (1561) | 21. Cadalso de los vidrios (1566) | 40. Arenas de San Pedro (1571) | 60. Cerralbo (1574) | 80. Castielfabib (1577) | 100. Barajas (1586) |
| 3. Mogente (1561) | 22. Cehégín (1566) | 41. Cazorla (1571) | 61. Arroyo del Puerco (1574) | 81. Fuensalida (1577) | 101. Lanzarote (1588) |
| 4. Coria (1561) | 23. Jorquera (1567) | 42. Coca (1571) | 62. Mula (1574) | 82. Talavera de la Reina (1577) | 102. Baltanás (1587) |
| 5. Cádiz (1561) | 24. Badajoz (1564) | 43. Mora (1571) | 63. Ayora (1575) | 83. Toledo (1577) | 103. Sevilla (1587) |
| 6. Fregenal (1562) | 25. Plasencia (1567) | 44. Villarejo de Salvanes (1571) | 64. Carrión de Caltrava (1575) | 84. Zamora (1577) | 104. Moya (1587) |
| 7. Vich (1563) | 26. Villalba (1568) | 45. Burguillos del Cerro (1571) | 65. Morón de la Frontera (1575) | 85. Jerez de los Caballeros (1577) | 105. Gandía (1588) |
| 8. Salamanca (1564) | 27. Alcocer (1569) | 46. Ferrol (1571) | 66. Teba (1575) | 86. Agrés (1578) | 106. Hinojosa (1590) |
| 9. Tejada (1564) | 28. La Parrilla (1569) | 47. Alaejos (1572) | 67. Valencia (1575) | 87. Villarreal (1578) | 107. Tamajón (1591) |
| 10. Villanueva de la Jara (1564) | 29. Requena (1569) | 48. Almansa (1572) | 68. Alcalá de Henares (1575) | 88. Yepes (1578) | 108. Illescas (1594) |
| 11. Villena (1564) | 30. Villarrobledo (1569) | 49. Medina del Campo (1572) | 69. Almenara (1576) | 89. San Mateo (1578) | 109. León (1594) |
| 12. Calera de León (1564) | 31. Aguilar de Campos (1570) | 50. Baena (1573) | 70. Barco de Ávila (1576) | 90. Agreda (1580) | 110. Malagón (1594) |
| 13. Lobón (1564) | 32. Colmenar de la Oreja (1570) | 51. Castromocho (1573) | 71. Benigánim (1576) | 91. Rute (1580) | 111. Torrente (1594) |
| 14. Villavino (1564) | 33. Madrid (1570) | 52. Martín Muñoz (1573) | 72. Cebreros (1576) | 92. Santa Olalla (1580) | 112. Almagro (1595) |
| 15. Lérica (1564) | 34. Paracuellos (1570) | 53. Martos (1573) | 73. Játiva (1576) | 93. Segovia (1580) | 113. Hinojosa (1595) |
| 16. Alcalá de la Guadaira (1565) | 35. Peñaranda (1570) | 54. Onteniente (1573) | 74. La Algaba (1576) | 94. La Bisbal (1580) | 114. Sevilla (1595) |
| 17. Valverde de Júcar (1565) | 36. Puebla de Montalbán (1570) | 55. Teba (1573) | 75. Castalla (1576) | 95. Cuenca (1581) | 115. Alcalá de Henares (1597) |
| 18. Tecla (1565) | 37. Villalpando (1570) | 56. Biar (1574) | 76. Villanueva de la Serena (1576) | 96. Mondragón (1582) | 116. Murcia (1597) |
| 19. Archidona (1566) | 38. Lebrija (1570) | 57. Caravaca (1574) | 77. Benicarió (1576) | 97. Alcobver (1582) | 117. Ampudia (1600) |
| | | 58. Jumilla (1574) | 78. Añón (1577) | 98. Riudoms (1582) | |

* Los datos fueron extraídos de: Castro, *Crónica de la provincia franciscana de Santiago*; Castro, *Arbol cronologico de la santa provincia de Santiago*; Guadalupe, *Historia de la santa provincia de los Ángeles de la regular observancia...*; Hebrera y Esmir, *Crónica de la provincia franciscana de Aragón*; Marca, *Crónica de la provincia franciscana de Cataluña*; Ortega, *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena*; Salazar, *Crónica de la provincia franciscana de Castilla*; Santa Cruz, *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*; Torres, *Crónica de la provincia franciscana de Granada*; . García Alonso, "Los conventos franciscanos en el alto y medio valle del Tírón en los siglos XV-XIX", 455-499; Graña Cid, "Franciscanos y franciscanas en el Reino de Granada: panorama fundacional (ca. 1485-1550)", 105-120; Á. Rodríguez Sánchez, "Los franciscanos en Extremadura. Expansión religiosa y social. Siglos XVI y XVII", 129-150.

Extremadura (19 conventos), Valencia (6 conventos) y comenzaron una importante labor en el País Vasco, Navarra, La Rioja y en los territorios isleños de Mallorca y las Islas Canarias (mapa 1. 7). Este impresionante trabajo se vio superado en los siguientes años, ya que de 1560 a 1600, es decir durante el reinado de Felipe II, se fundaron 117 conventos, avocándose en la región de Valencia (20 conventos) y en la región cercana a Madrid (37 conventos), lo cual concuerda con la intención filipina de convertir este lugar en el centro del reino (mapa 1.8). Este crecimiento motivó la fundación de nuevas provincias, erigiéndose en 1499 la provincia de Andalucía; Burgos se creó en 1505; Cartagena en 1518; La Concepción en 1527; Los Ángeles en 1537; Mallorca y de San Miguel en 1543; Cantabria en 1549; Valencia y Cataluña en 1559; y, por último, la provincia de Granada en 1583. Es interesante advertir este crecimiento, aun cuando, después del concilio de Trento, las órdenes mendicantes debían de pedir permiso a la diócesis para fundar un nuevo edificio, lo cual, en muchas ocasiones, les era negado. Como ocurrió con don Pedro de Castro y Quiñones, arzobispo de Granada (1588 a 1609) y de Sevilla (1610 a 1623), quien no permitió nuevas fundaciones mendicantes en su diócesis.²⁷³

Uno de los primeros programas franciscanos que muestran el tránsito del gótico al renacimiento se encuentra en el convento de San Francisco Tarrazona, pintado en 1500. Los episodios retratan tres momentos de la vida de la Virgen: *La anunciación*, *La natividad* y *La epifanía*. Asimismo, se realizó un san Cristóbal de grandes dimensiones, que se caracteriza por una línea negra gruesa, un fondo rojo y un plegado lineal del vestido (ilustración 1.36). De igual forma, se encuentra un epígrafe en latín que versa “quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrimarum et plorabo interfectos filiae populi mei”, es decir, “Quien dará a mi cabeza agua y a los ojos míos fuente de lágrimas y lloraré a las víctimas de la hija de mi pueblo” (Jeremías, 9,1).²⁷⁴

²⁷³ Atienza López, *Tiempos de conventos*, 350

²⁷⁴ Santiago Ferrete Ponce, “Recuperación y restauración de las pinturas murales de la capilla del

Pese a la gran cantidad de fundaciones franciscanas, han llegado hasta nuestros días pocos murales, encontrándose algún friso decorativo (Santa Isabel Alba de Tormes), un escudo franciscano (San Francisco de los Mártires Belalcázar), entre otros elementos aislados. Un programa completo lo encontramos en las capillas laterales de la iglesia de San Martiño de Mondoñedo (Lugo) pintados durante la corta estancia que tuvieron los franciscanos de 1540 a 1580.²⁷⁵ De estos murales, el único que tenemos certeza que fue elaborado durante la ocupación franciscana es la imagen de santa Bárbara en medio de los donantes (ilustración 1.37) Pedro Gomés “capellán de esta iglesia” y Francisco Gondre “clérigo franciscano”. Mostrándose en este mural la pervivencia de una imagen fuertemente gótica en los edificios de los hermanos menores.²⁷⁶

Esta pequeña muestra contrasta con la labor fundacional llevada a cabo por los franciscanos en el siglo XVI. En gran parte, esto se debe a que muchos de estos conventos se rehicieron o redecoraron en las centurias posteriores. Aunque aún podemos distinguir en los murales del siglo XVII una pervivencia del gusto renacentista, como ocurrió en el convento de Sant Bernadí de Petra (Mallorca) donde se pintaron a distintos santos franciscanos en grisalla a lo largo del corredor del claustro bajo (ilustración 1.38); o en Sant Bonaventura de Lluçmajor (Mallorca) donde está una muerte flechadora junto a la representación de los vicios de los bebedores, los jugadores y los juradores (ilustración 1.39).²⁷⁷ A pesar de estos ejemplos, la mayoría de las veces, la nueva decoración seguía el gusto barroco, sensibilidad que escapa de nuestro tema de estudio.

Cardenal Cisneros en San Francisco de Tarazona” en *Bienes culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 6 (2006): 129.

²⁷⁵ En la capilla sur se pintó al profeta Habacuc (llevado por el ángel al foso); el abrazo entre san Joaquín y santa Ana; la representación del rey David (barbado y con un arpa) y a Dios Padre rodeado de Elías, Moisés, Abraham y David. En la capilla norte se representó *La crucifixión* con un cielo estrellado donde aparece el sol y la luna y ángeles con los símbolos de la pasión

²⁷⁶ Santos San Cristóbal Sebastián, *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo* (Mondoñedo: Talleres Gráficos “E. Paramés”, 1984), *passim.*; Ramón Yzquierdo Perrín, *De arte et architectura. San Martín de Mondoñedo* (Lugo: Diputación de Lugo, 1994), 55.

²⁷⁷ Miquela Forteza Oliver, “El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca” en *LOCVS AMOENVS* 11 (2011-2012): 171 – 180.



Ilustración 1.37. Santa Bárbara con los orantes Pedro Gomés y Francisco Gondre en la iglesia de San Martín de Mondoñedo, Lugo, España.

Fotografía Arturo Martínez Calles (2017). Extraída de <https://1000-lugares-en-galicia.blogspot.com/2017/02/basilica-san-martin-de-mondonedo-foz-interior-pinturas-murales-retablo-petreo-2.html>



Ilustración 1.38. Santos franciscanos en el corredor del claustro bajo en Sant Bonaventura de Llucmajor, Mallorca, España.

Extraída de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pintures_Claustre_Sant_Bonaventura.jpg



Ilustración 1.39. Muerte flechadora junto a los vicios de los bebedores, los jugadores y los juradores en el convento de Sant Bernadí de Petra, Mallorca, España.

Fotografía Miquela Forteza Oliver (2011). Extraída de Miquela Forteza Oliver, "El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca" en *LOCVS AMOENVS* 11 (2011-2012): 177.



Ilustración 1.40. Crucifixión en el convento de Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma, España.

Fotografía Miquela Forteza Oliver (2011). Extraída de https://www.eldiario.es/canariasahora/lapalmaahora/cultura/cristo-de-la-porteria-visita-600-personas-42-horas_1_4366861.html

3.4.2. Dominicos

La Orden de Predicadores, aunque nunca alcanzó el aprecio de los franciscanos, tuvo un crecimiento importante. Durante el siglo XVI los dominicos fundaron 103 conventos, prefiriéndose los territorios de Andalucía (24 conventos) y Valencia (13 conventos) (mapa 1.9). Este desarrollo se debió en gran parte a la simpatía que tenían los Reyes Católicos por la Orden de Predicadores, a tal grado que de ella salieron los primeros inquisidores.

Los dominicos durante el siglo XVI continuaron con su carisma, el cual se caracterizaba por una sólida y severa formación teológica, fundamentada en una tradición eminentemente intelectual, racional y aristotélica. Sus conocimientos y reflexiones se basaban en un profundo estudio de la *Summa...* de Tomás de Aquino, la cual debían de aprender y usar como guía en su labor. Estos principios afectaron a la imagen, aunque (al igual que con los franciscanos) lamentablemente se ha perdido gran parte de la decoración de este periodo.

Uno de los pocos casos que podemos citar es *La crucifixión* del ex convento de Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma (ilustración 1.40).²⁷⁸ Esta imagen, realizada al temple, representa a Cristo muerto, clavado en una cruz roja con el letrero de INRI en la parte superior. Su cabeza se desploma hacia el lado derecho (donde aún se percibe la corona de espinas verdes), el cuerpo apenas se esboza debido al mal estado de conservación, advirtiéndose sus piernas flexionadas y, en la parte inferior, se encuentra una filacteria con el lema de los dominicos “Laudare, Benedicere et praedicare”.

Durante esta centuria fue común la exaltación del escudo de la Orden de Predicadores y del anagrama de Jesús y María, como se aprecia en el ex convento de San Vicente Ferrer en Plasencia. En este lugar también se representó un calvario flanqueado por santo Domingo (con un rosario y tres mitras a sus pies) y santa Catalina. También se

²⁷⁸ Parador de Plasencia, *Convento de San Vicente Ferrer* (Plasencia: Parador de Plasencia, 2005), 8

pintó a Inocencio III, santo Domingo y san Francisco sosteniendo la basílica de Letrán con la leyenda “stemus simul, nullus adversarius praevalerit” (Seamos fieles a Cristo y no habrá adversario que pueda vencernos), san Pedro Mártir y santo Domingo de Guzmán arrodillado frente a la Virgen quien le entrega el rosario (ilustración 1.41).²⁷⁹

Los conventos dominicos tuvieron una fuerte influencia del Manierismo y de los murales que se pintaron en el Escorial, palacio que fue en este momento una obligada referencia. Esto se aprecia en el convento de San Telmo (Guipúzcoa) donde se elaboró un programa pictórico que seguía muy de cerca los modelos italianos del Renacimiento (ilustración 1.42). Del rico programa iconográfico que tenía, sólo quedan los murales de la cúpula, donde se pintaron ángeles con atributos de la pasión sobre un entramado con motivos vegetales y geométricos. Un tema que ha llamado la atención es el gran parecido que tienen los ángeles con la Galatea de la Farnesina de Rafael (algunos dibujados por Federico Zuccaro) y con los esquemas de la Capilla Sixtina.²⁸⁰ Asimismo, el colorido con tonos pasteles (rosa, azul y amarillo) y la matización de las formas para darle volumen a los cuerpos, nos muestra la preferencia de los dominicos por el estilo Manierista. Aunque, entrados en el siglo XVII, este gusto pasará de moda y comenzaremos a tener el despliegue de formas barrocas con colores saturados, como se puede apreciar en el santuario de Nuestra Señora de Contrueces en Gijón.

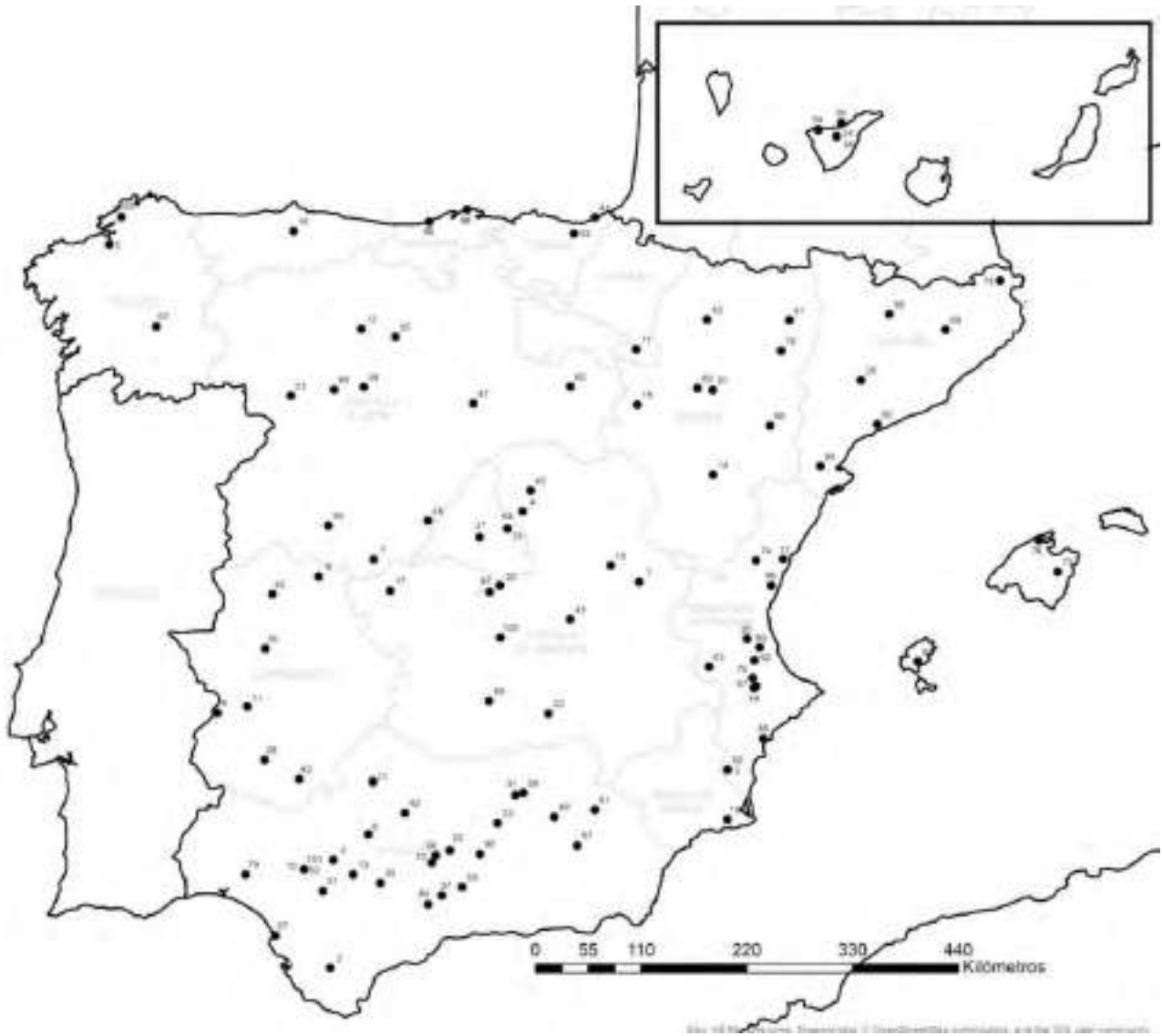
3.4.3. Agustinos

Por último, a diferencia de lo que ocurrió con los franciscanos y los dominicos, la Orden de San Agustín tuvo un tenue desarrollo, fundándose apenas 41 conventos. Las zonas preferidas para crear sus edificaciones fueron los territorios de Cataluña, Valencia y los

²⁷⁹ Parador de Plasencia, *Convento de San Vicente Ferrer*, 10.

²⁸⁰ Ramón Ayerza Elizarrain, “Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del convento dominico de San Telmo en San Sebastián” en *Errenazimentuko Artearen Berrikusketa. Revisión del Arte del Renacimiento*, 17 (1998): 35.

MAPA 9. FUNDACIONES DOMINICAS EN ESPAÑA (1500-1560) *



- | | | | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Escalona (1502) | 20. Andújar (1513) | 40. Oropesa (1519) | 60. Hornachos (1530) | 79. Osuna (1549) |
| 2. Liébana (1502) | 21. Badajoz (1513) | 41. Escamilla (1520) | 61. Escacena (1531) | 80. Alfaro (1550) |
| 3. Torrijos (1502) | 22. Lepe (1513) | 42. Fuente Ovejuna (1520) | 62. Alcázar de Consuegra (1532) | 81. Lorigana (1551) |
| 4. Trujillo (1502) | 23. Plasencia (1513) | 43. Toro (1520) | 63. Nájera (1532) | 82. Orcera (1552) |
| 5. San Clemente (1503) | 24. Valencia de Alcántara (1513) | 44. Limia (1522) | 64. Alcudia (1536) | 83. Vejer (1552) |
| 6. Monforte de Lemos (1503) | 25. Villanueva de la Barca (1513) | 45. Pamplona (1523) | 65. Bujalance (1537) | 84. Calahorra (1554) |
| 7. Sasiola (1504) | 26. Chillón (1514) | 46. Estella (1524) | 66. Villanueva de la Fregeneda (1538) | 85. Linares (1554) |
| 8. Albuquerque (1506) | 27. Oñate (1514) | 47. Hellín (1524) | 67. Alcira (1539) | 86. Brozas (1554) |
| 9. Salvatierra de los Barros (1506) | 28. Reinosa (1514) | 48. Híjar (1524) | 68. Castellón de la Plana (1539) | 87. Pedrozo (1555) |
| 10. Belvis (1507) | 29. Montilla (1515) | 49. Garachico (1524) | 69. Valverde de Leganés (1540) | 88. Cogolludo (1557) |
| 11. Busiegas (1507) | 30. Palma del Río (1515) | 50. Acochhel (1526) | 70. Antequera (1541) | 89. Herrera (1557) |
| 12. Zafra (1507) | 31. Priego (1515) | 51. Medinaceli (1527) | 71. Morón de la Frontera | 90. Oropesa (1557) |
| 13. Bellpuig (1507) | 32. Granada (1516) | 52. Ayamonte (1527) | 72. Alcañices (1542) | 91. Cuevas de Almanzora (1558) |
| 14. Horta | 33. Alfaro (1517) | 53. Alcañiz (1528) | 73. Puebla de Alcocer (1543) | 92. Elche (1558) |
| 15. Medellín (1508) | 34. Elgoibar (1517) | 54. Osuna (1528) | 74. Archidona (1544) | 93. Lucena (1558) |
| 16. Sobradillo (1509) | 35. Agrelo (1517) | 55. Espartinas (1528) | 75. Alcalá de la Real (1545) | 94. La Solana (1558) |
| 17. Arcos de la Frontera (1510) | 36. Bayona (1517) | 56. Mérida (1528) | 76. Cariñena (1545) | 95. Monforte (1558) |
| 18. Pedroche (1510) | 37. Puerto de Santa María (1517) | 57. Sevilla (1529) | 77. Mondoñedo (1548) | 96. Cocentaina (1560) |
| 19. Torrelaguna (1510) | 38. Vigo (1517) | 58. Marchena (1530) | 78. Cartagena (1549) | 97. Elda (1560) |
| | 39. Valencia (1518) | 59. Pina de Ebro (1530) | | 98. La Deleitosa (1560) |

* Los datos fueron extraídos de: F. Diago, *Historia de la provincia de Aragón de la Orden de Predicadores*; J. López, *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo*; C. Ayllón Gutiérrez, *La Orden de Predicadores en el sureste de Castilla*; J. M. Miura Andrades, "Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (I)"; Á. Huerga, *Los dominicos en Andalucía*; J. M. Palomares Ibáñez, "Aproximación histórica a la presencia de los dominicos en Galicia".



Ilustración 1.41. Representación de un calvario flanqueado por santo Domingo y santa Catalina. En el mural del fondo se representa la entrega del rosario a santo Domingo por la Virgen María. Convento de San Vicente Ferrer en Plasencia, España.

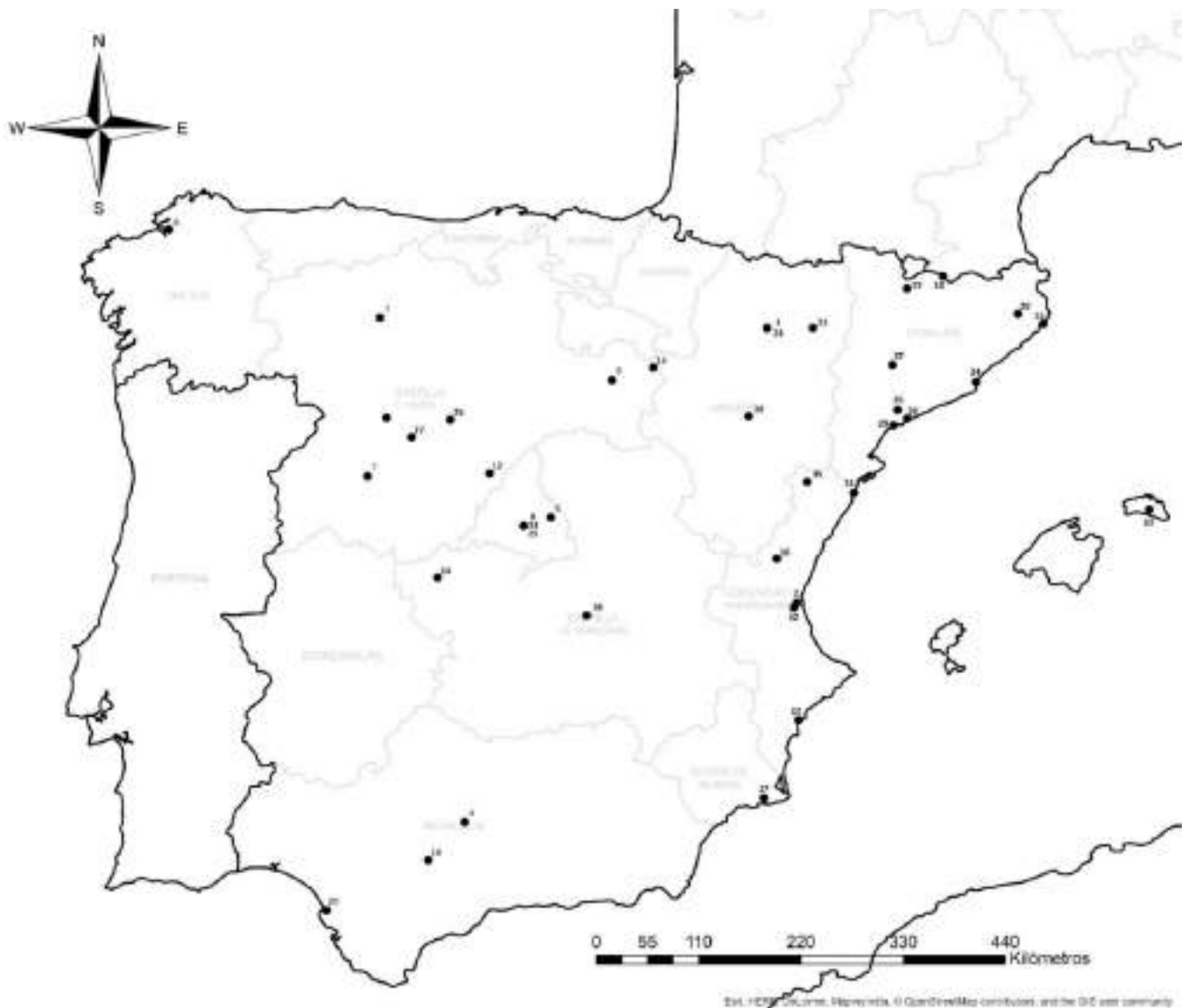
Fotografía Jacinto Báez Risco (2016). Extraída de <http://trochandoporextramadura.blogspot.com/2016/06/parador.html>



Ilustración 1.42. Reconstrucción hipotética virtual de la pintura mural en la cúpula del convento de San Telmo (Guipúzcoa), donde se pintaron ángeles con atributos de la pasión sobre un entramado con motivos vegetales y geométricos

Extraída de Pedro Luis Echeverría Goñi, *El Renacimiento oculto de la iglesia de San Telmo en San Sebastián* (San Sebastián: San Telmo Museoa, 2017), 176.

MAPA 10. FUNDACIONES AGUSTINAS EN ESPAÑA (1500-1600) *



- | | | | | |
|---------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|-------------------------|------------------------------|
| 1. Mansilla de las Mulas (1500) | 8. Pontedeume (1538) | 16. Jérica (1570) | 24. Huesca (1585) | 32. Vinaroz (1594) |
| 2. Valencia (1500) | 9. Madrid (1546) | 17. Cartagena (1573) | 25. Barcelona (1587) | 33. Paiporta (1595) |
| 3. Huesca (1509) | 10. Osuna (1548) | 18. Puigcerdá (1572) | 26. Madrid (1590) | 34. Menorca (1595) |
| 4. Montilla (1519) | 11. Toro (1548) | 19. Sanlúcar de Barrameda (1573) | 27. Portillo (1590) | 35. (Madrid) (1597) |
| 5. Soria (1522) | 12. Segovia (1556) | 20. Urgell (1576) | 28. Nava del Rey (1590) | 36. Morella (1597) |
| 6. Alcalá de Henares (1527) | 13. Agreda (1557) | 21. Gerona (1581) | 29. Tarragona (1590) | 37. La Selva del Camp (1598) |
| 7. Salamanca (1533) | 14. Talavera de la Reina (1566) | 22. Costean (1584) | 30. Cambrils (1592) | 38. Tárrega (1599) |
| | 15. Palamós (1568) | 23. Alicante (1585) | 31. Belchite (1594) | 39. Toboso (1600) |

* Los datos fueron extraídos de: Claver Ferrer, *Noticias históricas del convento de nuestro padre san Agustín de Çazagoza y de los demás del Reyno de Aragón*; Jordán, *Historia de la provincia de la Corona de Aragón de la sagrada orden de los ermitaños*; Garay, *Compendio chronologico, con nuevas addiciones*; Barrueco, *Los agustinos en Cataluña*; Estrada Robles, *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX*; Llordén, "La orden agustiniana en Andalucía", 584-608.

lugares cercanos a Madrid (mapa 1.10). Los agustinos en este momento basaron sus principios en ideas platónicas que glorificaban la nostalgia del Cielo, el ansia de la soledad y el retiro para estudiar. Estos objetivos llevaron a los agustinos a tener como eje de su pensamiento la idea de que el mundo material en el que vivimos es falso, una creación, y la verdad se encuentra en el mundo divino, al cual podíamos acercarnos por medio del arte, ya que este tenía un poder pacificador que permitía conocernos a nosotros mismos y con ello a Dios.²⁸¹

Lamentablemente, de este momento no contamos con murales que nos permitan ver cómo se aplicaban visualmente estas ideas, ya que los conventos fundados en este siglo, como San Agustín Osuna, Nuestra Señora del Socorro de Jérica y Nuestra Señora de Loreto, aunque poseen pintura mural, esta es más tardía o se encuentra muy dañada como para poder decir algo de ella. Pero, no todo está perdido, ya que estos ideales se mostraron de una forma clara en los conventos novohispanos, los cuales resguardan los mejores ejemplos del arte agustinos del siglo XVI.

Una vez que hemos abordado los cambios de la pintura mural española, desde el Románico hasta el Renacimiento, es necesario ver cómo estas formas de hacer llegaron a la Nueva España y se traslaparon con la tradición indígena. Para ello, primero, se debe delimitar la actividad artística en el altiplano central del actual territorio mexicano antes de la llegada de los españoles, tema que se abordará en el siguiente capítulo.

²⁸¹ Balbino Marcos, "Literatura religiosa en el Siglo de Oro español" en *Historia de la iglesia en España* (Madrid, BAC, 1980), 511.

CAPÍTULO II

LA PINTURA MURAL DEL ALTIPLANO CENTRAL DURANTE EL POSCLÁSICO TARDÍO

Los historiadores de inicios del siglo XX, en su afán de crear una historia nacional que abarcara desde la prehistoria hasta el México actual,¹ tuvieron la necesidad de concebir un pasado prehispánico homogéneo, en el cual se presuponía que las diversas tradiciones tenían características comunes y podían agruparse en un único desarrollo.

Existieron muchos intentos² de agrupar las similitudes que tenían las culturas del

¹ La obra de *México a través de los siglos* fue uno de los primeros intentos por homogeneizar el pasado prehispánico e integrarlo a una historia nacional unilineal. Como su nombre lo indica, buscaba crear la narración de México como un sujeto histórico que tuvo su nacimiento en la época prehispánica y se desarrolló, con malos y buenos momentos, hasta la época actual.

² Desde 1917 Spinden se había dado cuenta que las sociedades que él llamaba “de los cerros” no se habían desarrollado exclusivamente en la cuenca de México, sino que se extendían hasta Sudamérica y por ello creó una periodización única de este territorio. Por otro lado, en 1919 William Holmes creó el término América Media para referirse a las culturas que estaban entre el área norte y el área sur de América. Mientras que Kroeber ocupó el mismo término de América Media, para referir a todas las culturas que se habían desarrollado desde México hasta Bolivia. Dentro de esta súper área se localizaba el área cultural de “México”, que englobaba a todas las localidades desde Nicaragua hasta los estados del norte de México. Por su parte, Miguel Othón de Mendizábal

México antiguo, pero fue hasta el *XXVII Congreso Internacional de Americanistas* (1939), realizado en la Ciudad de México, que se creó el *Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América*, el cual estaba integrado por investigadores y estudiantes³ que buscaban establecer los límites del área cultural que se había desarrollado en el actual territorio mexicano; lo cual se intentó hacer identificando la presencia/ausencia de distintos rasgos culturales que presentaban las sociedades. De esta investigación surgió el concepto de Mesoamérica y un texto sintético: *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales* (1943), donde Paul Kirchhoff recogía algunos lineamientos generales que habían sido identificados en las investigaciones del Comité. A partir de este momento, el concepto cobró vida propia y tuvo una aceptación inesperada por la comunidad académica, debido a que respondía a los intereses nacionalistas de inicios del siglo XX y, además, daba cabida y justificaba el uso de analogías entre las culturas prehispánicas.⁴

Una de las necesidades que surgieron de inmediato fue la de dividir esta vasta y dinámica región en áreas culturales. Así, la zona que se había delimitado al norte por los

proponía que, dejando de lado las particularidades de las culturas, se apreciaba una serie de analogías fundamentales entre las sociedades del México antiguo, como: el uso de la pirámide, la planeación de las ciudades, el politeísmo de la religión con una base astronómica y el uso del calendario, propuesta que fue ampliamente desarrollada años después. Herbert Spinden, "Origin of Civilization in Central America and Mexico" en *The American Aborigines*, ed. D. Jenness, (Toronto: Jenness, 1933), 15; W. H. Holmes, "Handbook of American Antiquities" en *Bureau of America Ethnology*, I, 60 (1919) *cit. pos.* Julio César Olivé Negrete, "El concepto arqueológico de Mesoamérica" en *Obras escogidas* (México: INAH, 2004), 89; A.L. Kroeber, *Antropología General* (México: FCE, 1945) *cit. pos.* Olivé Negrete, "El concepto arqueológico de Mesoamérica", 90; Miguel Othón de Mendizábal, "De la prehistoria a la conquista" en *Obras Completas* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1946).

³ Entre los alumnos que participaron en el Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América se encontraban: Barbro Dahlgren, Ricardo Pozas, Pedro Carrasco, Fernando Cámara, entre otros. Mientras que los investigadores que participaron activamente fueron Alfonso Caso, Robert Weitlaner, Wigbert Jiménez Moreno, E. A. Hooton, Alfred L. Kroeber, Carl O. Sauer y Julian Steward, Sigvard Linné, Paul Rivet y Antonio Serrano. Alba González Jácome, "Mesoamérica: un desarrollo teórico" en *Dimensión Antropológica* VII, 19 (2000): 122; Paul Kirchhoff, *Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América* (México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1941), 13.

⁴ Ignacio Rodríguez García, "Mesoamérica, ese oscuro objeto del deseo" en *Dimensión Antropológica*, VII, 19 (2000): 47-8.

ríos Pánuco, Lerma y Sinaloa; y al sur por el río Motagua y el Golfo de Nicoya,⁵ se dividió en el área de Occidente, Norte, Centro de México, Oaxaca, Golfo y Sureste, las cuales compartían características históricas, étnicas, lingüísticas y geográficas.

El área cultural del Centro de México comprendía parcial o totalmente los actuales estados de Hidalgo, México, Tlaxcala, Morelos, Puebla y la Ciudad de México (mapa 2.1).⁶ En esta zona existió una intensa relación entre las sociedades, ya que, al abarcar varios ámbitos geográficos en un área relativamente pequeña, los grupos humanos podían tener acceso a una gran variedad de recursos; generándose una mutua dependencia entre ellos. Esto ayudó a la creación de un intenso intercambio, permitiéndose la constante comunicación entre las personas.⁷

Esta área cultural está compuesta por siete regiones:

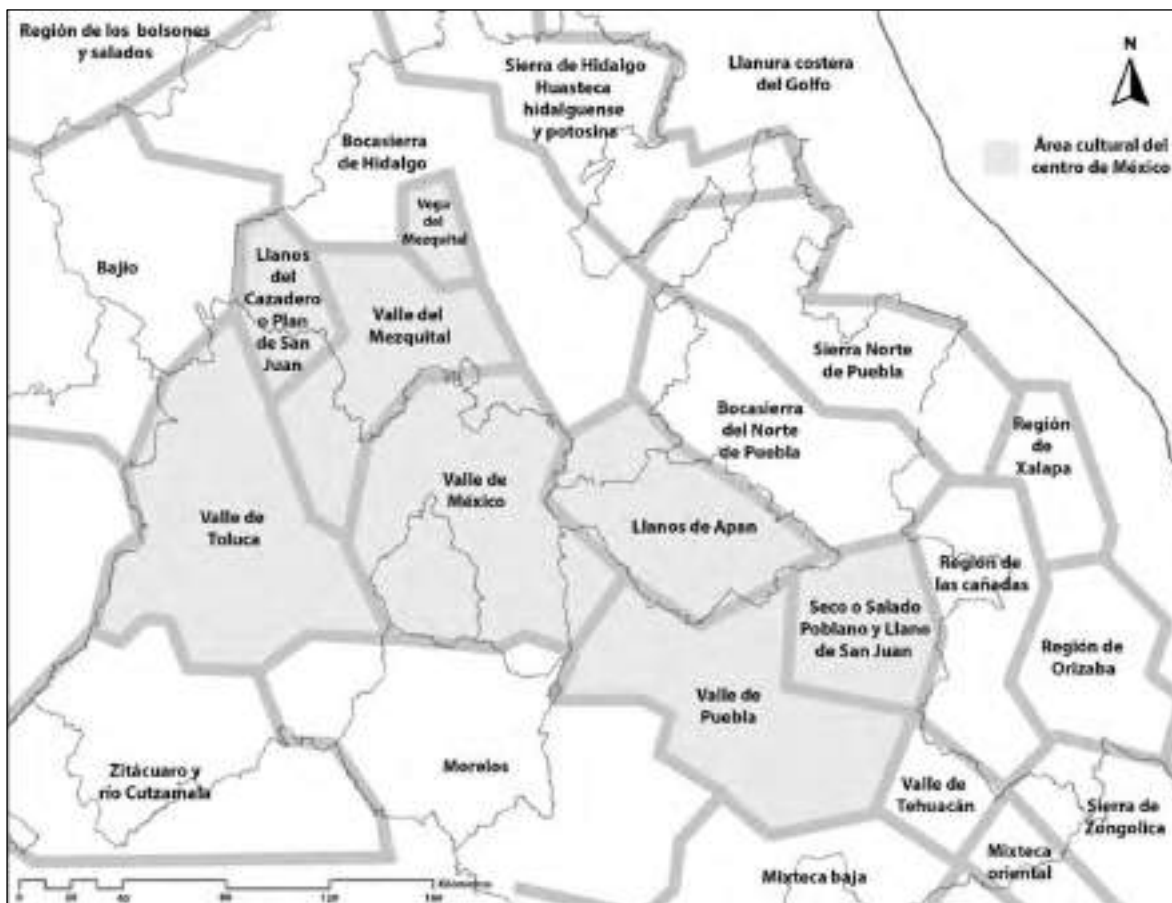
- El *Seco o Salado poblano* y *Llano de San Juan* que comunica con sus tierras secas la región del golfo con el Altiplano central.
- Los Llanos de Apan eran una importante zona pulquera, pese a su suelo árido.
- El Valle de Puebla que se comunica con el Balsas por medio de sus ríos. Gracias a su altura (2000 m.s.n.m.) tiene características parecidas al Valle de México, existiendo entre estas zonas un intenso contacto desde el Preclásico (2500 a.C.-200 d.C.).
- El Valle de México poseía dos climas distintos que se comunicaban por medio del lago: una vertiente sur con tierras fértiles rodeadas de agua y una vertiente norte más seca.
- El Valle de Toluca era la zona más alta del Centro de México y punto de comunicación con el Bajío y la región moreliana.
- Los Llanos del Cazadero o Plan de San Juan ligaba al Altiplano con el Bajío y el Golfo y, por medio del río Tula se enlazaba con el Valle de Toluca y el Mezquital.

⁵ Paul Kirchhoff, *Mesoamérica* (México: ENAH, 1960), 6.

⁶ Bernardo García Martínez, "Consideraciones corográficas" en *Historia General de México*, coord. Daniel Cosío Villegas, vol. I (México: COLMEX, 1981), 16.

⁷ Bernardo García Martínez, *Las regiones de México* (México: COLMEX, 2008), 41.

MAPA 2.1. REGIONES DEL CENTRO DE MÉXICO



- El Valle del Mezquital, que se encuentra rodeado por la Sierra Madre Oriental, es una zona seca que ha tenido importantes asentamientos humanos gracias a la agricultura de riego.
- La Vega de Metztlán es un oasis aislado formado por un afluente del río Moctezuma que comunica al centro de México con la bocasierra de Hidalgo y el Golfo.

Asimismo, el Centro de México posee regiones intermedias o de enlace que promueven una intensa y constante comunicación con las otras áreas culturales. Así, el Valle de Tehuacán, que se encuentra en la vertiente fluvial del Papaloapan, une al Altiplano central con el Golfo y Oaxaca; las bocasierras de Hidalgo y Puebla funcionan como puente entre el centro de México y el Golfo; mientras que la región morelense comunica, por medio de los ríos Atoyac, Nexapa y Cutzamala, al Centro con la cuenca del Balsas y, con ello, a

la región de Guerrero.⁸

Gracias a esta multitud de ámbitos, el Altiplano central contaba en su interior con una gran cantidad de recursos y climas diversos, lo cual, permitía un gran tráfico de productos y personas, con las cuales también se movían creencias, pensamientos, acciones, creaciones, imágenes y colores.

1. LAS PRIMERAS TRADICIONES PICTÓRICAS DEL ALTIPLANO CENTRAL

En el Altiplano central, previo a la llegada de los españoles, se desarrollaron diversos estilos pictóricos que conjugaban líneas, colores, superficies, texturas, figuras, composiciones, temas y escalas de una manera particular. Estas imágenes son una fuente directa para entender la visión del mundo del grupo que las elaboró, ya que, como comenta Konrad Fiedler “la estructura formal de una obra de arte es igual a la estructura de la concepción del mundo que impera en la mente de quien lo creó, esta forma de expresión pictórica refleja una manera de entender el mundo”.⁹

Hay que resaltar que las ideas de una cultura no se manifiestan únicamente por medio de las imágenes, ya que la manera de elaborarlas también implica un conocimiento cultural que va más allá de la repetición técnica de una acción y comprende la necesidad de materializar una imagen, conceptualizar los elementos que se van a plasmar y los pasos que se deben seguir para crear una forma, los cuales pueden limitar o posibilitar la creatividad del artista.¹⁰ De esta forma, el estilo no sólo se ve en lo que se plasma, sino también en la forma de realiza una obra.

Las distintas concepciones del mundo que se desarrollaron en el Altiplano central quedaron materializadas en los pequeños fragmentos de murales que revisten las

⁸ García Martínez, “Consideraciones corográficas”, 50, 52 y 72.

⁹ Konrad Fiedler, *De la esencia del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958).

¹⁰ Diana Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano” en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Estudios*, vol. I, tomo II, coord. B. de la Fuente (México: UNAM, IIE, 1996), 188.

edificaciones, los cuales son una pequeña muestra de aquellos grandes discursos pictóricos que engalanaban las ciudades. Estas imágenes comparten, como característica en común, una abstracción de la figura, que se contrapone claramente al naturalismo del área maya;¹¹ pero también existen grandes diferencias entre ellas, las cuales son un indicio de los constantes cambios de actitudes e intereses que experimentaron las sociedades y los grupos que confluyeron en este espacio.

Es posible identificar el desarrollo de cinco tradiciones pictóricas en el Altiplano central previo a la llegada de los españoles: la teotihuacana, la cholulteca, la olmeca xicalanca (Cacaxtla), la tolteca y la Mixteca-Puebla, las cuales presentan una iconografía y un colorido propio, es decir, una forma particular de hacer y concebir el mundo.

1.1 EL ESTILO TEOTIHUACANO

La pintura mural teotihuacana es el vestigio pictórico más temprano que tenemos en el Altiplano central y, a su vez, es uno de los desarrollos muralísticos más largos de Mesoamérica, ya que existen imágenes que datan de los inicios de la ciudad en el Preclásico tardío (0-200 d.C.), hasta algunas que fueron elaboradas en el Clásico tardío (c. 650-750 d.C.), cuando se abandonó Teotihuacán. Con esta larga secuencia se esperaría que el conocimiento de esta urbe fuera muy completo, pero la ciudad se encuentra cubierta por un velo de incógnitas. Por ejemplo, no sabemos qué grupo habitaba la ciudad ni qué lengua hablaban¹² y, aunque conocemos la importancia de las distintas actividades

¹¹ Esther Pasztory, "A Reinterpretation of Teotihuacan and its Mural Painting Tradition" en *Feathered Serpents and Flowering Trees*, ed. K. Berrin (San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 1988), 55.

¹² Se ha pensado que los teotihuacanos pudieron hablar náhuatl, una variante del mixe-zoque o una lengua otópame, aunque ninguna de estas tres opciones ha podido corroborarse plenamente. Karen Dakin y Soren Wichman "Cacao and Chocolate: A Uto-Aztecan Perspective" en *Ancient Mesoamerica* 11 (2000): 55-75; Soren Wichman, Dinitri Belaiev y Albert Davletshin, "Posibles correlaciones lingüísticas y arqueológicas vinculadas con los olmecas" en *Olmeca: balance y perspectivas*, eds. María Teresa Uriarte y Rebeca González Lauck (México: INAH, UNAM, BYU, 2008), 667-683.

económicas, no se sabe cómo era su organización sociopolítica.¹³ Lo que sí se puede inferir, a partir de la presencia de cerámica (como el anaranjado delgado), los objetos de obsidiana de la Sierra de las Navajas, el talud-tablero en la arquitectura y algunos elementos iconográficos (como la serpiente emplumada, personajes con anteojeras y atavíos teotihuacanos), es la importancia que tuvo este sitio en el desarrollo de las civilizaciones mesoamericanas y las relaciones que mantuvo con regiones lejanas.¹⁴ Así, por ejemplo, es muy significativa la presencia de una iconografía teotihuacana en sitios mayas como Uaxactún (Guatemala), Tikal (Guatemala) y Xelhá (Quintana Roo), que muestran el lazo que existía entre el Altiplano central y el área maya.¹⁵

Ante esto, la pintura mural es una de las formas más certeras que tenemos de acercarnos a los cambios y continuidades de las creencias de los habitantes de esta ciudad. Incluso, dado que esta manifestación se encuentra en los complejos habitacionales, nos acerca más a la vida cotidiana de las personas, al contrario de lo que sucede en otros sitios, donde los programas pictóricos están en los grandes edificios públicos.

Los pintores teotihuacanos poseían una particular forma de elaborar los murales y seguían una serie de pasos que los llevaba a un resultado óptimo. Primero, sobre una superficie preparada, se realizaba el dibujo preparatorio con pigmento rojo muy diluido;

¹³ Las principales posturas han sido planteadas por Saburo Sugiyama y Linda Manzanilla. El primer autor sostiene que la grandeza de Teotihuacán únicamente se pudo lograr con una persona que tuviera a su mando toda la urbe; en tanto que Linda Manzanilla sostiene que la ciudad era gobernada por un órgano colectivo de representantes de diversos sectores, lo cual se refleja en la distribución de los edificios. Pese a lo atractivo de ambas posturas, ninguna vertiente ha dado elementos suficientes para su plena aceptación. Saburo Sugiyama, *Human Sacrifice, Militarism, and Rulership* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); Linda R. Manzanilla, "Corporate Life in Apartment and Barrio Compounds at Teotihuacan, Central México" en *Domestic Life in Prehispanic Capitals*, eds. L. R. Manzanilla y C. Chapdelain (Ann Arbor: Museo de Antropología de la Universidad de Michigan, 2009), 21-43.

¹⁴ Se tiene presencia de elementos Teotihuacanos en los estados de Guerrero, Michoacán, Morelos, Puebla, Veracruz, Oaxaca, Querétaro Hidalgo y el área Maya (María Teresa Uriarte, *Arte y Arqueología en el Altiplano central* (México: UNAM, Siglo XXI, 2012), 105; Linda Manzanilla, "La zona del Altiplano central en el Clásico" en *Historia Antigua de México. Volumen II: El horizonte Clásico*, coords. L. Manzanilla y L. López Luján (México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades, IIA, Miguel Ángel Porrúa, 2001), 229.

¹⁵ Uriarte, *Arte y Arqueología en el Altiplano central*, 105.

posteriormente se aplicaba una pequeña capa de arcilla que servía para bruñir la capa pictórica, después se aplicaban los colores, colocándose primero los tonos rojos del fondo, posteriormente los ocre, amarillos, rosas, el verde seco y el verde; aplicándose al final el verde claro, el negro y el azul ultramarino. Cada vez que se empleaba un color, los pintores bruñían los pigmentos, de tal forma que las pinceladas desaparecían y quedaba la imagen con una textura uniforme. Al último, se pintaba la línea de contorno con lo cual se concluía el mural.¹⁶

Esta forma de realizar la pintura mural, aunque prevaleció durante casi siete siglos, tuvo cambios en los pigmentos que se utilizaban, así como en las figuras y los temas que se pintaban.

La primera etapa pictórica corresponde al periodo que abarca del 0 al 200 d.C. (fase Tzacualli–Micaotli). En ese momento los muros se cubrieron con chalchihuites, grecas, bandas ondulantes como símbolo del agua, volutas entrelazadas (germinación) (ilustración 2.1) y con la bigotera de Tláloc (que en este momento sólo es una U invertida con tres lengüetas alargadas).¹⁷ Dichos elementos son delineados con negro, tienen una pequeña escala y poseen una distancia muy corta entre sí, lo cual les da un ritmo acelerado; sensación que se acrecienta con el uso de colores contrastantes en las representaciones.

Los pigmentos que se utilizaron en este periodo fueron: el óxido de fierro (Fe_2O_3) para tener un rojo anaranjado; malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) para obtener un verde brillante y al mezclarse con sulfato de calcio (CaSO_4) o yeso producía un verde pastel, mientras que el verde seco se obtenía al combinarse este pigmento con el ocre, el cual se conseguía de un óxido de fierro hidratado ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$) o lepidocrocita; mientras que el negro se el negro se elaboraba del carbón, lo cual hacía que se tuviera un tono opaco y

¹⁶ Magaloni, "El espacio pictórico teotihuacano", 194-5.

¹⁷ Sonia Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Estudios*, Vol. I, Tomo II, coord. B. de la Fuente (México: UNAM, IIE, 1996), 20-1.



Ilustración 2.1. Volutas entrelazadas de la fase Tzacualli–Micaotli (1-200 d.C.). Conjunto de los edificios superpuestos, Teotihuacán.

Fotografía Pedro Cuevas (1991). Extraído de Rubén Cabrera, "Conjunto de los edificios superpuestos" en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Estudios, Vol. I, Tomo I*, coord. B. de la Fuente (México: UNAM, IIE, 1996), 36.

TABLA 2.1. COLORES EMPLEADOS DURANTE LA FASE TZACUALLI–MICAOTLI (1-200 D.C.) EN TEOTIHUACÁN



















	Rojo. Óxido de hierro (Fe_2O_3)
	Ocre. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)
	Verde claro. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) con sulfato de calcio (CaSO_4)
	Verde brillante. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$)
	Verde seco. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) y lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)
	Negro elaborado del carbón



Ilustración 2.2. Águila en el mural 7, corredor 25, Tetitla, Teotihuacán.

Fotografía Pedro Cuevas (1991). Extraído de Beatriz de la Fuente, "Tetitla" en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Catálogo, Vol. I, Tomo I*, coord. B. de la Fuente (México: UNAM, IIE, 1996), 274.

TABLA 2.2. COLORES EMPLEADOS DURANTE LA FASE TLAMIMILOLPA (250-450 D.C.) EN TEOTIHUACÁN

	Ocre. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Amarillo. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$) con sulfato de calcio (CaSO_4)
	Verde claro. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) con sulfato de calcio (CaSO_4)		Anaranjado. Hematita (Fe_2O_3) con lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)
	Verde seco. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) y lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Rosa claro. Rosa medio con sulfato de calcio (CaSO_4)
	Verde brillante. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$)		Rosa Medio. Hematita (Fe_2O_3) con sulfato de calcio (CaSO_4)
	Azul ultramarino. Pirolusita (MnO_2).		Rojo. Hematita (Fe_2O_3)
	Negro elaborado del carbón		Rojo oscuro. Hematita (Fe_2O_3) superpuesto al negro.

terroso.¹⁸ Por último, también se utilizaba un color blanco; el cual se conseguía dejando espacios sin pintar para que quedara el color del muro (tabla 2.1).

En el 200 d.C., durante el periodo Tlamimilolpa temprano (200-250 d.C.), aparecieron las figuras zoomorfas para aludir a los elementos o fuerzas de la naturaleza. En este momento en las cenefas que enmarcan los murales se pintaron: estrellas de mar, plumas, gotas de agua, aves, reptiles, elementos fitomorfos (parecidos a la flor de lis) y figuras híbridas (el ave-felino y el ave-reptil).

Estos murales experimentaron un gran cambio para el 250 d.C., durante la fase Tlamimilolpa medio (250-450 d.C.). En este momento las figuras, en lugar de tener el contorno negro, se delimitaron con rojo; se restringieron los elementos representados y existió un mayor espacio entre las formas, dándose un ritmo más pausado en las imágenes.¹⁹ Al mismo tiempo, la escala de las figuras se agrandó, casi a escala natural, y empezaron a representarse cabezas de águila, templos, almenas, cánidos, figuras humanas y surgió la iconografía del dios del agua. Estos elementos se acompañaban con ideogramas que denotaban la acción de las figuras, como el cantar (con una vírgula florida) o sacrificar (con una voluta trilobulada -símbolo del corazón- y gotas rojas).²⁰ Sin embargo el principal cambio iconográfico fue la desaparición de la serpiente emplumada, vinculada a la lluvia, lo cual indica un cambio de culto (la lluvia) y su referente (agricultura de temporal).

Fue en este contexto que apareció una de las características más importantes de la pintura teotihuacana: el fondo rojo. Este tono tan especial, se conseguía a partir de la hematita, pigmento que sustituyó al óxido de fierro para obtener el color rojo. El rojo teotihuacano presentaba tres variantes: al mezclarse con el ocre (lepidocrosita) y el blanco (sulfato de calcio y carbonato de calcio) formaba un tono rosa medio; al mezclar el rosa

¹⁸ Diana Magaloni, "El arte en el hacer: Técnicas de la pintura mural mesoamericana" en *Fragmentos del Pasado*, coord. María Teresa Uriarte (México: Artes de México, 1998), 94.

¹⁹ Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", 28-9.

²⁰ Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", 29-32.

medio con blanco se tenía un rosa pálido; y al superponerse o mezclarse el rojo con el negro (pirita) se conseguía un rojo oscuro.²¹ Asimismo, aunado a los colores que ya se usaban desde el anterior periodo, se sumaron dos nuevos tonos: el amarillo, que se realizó con lepidocrocita y cal; y el azul ultramarino elaborado con pirolusita (MnO_2) (tabla 2.2).²²

Estos nuevos pigmentos promovieron el uso de “contrastes sutiles”, o las gradaciones de un mismo color o con una intensidad lumínica semejante (por ejemplo, el verde oscuro junto al azul ultramarino) y dejaron de ocuparse los “altos contrastes” (ilustración 2.2).²³

Posteriormente, en el periodo Xolalpan (450 al 700 d.C.), las imágenes se saturaron de figuras, dejándose pocos espacios vacíos. Las formas se marcaron con una línea de contorno roja, que remarcaba también los detalles, creándose una figura seccionada en módulos (ilustración 2.3). Asimismo, los elementos centrales de los programas tuvieron dos tipos de escala: una mediana (40-80 cm) y una pequeña (12-15 cm).²⁴ Con estos tamaños se pintó una iconografía donde reapareció la serpiente emplumada y surgieron figuras como la mariposa, arcos polilobulados, topónimos, jaguares reticulados, guerreros, sacerdotes y deidades como Xipe Tótec o los tlaloques.²⁵

En esta etapa se agregaron dos nuevos colores: el “azul tetitla” hecho con malaquita, y calcinita; y el azul ultramarino claro, mezcla del blanco con la pirolusita. Estos tonos produjeron un gran colorido y un efecto similar al de los vitrales,²⁶ con pequeñas áreas de color separadas por líneas rojas (tabla 2.3).

Este colorido era el esplendor que presagiaba el colapso. Así, la pintura comenzó a desaparecer en Teotihuacán a partir del 700 d.C. Los muros se dejaron de decorar y, en

²¹ Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano”, 208; Diana Magaloni, “El arte en el hacer”, 99.

²² Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano”, 207, 211, 214.

²³ Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano”, 214.

²⁴ Lombardo de Ruiz, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, 42.

²⁵ Lombardo de Ruiz, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, 34-46, 55-58.

²⁶ Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano”, 216; Magaloni, “El arte en el hacer”, 98.



Ilustración 2.3. La *Diosa de jade* o *Tlaloc verde* elaborado durante la fase Xolalpan (450-700 d.C.). Mural 3, pórtico 11, Tetitla, Teotihuacán. Fotografía Beatriz de la Fuente, 1995.

Fotografía Beatriz de la Fuente (1995). Extraído de Beatriz de la Fuente, "Tetitla" en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Catálogo, Vol. I, Tomo I*, coord. B. de la Fuente (México: UNAM, IIE, 1996), 280.

TABLA 2.3. COLORES EMPLEADOS DURANTE LA FASE XOLALPAN (450-700 D.C.) EN TEOTIHUACÁN















	Ocre. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Amarillo. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$) con sulfato de calcio (CaSO_4)
	Verde Claro. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) con sulfato de calcio (CaSO_4)		Anaranjado. Hematita (Fe_2O_3) con Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)
	Verde seco. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) y lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Rosa claro. Rosa medio con sulfato de calcio (CaSO_4)
	Verde brillante. Malaquita ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$)		Rosa Medio. Hematita (Fe_2O_3) con sulfato de calcio (CaSO_4)
	Azul ultramarino claro. Pirolusita (MnO_2) con sulfato de calcio (CaSO_4)		Rojo. Hematita (Fe_2O_3)
	Azul Tetitla. Malaquita, carbonato básico de cobre ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$) y Calcinita		Rojo oscuro. Hematita (Fe_2O_3) superpuesto al negro.
	Azul ultramarino. Pirolusita (MnO_2).		Negro elaborado del carbón



Ilustración 2.4. Pintura mural de la pirámide B, pirámide de los cráneos pintados o pirámide de los chapulines, Cholula, Puebla.
Fotografía Manuel Méndez López (2007). Extraído de <http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/la-iglesia-de-nuestra-senora>



Ilustración 2.5. Detalle del mural de *Los bebedores*. Cholula, Puebla.
Fotografía Gabriela Uruñuela (2012). Extraído de Gabriela Uruñuela y Ladrón de Guevara y Patricia Plunket Nagoda, "El mural de los Bebedores de Cholula. Ceremonias de embriaguez" en *Arqueología mexicana* 114 (2012): 43.

caso de que se hiciera, se dibujaban formas burdas sin el colorido de siglos atrás. Este repentino cambio se debe a que, entre el 650-700 d.C., comenzó la decadencia de la urbe, causada quizá por incursiones de grupos extranjeros, pérdidas agrícolas, deforestación, crecimiento del poder de otros grupos o el cierre de la red de abastecimiento.²⁷ Cualquiera de estas causas, Teotihuacán dejó de tener poco a poco el papel principal en el Altiplano central y, el colorido de los muros y las formas de hacer migraron a otras urbes.

1.2 LA PINTURA MURAL DE CHOLULA

El desarrollo de Cholula (Puebla) es uno de los más completos de Mesoamérica, ya que inicia en el Preclásico tardío (200 a.C.-100 d.C.) y llega hasta el Posclásico, proyectándose en la época novohispana. Su mayor esplendor fue durante el Clásico, momento en el cual se construyó el gran basamento piramidal conocido como *Tlachihualtepetl*. También, en ese periodo, la ciudad poblana tuvo una intensa relación con Teotihuacán, aunque, por su ubicación estratégica, también se conectó con las civilizaciones del golfo, el sureste y el sur de Mesoamérica.²⁸

Gracias a la prolongada ocupación de Cholula, conocemos una secuencia pictórica que abarca desde el Preclásico hasta el Posclásico, la cual permite distinguir los cambios y continuidades que se dieron en el Centro de México. Lamentablemente del registro original, que constaba de 21 muros pintados, sólo se conservan 13; de los demás únicamente tenemos escuetas descripciones que nos ayudan a imaginar cómo era esta decoración.²⁹

La pintura más temprana registrada en Cholula se encuentra en la primera etapa del *Tlachihualtepetl*, la cual corresponde al periodo del 200 al 100 a.C. Este edificio se

²⁷ Manzanilla, "La zona del Altiplano central en el Clásico", 226-227.

²⁸ Florencia Müller, *Alfarería en Cholula* (México: SEP-INAH, 1978), 220-4.

²⁹ Dionisio Rodríguez Cabrera, "Los dibujantes de la pintura mural de Cholula, Puebla" en *La pintura mural prehispánica en México. Boletín informativo* 19 (2003): 63.

construyó con adobes y se aplanó con lodo, superficie que sirvió de soporte a la pintura mural, la cual consistía en un muro negro y rectángulos blancos en la cornisa.³⁰

Posteriormente, esta estructura fue tapada por un basamento que se conoce como “Pirámide B”, “pirámide de los cráneos pintados” o “pirámide de los chapulines”.³¹ Este nuevo basamento fue realizado con adobe y se colocó un aplanado de tierra con una pequeña porción de cal, lo cual permitió que se pintara la superficie cuando aún se encontraba húmeda.³² Los murales consisten en un fondo negro con cráneos de frente (con un tocado en forma de gancho y un moño) y un “ala” esquematizada (ilustración 2.4). Hay que mencionar que esta decoración parece ser una adaptación de las formas teotihuacanas, ya que tienen una solución visual semejante a la utilizada en la pirámide de Quetzalcóatl; pero, mientras en el templo de la serpiente emplumada se realizó el trabajo con piedra, en Cholula se hizo con pintura, mostrándonos con ello el papel secundario de la urbe poblana.³³

Un mural contemporáneo es el de “Los bebedores”, plasmado en la estructura 3 de la zona de los altares. Esta pintura, de la cual se conservan cerca de 60 metros, es una de las más conocidas de Mesoamérica, ya que, en lugar de tener formas rígidas con una línea recta, las figuras se encuentran elaboradas con trazos libres, donde la curva es el elemento que las construye y le da dinamismo a la imagen (ilustración 2.5).

La delimitación del mural se hace con una cenefa compuesta por lazos, moños, cuentas y flores.³⁴ La escena de la parte central, se ha interpretado como la representación

³⁰ Dionisio Rodríguez Cabrera, *La pintura mural prehispánica de Cholula, Puebla* (tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2003), 114; Dionisio Rodríguez Cabrera, “La pintura mural de la gran pirámide de Cholula: los secretos de la Tlachihualtepetl” en *La pintura mural prehispánica en México. Boletín informativo*, año VI, 12-13 (2000): 18.

³¹ Este nombre fue puesto debido a que Alfonso Caso interpretó las formas como insectos. Agustín Villagra Caletí, “La pintura Mural” en *Esplendor del México Antiguo* (México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959), 655.

³² Rodríguez Cabrera, *La pintura mural prehispánica de Cholula*, 115.

³³ Uriarte, *Arte y Arqueología en el Altiplano central*, 159.

³⁴ Dulce María Grimaldi, “El registro de la forma en el mural de Los Bebedores (Cholula)” en *CR conservación y restauración* 6 (2015): 23.

de un ritual asociado a la bebida del pulque.³⁵ Está compuesto por 103 personajes humanos de color ocre (aunque se encuentran algunos rojos, cafés y negros), dos perros y un insecto.³⁶ Los personajes, plasmados sobre un fondo rojo, se distribuyen en dos registros horizontales separados por una línea azul. La mayoría de las figuras pintadas son hombres y están sentados en distintas posiciones, aunque también hay alguno de pie y se distingue una mujer anciana. Ellos están ricamente ataviados con orejeras, pectorales, tocados y máscaras zoomorfas.³⁷ Asimismo, los elementos que tienen en las manos nos indican la acción que realizan; algunos beben, otros ofrendan, sirven, defecan e incluso vomitan.³⁸

Los murales de la “Pirámide de los cráneos pintados” y “Los bebedores” se realizaron al temple sobre un aplanado seco y se usaron pigmentos minerales.³⁹ La paleta que se ocupó tenía los colores: rojo (hematita),⁴⁰ ocre, azul y verde, los cuales fueron utilizados de forma plana con un delineado negro y ocre.⁴¹

Estos murales a los pocos años fueron cubiertos, entre el 350 y el 450 d.C., por una nueva etapa constructiva. Para el caso del *Tlachihualtepetl*, la nueva estructura (basamento D) estaba pintado con diseños negros. También se construyó el “Altar del jaguar” donde se representó a un felino ocre con manchas negras, labios rojos y uñas blancas, intercalado

³⁵ Florencia Müller, “Estudios iconográficos del mural de Los Bebedores, Cholula, Puebla” en *XII Mesa Redonda Sociedad Mexicana de Antropología: Religión en Mesoamérica*, volumen I (México: SMA, 1972), 141-6; Ponciano Salazar Ortégón. “Edificio de los bebedores de Cholula, Puebla” en *XII mesa redonda, Sociedad Mexicana de Antropología Religión en Mesoamérica*, vol. I (México: SMA, 1972), 135-9; Rodolfo Vallin Magaña, “Una posible interpretación del mural de Los Bebedores de pulque de Cholula, Puebla” en *XII mesa redonda Sociedad Mexicana de Antropología. Religión en Mesoamérica*, vol. I (México: SMA, 1972), 147-9.

³⁶ Rodríguez Cabrera había identificado a 110 personajes; pero en el 2015 los trabajos de restauración de Dulce María Grimaldi mostraron la presencia de 103 personajes completos, aunque, por medio del dibujo reconstructivo, se considera que realmente existieron en la zona que se conserva del mural 125 personajes (Grimaldi, “El registro de la forma en el mural de Los Bebedores (Cholula)”, 23; Rodríguez Cabrera, *La pintura mural prehispánica de Cholula*, 128).

³⁷ Grimaldi, “El registro de la forma en el mural de Los Bebedores (Cholula)”, 25.

³⁸ Grimaldi, “El registro de la forma en el mural de Los Bebedores (Cholula)”, 18.

³⁹ Ignacio Marquina, “La pirámide de Cholula” en *Artes de México*, año XVIII, 140 (1971); Grimaldi, “El registro de la forma en el mural de Los Bebedores (Cholula)”, 17.

⁴⁰ A. Gogitchaichvili, *et al.*, “Pre-Columbian mural paintings from Mesoamerica as geomagnetic field recorders” en *Geophysical Research Letters* XXXI, 12 (2004): L12607.

⁴¹ Grimaldi, “El registro de la forma en el mural de Los Bebedores (Cholula)”, 25.

con dos serpientes verdes con manchas rojas. Las figuras se plasmaron sobre un fondo negro y verde y, sobre toda la composición, se cruzan bandas rojas (ilustración 2.7).⁴² El mural es muy parecido al de los *animales mitológicos* de Teotihuacán, ya que los dos ocupan jaguares enfrentándose con serpientes, lo cual nos muestra el uso compartido de códigos e ideas.

En este momento el mural de los bebedores se cubrió con un nuevo mural con diseños de “petate” (bandas entrelazadas de color verde y rojo delineadas en negro)⁴³ y de “barras y estrellas” (bandas diagonales rojas, ocre, verdes/azules y negras, intercaladas con estrellas rojas con centro blanco) (ilustración 2.6). El uso del color no presentó variantes en este momento, ya que se usaron de una forma plana con la misma paleta de colores.

Estos murales tuvieron un cambio drástico entre el 500-700 d.C., cuando el grupo vinculado con Teotihuacán abandonó Cholula y comenzó una drástica disminución de la población.⁴⁴ A pesar de esto, los cholultecas hicieron reformas en la urbe, las cuales se relacionan con el grupo que dominaba la región: los olmecas-xicalancas.⁴⁵

La pintura de estos nuevos basamentos apenas se distingue en la actualidad y sólo podemos conocerla por medio de las descripciones que dejaron los arqueólogos en el momento de su descubrimiento. Peter Taschol comenta en 1977 que no se daba la protección necesaria a “los frescos ya casi invisibles”⁴⁶ de la estructura oriente o Edificio Rojo, de los cuales sólo se observaban pequeños fragmentos de color rojo y negro. Asimismo, el edificio F o “Edificio de la piedra labrada” tenía pintura mural, hoy

⁴² Rodríguez Cabrera, “La pintura mural de la gran pirámide de Cholula”, 21.

⁴³ Debido a que el mural se encuentra trenzado a manera de petate, Ignacio Marquina le dio el nombre de diseño de petatillo (Marquina, “La pirámide de Cholula”.)

⁴⁴ Rodríguez Cabrera, *La pintura mural prehispánica de Cholula*, 23-4.

⁴⁵ Jorge Acosta y Ángel García Cook proponen que los olmecas-xicalancas tuvieron una estancia muy corta, de apenas 100 años, en la ciudad de Tula, fecha en la que empezó a darse la ocupación por parte de los toltecas-chichimecas. Jorge Acosta, “La cerámica de Cholula” en *Los pueblos y señoríos teocráticos* (México: INAH, 1975), 123-33; Ángel García Cook, “Cholula” en *Tlaxcala, textos de su historia: los orígenes* (México: Gobierno de Tlaxcala-CONACULTA), 341-3.

⁴⁶ Peter Tschohl, *Catálogo arqueológico y etnohistórico de Puebla-Tlaxcala*, México (s.l.: Koln, 1972), 96.

prácticamente perdida. En el informe de Ponciano Salazar se comenta que:

“Sobre un alto talud bastante inclinado viene un friso cuyo motivo en bajo relieve es un trenzado, a la vez pintado en rojo, enmarcado por doble cornisa superior e inferior en las cuales se percibe colores rojo, verde, blanco y amarillo (ocre) observándose en blanco un motivo de caracol que se repite, muy borroso, porque los colores están bastante perdidos... en las cornisas se encontraban representados cráneos como la estructura B de la Gran Pirámide.”⁴⁷

El “Edificio teotihuacano” también corresponde a este periodo y tenía una decoración que consistía en:

“[...] caracoles marinos de color blanco y en el friso con una serpiente semi-natural de vivos colores (rojo, negro, azul y amarillo). La serpiente emplumada que decora el friso del edificio teotihuacano está pintada de azul turquesa y ocre. La parte inferior del animal tiene plumas delimitadas con color negro y la parte superior tiene unas líneas curvas de color naranja que parecen querer darle volumen.”⁴⁸

Estas descripciones nos indican que los caracoles y la serpiente emplumada en color azul y ocre, fueron comunes en Cholula entre el 700-900 d.C. Es inevitable advertir una relación entre este programa y los murales de Cacaxtla (Tlaxcala) (ilustración 2.8), similitudes que se explican con la presencia de los olmecas-xicalancas que impusieron una nueva iconografía y forma de concebir el mundo. Lamentablemente, con los programas pictóricos de Cholula no se puede decir más acerca de este cambio que se vivió en el Centro de México, pero, lo que sí se puede afirmar es que la decoración de “barras y

⁴⁷ Ponciano Salazar, *Proyecto Cholula, temporada II: 1967-1968* (México: INAH, 1970), 7-8.

⁴⁸ Jorge R. Acosta y Carlos Hernández Reyes, *Proyecto Cholula* (México: Mecanoescrito, 1968), 7, cit. pos. Rodríguez Cabrera, *La pintura mural prehispánica de Cholula*, 156.

estrellas” perdió importancia y la serpiente emplumada cobró fuerza.

Por último, durante la fase Cholteca II (900-1325 d.C.) se mantuvo una íntima relación con los grupos toltecas chichimecas. En este momento el *Tlachihualtepetl* dejó de ser el principal centro religioso y el Templo de Quetzalcóatl se convirtió en el epicentro de la ciudad.⁴⁹ Cuando excavaron estos edificios se encontró la pintura mural, pero esta se ha desvanecido irremediablemente, convirtiéndose en una de las grandes pérdidas pictóricas, ya que eran los únicos murales conocidos de la época tolteca. Para conocerlos nos queda la descripción que hizo Noguera cuando los descubrió:

“[...] sobre las cornisas del referido templo pequeño, se encuentran empotrados tres cráneos humanos hechos de barro y recubiertos de estuco al igual que toda la construcción la que llevaba una capa de estuco, que, originalmente, debe de haber estado pintado de vistosos colores como se puede apreciar en algunos restos de este revestimiento.”⁵⁰

Lamentablemente las descripciones nos dan una pequeña idea de cómo eran los murales, limitándose a decir la forma que se percibe y los colores que tenían; pero guardan silencio sobre las formas, la composición de la escena, el ritmo de las figuras y los tonos ocupados.

Así, aunque Cholula es una de las principales fuentes para entender la pintura mural del Altiplano central y unir dos temporalidades, el Clásico con el Posclásico, es necesario abordar otros sitios para distinguir la iconografía que utilizaron los olmecas-xicalancas y el cambio que se dio cuando los toltecas-chichimecas comenzaron a dominar el Altiplano

⁴⁹ El repoblamiento y un segundo periodo de esplendor se ve por la presencia de cerámica tolteca, además se encuentran cerámicas de la región de Guatemala y Yucatán, lo cual evidencia los intercambios con estas zonas (Müller, *Alfarería en Cholula*, 224; Asunción García Samper, *Proyecto de salvamento y exploraciones arqueológicas en Cholula, Puebla, informe final 1983* (México: INAH, Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología (tomo 20 expediente 24), 1983), 12.

⁵⁰ Eduardo Noguera, *El altar de los cráneos esculpidos de Cholula* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1937), 7.



Ilustración 2.6. Barras y estrellas en la Estructura 3 de Cholula, Puebla.
Fotografía Manuel Méndez López (2007).



Ilustración 2.7. Jaguar enfrentándose a una serpiente en el Altar del jaguar adosado a la pirámide Escalonada, Cholula, Puebla.
Fotografía Dionisio Rodríguez Cabrera (1999). Extraído de Dionisio Rodríguez Cabrera, "La pintura mural de la gran pirámide de Cholula: los secretos de la Tlachihualtepetl" en *La pintura mural prehispánica en México. Boletín informativo*, VI, 12-13 (2000): 21.



Ilustración 2.8. Detalle del mural de *La batalla* donde se enfrentan dos grupos: uno vestido como jaguar y el otro como águila. Cacaxtla, Tlaxcala.

Fotografía R. Alvarado y G. Vázquez (2005). Extraído de Claudia Brittenham, “Los pintores de Cacaxtla” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios, Vol. V, Tomo II*, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (México: UNAM, IIE, 2013), 282.

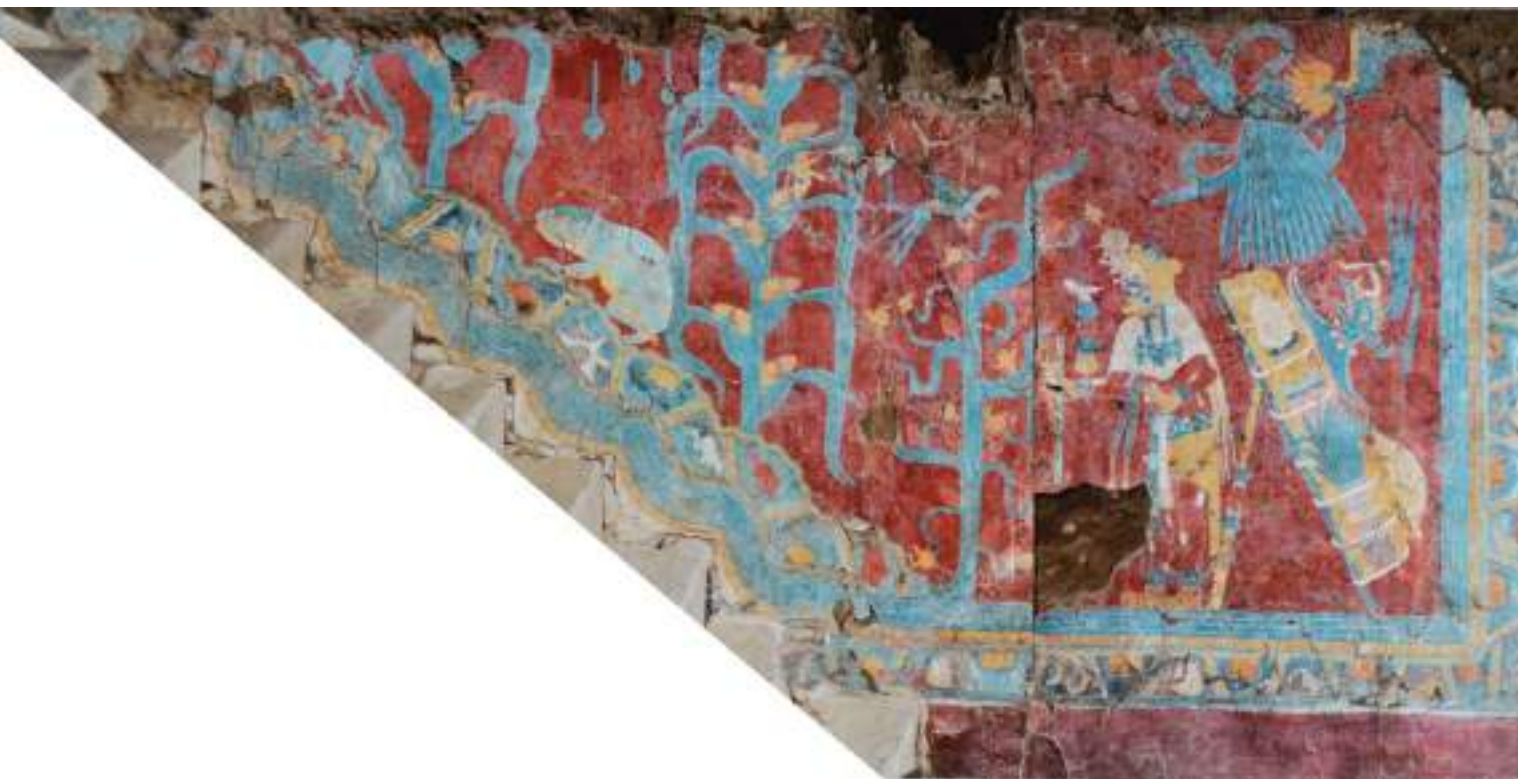


Ilustración 2.9. Muro este del Templo Rojo. Se observa la primera etapa pictórica, el adosamiento de la escalera y las representaciones que se realizaron durante la segunda etapa. Cacaxtla, Tlaxcala.

Fotografía R. Alvarado y P. Peña (2008). Simón Martín, “El Templo Rojo y los mayas: arte, mitología y contactos culturales en las pinturas de Cacaxtla” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios, Vol. V, Tomo II*, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil, 529-45 (México: UNAM-IIE, 2013), 531.

central. Si bien, con los murales de Cholula se advierte un cambio, éste será más notorio con los programas pictóricos de Cacaxtla y Tula.

1.3. CACAXTLA: CONFLUENCIAS DEL ALTIPLANO CENTRAL Y DE LA REGIÓN MAYA

El Clásico tardío (650/800-900/1000 d.C.) en el Altiplano central se caracteriza por la decadencia de Teotihuacán y el desarrollo de pequeñas ciudades que competían por la hegemonía de la región. En estas ciudades existían grupos extranjeros que convivían con los lugareños del Altiplano. La multietnicidad de los poblados se debía a las migraciones masivas que comenzaban a ser cada vez más frecuentes, las alianzas matrimoniales entre grupos de distintas regiones, las confederaciones políticas de varias etnias para controlar amplias regiones y las relaciones comerciales establecidas con las lejanas urbes.⁵¹

El caso de Cacaxtla es un buen ejemplo de los núcleos urbanos de este momento, ya que esta ciudad, construida en el Centro de México, estaba habitada por olmecas xicalancas, grupo nahuatlizado de filiación popoloca-mixteca originario de Tabasco.⁵² Este grupo habitó Cacaxtla del 500 al 900 d.C., cuando fueron vencidos por los tolteca-chichimecas, lo que hizo que se refugiaran en Cholula hasta el año 1100 d.C., cuando los mismos toltecas–chichimecas se apoderaron de los valles centrales y expulsaron para siempre a los olmecas–xicalancas.⁵³

Esta presencia “extranjera” se percibe notoriamente en Cacaxtla, donde confluyen dos estilos, cada uno con sus particulares formas de hacer y representar: el maya que busca una imagen naturalista con formas curvas y un rico cromatismo; y el del Altiplano dos estilos, cada uno con sus particulares formas de hacer y representar: el maya que busca una imagen naturalista con formas curvas y un rico cromatismo; y el del Altiplano

⁵¹ Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *El pasado indígena* (México: FCE, COLMEX, 2008), 182.

⁵² Sonia Lombardo. *Cacaxtla*: (México: SEP-INAH, 1986), 15.

⁵³ López Austin y López Luján, *El pasado indígena*, 184.

central donde prevalece una imagen abstracta con formas rectas, color plano y una línea negra sin variación del grosor.

Esta mezcla no sólo era de imágenes, sino también de la técnica empleada. Así, la pintura mural se realizó sobre un muro de tepetate y adobe, sobre el cual se colocó una mezcla de tierra, arena y cal con incrustaciones de piedra. Esta capa permitía sostener un enlucido muy delgado, realizado con una pasta fina de cal,⁵⁴ sobre el cual se realizaba un dibujo preparatorio con color rojo. Una vez que los diseños estaban dibujados en el muro, se aplicaba el color, para lo cual era necesario mezclar los pigmentos y colorantes con goma de nopal, la cual servía como aglutinante y adhería el pigmento a la capa pictórica.⁵⁵ Por último, se delineaban las figuras con negro usando un cañón de pluma de ave o un carrizo, lo cual producía un grosor uniforme en las líneas.⁵⁶

Las primeras representaciones que tenemos de esta urbe datan del 650 a. C. y corresponden a los murales de “La batalla” y del “Templo Rojo”,⁵⁷ los cuales son contemporáneos a las pinturas con motivos de caracol y serpientes emplumadas del edificio F y en el edificio teotihuacano de Cholula.

El *Mural de la batalla* es la representación más cercana a la tradición maya, lo cual se percibe en la línea curva del trazado, la sobreposición de los elementos, el dinamismo

⁵⁴ A pesar de que ésta fue la constante en la arquitectura de Cacaxtla, también se encuentran muros donde la pintura fue aplicada sobre aplanados de tierra compactada, en los cuales se aplicó una lechada de cal, como ocurría en la pintura mural zapoteca y la pintura mural de Cholula (Diana Magaloni, *et al.*, “Cacaxtla, la elocuencia de los colores” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, Vol. V, Tomo II, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil [México: UNAM-IIE, 2013], 150).

⁵⁵ Magaloni, *et al.*, “Cacaxtla, la elocuencia de los colores”, 155; Diana Magaloni y Tatiana Falcon, “Pintando otro mundo: técnicas de la pintura mural en las tumbas zapotecas” en *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios*, Vol. III, Tomo III, coord. Beatriz de la Fuente (México: UNAM-IIE, 2005), 195; Bernd Fahmel Beyer, “Suchilquitongo” en *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios*, Vol. III, Tomo III, coord. Beatriz de la Fuente (México: UNAM-IIE, 2005), 153-160.

⁵⁶ Magaloni, *et al.*, “Cacaxtla, la elocuencia de los colores”, 149.

⁵⁷ Geneviève Lucet, “Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, Vol. V, Tomo II, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil [México: UNAM-IIE, 2013], 10, 81, 84; María Teresa Uriarte, *Arte y Arqueología en el Altiplano central* (México: UNAM-Siglo XXI, 2012), 172.

en el ritmo de la composición y el naturalismo de las figuras. Este mural de tema bélico,⁵⁸ representa a dos grupos que se enfrentan entre sí en un fondo azul: uno de los contingentes se encuentra ataviado con elementos de ave (los vencidos) y el otro tienen elementos felinos (los vencedores). El primer grupo se caracteriza por estar desnudo, tener la piel roja, portar tocados sencillos y tener una posición de sometimiento (algunos están amarrados, otros son agarrados por el cuello o el cabello, etcétera). Incluso, algunos personajes se encuentran en plena agonía, dando alaridos de desesperación o con heridas graves que dejan a la vista los intestinos de las personas. Por su parte, el grupo de los guerreros jaguar presentan una piel café, se encuentran ricamente ataviados, tienen vistosos tocados, muestran distintas armas (que dirigen hacia un cautivo) y poseen glifos que podrían funcionar como topónimos o como nombre de las personas (ilustración 2.8).⁵⁹

Contemporáneo al mural de “La batalla” se plasmó el mural del Templo Rojo (ilustración 2.9). La escena está delimitada por una banda acuática (con distintos animales) y una serpiente emplumada. En la escena central se encuentra un bulto de mercader con un caparazón de tortuga, plumas azules, una máscara de un ser fantástico y dos bultos ovalados. Enfrente está un anciano con un tocado, faldellín, sandalias y manoplas de jaguar, y enfrente una planta de cacao cierra la composición. Algo interesante de este mural

⁵⁸ Las interpretaciones que se han dado al respecto del mural han sido múltiples. Originalmente se concebía como la representación de una batalla verídica, donde, según Jiménez Moreno, se habían enfrentado grupos mayas y olmecas. Actualmente se considera que esta escena es una alegoría, aunque no se ha entrado en un consenso de los grupos que se enfrentan. Pablo Escalante considera que es la pelea de las fuerzas de la oscuridad y la humedad que vencen a las fuerzas del sol y la sequía; Román Piña Chan consideraba que era la representación del sacrificio de Xólotl; en tanto que María Teresa Uriarte considera que se representa el proceso de nacimiento y muerte del maíz (Wigberto Jiménez Moreno, "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica" en *Esplendor del México antiguo*, vol. II (México, Editorial del Valle de México, 1992 [1959]), 1075-82; Pablo Escalante Gonzalbo, "Allegory in the Cacaxtla Murals" en *Voices of Mexico*, 61 (2002): 76-7; Román Piña Chan *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas* (México: FCE, 1998), 60-2; María Teresa Uriarte Castañeda y Erik Velásquez García, "El mural de La Batalla de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, Vol. V, Tomo II, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil, 676-740 (México: UNAM-IIE, 2013), 738).

⁵⁹ Uriarte Castañeda y Velásquez García, "El mural de La Batalla de Cacaxtla", 725. Uriarte, *Arte y Arqueología en el Altiplano central*, 174.

es que, a los pocos años, se le adosó una escalera, haciéndose necesario rehacer parte del mural.⁶⁰ Esta modificación consistió en hacer que la banda acuática y la serpiente subieran por los peldaños de la escalera y encima se colocó una planta de maíz con mazorcas con rostros humanos, una rana y una planta de cacao.⁶¹

Podemos decir, a partir de la paleta utilizada en los murales, que en este momento también hubo un vínculo técnico entre el área maya y el Altiplano. El azul fue la innovación más importante, ya que se consiguió fijando el tinte índigo (*indigofera suffruticosa*) a una arcilla blanca (paligorskita). Este procedimiento creaba un “azul turquesa” (ocupado en el fondo de los murales); un azul medio (utilizado en el atavío de los personajes); un azul marino (conseguido al sobreponer veladuras de distintos azules) y el azul claro logrado al mezclar el azul turquesa con cal (tabla 2.4).⁶²

Los cuerpos de los guerreros vencidos se pintaron con óxido de hierro mezclado con paligorskita, la cual posiblemente se coloreó con un compuesto orgánico como la cochinilla, el achiote o el palo de Brasil, obteniéndose un rojo saturado y uniforme. Esta arcilla, además, según era el grado de calor, podía dar lugar a un rojo brillante, un rojo oscuro o un tono guinda.

Los fondos rojos se hicieron con hematita, mientras que el rosa se consiguió de dos formas: diluyendo el pigmento rojo o mezclándolo con cal. También, se ocupó magenta (sobreposición del azul maya y el rosa), anaranjado (óxido de hierro con cargas duras de magnesio hornblenda) y café (rojo óxido con negro).

El ocre se creó a partir de la arcilla montmorillonita con impurezas de óxido de hierro hidratado, el cual se podía mezclar con negro para tener un tono más oscuro o con cal para

⁶⁰ Lucet, “Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio”, 54-62

⁶¹ Simón Martín, “El Templo Rojo y los mayas: arte, mitología y contactos culturales en las pinturas de Cacaxtla” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios, Vol. V, Tomo II*, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil, 529-45 (México: UNAM-IIE, 2013), 535.

⁶² Magaloni, *et al.*, “Cacaxtla, la elocuencia de los colores”, 171.

TABLA 2.4. COLORES EMPLEADOS EN LA PINTURA MURAL DE CACAXTLA, TLAXCALA (c. 650 D.C.)


	Rosa. Hematita (Fe_2O_3) con carbonato de calcio (CaSO_4)		Gris. Negro humo con carbonato de calcio (CaSO_4) y azul
	Rojo brillante. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con arcillas y un compuesto orgánico.		Gris. Negro humo con carbonato de calcio (CaSO_4) y azul
	Rojo. Hematita (Fe_2O_3)		Café. Compuesto mineral
	Rojo. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con arcillas y un compuesto orgánico.		Café. Compuesto mineral
	Rojo oscuro. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con arcillas y un compuesto orgánico.		Blanco. Carbonato de calcio (CaSO_4)
	Magenta. Superposición de rosa y azul maya.		Azul Claro. Azul medio y sulfato de calcio (CaSO_4)
	Ocre claro. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$) con carbonato de calcio (CaSO_4)		Azul medio. Índigo (<i>indigofera suffruticosa</i>) fijado en arcilla blanca (<i>paligorsquita</i>).
	Ocre. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Azul. Índigo (<i>indigofera suffruticosa</i>) fijado en arcilla blanca (<i>paligorsquita</i>).
	Ocre oscuro. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$) con negro de humo		Azul Marino. Superposición de azul medio y azul índigo.
	Anaranjado. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Negro humo.



Ilustración 2.10. Figuras antropomorfas con símbolos de Venus en los pilares de la entrada al Templo de Venus, Cacaxtla, Tlaxcala. Fotografía R. Alvarado y T. González, (2011). Jesús Galindo Trejo, "Una visión celeste de Cacaxtla: estudios arqueoastronómicos de su pintura mural" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios, Vol. V, Tomo II*, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (México: UNAM, IIE, 2013), 163.



Ilustración 2.11. Pintura mural del edificio A de Cacaxtla, Tlaxcala (c 750 d.C.).

Fotografía R. Alvarado y P. Peña (2008). Extraído de Diana Magaloni, et al., "Cacaxtla, la elocuencia de los colores" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, Vol. V, Tomo II, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (México: UNAM,IIE, 2013), 163.



Ilustración 2.12. Personaje ataviado de jaguar en la jamba norte del edificio A de Cacaxtla, Tlaxcala.

Fotografía R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña (2010). Fotografía R. Alvarado y G. Vázquez (2005). Extraído de Claudia Brittenham, "Los pintores de Cacaxtla" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, Vol. V, Tomo II, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (México: UNAM,IIE, 2013), 320.



Ilustración 2.13. Personaje, con pintura corporal negra en la jamba sur del edificio A de Cacaxtla, Tlaxcala.

Fotografía R. Alvarado, M. J. Chávez y P. Peña (2010). Fotografía R. Alvarado y G. Vázquez (2005). Extraído de Claudia Brittenham, "Los pintores de Cacaxtla" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, Vol. V, Tomo II, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (México: UNAM,IIE, 2013), 320.

tener un tono amarillo. Por último, el negro se realizó con humo y al mezclarse con azul y blanco (carbonato de calcio) se creaban distintos tonos de grises.⁶³

Un fuerte cambio se dio en Cacaxtla cuando se construyó la escalera que cubre parcialmente el mural del Templo Rojo, ya que, junto a esta intervención, también se tapó el mural de la batalla y se pintaron los murales del Templo de Venus. Estas nuevas imágenes ya no tenían el dinamismo y el naturalismo característico del primer periodo; haciéndose las figuras más rígidas y hieráticas.

El Templo de Venus posee pinturas en los dos pilares que flanquean la entrada al edificio (ilustración 2.10). Estos murales tienen una banda acuática en la parte inferior, un marco azul con estrellas blancas de cinco puntas y un fondo rojo. La pintura representa a dos seres azules, hombre y mujer, despegados del piso, con los pies hacia los lados y las piernas ligeramente flexionadas. El torso está de frente, la cabeza de perfil y los brazos doblados hacia arriba, los cuales tienen plumas en la parte inferior, como si estuvieran alados. Se encuentran ataviados con faldellín y falda de jaguar, aunque el personaje masculino también tiene una cola de alacrán. El rasgo más representativo está en la parte media del cuerpo donde tienen un símbolo de Venus, figura que se vincula con su tocado (seis formas puntiagudas) y la estrella que sostienen en las manos, elementos que los vincula con el planeta Venus.

Para el 750 d. C. se pintaron en el pórtico del edificio A los últimos murales de Cacaxtla.⁶⁴ Las imágenes tienen un fondo rojo. Una cenefa acuática rodea el mural y encima está una serpiente, con elementos de felino y de ave, que sirve de soporte a dos personajes alados, uno ataviado como jaguar y el otro como águila (ilustración 2.11). Las figuras antropomorfas se encuentran con los pies de lado, las rodillas ligeramente

⁶³ Magaloni, *et al.*, "Cacaxtla, la elocuencia de los colores", 169, 171, 174-83.

⁶⁴ Diana López de Molina y Daniel Molina Feal, "Arqueología" en *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, coords. Sonia Lombardo *et al.* (México: Gobierno de Tlaxcala-INAH, 1991), 23.

flexionadas, el tronco inclinado hacia enfrente y los brazos sostienen un bastón de mando.⁶⁵

Estos murales se acompañan con las representaciones que enmarcan la puerta. En la jamba sur se pintó un individuo de color negro saliendo de la banda acuática. Sus piernas se encuentran entrecruzadas, está ataviado con un *maxtlatl* de jaguar, tiene adornos de papel y un largo cabello, enredado con un moño, le llega hasta los pies. Sostiene un caracol verde del cual sale un personaje con cabello rojo (posible dios N entre los mayas o el dios del maíz) (ilustración 2.13). En cambio, del lado norte se encuentra un personaje que también sale de la banda acuática ataviado de jaguar, con un tocado de cráneo de reptil y del ombligo le brota una planta. En el brazo derecho sostiene una olla tipo Tláloc de la cual cae agua; mientras que con la mano izquierda sostiene una figura serpentiforme (ilustración 2.12).⁶⁶ Este programa, que contrapone dos tipos de personajes (jaguares frente a aves) puede hacer referencia tanto a los gobernantes investidos como sol diurno y nocturno, como a las casas que gobernaban Cacaxtla y a sus fundadores. En cualquiera de las dos opciones destaca, como menciona María Teresa Uriarte, que estos murales tienen un código que permite hacer una lectura desde el Altiplano central o desde el área maya, recurso que fue muy explotado en el Posclásico tardío.

En esta última imagen se usaron tres nuevos colores: el verde maya, mezcla de azul maya y ocre; el verde claro, conseguido al diluir el verde maya con cal; y el encarnado que se realizaba con rosa y anaranjado. Además, se ocuparon los anteriores colores⁶⁷ (tabla 2.5), consiguiéndose en ese momento un color sin igual.

En esta tradición pictórica los primeros murales poseen un mayor naturalismo,

⁶⁵ Uriarte, *Arte y Arqueología en el Altiplano central*, 167-171.

⁶⁶ Uriarte, *Arte y Arqueología en el Altiplano central*; Javier Urcid y Elba Domínguez. "La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: los murales en el Edificio A de Cacaxtla" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios, Vol. V, Tomo II*, coords. M. T. Uriarte Castañeda y F. Salazar Gil (México: UNAM-IIE, 2013), 150.

⁶⁷ Además del verde maya, el verde claro y el encarnado, se emplearon cuatro tonos de azul, el rojo, un rosa con poca saturación, el ocre, ocre oscuro, amarillo, café oscuro y medio, gris azulado, negro y blanco. Magaloni, et al., "Cacaxtla, la elocuencia de los colores", 182-83.

TABLA 2.5. COLORES EMPLEADOS EN LA PINTURA MURAL DE CACAXTLA, TLAXCALA (C. 750 D.C.)

	Rosa. Hematita (Fe_2O_3) con carbonato de calcio (CaSO_4)		Gris. Negro humo con carbonato de calcio (CaSO_4) y azul
	Rojo brillante. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con arcillas y un compuesto orgánico.		Gris. Negro humo con carbonato de calcio (CaSO_4) y azul
	Rojo. Hematita (Fe_2O_3)		Café. Compuesto mineral
	Rojo. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con arcillas y un compuesto orgánico.		Café. Compuesto mineral
	Rojo oscuro. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con arcillas y un compuesto orgánico.		Blanco. Carbonato de calcio (CaSO_4)
	Magenta. Superposición de rosa y azul maya.		Azul claro. Azul medio y sulfato de calcio (CaSO_4)
	Ocre claro. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$) con carbonato de calcio (CaSO_4)		Azul medio. Índigo (<i>indigofera suffruticosa</i>) fijado en arcilla blanca (paligorsquita).
	Ocre. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Azul. Índigo (<i>indigofera suffruticosa</i>) fijado en arcilla blanca (paligorsquita).
	Ocre oscuro. Lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$) con negro de humo		Azul marino. Superposición de azul medio y azul índigo.
	Anaranjado. Óxido de hierro (Fe_2O_3) con lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)		Negro humo.

NUEVOS COLORES EMPLEADOS




	Verde maya. Índigo (<i>indigofera suffruticosa</i>) fijado en arcilla blanca (paligorsquita) con lepidocrocita ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{H}_2\text{O}$)
	Verde maya claro. Verde maya con carbonato de calcio (CaSO_4)
	Encarnado. Rosa con anaranjado.



Ilustración 2.14. Pintura mural de la pirámide B (izquierda) y del edificio I de Tula (derecha), reportadas por Acosta..

Recinstrucción digital de Aban Flores Morán. Extraída de Ellen Taylor Baird, "Naturalistic and symbolic color at Tula, Hidalgo" en *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica*, ed. E. H. Boone, (Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, 1985), pl. 8.



Ilustración 2.15. Lapida de con bajorrelieve policromo que representa a dos guerreros en procesión. Tula, Hidalgo.

Extraído de Felipe Solís Olguín, *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología* (México: Aguilar, 1991), 79.

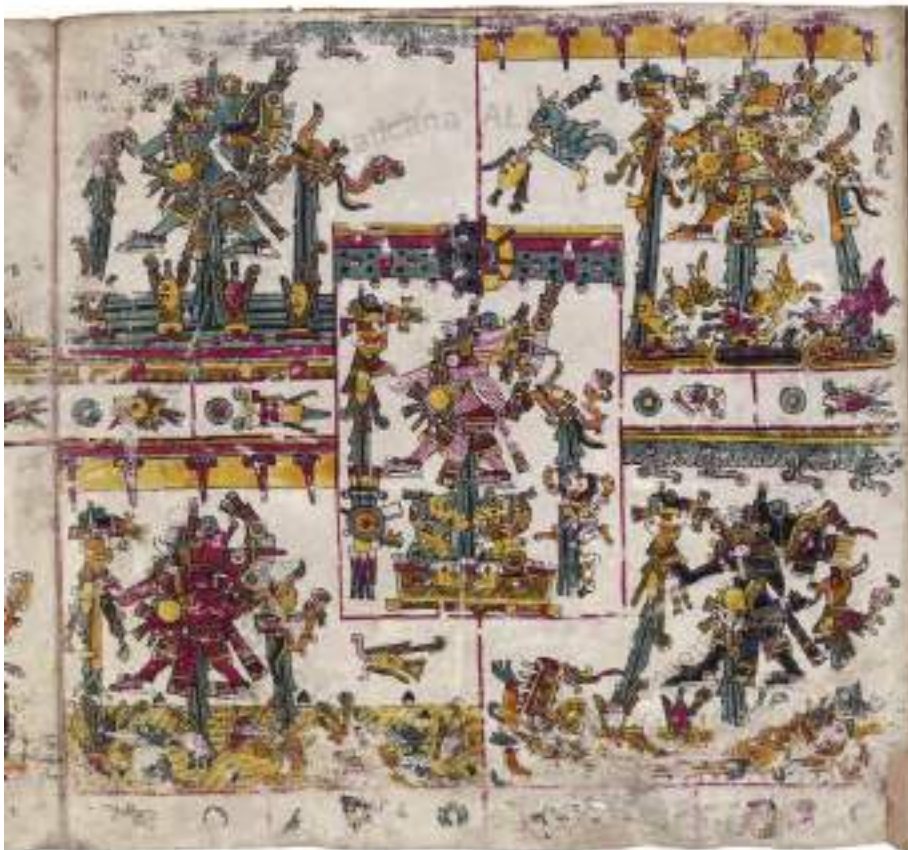


Ilustración 2.16. Representaciones de Tláloc en la lámina 27 del Códice Borgia.

Extraído de https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borgia_mess.1

dinamismo, colorido y tienen mayores puntos de contacto con las imágenes mayas. Posteriormente, el rojo se apodera de los fondos, las figuras pierden dinamismo (volviéndose más hieráticas) y las composiciones se hacen prototípicas, acercándose estos murales a la tradición del Altiplano central. Aun así, al final quedaban en Cacaxtla pocos vestigios del dinamismo maya, los cuales desaparecieron por completo con la llegada de los grupos toltecas-chichimecas que determinaron la historia del Posclásico temprano en el Altiplano central.

1.4 EL COLOR TOLTECA. PROEMIO DE UNA TRADICIÓN PICTÓRICA

La primera ocupación de la región de Tula se dio en el sitio de Chigú donde los teotihuacanos se asentaron para explotar la piedra caliza de la región. Posteriormente, cerca del 700 d.C., comenzaron las migraciones de los grupos tolteca-chichimeca y se fundaron los asentamientos de Magoni y Tula chico. Será hasta el 950 d.C. cuando estos sitios se abandonen y se funde la mítica y enigmática ciudad de Tula, la cual, pese a los importantes cambios que generó en Mesoamérica, apenas tuvo un desarrollo de 250 años y para la fase fuego (1150-1350 d.C.) la ciudad se había abandonado.⁶⁸

Acercarnos a esta sociedad por medio de la imagen y su color, es un gran problema, debido a que han llegado muy pocos fragmentos de murales hasta nuestros días. Sabemos que Tula tenía pintura mural, ya que en las exploraciones que realizó Désiré Charnay, durante su segundo viaje por México (1880-1882), comenta que descubrió paredes pintadas con “rosetas, palmas, rojas, blancas, grises y figuras geométricas sobre un fondo negro”.⁶⁹ Posteriormente Jorge R. Acosta, durante sus 19 años (1941-1960) de

⁶⁸ López Austin y López Luján, *El pasado indígena*, 202-203; Xavier Noguéz “La zona del Altiplano central en el Posclásico: La etapa tolteca” en *Historia Antigua de México. Volumen III*, coords. L. Manzanilla y L. López Luján (México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades-IIA-Miguel Ángel Porrúa, 2001), 212-213.

⁶⁹ Désiré Charnay, *The Ancient Cities of the New World: Being Travels and Explorations in Mexico and Central America from 1857-1882* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013 [1887]), 108.

exploraciones en este sitio, encontró diversos rastros de pintura mural realizada al fresco sobre un “deleznable aplanado de barro”.⁷⁰ De estos murales, podemos sacar muy poca información, ya que la mayoría estaban decorados con bandas horizontales de color negro, rojo, azul y amarillo, y únicamente se encontró una figura delineada en negro de un pie rojo con una sandalia amarilla sobre un fondo ocre, con lo cual podemos suponer que había muros cubiertos con representaciones antropomorfas (ilustración 2.14).⁷¹

Los datos pictóricos de Tula y los que nos proporcionan otras ciudades (Cholula) no son suficientes para caracterizar el tipo de decoración que existía en el Posclásico temprano en el Altiplano central. Por ello, es necesario tomar en cuenta otro tipo de obras con características similares a la pintura mural. Para el caso del arte tolteca, las representaciones que tienen un mayor parecido con los murales son los paneles tallados en bajo relieve, ya que ambos tienen un repertorio iconográfico, un colorido semejante y una función parecida.

Los relieves en piedra muestran que, para el Posclásico temprano, se comenzó a gestar una nueva tradición. Los trazos curvos se cambiaron por una línea recta y se dio una abstracción en las formas, realizándose las figuras con muy pocas variantes entre sí.

Las representaciones labradas en Tula se caracterizaron por tener, sobre un fondo rojo, una figura esquemática compuesta por partes independientes, como si se tratara de un rompecabezas. Los relieves abundan en la ciudad. En la pirámide B se distinguen aves, jaguares, coyotes y un ser híbrido, compuesto por elementos de jaguar, quetzal y serpiente.

También, es común encontrar “guerreros cayendo”, es decir, figuras antropomorfas, ataviadas como distintos dioses,⁷² recostadas, con las piernas flexionadas y el cuerpo

⁷⁰ Hugo Moedano Köer, “El friso de los caciques” en *Anales del INAH*, I (1947): 113.

⁷¹ Jorge R. Acosta, “La decimotercera temporada de exploraciones en Tula, Hgo.” en *Anales del INAH*, XVI (1964): 60-1.

⁷² Estos personajes estaban ataviados como el dios de la lluvia, algunos tenían barba (¿Quetzalcóatl?) o una serpiente atrás e, incluso, había figuras con un faldellín con un caracol

torcido hacia un lado.⁷³ Estas formas se intercalan con un *tezcauitlapilli*⁷⁴ azul con volutas amarillas y un *cuauhxicalli*⁷⁵ rojo con corazones amarillos y tres cañas azules en la parte superior. Estas figuras recostadas se repiten en el *Coatepantli* o “Muro de serpientes”, donde se labró una serpiente peleando con un ser antropomorfo semi-descarnado.

De estos relieves, una de las obras más famosas (además de los atlantes) son las procesiones de guerreros labradas en las banquetas. Las figuras tienen un tamaño menor a los 40 cm. y se distingue una clara desproporción, ya que tienen una gran cabeza y un cuerpo pequeño. Asimismo, las posiciones de los guerreros son semejantes, están parados y los pies, las manos y la cabeza se representan de perfil. Visten sandalias blancas y se encuentran ricamente ataviados con narigueras, orejeras, brazaletes, ajorcas y tocados de distintos tipos. Además, sostienen en sus manos distintos objetos como báculos, *chimallis*, lanzas, flechas y abanicos (ilustración 2.15).⁷⁶

Estas procesiones, en el Palacio Quemado, se enmarcan con una serpiente azul (Quetzalcóatl), roja (Xiuhcoatl) o blanca (Mixcoatl),⁷⁷ mientras que en el altar del Corral (centro ceremonial situado a menos de dos kilómetros de Tula) los guerreros se acompañan por cráneos de perfil y huesos cruzados,⁷⁸ motivos que serán muy frecuentes en el Posclásico tardío (1350-1521 d.C.) y que recuerda la sucesión de cráneos que Noguera había reportado en Cholula para la etapa tolteca.

Cabe añadir que, aunque hasta la fecha no se ha realizado un análisis de los

cortado, parecido al de los personajes del Templo de Venus en Cacaxtla. Acosta, “Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, [...], 1957”, 122.

⁷³ Jorge R. Acosta, “Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo. durante las novenas y décimas temporadas, 1957” en *Anales del INAH*, IX (1957): 120.

⁷⁴ El *tezcauitlapilli* era un adorno de rango que portaban los grandes “Señores” en la espalda. Acosta, “Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, [...], 1957”, 122.

⁷⁵ El *cuauhxicalli* es una vasija sagrada para depositar la sangre y los corazones de los sacrificados. Acosta, “Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, [...], 1957”, 127.

⁷⁶ Moedano Köer, “El friso de los caciques”, 1167-7.

⁷⁷ Acosta, “Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo. durante las novenas y décimas temporadas, 1957”, 133-34.

⁷⁸ Jorge R. Acosta, “La pirámide de El Corral de Tula, Hgo.” En *Proyecto Tula (primera parte)*. coord. Eduardo Matos Moctezuma, 27-49. México: INAH, 1974), 35-9.

pigmentos que utilizaron los toltecas, es posible ver una clara disminución de la paleta utilizando solo negro, blanco, azul, rojo, amarillo y un color rosado,⁷⁹ el cual posiblemente se realizó mezclando el rojo y el ocre, como se había hecho en Cacaxtla.

Pese a los pocos datos con los que contamos, se puede distinguir que había un uso normado del color en la imagen. El fondo se coloreaba de rojo y se vinculaba con lo sagrado.⁸⁰ El azul denotaba lo precioso, siguiendo la tradición de Teotihuacán y de Cacaxtla, y se empleaba en las plumas, los adornos de jade, mosaicos y piedras preciosas. El amarillo se utilizó en las plumas, los adornos y las volutas de la palabra. El blanco se ocupó en el maxtlatl, las grecas, los ojos y los huesos, mientras que la piel humana se coloreó de rosa y de rojo. Por último, el negro se utilizó poco y su principal función fue contornear las figuras, anticipándose a la línea negra, gruesa y uniforme de la tradición estilística de la Mixteca-Puebla.⁸¹

De esta forma en el Posclásico temprano se dieron los inicios de la abstracción. Para eso, fue necesario dejar de lado la línea curva y comenzar una representación lineal. Si bien, los relieves de Tula sólo plasman “hileras e hileras con los mismos guerreros, animales de rapiña y cráneos, sin la más mínima señal de los finos y graciosos toques de los murales clásicos”,⁸² esto nos muestra la irrupción de nuevos grupos, de una sociedad norteña que llegó a trastocar las representaciones mesoamericanas y creó una nueva síntesis ideológica que exaltó el militarismo y el sacrificio,⁸³ temas que serán desarrollados y magnificados en el Posclásico tardío.

⁷⁹ Jorge R. Acosta, “Interpretación de algunos datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, XIV, 2 (1956-7): 83.

⁸⁰ Ellen Taylor Baird, “Naturalistic and symbolic color at Tula, Hidalgo” en *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica*, ed. E. H. Boone, (Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, 1985), 145.

⁸¹ Baird, “Naturalistic and symbolic color at Tula, Hidalgo”. 148.

⁸² Nigel Davies, *Los antiguos reinos de México* (México: FCE, 1988), 126.

⁸³ Marie-Areti Hers, *Los toltecas en tierras chichimecas* (México: UNAM-IIE, 1989); Mary Ellen Miller, *The Art of Mesoamerica from Olmec to Aztec* (Londres: Thames and Hudson, 1986), 170-9.

2. LA TRADICIÓN ESTILÍSTICA DE LA MIXTECA-PUEBLA

Una vez que se dio la decadencia de Tula, los toltecas-chichimecas se trasladaron a la ciudad de Cholula y se acrecentó el arribo de grupos nortños. Una de las primeras oleadas de chichimecas provocó que los olmecas-xicalancas, establecidos en Cholula, se replugarán hacia el sur y los toltecas-chichimecas gobernarán por un corto tiempo esta urbe. Esta migración estaba conformada por siete grupos que fundaron importantes ciudades en el Altiplano central, como Cuauhtinchán (establecida por los cuauhtinchantlacas), Huexotzingo (fundada por los acolhua-chichimecas), Tlaxcala (asentamiento de los texaltecas) y Amecameca (ciudad de los totlimpanecas). Estos grupos establecieron fuertes lazos con los señoríos establecidos en la región lacustre, como Culhuacán, accediendo con ello a la codiciada zona chinampera y las cañadas de Morelos.⁸⁴

Después de estas movilizaciones se llevó a cabo la legendaria migración del grupo de Xólotl, a quienes las fuentes describen como “gente bárbara, belicosa y de costumbre nómadas”.⁸⁵ Esta migración se expandió por una vastísima área, la cual abarcaba regiones tan distantes como el Nevado de Toluca, Izúcar, Peróte, Metztitlán y Cuetzallan.⁸⁶ Fue este grupo liderado por Xólotl, quien fundó Tenayuca, Coatlinchán y Texcoco, al mismo tiempo que permitió el asentamiento de los tepanecas en Azcapotzalco, los acolhuas en Coatlichán y los otomíes en Xaltocan, grupos que fueron muy importantes en el siglo XIV.⁸⁷

Por último, los mexicas arribaron a la cuenca de México hasta finales del siglo XIII (cuando los demás señoríos ya estaban establecidos) y fundaron su ciudad en 1325, bajo

⁸⁴ Luis Reyes García y Lina Odena Gümes, “La zona del Altiplano central en el Posclásico: la etapa chichimeca” en *Historia Antigua de México. Volumen III: El horizonte Posclásico*, coords. L. Manzanilla y L. López Luján (México: CONACULTA-INAH-UNAM-Coordinación de Humanidades-IIA-Miguel Ángel Porrúa, 2001), 258; Pablo Escalante Gonzalbo, “El Posclásico en Mesoamérica” en *Nueva Historia General de México* (México: COLMEX, 2015), 135-6.

⁸⁵ López Austin y López Luján, *El pasado indígena*, 208.

⁸⁶ López Austin y López Luján, *El pasado indígena*, 208.

⁸⁷ Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras Históricas*, t. 1 (México: UNAM, 1975), 14-20.

el dominio de Azcapotzalco.⁸⁸ Esta situación perduró por más de un siglo, hasta el año de 1428 d.C., cuando los mexicas aprovecharon la muerte de Tezozomoc (gobernante de Azcapotzalco) para liberarse de su vasallaje y forjar el imperio que existía previo a la llegada de los españoles.⁸⁹

La movilidad de los grupos promovió una fuerte relación entre las culturas, ya que además de las agrupaciones, también se encontraban en esta región los olmeca-xicalanca, los nonoalcas y los otomíes. Esta situación produjo la existencia de rasgos compartidos entre las culturas, muchos de los cuales también se encontraban en provincias tan distantes como la mixteca, el área maya, la costa del Golfo y el norte de México.

El gran parecido de las imágenes (tanto en cerámica, códices y pintura mural) fue advertido por Alfonso Caso⁹⁰ y George Vaillant,⁹¹ y propusieron nombrar a esta tradición “Mixteca-Puebla”, ya que pensaban que el estilo se había desarrollado en la zona de Oaxaca-Puebla y posteriormente los demás pueblos lo habían adoptado y crearon “su propia versión del arte paterno original”.⁹²

Las críticas a este término no se hicieron esperar. Primero, porque se pensaba que el nombre debía de destacar la región donde se había dado su mayor refinamiento, por lo que Donald Robertson consideró que tenía que llamarse “arte mixteco”,⁹³ mientras que otros autores, como Noguera⁹⁴ y Caso,⁹⁵ pensaban que la región de Puebla-Tlaxcala

⁸⁸ Ma. Concepción Obregón Rodríguez, “La zona del Altiplano central en el Posclásico: la etapa de la triple alianza” en *Historia Antigua de México. Volumen III: El horizonte Posclásico*, coords. L. Manzanilla y L. López Luján (México: CONACULTA-INAH-UNAM-Coordinación de Humanidades-IIA-Miguel Ángel Porrúa, 2001), 258.

⁸⁹ Obregón Rodríguez, “La zona del Altiplano central en el Posclásico”, 291.

⁹⁰ Alfonso Caso. *Reyes y reinas de la mixteca* (México: FCE, 1977): 13.

⁹¹ George Vaillant, *Aztecs of Mexico. Origin, rise and fall of the Aztec nation* (Nueva York: Doubleday, Doran & Co., 1941) 80, 138.

⁹² Vaillant, *Aztecs of Mexico*, 138.

⁹³ Donald Robertson, “The Mixtec Religious Manuscripts” en *Ancient Oaxaca*, ed. John Paddock (Stanford: Stanford University Press, 1966), 298-312.

⁹⁴ Eduardo Noguera, “Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala” en *Ruinas de Tizatlán*, coomp. García Vega (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929).

⁹⁵ Alfonso Caso, “Las ruinas de Tizatlán”, en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, I, 4 (1927).

también había sido importante, por lo que debía ser incorporado al nombre del estilo.

Las críticas también cuestionaron las categorías elegidas para componer el término, ya que una de ellas privilegiaba una cualidad étnica-geográfica (*i.e.* mixteca) mientras que la otra hacía referencia a una frontera política actual (*i.e.* Puebla).⁹⁶ Para resolver las anteriores inconsistencias Jiménez Moreno propuso que se debía indicar su lugar de origen, por lo que debía llamarse “cholulteca-mixteca”,⁹⁷ mientras que John Pohl sugirió que debía de referirse a los grupos que crearon este estilo, siendo el nombre “nahua-mixteca” la mejor opción.⁹⁸

A pesar de estas críticas y propuestas, el término Mixteca–Puebla se consolidó en la historiografía del arte, tratándose únicamente de especificarse su carácter global, al referirse a él como el “Estilo Internacional del Posclásico”⁹⁹ o resaltando su unidad espacio-temporal, al nombrarlo como una “Tradición Estilística Mixteca-Puebla”.¹⁰⁰

Estas discusiones se acompañaron de algo fundamental: la caracterización de aquello que hizo tan eficaz el nuevo lenguaje como para que distintas sociedades compartieran un sistema de símbolos y un modo de hacer. Para comprender esta homologación de la práctica artística es necesario saber cómo era la concepción que se tenía del artista y del pintor, la función que tenían sus creaciones y las categorías que se utilizaban para referirse a la imagen y al color.

⁹⁶ María Isabel Álvarez Icaza Longoria, *El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas* (tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2014), 23.

⁹⁷ Wigberto Jiménez Moreno, "Horizonte Posclásico" en *Historia de México* (México: Porrúa, 1970), 99.

⁹⁸ John M. Pohl, D. Pohl y Bruce Byland, "The Mixteca-Puebla Style and Early Postclassic Socio-political Interaction" en *Mixteca-Puebla*, eds. H.B. Nicholson, Eloise Quinones Keber (Culver City, California: Labyrinthos, 1994).

⁹⁹ Donald Robertson. "The Tulum Murals: The International Style of the Late PostClassic" en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses*, 12. bis 18. August 1968 (Stuttgart-München: Kommissionsverlag Klaus Renner, 1970): 77-78.

¹⁰⁰ H.B. Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: A ReExamination" en *PreColumbian Art History*, eds. A. Cordy-Collins y J. Stern (Palo Alto, C.A.: Peek Publications, 1977), 113-117.

2.1 TOLTECATL, TLACUILO (EL ARTISTA Y EL PINTOR)

Para conocer el fenómeno artístico del Posclásico tardío contamos con documentos (códices con pictogramas y textos escritos en grafías latinas), que nos permiten acercarnos a esta práctica. Esta información es un arma de doble filo, ya que, aunque brinda información que de otra forma sería imposible conocer, también están influenciados en menor o mayor grado por la cultura occidental, ya que fueron realizados en su mayoría después de la Conquista; reflejándose en ellos tanto la cosmovisión española como la indígena. Por lo tanto, su uso debe de ser cuidadoso.¹⁰¹

Estos documentos indican que el nahua tenía el término *toltécatl* para referirse al “artista”. En las fuentes del siglo XVI y se describe como:¹⁰²

In toltecatl: tlamachtilli, tolih centzon, aman.

in qualli toltecatl: mozcaliani, mozcalia, mihmati;

moylnonotzani, tlnamiquini.

In qualli toltecatl tlayollocopaviani;

tlapaccachivani, tlaiviyanchivani, tlamauhcachiva,

toltecati, tlatlalia, tlahimati, tlayocoya;

tlavipana, tlapoppotia, tlananamictia.

In xolopihltli toltecatl; tlalihuizhuiani, teca mocayahuani,

Tlaixpachoani, iixco, quihquiza,

Tlailihuizhuia, teca mocayahua, ichtequi.

Toltécatl: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.

¹⁰¹ Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad* (México: Universidad Iberoamericana, 2003); Guy Rozat Dupeyron, *Indios imaginarios e indios reales* (México: Tava, 2003).

¹⁰² Miguel León-Portilla, *Filosofía náhuatl* (México: UNAM, 2001), 261.

El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;
Dialoga con su corazón, encuentra las cosas en su mente

El verdadero artista todo lo saca de su corazón;
Obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,
Obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;
Arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.

El torpe artista: obra al azar, se burla de la gente,
Opaca sin cuidado, defrauda a las personas,
Es un ladrón¹⁰³

Dentro del término *toltécatl* se encontraban agrupados distintos artífices, como el *amatecatl*, “artista de las plumas”; el *zuquichihqui*, “el que da forma al barro”; el *tlacuicuil*, “el que esculpe algo en madera o piedra”; el *tlatlalianime*, el que “asienta el oro”, entre otros. El pintor, que hacía los murales y los códices, recibía el nombre de *tlacuilo* y se describe como:

Tlacuilo: la tinta negra y roja,	In tlahcuilo: tilli tlapalli,
artista, creador de cosas con el agua negra.	tillat, yalhuil,
Diseña las cosas con el carbón, las dibuja,	toltécatl, tlachichihqui,
prepara el color negro, lo muele, lo aplica.	tlateculliani, tlatlilani.

El buen pintor: entendido, Dios en su	In cualli tlahcuilo: mihmati, yolteutol,
corazón,	tlayoltehuani,
diviniza con su corazón a las cosas,	moyolnonotzani.
dialoga con su propio corazón.	

¹⁰³ Textos de informantes de Sahagún (ed. Facs. De Paso y Troncoso) Vol. VIII, fol. 115 v.-116 r., AP I, 84; *cit. pos.* Miguel León-Portilla, *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl* (México: Era-El Colegio Nacional, 2012), 261.

Conoce los colores, los aplica, sombrea;
dibuja los pies, las caras,
traza las sombras, logra un perfecto
acabado.

Tlatlapalpoani, tlatlapalaquiani, tlacehuallotiani,
Tlacxitiani, tlaxayacatiani,
Tlatzontiani.

Todos los colores aplica a las cosas,
como si fuera un tolteca,
pinta los colores de todas las flores.

Xochitlahcuiloa
tlaxochicuiloa
toltecati.

El mal pintor: corazón amortajado,
indignación de la gente, provoca fastidio,
engañador, siempre anda engañando.

In amo cualli tlahcuilo yoloquimimil,
tecualani, teziuhlatli,
tenenco, tenenenco.

No muestra el rostro de las cosas,
da muerte a sus colores,
mete a las cosas en la noche.
Pinta las cosas en vano,
sus creaciones son torpes, las hace al azar,
desfigura el rostro de las cosas.¹⁰⁴

Tlaticehua,
tlatlapalmictia,
tlalayohualotia.
Tlanencuilalia,
tlaixtomahua.¹⁰⁵

Para que una persona fuera *tlacuilo*, al igual que en los otros oficios, debía de nacer en un día propicio para ello, ya que la fecha en la que una persona nacía determinaba su suerte y la labor que realizaría el resto de su vida. Las fechas de nacimiento adecuadas para un artista eran *ce xochitl* (uno flor), ya que: “El que nacía en esas fechas fuese noble

¹⁰⁴ León-Portilla, *La tinta negra y roja*.

¹⁰⁵ León-Portilla, *La tinta negra y roja*.

o puro plebeyo, llegaba a ser amante del canto, divertido comediante y artista”¹⁰⁶ y en el caso particular de los pintores les era favorable el día *ce ozomantli* (uno mono), ya que “[...] los que nacían en este signo [...] serían cantores o bailarores, o pintores, o aprenderían algún buen oficio por haber nacido en tal signo”.¹⁰⁷

Los artistas aprendían desde pequeños su oficio en casa, en los talleres familiares.¹⁰⁸ Ahí, los padres enseñaban el manejo de los instrumentos de su oficio y la forma de plasmar sus ideas. Esto puede corroborarse en el *Códice Mendocino*, donde se ven a distintos artistas (carpinteros, lapidarios, pintores, plateros y *amatecatl*) realizando sus oficios enfrente de sus hijos.¹⁰⁹

Una vez que se habían adquirido los conocimientos básicos, entraban al *calmecac*.¹¹⁰ Ahí, se familiarizaban con la iconografía, los códigos y los significados de aquello que iban a representar, para lo cual se les enseñaba, junto a los hijos de los nobles, tanto el arte de pintar o escribir como “todos los versos del canto para cantar, que se llamaban divinos cantos, los cuales versos estaban escritos en sus libros por caracteres. Y más, les enseñaban la astrología indiana y las interpretaciones de los sueños y la cuenta de los años”.¹¹¹

En el *calmecac*, además de aprender los procedimientos para llevar a cabo su oficio, también aprendían y colaboraban en los rituales propios de su gremio. Su dios patrono era Chicomexochitl, el cual se festejaba en la segunda fiesta móvil donde “ayunaban cuarenta días, otros veinte para alcanzar ventura para pintar bien y para texer bien labores. Ofrecían

¹⁰⁶ León-Portilla, *Filosofía Náhuatl*, 262.

¹⁰⁷ Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, ed. Juan Carlos temprano, vol. I (Madrid: Dastin, 2001), Lib. IV, Cap. XXII, 344.

¹⁰⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, “La etapa indígena” en *Historia mínima. La educación en México*, coord. Dorothy Tanck de Estrada, 13-36 (México: COLMEX: 2010), 20.

¹⁰⁹ *Colección de Mendoza o Códice Mendocino*, introducción, anotaciones y comentarios de Francisco del Paso y Troncoso (México: Innovación, 1980), Lámina 70.

¹¹⁰ Durdica Segota, “Arte mexicana” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV, 54 (1984): 19; Escalante Gonzalbo, “La etapa indígena”, 20.

¹¹¹ Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, I (2001), Lib. III, Cap. VIII, 309.

a este propósito codornizes y encienso y hacían otras ceremonias”.¹¹²

Una vez que salían del *calmecac* se integraban a los talleres. Ahí las tareas se asignaban por habilidad y por antigüedad. Los artistas más grandes y talentosos se encargaban de las obras importantes; mientras que los jóvenes asistían en la ejecución de las obras o se les asignaban trabajos de menor importancia. Esta distinción queda clara en el texto de Torquemada sobre la elección del sacerdote principal de la diosa Cinteotl, cuando se escogía:

“[...] aquel que era temido y estimado por de buena y honesta vida y nunca se hacía esta elección en mozos [...] sino en hombres ancianos y viejos que pasaban de los sesenta años. El ejercicio de estos hombres singulares y recogidos era escribir por figuras muchas historias, las cuales, puestas en estilo y bien concentradas, las daban a los sumos sacerdotes [...]”¹¹³

Los materiales para realizar las obras provenían de diversas regiones y se obtenían por tributo o comercio. Para los trabajos encargados por los gobernantes, los materiales se sacaban del tributo que entregaban las distintas regiones; mientras que, para los trabajos particulares, los materiales se adquirían en el tianguis, donde llegaban distintas materias primas por medio del comercio.¹¹⁴ Sabemos que la piedra era tributada por Tecpan, Chapolmolyan y Coatepec,¹¹⁵ mientras que las piedras verdes eran entregadas por Cuetzalan y Tlacotalpan, entre otros. También sabemos de la procedencia de algunos de los pigmentos y colorantes que utilizaban los pintores: la tierra llamada *tlaliyac*, que servía para teñir y como tinta, se traía de Tepexi (Puebla); el yeso *chimaltizcatl* que se parecía al

¹¹² Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, I (2001), Lib. II, Cap. XIX, 139.

¹¹³ Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, introducción por Miguel León Portilla (México: Porrúa, 1969), Lib. IX, Cap. VIII, 181.

¹¹⁴ Segota, “Arte mexicana”, 12

¹¹⁵ *Matrícula de Tributos*, Interpretación y análisis de Ma. Teresa Sepúlveda y Herrera (México: Arqueología Mexicana-Editorial Raíces, 2003), Lámina XII.

“albayalde de España” provenía de la región de Oaxtepec (Morelos); mientras que el color *tlapalli*, provenía de Metztitlán (Hidalgo).¹¹⁶

La materia prima no era lo único que se conseguía por medio del tributo, ya que también el trabajo que aplicaba el artista era tomado como tal por el *tlatoani*. Si bien, este trabajo no era remunerado, se tiene noticia que algunos artistas recibían “obsequios” por su buen trabajo y participaban también en la repartición del tributo.¹¹⁷ Tezozomoc comenta que cuando Ahuízotl terminó el templo de Huitzilopochtli, les entregó a los artífices distintos obsequios, entre los cuales figuraban, mantas, ceñidores, canoas de maíz, *huauhtli*, chía, chiles y “esclavos”.¹¹⁸

El artista tampoco decidía el tema que realizaba, sino que este era encargado por el *tlatoani* y, en ocasiones, el gobernante también supervisaba su ejecución.¹¹⁹ La decisión del tema respondía a distintos factores: las necesidades sociales, por ejemplo, cuando había sequías y era necesario realizar las imágenes de los dioses de la lluvia para obtener su favor; la conmemoración de hechos o personas, como cuando Moctezuma, al ver cercana su muerte, mandó a llamar a los mejores canteros del reino para que hicieran su imagen y la de Tlalcaelel en Chapultepec y así: “viendo allí nuestra figura, se acuerden nuestros hijos y nietos de nuestros grandes hechos y se esfuercen en imitarnos”.¹²⁰

El *toltecatl* y el *tlacuilo* eran personas con una función muy importante en la sociedad. Se encontraban cercanos a la élite, tanto en los conocimientos que manejaban (debido a la precisión iconográfica que debían tener sus obras), como en las relaciones que tenían entre sí. Ante esto surge la pregunta: ¿qué era lo que creaba el artista y el

¹¹⁶ Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, II (2001), Lib. XI, Cap. 11, 1037-1038; Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México* (México: Porrúa, 2009), Lib. VII, Cap. 48, 351.

¹¹⁷ Segota, “Arte mexicana”, 16

¹¹⁸ Hernando de Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana* (Madrid: Dastin, 2001), cap. LXXII, 305.

¹¹⁹ Segota, “Arte mexicana”, 16.

¹²⁰ Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme* (México: Porrúa, 1984), 250.

tlacuilo que necesitaba no sólo una preparación técnica, sino también una instrucción intelectual?, es decir, ¿cuál era el papel de la obra que creaba?

2.2 IXIPTLA (LA IMAGEN)

Los documentos poseen la cualidad de permitirnos conocer la cultura y el modo de pensar de las sociedades. Esto se logra a partir de lo consignado en los textos, pero también a que muchos textos están escritos en lenguas indígenas y con ello, a través de la lengua, quedó reflejada su cosmovisión inconscientemente, ya que las sociedades a través de su lenguaje crean un mundo; limitan el amplio cúmulo de sensaciones y percepciones que tenemos y nombran, agrupan, significan y crean relaciones que quedan plasmadas en el lenguaje. Gracias a esto podemos conocer la naturaleza de aquello que creaban: las imágenes.

El término que se ocupaba para referirse a la imagen era *ixiptla*. Esta palabra ha sido ampliamente discutida, ya que está conformada por dos sustantivos (i-xip-tla), pero, con los datos que poseemos, no se ha podido demostrar claramente la procedencia de estos dos componentes. Lo más factible es que, como menciona Alfredo López Austin, *xip* provenga de *xiptla*, palabra que tampoco se conoce su significado, pero podemos acercarnos a ella con el verbo *xipehua*, el cual está compuesto por el sustantivo *xip(-tla)* y el verbo *ehua*. *Xipehua* significa “desollar, descortezar o mondar” y su significado se genera a partir de la unión de las dos palabras que la componen, ya que el verbo *ehua* es levantar y *xip(-tla)* sería aquello que es levantado, es decir, la piel (para el caso de desollar), la cáscara (en su acepción de descortezar) o la cobertura (cuando hace referencia a mondar).¹²¹ Por otro lado, Salvador Reyes Equiguas ha propuesto que *i-* hace referencia a *ixtli* que significa “ojo, rostro”, con lo cual *ixiptla* estaría formado de la siguiente manera:

¹²¹ Alfredo López Austin, *Hombre-Dios* (México: UNAM, 1998), 119.

ix[tli] + *xip[intli]* + *tla*, donde *ixtli* es “rostro, ojo”, *xipintli*¹²² “piel” y *-tla* la partícula absoluta.¹²³

Una característica importante de *ixiptla* es que se ocupaba únicamente para las creaciones humanas, es decir, para esculturas, pinturas, etcétera.¹²⁴ Para nombrar una escultura o “imagen de bulto” existía el término *te-ixiptla*, compuesto por *te[tli]* (piedra) e *ixiptla* (imagen),¹²⁵ mientras la palabra *quauhteixiptla* hacía referencia a “el que haze o labra imágenes de bulto en madera”¹²⁶ que se compondría por *quauhui [tli]* (madera) y *te-ixiptla* (escultura / imagen de bulto); mientras que para la “imagen pintada” se utiliza el término *tlaixiptlayotl*,¹²⁷ donde *-yotl* es una abstracción y *tla-* un aplicativo, es decir la partícula que indica que el *ixiptla* se aplica a un objeto.¹²⁸

La imagen o *ixiptla* tenía tres funciones: político/social, didáctica y ritual. La primera de ellas se desarrollaba en los espacios públicos, donde se desplegaba toda una gama de imágenes pintadas y esculpidas, que reafirmaban la grandeza del grupo dominante y su relación con los dioses, al mismo tiempo que ayudaba a crear y consolidar la solidaridad común y, con ello, a generar un sentido de identidad.¹²⁹

Por otro lado, la imagen tenía una función didáctica, ya que representaba y recreaba las creencias y la cosmovisión. Por medio de la imagen se comunicaban los mitos, los ritos y la historia, a tal grado que la imagen y el aprendizaje estaban íntimamente unidos. La presentación del conocimiento tenía dos formas: por un lado, existía un conocimiento que

¹²² Xipintli sería la forma del sustantivo, es decir, contiene la raíz *xipin-* y el absoluto *-tli*.

¹²³ Salvador Reyes Equiguas, *El huauhtli en la cultura náhuatl* (tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos: UNAM, 2005), 93.

¹²⁴ Reyes Equiguas, *El huauhtli en la cultura náhuatl*, 93; Diana Magaloni, *Los colores del Nuevo Mundo* (México: UNAM-The Getty Research Institute, 2014), 12.

¹²⁵ Reyes Equiguas, *El huauhtli en la cultura náhuatl*, 93.

¹²⁶ Alonso de Molina, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana* (México: Porrúa, 2008), 87 r.

¹²⁷ Molina, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, 122 v.

¹²⁸ Reyes Equiguas, *El huauhtli en la cultura náhuatl*, 92.

¹²⁹ Esther Pasztory, “El arte” en *Historia Antigua de México. Volumen IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, coords. Linda Manzanilla y Leonardo López Luján (México: CONACULTA-INAH-UNAM-Coordinación de Humanidades-IIA-Miguel Ángel Porrúa, 2001), 334.

se transmitían por medio de los códices que estaba reservado a un grupo selecto que contaba con los conocimientos necesarios para interpretarlos;¹³⁰ por otro lado, existía un discurso público que se exaltaba en las plazas y edificios públicos que estaba destinado al pueblo.

La imagen se encontraba en todas las festividades y rituales. Desde que el niño nacía se le colocaba un pequeño *ixiptla* del oficio que iba a aprender,¹³¹ es decir, “el instrumento con que su padre de la criatura se ejercitaba, así como del arte militar, oficios, así e platero como de entallador o cualquier otro”.¹³² Posteriormente su destino era leído en un *tonalpohualli*, *ixiptla* del destino, que por medio de los signos se discernía la suerte que iba a tener el niño. Durante toda su vida portaba un atuendo que lo distinguía como parte de un grupo y adoraba a un dios que le proveía el sustento. Para ganarse la simpatía de sus dioses participaba en los ritos, muchos de los cuales implicaban la creación del *ixiptla* del dios. Sahagún cuenta que para la fiesta de la veintena *toxcatl*, cuando se festejaba a Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, se hacía “[...] de masa, que se llama *tzoalli*, la imagen¹³³ de *Uitzilopuchtli*, tan alta como un hombre hasta la cinta [...]. A la imagen que hazían poníanla por huesos unos palos de *mizquitl* y luego lo hacían todo aquello de masa, hasta hacer un bulto de un hombre”,¹³⁴ mientras que Motolinía menciona que “en este día bailaban todos, y tenían en medio hecha la figura de Texcatlipoca de semilla que dice *guac* [huautli] y después la comían, y mataban á uno si le habían de guerra, y si no, esclavo”.¹³⁵ Incluso, cuando estaba cercana la muerte, las personas se relacionaban con la imagen.¹³⁶

¹³⁰ Segota, “Arte mexicana”, 22-3.

¹³¹ Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, II (2001), Lib. VI, Cap. 37, 572-3.

¹³² *Colección de Mendoza o Códice Mendocino*, lámina 58.

¹³³ El texto en náhuatl dice *inixiptla*, es decir, “su imagen” ya que posee el posesivo de tercera persona singular *in-*. *Códice Florentino. Manuscrito 218-220 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 3 vols. (México: SeGob, AGN, 1979), Lib. II, Cap. XXIV, fol. 34 v.

¹³⁴ Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, II (2001), Lib. II, Cap. XXIV, 160.

¹³⁵ Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales o libros de la Nueva España y de los naturales della* (México: UNAM, 1971), 45.

¹³⁶ Durán, *Historia de la Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*, 106-7.

Las madres cuando tenían a un hijo enfermo lo vestían como el dios que causaba la enfermedad y cuando una persona fallecía era ataviada según había perecido.¹³⁷

El carácter ritual de las imágenes no estaba determinado por su aparición en las celebraciones rituales; sino que su presencia se debía a sus cualidades, sobre todo la de poseer vida. Cuando alguien se ataviaba como un dios o se elaboraba su *ixiptla*, se pensaba que la deidad misma estaba en el acto. El carácter anímico de la imagen se puede corroborar a través del lenguaje, ya que en el *Códice Florentino* se encuentra la palabra *imixiptlahuan*,¹³⁸ la cual posee *im-* como marca de posesivo plural de *ixiptla* y *-huan*, que es una marca de posesivo plural. Como comentamos arriba, la ventaja de la lengua es que nos permite distinguir cómo una cultura categoriza su mundo y las cualidades que le da a su entorno. En este tenor, el náhuatl solamente permite pluralizar aquellas cosas que están animadas,¹³⁹ que poseen vida; así se pueden pluralizar los peces (*michim-e*), los montes (*tepe-me*), el agua (*a-me*) ya que son seres con vida; pero no se puede pluralizar los nombres de los objetos y las plantas, así “calli” puede referirse a una o muchas casas; lo mismo que “teti” que refiere a una o muchas piedras.¹⁴⁰ De esta forma, la palabra *imixiptlahuan*, es una muestra indiscutible de la vida de la imagen, ya que al pluralizarse la palabra se exhibe el carácter animado de la imagen, característica que comparte con los animales y las personas.

También es común encontrar en los textos en náhuatl que *ixiptla* es sustituido por los verbos *copina* (reproducción), *quinehuan* (estar poseído) e *ipammoquetza* (endemoniado), los cuales hacen referencia a la transformación de una cosa o persona,

¹³⁷ Motolinía, *Memoriales o libros de la Nueva España*, 307.

¹³⁸ Esta palabra es referida por Reyes Equiguas y se localiza en la siguiente frase “Diablome catca y macuilton, teme yn imixilahuan” (*Códice Florentino*, Lib. I, cap. X), la cual puede ser traducida como “Eran cinco diablos, sus imágenes eran de piedra” (Reyes Equiguas, *El huauhtli en la cultura náhuatl*, 93).

¹³⁹ Thelma D. Sullivan, *Compendio de gramática náhuatl* (México: UNAM, 2014), 30.

¹⁴⁰ Michel Launey, *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl* (México: UNAM, 1992), 28.

por medio de la inserción de “algo” que modifica su estado original. Las personas que se ataviaban como dioses, recibían “algo” que hacía que dejaran de ser ellas mismas y se transformaran en el dios, en su *ixiptla*.¹⁴¹ Este “algo” divino, que cambiaba la condición de las cosas, era lo que generaba la vida de los humanos y de los animales (obteniéndose en el momento de nacer), pero también de la imagen (recibiéndose cuando se elaboraba).

Desafortunadamente los textos y los datos lingüísticos no nos proporcionan más información. Pero, podemos tratar de ahondar en esta característica de la imagen, acercándonos a ciertos paralelismos que existen con otros grupos indígenas. La relación entre el nacimiento de una persona y la creación de una imagen se encuentra también entre los tzeltales. Quienes ocupan la palabra *sbot'sba* para referirse al nacimiento y su significado literal sería “mirarse fija, intensamente a sí mismo”. En cambio, el término *slok'omba* se refiere a la imagen y puede traducirse como “lo extraído de sí mismo”. Este grupo piensa que la imagen es extraída del propio objeto y muestra su interior, proceso semejante a un “despliegue”.¹⁴² El pliegue y el despliegue es uno de los puntos más importantes en la cosmovisión tzeltal, ya que se piensa que al momento de nacer el cuerpo se pliega sobre sí mismo y aprisiona y arrastra al exterior al *ch'ul*, el cual, aunque puede traducirse como alma, realmente son seres del otro mundo que formarán parte de la persona. Cuando llegue el momento de la muerte, el cuerpo hace un proceso de despliegue y estos elementos “serán restituidos a su dimensión original”.¹⁴³

La imagen tiene un proceso parecido, ocurriendo el pliegue durante su elaboración y al momento de la contemplación se da un despliegue y muestra su “interior”, su rostro.¹⁴⁴ Este proceso de pliegue y despliegue también ocurre en los “envoltorios” o “bultos mortuorios” que contienen a los dioses, ya que ningún elemento del otro mundo puede

¹⁴¹ López Austin, *Hombre-Dios*, 120-1.

¹⁴² Pedro Pitarch, *La cara oculta del pliegue* (México: Artes de México-CONACULTA, 2013), 23.

¹⁴³ Pitarch, *La cara oculta del pliegue*, 19, 23.

¹⁴⁴ Pitarch, *La cara oculta del pliegue*, 24.

permanecer en este si no se encuentra plegado.

Con estos datos y volviendo a los componentes del término *ixiptla*, podemos suponer que la presencia del sustantivo *xip*, que puede interpretarse como cubierta, piel o cáscara, hace referencia a aquello que aprisiona ese “algo” que da vida a la imagen. Por lo que el término *xip* más que traducirse como piel o como un mero recubrimiento, debe entenderse como un cascarón, como un contenedor que aprisiona la esencia anímica de la imagen.

Por otro lado, la traducción del término *ixiptla* es la “piel del rostro/ojo” o la “cubierta del rostro/ojo”, entonces surge una nueva pregunta, ¿por qué rostro/ojo? Es probable que el término *ixtli* más que referirse al ojo, haga alusión al rostro,¹⁴⁵ lo cual se puede corroborar con las descripciones que se hacen del *tlacuilo*, al decirse que el mal pintor es aquel que “No muestra el rostro de las cosas [...], desfigura el rostro de las cosas”, por lo que, en sentido contrario, el buen pintor sería aquel que muestra el rostro de las cosas, que da rostro a las cosas. Pero ¿por qué el pintor debe mostrar el rostro de las cosas?, ¿a qué rostro se hace referencia? y ¿por qué el rostro es tan importante como para formar parte del término de *ixiptla*?

El *ixtli* formaba parte del difrasismo “*ixtli, yolotl*” que se ha traducido como “cara, corazón” y refiere a la personalidad humana.¹⁴⁶ Si se pone atención, se reconoce que los elementos de este difrasismo (*ixtli, yolotl*) se encuentran en la descripción de los buenos y de los malos artistas. Así, en el caso del *tlacuilo*, se dice que “diviniza con su corazón a las cosas, dialoga con su propio corazón” y muestra el rostro de las cosas, da rostro a las cosas, es decir, les da vida a las imágenes, les da su propia personalidad. Mientras que el mal pintor, en sentido contrario, no diviniza con su corazón a las cosas, no dialoga con su

¹⁴⁵ Alfredo López Austin ha propuesto que *ixtli* remite a la “sensación, percepción”. Alfredo López Austin, “Cuerpos y rostro” en *Anales de Antropología* XXVIII, 1 (1991): 322; Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, I (México: UNAM-IIA, 2004), 215.

¹⁴⁶ León-Portilla, *Filosofía Náhuatl*, 191.

corazón, “No muestra el rostro de las cosas [...], desfigura el rostro de las cosas”, por lo tanto, no le da vida a la imagen y al no tener vida, no posee una personalidad.

Entonces las imágenes poseían vida y una personalidad propia. Se creía que la vida de las imágenes se hacía cuando el artista recibía la fuerza divina en el corazón (*yolotl*),¹⁴⁷ es decir, la capacidad de “comprender y sentir”. Con esta fuerza le daba su *ixtli* a las cosas, su personalidad, con lo cual también le daba la capacidad de ser percibidas, la capacidad de actuar en el mundo y mostrar su interior.¹⁴⁸

Debemos subrayar que no todas las imágenes estaban animadas. Para poseer estas cualidades, además de estar vinculadas al proceso de creación manual, tenían que efectuarse una serie de rituales para transformar su esencia, de los cuales no quedó registrado en los textos del siglo XVI. A pesar de ello, poseemos algunas descripciones de ritos que cambiaban la esencia de algo, los cuales nos pueden dar una idea de lo que ocurría con un *ixiptla*. Por ejemplo, las personas destinadas a ser sacrificadas debían de pasar una serie de actos, como: baños rituales, bailes, comidas, ingesta de bebidas y consumo de tabaco, además de ataviarse con distintos objetos.¹⁴⁹ Una vez que habían pasado por todas estas prácticas, y que estaban debidamente ataviadas, se podía llevar a cabo el *tla-micti-liz-tli* o sacrificio humano. Esta palabra está compuesta por el verbo *mictia* o “morir” que al colocársele el sufijo *-liz* y la marca de absoluto *-tli*, convierten el verbo en el nombre de una acción, la cual está acompañada por la marca de objeto *tla-*, es decir a lo que se le da muerte. Es interesante la elección del prefijo *tla-*, ya que este es usado para objetos, en lugar del *te-* que es utilizado en personas. Esta selección nos muestra que, en el sacrificio humano, en la concepción del nahua, no se mataban humanos (*te-*),

¹⁴⁷ León-Portilla, *Filosofía Náhuatl*, 320-1.

¹⁴⁸ Alfredo López Austin comenta que *ixtli* hace referencia a la capacidad de percepción, mientras que *yolotl*, a la capacidad de comprender y sentir (Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología I*, 207-8 y 213-5).

¹⁴⁹ Y. González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas* (FCE-CONACULTA-INAH, 2006), 181, 202.

sino objetos (tla-).¹⁵⁰ Esto indica que la persona, por medio de los rituales, cambiaba su naturaleza, dejaba de ser un ente animado y se convertía en un objeto, el cual podía ser ofrendado. Algo parecido debió ocurrir con las imágenes, las cuales, al ponerle color, adornarlas con plumas, papeles y ahumarlas con incienso, se les daba vida y un rostro.

Los anteriores elementos nos llevan a afirmar que los nahuas pensaban que la imagen estaba viva y tenía una personalidad específica, lo cual nos ayuda a entender distintos relatos históricos que fueron recogidos por los primeros cronistas. Tezozomoc cuenta que durante el reinado de Axayacatl se sacó una gran piedra de Acolco y de inmediato se comenzó a labrar, a dar vida. Fue en ese momento cuando la mano del hombre transformó la materia y la piedra dio signos de vida y expresó su inconformidad de ser trasladada. Después de ser ataviada con papeles y copal, es decir, de efectuarse el ritual de cambio de estado, se llevó con mucho esfuerzo hacia Tenochtitlán. Pero, al llegar al puente de Xoloco, la piedra se hundió y arrastró consigo a las personas que la transportaban. De inmediato Moctezuma mandó buzos a que la recuperaran, pero solamente encontraron, dentro del agua, una senda que iba de regreso a Acolco, donde encontraron la piedra que habían labrado con el papel y el copal que le habían puesto.¹⁵¹

El *ixiptla* se crea con la acción que el hombre ejerce sobre la materia y con los rituales se da el cambio de naturaleza, del estado inanimado al animado; se transmite “algo” que queda encerrado en la imagen y que constituye su personalidad su *ixtli*, y con ello puede tomar la decisión de moverse, de hablar, de regresar, esto es, se convierte en un ente animado más del mundo.

Si bien, a esta propuesta le hacen falta más datos (lingüísticos e históricos) que la corroboren, nos ayuda a ver que la imagen no sólo era un recurso político/social o un medio didáctico para el aprendizaje, sino también se concebía como un ente vivo, que, junto al

¹⁵⁰ Si la acción de matar se aplicara a un humano la palabra sería *te-micti-liz-tli*.

¹⁵¹ Tezozomoc, *Crónica Mexicana*, cap. CIV, 451.

humano, los animales, los montes y el agua, participaba activamente en la constitución de la sociedad.

2.3 TLAPALLI (EL COLOR)

El lenguaje nos aproxima también a los distintos colores que categorizaban los nahuas en el Posclásico. Esto es de suma importancia, ya que cada cultura crea categorías que le permiten al sujeto conocer su entorno de determinada manera y, al mismo tiempo, le ayudan a nombrar y delimitar la gran gama de estímulos que los sentidos perciben. Entre estas delimitaciones, el color es uno de los elementos donde claramente se perciben las distintas formas de nombrar y percibir el entorno, ya que cada cultura nombra y delimita la gran gama cromática de una manera particular. Como hemos visto, es complicado, por no decir imposible, determinar cómo categorizaban el mundo las sociedades anteriores al Posclásico tardío, pero este problema se diluye en aquellas sociedades donde su lenguaje quedó registrado en documentos. Gracias a estas fuentes podemos entender cómo se categorizaba el color y cuáles eran los límites cromáticos de cada vocablo, elementos que nos permiten entender el mundo que se creaba y el simbolismo de las cosas.

El náhuatl tiene el vocablo *tlapalli* para referirse al color y dentro de este vocablo se agrupan cinco términos básicos:¹⁵² *texotli* (azul), *chichiltic* (rojo), *coztic* (amarillo), *iztac* (blanco brillante) y *tliltic* (negro). Aunque en la época colonial también se nombraban tonos grises (*nexetic*), encarnados (*tlaztalehualli*), anaranjados (*xochipalli*), morados (*camopaltic*) y cafés (*quauhachtli*), aunque es posible que estos términos fueran un intento de traducir los vocablos de los colores españoles, más que un concepto que existía en el náhuatl antes

¹⁵² La idea de términos básico de color, fue expuesta en el controvertido libro de Berlin y Key, *The Basic Color Terms* y se consideraba que un término básico debía de tener las siguientes características: 1) No estar contenido en otro término, 2) ser morfológicamente simples y su significado no ser predecible a partir de los términos que lo forman, 3) su uso no debe restringirse a un universo pequeño de objetos, 4) debe ser sobresaliente para la sociedad que lo usa y, 5) debe tener un uso frecuente. Brent Berlin y Paul Kay. *Basic color terms* (Berkeley: University of California Press, 1969).

de la llegada de éstos. Inclusive, estas palabras aluden al matiz de un objeto (*camo-pal-ti-c* = color camote), por lo que, podríamos tener la misma cantidad de colores que de objetos. Caso contrario sucede con los términos del primer grupo donde, aunque se ocupa la ligadura *-ti* y la marca de adjetivo *-c*, la raíz de las palabras no hacen referencia a un objeto y, por tanto, no nos ayuda a entender el significado de la palabra.

Cada *tlapalli* estaba constituido por variantes tonales en su interior:

- El *texotli*, o azul, comprendía al *xoxoctic* (verde/azul cielo),¹⁵³ *cuitlatexotli* (azul plateado), *matlalin* (azul/verde oscuro), *xiuhtic* (color turquesado) *chalchihuitl* (esmeralda), *quiltic* (verde) y *quilpalli* (cardenillo, color entre azul y turquesa).
- El chichiltic o rojo, incluía las variantes cromáticas de *tlapalli* (color rubí), *tlapalnexlli* (rojo ceniciento), *cuezalli* (rojo vivo como la pluma de guacamaya), *tlahuitl* (almagre), *eztic* (color sangre) y *nocheztic* (pigmento de la cochinilla).
- El *coztic* (amarillo) estaba asociado a los términos *cozauhqui* (rubio) y el *tecozahuitl* (amarillo ocre).
- El *iztac* (blanco brillante) dio lugar al sustantivo “sal” (*iztatl*-)¹⁵⁴ y para hacer referencia a un blanco apagado se tenía el vocablo *tizatl* (blanco grisáceo u opaco) que provenía del sustantivo *tizatl*- “yeso”.
- El *tliltic* (negro) comprendía los términos, *yappalli* y *capotztic*, aunque también se relacionaba con los vocablos *yayauhqui* o *yayactic*, términos que aludían a un color oscuro,¹⁵⁵ e incluso se encontraban ciertos vocablos que indicaban tonos específicos de objetos, como el *itzic* (color obsidiana) y el *oltic* (color del hule).

¹⁵³ El significado puesto entre paréntesis es el significado que da Alonso de Molina a las entradas en náhuatl.

¹⁵⁴ Leopoldo Valiñas, “Lo que la lingüística yutoazteca podría aportar en la reconstrucción histórica del Norte de México” en M.-A. HERS (ed.) *Nómadas y sedentarios en el norte de México*. Homenaje a Beatriz Braniff, 175-204 (México, UNAM-IIIE-IIA-IIH, 2000).

¹⁵⁵ Élodie Dupey García, “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas” en *Ciencias*, 74 (2004).

También podríamos incluir un grupo con los colores *cuappachtic* (leonado) y *nextic* (ceniza) que incluirían los vocablos *camiltic* (pardo), *cuitlanextic* (ceniza), *pochectic* (color ahumado), *nexcamiltic* (sombra oscura) y *poyactic* (sombra).

Estos colores incluían una gama cromática específica que dividía el amplio espectro cromático que percibe el hombre. El *texotic* (azul) variaba de una tonalidad azul oscuro, pasando por un morado claro hasta tonalidades verdosas, siendo su color prototípico un azul cerúleo. Hay que recordar que para la cultura nahua solamente existía un color focal que incluía los colores verde y azul, fenómeno que se conoce como *grue*.¹⁵⁶ Así, el *xoxotic* era el tono preferido para nombrar los objetos de color verde, aunque al igual que el *texotli*, su gama cromática incluía tonalidades oscuras, distintos tonos de verde y tonalidades azules, siendo su color prototípico el tono brillante de la vegetación. Este color contaba con términos para referirse a un tono específico. *Quiltic* y *ximaltic* se emplearon para referirse a animales y plantas con tonalidades verdes, fueran oscuras o claras; el *quetzalli* es común para aludir a las plumas; mientras que el *cuitlatexotic* se ocupó para aquellos plumajes que brillan y que, con cierta luz, parecen plateados. Un caso interesante es el término *mohuitic*, el cual se ocupó para referirse al color índigo, debido a que la planta *mohui-tl* (que funciona como raíz de esta palabra) se utilizaba en la preparación del colorante que daba esta tonalidad (tabla 2.6).¹⁵⁷

El *chichiltic* (rojo) incluía tonos amarillos, anaranjados o rosas. El color prototípico era un rojo sangre, el cual incluso tenía su propio vocablo *eztic* (color sangre). Asimismo, se ocuparon términos como: *camopaltic* y *ayophpaltic* para las tonalidades moradas; *xochipaltic* para el anaranjado y *tlaztalehualtic* para el encarnado. Aunque, las pocas menciones de estas palabras, hace pensar que su uso fue muy restringido debido a que estos colores estaban incluidos dentro de la categoría *chichiltic*.

¹⁵⁶ Castillo Hernández, *El mundo del color en Cuetzalán*, 35.

¹⁵⁷ Hernández, *Historia de las plantas de Nueva España II*, 154.

El *coztic* (amarillo) integraba tonalidades cafés, anaranjadas y amarillas claras. Su tono prototípico era un color ocre. En cambio, los términos *tizatl* e *iztac*, para referir a una tonalidad blanca, se acompañaba por los sustantivos *ticectic* o color deslavado e *iztlectic* o descolorido, términos que hacían referencia a un color poco saturado.

Por otro lado, para hacer alusión a una tonalidad oscura se prefirió el término *tliltic*, aunque también se utilizó la palabra *yayactic*. Es interesante mencionar que el *yayactic*, junto a los términos *capotzqui* (cosa negra) y *cuchectic* (cosa un poco negra), se vinculan con el color negro y abarcan tonalidades oscuras de rojo, azul, verde y café. Ante esto Élodie Dupey comenta que posiblemente estos términos refieren a la falta de luz, lo cual provoca tonalidades sombrías y el ennegrecimiento de los colores.¹⁵⁸

Por último, las palabras: *camiltic* (pardo), *cuappachtic* (leonado), *cuitlanextic* (ceniza), *pochectic* (color ahumado), *nexcamiltic* (sombra oscura), *nextic* (ceniza) y *poyactic* (sombra), se emplearon para referirse a tonalidades grises y cafés, sin existir una clara distinción cromática entre estos términos y muchas de estas tonalidades se encuentran contenidas en alguna de las anteriores categorías. Aunque algo que sí es evidente es que existió una clara preferencia por el uso del *nextic* para tonalidades grisáceas y *cuappachtic* para los matices cafés.

Hay que mencionar que, si se quería designara una tonalidad oscura de color, se podía aglutinar el sustantivo *poc-tli* (humo) o *yayac-ti-c* (sombra) a la raíz del color, por ejemplo, era posible ocupar el término *poccoztic* (*poc[tli]-coz-ti-c*) o “amarillo humo” y *cozyayactic* (*coz[tic]-yayac-ti-c*) o “sombra amarilla” para hacer referencia a tonalidades oscuras del amarillo. Igualmente, si se indicaba una tonalidad clara se podía ocupar el sufijo *-cal*, como en el caso de *texocaltic* (*texo [tli]-cal-ti-c*) o azul claro.

Estos cinco colores participaban en la categorización simbólica del mundo y, quizás,

¹⁵⁸ Élodie Dupey García, “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas” en *Ciencias*, 74 (2004).

este recorte del cromatismo se relacione con la cultura del maíz, ya que cada uno de estos colores, comenta Danièle Dehouve, se relaciona con un tipo de grano y con la hoja de la planta.¹⁵⁹ Aparte de esto, lo que sí es notorio, es que los nahuas categorizaban su mundo de acuerdo a estos cinco colores: Se tenía tierra roja, azul, amarilla, blanca y negra, y según era su tono, era su cualidad benéfica o maléfica; lo mismo ocurría con los demás fenómenos: el viento tenía un color e incluso la lluvia tenía características benéficas o perjudiciales de acuerdo al cromatismo y al lugar de donde provenían (como se muestra en la lámina 27 del *Códice Borgia*) (ilustración 2.16) .

No solo los fenómenos naturales tenían un color, sino que incluso el mundo estaba dividido por colores. Así, el este era rojo, el oeste blanco; el sur azul; y el norte negro. Si bien la relación de un color con un rumbo ha ocasionado un gran desconcierto y un intenso debate,¹⁶⁰ ya que no coinciden las fuentes en este punto, esto posiblemente se debe a que estos colores, más que referirse a un punto cardinal, indican un espacio que no está delimitado geográficamente en este mundo, a un espacio sagrado que se diferencia con un nombre y características propias. De ahí, las constantes contradicciones de las fuentes sobre el rumbo de cada color, ya que sus cualidades son importantes no su orientación. Así, el lugar rojo estaría ligado a los dioses jóvenes y a Macuilxochitl; el lugar negro se relacionaría con Tezcatlipoca y con los dioses del inframundo; el lugar azul se vincula con Tláloc y las diosas del agua; mientras que en el lugar blanco se encuentran las diosas terrestres y Quetzalcóatl.¹⁶¹ Ubicar el lugar preciso de estas cualidades, sería como

¹⁵⁹ Danièle Dehouve, "Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)" en *El color en el arte mexicano*, coord. Georges Roque (México: UNAM-IIE, 2003), 70.

¹⁶⁰ Entre los autores que han abordado el problema de los rumbos del universo y su relación con los colores se encuentran: Eduardo Seler, *Comentarios al Códice Borgia* (México: FCE, 1988); Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista* (México: FCE, 1982); Alfonso Caso, *El pueblo del sol* (México: FCE, 1953); León-Portilla, *Filosofía náhuatl*; López-Austin, *Cuerpo humano e ideología*; Dúrdica Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana* (México: UNAM-IIE, 1995); Élodie Dupey García, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica* (tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2003).

¹⁶¹ Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, 166.

preguntarnos: ¿dónde está el cielo cristiano, hacía que dirección?

Hasta ahora, lo que podemos apreciar es que cada color estaba vinculado a un conjunto de cualidades, significados y nociones.¹⁶² De forma muy breve, dado que no es el objetivo de este texto, podemos resumir los principales significados que tenían los colores. El azul hacía referencia a lo precioso que se expresaba con el jade y con la pluma de quetzal. Era el color de la vida que se expresaba en el agua, líquido vital que proveía el alimento; en las plantas, productos fundamentales para la subsistencia de los nahuas; e incluso se concebía como el color de lo crudo, aquello que no estaba animado por el calor del sol.¹⁶³

Por su parte el color rojo, era el color del poder y de lo sagrado. El dios viejo del fuego poseía este color en su papel destructor. Al mismo tiempo representaba al sol del amanecer y del atardecer, y por analogía se relacionaba con la vejez y la juventud. Era el color del hombre y todo lo que se refería a él o tenía un sentido masculino se pintaba de rojo. Igualmente era el color de la sangre, líquido vital que mantenía la cultura. Es interesante notar que la asociación del rojo con la cultura se reflejó en los vestidos, ya que el blanco se vinculaba con la limpieza; el negro con lo sucio, lo “no teñido”; y el rojo con lo teñido, con aquello que había cambiado de un estado natural a uno cultural, por lo tanto, todo aquello creado por el humano poseía un color rojo.¹⁶⁴

El amarillo, como el rojo, era el color del sol, pero de medio día, aunque se

¹⁶² Para un estudio más completo de los significados del color en la época prehispánica en el Altiplano central véanse los textos de: Dupey García, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*; Élodie Dupey García, *Les couleurs dans les pratiques et les représentations des nahuas du Mexique central (XIVe-XVIe siècles)* (tesis de doctorado en Historia de las Religiones y Antropología Religiosa, École Pratique des Hautes Études, 2010); Aban Flores Morán, *El sincretismo cultural y la conquista de la imagen* (tesis de licenciatura en Arqueología, ENAH, 2011).

¹⁶³ Ferrer, *Los lenguajes del color*, 51; Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, 91; Reyes-Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor*, 84; Dehouve, “Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)”, 65.

¹⁶⁴ Dupey García, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*; Olmedo Vera, *Los Templos Rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán*; López Luján, *La Casa de las Águilas*; Martí, Samuel, “Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 2 (1960): 111; James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista* (México: FCE, 1999); Dehouve, “Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)”, 67.

relacionaba más con la vegetación seca y la tierra. Era el color prototípico de la mujer, en contraparte del color rojo del hombre, incluso las mujeres acostumbraban a ponerse *axin* (pigmento amarillo) en la cara como maquillaje. Del mismo modo se relacionaba con el maíz y, por tanto, con el alimento; pero no con aquella comida verde y fresca; sino con el alimento que perdura, que se puede guardar y mantiene la capacidad de volver a generar alimento. Asimismo, era el color prototípico del gobierno, ya que debemos recordar que los asientos de los gobernantes (fueran de piel de jaguar o de estera) tenían como cualidad el color amarillo.¹⁶⁵

El negro, en cambio, representaba la noche, la oscuridad y era el color de los dioses nocturnos como Tezcatlipoca. Representaba al inframundo, morada donde reinaba Miclantecuhtli. Era el color de los sacerdotes, los cuales se acostumbraban a pintar todo el cuerpo de negro y traían los cabellos enredados y fijados con sangre y hule.¹⁶⁶

En contraposición al color negro, el blanco evocaba las primeras luces del día y por tanto al origen y al nacimiento, como el caso de Aztlán, lugar que se pensaba era completamente blanco. Era el color de la nobleza, ya que estas personas eran las únicas que podían vestirse con este color y lucir un blanco brillante en las calles de la ciudad; aunque también era el color del sacrificio, debido a que a los prisioneros que se iban a ofrendar se les untaba yeso molido (*tizatl*), se les adherían bolas de plumón blanco en el pelo para evidenciar el destino que tendrían.¹⁶⁷

Pese a esta información, el lenguaje guarda silencio sobre las características de la

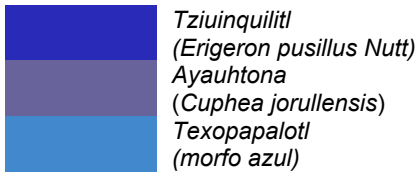
¹⁶⁵ Galarza, 1992: 83 Ferrer, *Los lenguajes del color*; Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista*; Dupey García, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*; Dehouve, "Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)", 67.

¹⁶⁶ Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista*, 143; Dupey García, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*; Dehouve, "Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)", 67.

¹⁶⁷ García Payón, "Los monumentos arqueológicos de Malinalco"; Eulalio Ferrer, "El color entre los pueblos nahuas" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 31 (2000): 203-219; Dupey García, *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*; Dehouve, "Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)", 67.

TABLA 2.6. VARIACIONES TONALES DE LOS COLORES EN NÁHUATL

TEXOTIC



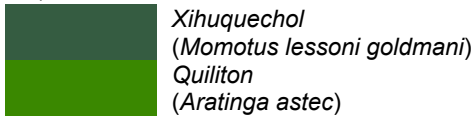
CUITLATEXOTIC



XOXOTIC



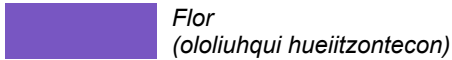
QUILTIC / XIMALTIC



CHICHILTIC



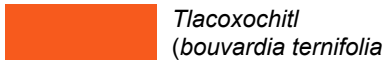
CAMOPALTIC



AYOPHPALTIC



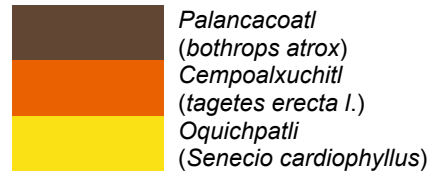
XOCHIPALTIC



TLAZTALEHUALTIC



COZTIC



IZTAC

TICECTIC



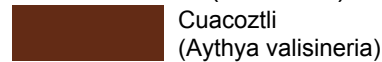
IZTLECTIC



TLILTIC



CUAPPACTIC (LEONADO)



CAMILTIC (PARDO)



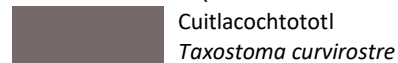
POCHECTIC (COLOR AHUMADO)



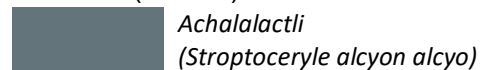
POYACTIC (SOMBRA)



NEXCAMILTIC (SOMBRA OSCURA)



NEXTIC (CENIZA)



CUITLANEXTIC (CENIZA)

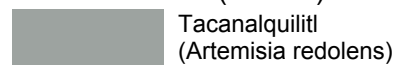




Ilustración 2.17. Lámina 15 del Códice Nutall.

Extraído de *Códice Nutall*, estudio e interpretación de Manuel A. Hermann Lejarazu (México: Arqueología Mexicana, 2007).



a)

b)

c)

Ilustración 2.18. Cerámica Tipo Códice elaborada en el Posclásico.

a) Fragmento de plato encontrado en la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala.

b) Plato tipo códice con la cara de Xipe. Huexotzingo, Puebla.

c) Representación de una diosa dando a luz y la posterior presentación del niño en una vasija tipo Aztatlán.

Fotografías extraídas de: María Isabel Álvarez Icaza Longoria, *El Códice Laud* (tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2014); Gilda Hernández Sánchez "El estilo Mixteca-Puebla y la cerámica policroma de Cholula. La loza en que comía Moctezuma" en *Arqueología Mexicana*, XX, 115 (2012): 57. John M. D. Pohl "La tradición Aztatlán de Nayarit-Jalisco y el estilo nahua-mixteca de Cholula" en *Arqueología Mexicana*, XX, 115 (2012): 60

imagen: el uso del espacio, la escala, el ritmo, etcétera. Por tanto, para abordar estos tópicos es necesario cambiar de dato, volver a la imagen y preguntarle directamente sus cualidades, para que ella nos de las propiedades que la componen.

2.4 CARACTERÍSTICAS DE LA TRADICIÓN ESTILÍSTICA MIXTECA-PUEBLA

Alfonso Caso y George Valliant fueron los primeros en identificar que las imágenes del Posclásico tardío tenían muchas semejanzas entre sí y, por tanto, podían agruparse dentro de un mismo estilo, aunque no ahondaron en sus cualidades. Fue hasta 1959 cuando Donald Robertson precisó los rasgos de esta tradición. Para ello se basó en un gigantesco corpus de imágenes del periodo Posclásico y Colonial temprano, aunque siempre consideró al *Códice Nutall*¹⁶⁸ como la imagen prototípica del estilo. Su análisis se basó teóricamente en las ideas del arqueólogo vienés Emanuel Löwy, quien en su libro *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, formulaba un esquema evolutivo del arte. La teoría del autor austriaco proponía que las representaciones habían evolucionado desde una forma conceptual (basada en la memoria) hasta una forma con perspectiva (realizada a partir de la percepción directa de los objetos). La imagen que se creaba en la primera etapa era similar en todas las culturas que estaban en estadios tempranos de evolución y compartían los siguientes atributos: figuras con pocos movimientos; formas lineales, esquemáticas, representadas de perfil y con una nula superposición entre ellas; colores sin gradación; profundidad generada al yuxtaponer los planos y una carencia de un espacio tridimensional.¹⁶⁹ Estos atributos, fueron traslapados por Robertson para definir el estilo de la Mixteca-Puebla al suponerse que las sociedades prehispánicas estaban en un estadio

¹⁶⁸ Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period* (New Haven: Yale University Press, 1959), 11; Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (México: FCE, 2010), 65.

¹⁶⁹ Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad* (Madrid: Tecnos, 1999), 94-95; Emanuel Loewy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, London, Duckworth & Co., 1907.

temprano de evolución.¹⁷⁰

Esta caracterización, antes de aceptarse plenamente, fue afinada, con lo cual se distanció poco a poco del postulado evolucionista que lo justificaba. Así, existió un gran esfuerzo en distinguir los rasgos que hacían particular a la imagen del Posclásico, incluyéndose en esta caracterización el lenguaje plástico y la iconografía, rasgos que la hacían única en el mundo.

La tradición estilística Mixteca-Puebla se caracterizó formalmente por figuras que se encontraban en un espacio indefinido, el cual no posee una relación espacial concreta, ya que no se utilizan líneas de apoyo o de horizonte.¹⁷¹

Las figuras se trazan con una línea gruesa, de color negro y sin variaciones en su trazo,¹⁷² la cual se contrapone a las líneas caligráficas mayas que, con su trazo curvo y su cambio de grosor, le daban movimiento y volumen a la figura. Esta línea negra fue llamada “*frame line*” por Robertson y “línea marco” por Pablo Escalante y tenía la función de delimitar las áreas de color, lo que hace que pocas veces se encuentren dos colores yuxtapuestos sin que medie entre ellos la línea marco.¹⁷³

En lo referente al color, se utilizó una paleta compuesta por el negro, café, ocre, amarillo, anaranjado, rojo, blanco y azul/verde. Estos tonos variaban dependiendo del soporte; aunque compartían la característica de emplearse saturados y sin variaciones tonales. Únicamente se utilizó un color disuelto en agua cuando era necesario colocar elementos dentro de una forma negra; para lo cual, se diluía el color que se utilizaba como relleno y se dejaban saturadas las líneas internas. El uso del color y la línea negra con un grosor uniforme, creaban figuras planas, algo característico de esta tradición.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period*, 23-24.

¹⁷¹ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49.

¹⁷² Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49.

¹⁷³ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 48.

¹⁷⁴ Pablo Escalante Gonzalbo y Saeko Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteca del Clásico y Epiclásico (pintura mural y bajorrelieve)” en Beatriz de la Fuente

Por otro lado, las figuras se construyeron de forma modular, es decir, por partes “claramente identificables que parecen susceptibles de ponerse o quitarse”.¹⁷⁵ La figura más utilizada era la antropomorfa, la cual se representaba con el rostro y las extremidades de perfil y el tronco de frente. Las proporciones no eran realistas, ocupándose torsos pequeños y extremidades grandes. Esto resultaba en cuerpos que median de dos cabezas (en el códice *Cospi*) hasta cinco cabezas (en el códice *Fejérváry*). La figura humana se realizó de una forma prototípica: la oreja con una forma similar al corte de hongo; las manos y los pies con una lateralidad incorrecta, encontrándose dos extremidades derechas o dos izquierdas; y un énfasis en la representación de las uñas y de las sandalias, donde en ocasiones los dedos de los pies sobresalían ligeramente del calzado. Además, siempre se encontraban las figuras humanas ataviadas, por lo menos con una orejera, nariguera o collar.¹⁷⁶

Cuando había muchos elementos en una escena se utilizaban distintos tamaños, ocupándose en los animales, las plantas, el hombre y las ofrendas, distintas escalas que no corresponden con la realidad.¹⁷⁷

Existía también un repertorio iconográfico típico, el cual estaba relacionado con el sacrificio humano y la guerra.¹⁷⁸ Las figuras más representadas eran: el cuchillo, la sangre, el corazón, el cráneo, huesos largos cruzados, manos cortadas, manojo de plumas de garza, escudo circular (*chimalli*), flechas, lanzadardos, el águila, el jaguar, la cuenta de jade (*chalchihuite*), el pectoral de mariposa, la representación de templos y montañas, el símbolo de movimiento (*ollin*), el símbolo del día (*ilhuitl*), la greca (*xicalcolihqui*), el diseño

(coord.) *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios*, Vol. III, Tomo IV, México, UNAM-IIE, 2008, p. 630.

¹⁷⁵ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 48.

¹⁷⁶ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49-51.

¹⁷⁷ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49.

¹⁷⁸ Escalante Gonzalbo y Yanagisawa, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla”, 630.

en forma de “S” acostada (*xonecuilli*) y los signos calendáricos.¹⁷⁹

Estas figuras confluían en la creación de un lenguaje pictográfico propio, en el cual las posturas y los gestos estaban sumamente regulados para expresar una actividad, como el llorar, el ataque, el cautiverio, la muerte en combate o el traslado. Estos elementos (las características formales, la iconografía y un lenguaje propio) crearon un estilo único, que era significativo para cualquier grupo del posclásico tardío, lo cual ayudaba al carácter comunicativo de la imagen, vinculando a agrupaciones con diferentes lenguas.¹⁸⁰

2.5 VARIACIONES ESTILÍSTICAS

La tradición estilística Mixteca-Puebla se desplegó en distintos soportes. Los códices, la cerámica policroma y la pintura mural crearon una imagen muy parecida, aunque también tuvieron detalles únicos, determinados por las cualidades de cada material. A estas diferencias se le debe añadir las variaciones que tuvo la imagen al ser ocupada por distintos grupos a lo largo de Mesoamérica, los cuales se apropiaron del estilo e introdujeron cambios en las normas generales.

En los códices se pintó un rico programa pictórico con temas históricos, míticos, genealógicos, calendáricos, adivinatorios, rituales y tributarios. Gracias a estas representaciones conocemos el significado de una gran cantidad de elementos iconográficos y, debido a que se repiten muchas figuras, se pueden advertir las diferencias en los colores elaborados en distintos lugares. Existió una variante estilística que se

¹⁷⁹ Los signos del tonalpohualli o calendario eran: cipactli (cocodrilo), ehécatl (viento), calli (casa), cuetzpallin (lagartija), coatl (serpiente), miquiztli (muerte), mázatl (venado), tochtli (conejo), atl (agua), itzcuintli (perro), ozomatli (mono), malinalli (hierba torcida), ácatl (caña), ocelotl (ocelote, jaguar), cuauhtli (águila), cozcacuauhtli (zopilote), olin (movimiento), técpatl (pedernal), quiyáhuil (lluvia) y xóchitl (flor). Pablo Escalante Gonzalbo, “El Posclásico en Mesoamérica”, 132-3; Elizabeth Boone y Michael E. Smith, “Postclassic International Styles and Symbol Set”, en *The Postclassic Mesoamerican World*, eds. E. Boone y M. E. Smith (Salt Lake City: The University of Utah Press, 2003), 189; H.B. Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology”, 116.

¹⁸⁰ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 23.

desarrolló en la región de Puebla-Tlaxcala donde posiblemente se pintó el *Códice Borgia*.¹⁸¹ Esta escuela se caracteriza por la texturización de la figura (lo cual se logra con pequeñas líneas al interior de los elementos), y en la búsqueda por una representación más esquemática, por lo que no se presta atención a los detalles (como en el número de los dedos de los pies) (ilustración 2.16).¹⁸² Por otro lado, investigadores como Elizabeth Boone consideran que existió una escuela pictórica mexicana que tendría como modelo al *Códice Borbónico* (ilustración 2.35). Esta escuela se caracterizó por una forma más naturalista, la presencia de líneas curvas que suavizan el trazo, una línea marco con variantes en el grosor, una proporción más cercana a la realidad y una serie de convenciones iconográficas específicas;¹⁸³ aunque seguramente muchas de estas características respondían a la influencia europea, ya que este códice se realizó en la época novohispana.¹⁸⁴ En cambio, la escuela pictórica mixteca (que tiene como ejemplo al *Códice Nutall*) da una preferencia a las formas planas, menos saturadas de líneas y con una texturización en la silueta, no en el interior de la figura (ilustración 2.17).

El color también variaba dependiendo del soporte. En los códices es donde encontramos una de las paletas más coloridas del Posclásico tardío. En estos soportes se dejó el fondo de color blanco, las figuras presentan un delineado negro, que enmarca distintas tonalidades de café, ocre, amarillo, anaranjado, rojo, blanco, azul, verde y negro, aunque en algunos casos –como en el *Códice Porfirio Díaz*– se dejó la imagen sin color, únicamente con el contorno. Un rasgo característico de estos colores es que sólo se empleó un pigmento mineral: el oropimente (As_2S_3).¹⁸⁵ Todos los demás colores se

¹⁸¹ La identificación del *Códice Borgia* con la región de Tlaxcala se debe a las similitudes que tiene este documento con las pinturas murales de Tizatlán (Ilustración 2.16 e Ilustración 2.28b).

¹⁸² Álvarez Icaza Longoria, *El Códice Laud*, 211-23.

¹⁸³ Nicholson, "The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology", 116; Elizabeth Boone, "Towards to more Precise Definition of the Aztec Painting Style", en *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*, ed, Alana Cordy-Collins (Palo Alto, California: Peek Publications, 1982), 156.

¹⁸⁴ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 87-93.

¹⁸⁵ C. Miliani, et al. "Colouring materials of pre-Columbian codices" en *Journal of Archaeological*

realizaron con un compuesto orgánico que podía fijarse a una arcilla, como ocurría en el caso del azul maya.¹⁸⁶ Para los tonos rojos se utilizó la grana cochinilla, el achiote (*Bixa orellana*) y el huitzcuahuitl (*Haematoxylon brasiletto*); para los distintos tonos de amarillo se utilizó la flor cosmos (*Cosmos sulphureus*), mientras que para el azul se utilizó la planta añil (*indigofera suffruticosa*) y las flores matlaxohitl (*Commelina coelestis*), mientras que el verde se realizó mezclando o sobreponiendo el azul y el amarillo.¹⁸⁷

Estas características cambiaron en otros soportes. La cerámica más llamativa del Posclásico tardío recibe el nombre de cerámica *tipo Códice*¹⁸⁸ por su semejanza con este material. Las imágenes pintadas en estos soportes eran muy similares en las distintas regiones del Altiplano, pareciéndose la cerámica de Huejotzingo, Tizatlán, Ocotelulco, Tenochtitlán, Tehuacán y Cholula. En estas piezas se decoraron con figuras típicas de la tradición estilística Mixteca-Puebla, como: grecas escalonadas (*xicalcolihqui*), bandas diagonales punteadas, representaciones zoomorfas (perros, coyotes, serpientes, conejos, venados, monos, sapos, arañas y alacranes), cabezas humanas, cráneos, plumas de águila, cuchillos, corazones, sangre, plumones, púas e imágenes de dioses, como Xólotl, Tláloc, Quetzalcóatl, Macuilxochitl, Tezcatlipocatl y Mictlantecuhtli.¹⁸⁹

Estos diseños no se utilizaban como una mera decoración, sino que estaban

Science 39 (2012): 675-8; Davide Domenici, et al., "The Colours of Indigenous Memory" en *Science and Art*, eds. A. Sgamellotti, B. Brunetti y C. Miliani (Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2014), 107-8.

¹⁸⁶ Philip Dark y Joyce Plesters. "The palimpsests of Codex Selden" en *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, II (Costa Rica: Lehmann, 1959), Tatiana Falcón Álvarez, *Tintes de otoño* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014), 9-15.

¹⁸⁷ Élodie Dupey García, "El color en los códices prehispánicos del México central" en *Revista Española de Antropología Americana*, XLV, 1 (2015): 152-6.

¹⁸⁸ Esta cerámica también recibe el nombre *Catalina* o *Coapan laca policroma*. Michael Lind, "Cholula and Mixteca Polichromes" en *Mixteca-Puebla Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*, eds. H. B. Nicholson y Eloise Quiñones (Culver City, California: Labyrinthos, 1994); Geoffrey G. McCafferty, "The Ceramics and Chronology of Cholula, Mexico" en *Ancient Mesoamerica* 7(2) (1996):299-323.

¹⁸⁹ Felipe Solís, Verónica Velázquez y Roberto Velasco, "Cerámica policroma de Cholula y de los otros valles de Puebla" en *Cholula. La gran pirámide* (México: CONACULTA, INAH, Grupo Azabache, 2006), 85.

íntimamente relacionados con el ritual en el cual se ocupaba la cerámica. Así, aquellas piezas que poseían un fondo anaranjado y tenían figuras del sol, águilas y guerreros, se asociaban con rituales vinculados a la luz y las fiestas de los meses; mientras que aquellas cerámicas con un fondo negro se relacionaban con la muerte, la obscuridad y el misterio, y se ocupaban en fiestas vinculadas a estos temas.¹⁹⁰

El color en la cerámica compartía las características del estilo, ocupándose preferentemente tonos cálidos con matices oscuros, como el anaranjado, rojo, vino, negro, amarillo, café, violeta, blanco y negro (ilustración 2.18b). Un caso particular es el de la región de Tizatlán y Ocotelulco donde se encuentran piezas cerámicas con un azul grisáceo, color que es extraño su uso en este material (ilustración 2.218a).

La cerámica también tuvo variantes regionales, como es el caso de la tradición Aztatlán en Nayarit-Jalisco (ilustración 2.18c).¹⁹¹ Ahí, se plasmaron escenas del nacimiento y bendición del agua, realizadas por los dioses primordiales. Estas figuras, aunque poseen características formales de la Mixteca-Puebla, se representan alargadas, conjugándose las formas rectas y las curvas pronunciadas. Además, las figuras poseen pequeñas líneas que texturizan las formas dentro de los módulos de color. Por tanto, esta cerámica muestra cómo los ancestros de los coras y los huicholes se apropiaron de la tradición estilística para comunicar sus propias ideas.

En la pintura mural también se distinguen variantes regionales, en las cuales el color juega un papel muy importante. En Oaxaca se elaboró en el siglo XII d.C. uno de los programas más tempranos con las características de la tradición estilística Mixteca-Puebla.¹⁹² Esta pintura dejaba en blanco la figura mientras que coloreaba con rojo

¹⁹⁰ Gilda Hernández Sánchez “El estilo Mixteca-Puebla y la cerámica policroma de Cholula. La loza en que comía Moctezuma” en *Arqueología Mexicana*, XX, 115 (2012): 57.

¹⁹¹ John M. D. Pohl “La tradición Aztatlán de Nayarit-Jalisco y el estilo nahua-mixteca de Cholula” en *Arqueología Mexicana*, XX, 115 (2012): 60-5.

¹⁹² Arthur G. Miller, *The painted tombs of Oaxaca*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 210.

hematita¹⁹³ el fondo y los detalles.¹⁹⁴ En el dintel de la entrada de la tumba 1 del barrio del Rosario en Huitzo, se representaron cuatro cráneos de perfil con cuchillos de pedernal en la parte posterior, delimitada por una banda con chalchihuites (ilustración 2.19). En Mitla (Grupo del arroyo y Grupo de la iglesia) se pintó una enorme variedad de figuras relacionadas con Venus, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl. En los muros se distinguen basamentos, casas vistas de frente, juegos de pelota, el sol, plantas, víboras, aves, cánidos, felinos, serpientes emplumadas y personajes ricamente ataviados que sostienen ofrendas, vasijas, cuchillos o lanzas.¹⁹⁵ Estas figuras se caracterizan por una línea roja gruesa con diferente grosor, el contorno tiene una línea doble¹⁹⁶ y los módulos poseen formas geométricas en su interior que crean una textura particular. Todos estos elementos le dan a la imagen una expresión original y única, diferente a todas las otras representaciones.¹⁹⁷

Una variante estilística semejante a la de Oaxaca se dio en la Huasteca. En el altar B de Tamuín (San Luis Potosí) está uno de los pocos murales que aún tenemos en esta región, el cual se realizó con rojo y blanco, aunque también se puede apreciar una tonalidad negra (consecuencia del intemperismo que sufrió el pigmento rojo) y una línea verde (ilustración 2.20).¹⁹⁸ Estos murales poseen una banda superior con grecas y en la parte central se representó una procesión de doce personas ricamente ataviadas con objetos rituales (uno porta un cráneo humano). Esta comitiva, de acuerdo con García Payón estaba integrada por: un embajador o guerrero, un huasteco, el dios Ixcuinan, el dios de la guerra

¹⁹³ Magaloni, D. y T. Falcón, "Pintando otro mundo", 222.

¹⁹⁴ Sonia Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural de Oaxaca" en *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios*, Vol. III, Tomo II, coord. Beatriz de la Fuente (México: UNAM-IIE, 2005), 160.

¹⁹⁵ Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural de Oaxaca", 163.

¹⁹⁶ Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural de Oaxaca", 163.

¹⁹⁷ Miller, *The painted tombs of Oaxaca*, 225-9.

¹⁹⁸ Wilfrido Du Solier, "Primer fresco mural huasteco" en *Cuadernos Americanos XXX* (1946): 153.



Ilustración 2.19. Pintura mural del dintel de la tumba 1 del barrio del Rosario, Huitzo, Oaxaca. Fotografía B. Fahmel (1993). Extraído de Sonia Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural de Oaxaca" en *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios, Vol. III, Tomo II*, coord. Beatriz de la Fuente (México: UNAM-IIE, 2005), 161.



Ilustración 2.20. Fragmento de acuarela, elaborada por José L. Cossio, que recoge los diseños de la pintura mural de Tamuín, San Luis Potosí. Extraído de José L. Cossio, *Pintura mural de Tamuín S.L.P.* (México: Vargas Rea, 1967).



Ilustración 2.21. Pintura mural de Tulum, Quintana Roo.
Fotografía Brian Hayden, 1983



Ilustración 2.22. Pintura mural de Tehuacán, Puebla, donde se representan siete escudos con diferentes armas sobre ellos, todo esto en un fondo rosa anaranjado.

Fotografía María Isabel Álvarez Icaza Longoria (2014). Extraída de María Isabel Álvarez Icaza Longoria, *El Códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas* (tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2014), 23.

y Venus;¹⁹⁹ mientras que Du Solier pensaba que se pintaron distintas advocaciones de los sacerdotes de Quetzalcóatl.²⁰⁰ Los personajes están de pie (menos uno que está sentado), con el rostro y las extremidades de perfil y el torso de frente. El tamaño del cuerpo varía de dos y media cabezas a cinco (en la figura sedente) y el eje de la figura forma una L invertida, al colocar la cabeza enfrente del cuerpo.²⁰¹ El rostro tiene los labios y la nariz pronunciados y unos ojos circulares muy expresivos, lo cual contrasta con la despreocupación por los detalles, a tal grado que los dedos se simulan únicamente con una serie de líneas (como en el *códice Borgia*), sin importar si se dibujan dos o cinco dedos. Las figuras están compuestas por muchos módulos que crean una sensación de abarrocamiento. El espacio, aunque es indefinido, se satura con aves (sobre todo en los tocados), bastones de mando y vírgulas de la palabra, lo cual acrecienta el ritmo de la composición, al existir una sucesión continua y acelerada de figuras.

En el área maya la tradición estilística Mixteca-Puebla se opuso al naturalismo de los murales del Clásico. La influencia del esquematismo del Altiplano central se distingue desde el Posclásico temprano en los edificios de San Ángel (Quintana Roo), Tancah (Yucatán), Cobá (Quintana Roo) y Mayapán (Yucatán).²⁰² Aunque el ejemplo más claro estaba en los murales de Santa Rita Corozal (Belice), hoy desaparecidos. En estos murales se apreciaba un registro horizontal limitado por una banda celeste y una banda terrestre con algunos motivos acuáticos. El registro central tenía un grupo de personajes con grandes cabezas, un cuerpo pequeño y piernas largas. Estaban representados de pie, con las extremidades de perfil y la cabeza volteaba hacia arriba.²⁰³ La composición tenía la

¹⁹⁹ José García Payón, "La Huasteca" en *Historia de México*, II, 115-140 (México: Salvat, 1974), 126.

²⁰⁰ Du Solier, "Primer fresco mural huasteco", 155.

²⁰¹ Nelly Gutiérrez Solana, "La pintura mural de Tamuín" en *Arte Huasteco Prehispánico. Artes de México* 187, (1977): 55.

²⁰² Sonia Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya" en *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Estudios*, Vol. II, Tomo III, coord. Leticia Staines (México: UNAM-IIE, 2001), 136.

²⁰³ Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya", 141.

particularidad de presentar una iconografía tanto del área maya, como del Altiplano central, al plasmarse: la vírgula de la palabra, sogas que se entrelazan, danzantes, músicos, objetos rituales, animales acuáticos, armadillos, estructuras de madera/carrizo, etc.²⁰⁴ Esto hacía que el mural se pudiera leer por las personas de ambas regiones y accedieran al discurso de conquista y guerra que estaba representado.²⁰⁵

Además de esta doble lectura, una de las características de estos murales fue el color empleado, ya que la paleta ocupó colores claros e intensos como el rojo, rosa, amarillo, verde, azul, blanco, negro y gris, siendo una pequeña continuidad de aquellos vistosos y coloridos programas del Clásico.²⁰⁶ Dichos colores siguen una costumbre que parece fue común en el Posclásico temprano, al achurar el interior de los módulos con distintos tonos y diseños, dándole una textura única a las figuras.

Además de estos murales, también contamos con programas tardíos (Tulum, Xelhá y Rancho Ina) que se caracterizan por la reducción de la paleta al azul y al negro, aunque en ocasiones se ocupó el blanco, el rojo y el amarillo. El azul maya podía tener un tono claro añadiéndose cal y se oscurecía al encimar capas de pigmento; el negro se conseguía del humo generado por astillas resinosas; el rojo se elaboraba con hematita y el ocre se obtenía de la lepidocrosita.²⁰⁷

Estas representaciones tienen como características el gran contraste que se crea entre el azul oscuro (o negro) del fondo y el blanco de las figuras, las cuales presentan múltiples líneas azules en su interior (ilustración 2.21).²⁰⁸ Podemos observar, al igual que

²⁰⁴ Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya", 142.

²⁰⁵ Thomas W. F. Gann "Mounds in Northern Honduras" en *Nineteenth Annual Report of the Bureau of America Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1897-98*, vol. II (19) (Washington: Smithsonian Institution, 1900); Jacinto Quirarte, *Mixteca present in Santa Rita Belice* (San Antonio: University of Texas at San Antonio, 1974); Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya", 142.

²⁰⁶ Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya", 141.

²⁰⁷ Diana Magaloni, "Materiales y técnicas de la pintura mural maya" en *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Estudios*, Vol. II, Tomo III, coord. Leticia Staines (México: UNAM-IIE, 2001), 188.

²⁰⁸ Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya", 145.

en los anteriores murales, que las figuras no están visualmente unidas entre sí, sino que están construidas por partes: la cabeza y las extremidades se representan de perfil, mientras que el torso se muestra de frente. Además, las figuras no se particularizan, sino que utilizan los mismos rasgos convencionales de la Mixteca-Puebla, distinguiéndose solamente por los atributos a los dioses del agua, la tierra, el nacimiento y el maíz.²⁰⁹

Por último, en Tehuacán (Puebla) existió una variante estilística que, aunque está fuertemente relacionada con el Altiplano central, una manera particular de apropiación del estilo (ilustración 2.22). En este lugar se pintó un mural con un fondo anaranjado, siete escudos con lanzas, banderas, cetros, flechas y lanzadardos cruzados; mientras que en la parte central están presentes formas geométricas, la figura de Xipe-Tótec y un repertorio de símbolos asociados a la tradición estilística de la Mixteca-Puebla. La paleta ocupada posee los colores rojos, negro, blanco, amarillo brillante, azul cielo y anaranjado rosáceo,²¹⁰ los cuales se diferencian tenuemente de la gama cromática utilizada en el Altiplano central, lo cual, sumado a una forma propia de usar la iconografía, nos habla de una tradición particular, pero con fuertes lazos con el Centro de México.

Ante esta enumeración de tradiciones cabe preguntarnos: ¿cómo fue la variante estilística que se desarrolló en el Altiplano central en el Posclásico tardío?, ¿con qué datos contamos para describir esa tradición estilística? y ¿qué elementos la diferencian de los anteriores programas pictóricos?

3. LA PINTURA MURAL DEL ALTIPLANO CENTRAL

Las urbes que se desarrollaron en el Centro de México antes de la llegada de los españoles, en lugar de poseer los tonos cafés a los que estamos acostumbrados, tenían un rico cromatismo. Tanto el interior como el exterior de los edificios estaban decorados

²⁰⁹ Lombardo de Ruiz, "Los estilos en la pintura mural maya", 146-50.

²¹⁰ Álvarez Icaza Longoria. *El Códice Laud*, 308-9.

con esculturas que sobresalían del muro y con pinturas que se desplegaban por las paredes, dándole a la ciudad un colorido único. El nahua por todos lados estaba envuelto en color.

La policromía de las ciudades la podemos constatar en los relatos de los conquistadores que describieron la ciudad de México-Tenochtitlán. Hernán Cortés comenta sobre la ciudad que:

Hay bien cuarenta torres muy altas y bien obras, que la mayor tiene cincuenta escalones para subir al cuerpo de la torre; la más principal es más alta que la torre de la iglesia mayor de Sevilla. Son tan bien labradas, así de cantería como de madera, que no pueden ser mejor hechas ni labradas en ninguna parte, porque toda la cantería de dentro de las capillas donde tienen los ídolos, es de imaginería y zaquizamíes, y el maderamiento es todo de masonería y muy pintado de cosas de monstruos y otras figuras y labores”²¹¹

La profusa decoración de los edificios prehispánicos aún se podía admirar durante la época novohispana. Gabriel de Rojas en la *Relación de Cholula* (1581) comenta que: “Tienen salas y aposentos (que son más pequeños que los que labran los españoles) y bien adornados por dentro, lucidos con cal y con una tierra amarilla, lustrosas, y con historias pintadas o colgadas, y esterados con petates muy pintados”. De esta rica decoración, que cubría todos los edificios, solamente han llegado a nuestros días unos pocos murales, los demás, víctimas del tiempo y de los nuevos gustos, desaparecieron poco a poco.

En la actualidad, solamente contamos con la pintura mural del Templo Mayor de Tenochtitlán (Ciudad de México), Tlatelolco (Ciudad de México), Tenayuca (Estado de

²¹¹ Hernán Cortés, *Cartas de Relación* (México: Porrúa, 2007), 97.

México), Malinalco (Estado de México), Tizatlán (Tlaxcala) y Ocotelulco (Tlaxcala). De estas pinturas, muchas han sufrido un constante deterioro desde su descubrimiento, como el mural de la estructura III del templo de Malinalco, el cual, a los pocos años de descubierto, por un mal proceso de conservación, se perdió irremediamente. Por fortuna, cuando se encontró este mural, durante los trabajos arqueológicos de José García Payón en el año de 1936, el arqueólogo y artista Miguel Ángel Fernández²¹² realizó una acuarela de la pintura,²¹³ la cual es un documento de sumo valor (ilustración 2.23).²¹⁴ En el registro que nos dejó, se perciben tres personajes sobre una banda. Ellos se representan con la cabeza y las extremidades de perfil y el torso de frente. Están ricamente ataviados con sandalias blancas y un *maxtlatl* blanco con un espejo en la parte posterior. Los tres presentan un antifaz verde (el cual seguramente era negro) y sujetan un escudo en su mano izquierda, mientras que empuñan lanzas en lo alto con la derecha.

A pesar de la pérdida irremediable de este mural y el vacío que deja, estas acuarelas nos pueden ayudar a estudiar y comprender la pintura de Malinalco, ya que tienen ciertos elementos, como la procesión de personajes armados, la forma de representarlos y su atuendo, que nos permiten pensar que la pintura efectivamente existió

²¹² Miguel Ángel Fernández no era el de alguien que desconocía el dibujo y que sólo sentía atracción por él, al contrario, había tenido una sólida formación en la Academia de San Carlos y, además de los murales que realizó en el museo de San Juan de Ulúa y del Palacio de Gobierno de Mexicali, realizó las acuarelas de muchos de los murales prehispánicos que se descubrieron en la primera mitad del siglo XX, como los de Chichén Itzá, Tenayuca y Tulum, por lo que su trabajo es digno de confianza (ilustración 2.37). Schavelzon, "Semblanza: Miguel Ángel Fernández y la Arquitectura Prehispánica (1890-1945)".

²¹³ Miguel Ángel Fernández (1890-1946), realizó sus estudios en la Academia de San Carlos y en 1922 fue invitado a trabajar por Manuel Gamio como dibujante-reconstructor en el Departamento de Antropología. Entre los sitios que trabajó se encuentra Chichén Itzá, Tenayuca, Acanceh, Palenque y Tulum, de los cuales le debemos muchas de las acuarelas de los murales y reconstrucciones de los sitios. Su muerte ocurrió durante la temporada de 1945 en Palenque, cuando fue víctima de la fiebre amarilla y tan grave era su estado que tuvo que ser sacado atado a la silla de montar del caballo, falleciendo a los pocos días (Daniel Schavelzon, "Semblanza: Miguel Ángel Fernández y la Arquitectura Prehispánica (1890-1945)" en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, 8 (1986): 84-93).

²¹⁴ José García Payón, "Los monumentos arqueológicos de Malinalco, Estado de México" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, VIII (1946): 5-63.

y seguía las normas estilísticas de la Mixteca-Puebla. A pesar de ello, la acuarela tiene elementos extraños para la plástica mexicana, ya que los personajes poseen una proporción de más de cinco cabezas, el cuerpo tiene unas gruesas piernas e, incluso, el color presenta tonalidades verdes, amarillas, café rojizas, las cuales resultan desconcertantes y ponen en duda la veracidad del dibujo.²¹⁵ Por tanto, el uso de esta pintura debe de ser utilizado con precaución y, en la medida de lo posible, evitarse para definir la tradición muralística del Altiplano central durante el Posclásico tardío. Esta pérdida, reduce la ya de por sí pequeña muestra de estudio, pero con ella se puede advertir las características que tenía la decoración de los muros antes de la llegada de los españoles.

3.1 LA ELABORACIÓN

Los murales del Posclásico tardío poseen una manufactura semejante. Una vez que se tenía el muro, el cual podía estar elaborado con distintos materiales, como adobe (Ocotelulco), adobe cocido (Tizatlán), mampostería de piedra con lodo (Tenochtitlán), o piedras careadas (Tlatelolco), se colocaba una primera capa de aplanado.²¹⁶ Si esta capa era realizada con estuco, se ponía desde el piso hasta una altura aproximada de 80 cm y a partir de ahí se colocaba un aplanado más rugoso de tierra;²¹⁷ aunque existen casos,

²¹⁵ resulta extraño que un dibujante con la experiencia que tenía Miguel Ángel Fernández haya realizado un dibujo tan incierto, y más si notamos en sus dibujos anteriores un cuidadoso apego al original, entonces ¿qué pasó en las pinturas de Malinalco? También, llama la atención que en los reportes de los trabajos arqueológicos en los que participó nunca se menciona Malinalco y para la fecha de elaboración del acuarela (1937), Miguel Ángel trabajaba en Palenque y en Tulum, lo cual nos deja la duda ¿realizó la acuarela viendo el mural o lo realizó de un dibujo previo realizado por los arqueólogos?, aunque no cabe duda de que visitó la zona y vio el mural, las grandes deficiencias en el dibujo hacen pensar que la acuarela no se realizó en esas visitas, sino que se hizo a partir de anotaciones o de un boceto previo, lo cual explicaría las ya mencionadas deficiencias que tienen el dibujo y que resultan raras para un artista de su experiencia, aunque la respuesta a estas incógnitas no se podrá tener hasta que se encuentre una fotografía o más documentos. Augusto Molina, "Palenque: the archaeological city today" en *3ra. Mesa Redonda de Palenque*, eds. M. Greene Robertson y D. Call Jeffers (Palenque: Precolumbian Art Research Center, 1978), 1-8.

²¹⁶ En el tipo de pared y su aplanado se puede advertir la continuidad de una técnica que inició en Cacaxtla donde se combinaban aplanados de estuco y lodo. Leonardo López Luján, *La casa de las águilas*, vol. I (México: CONACULTA-INAH-FCE-Harvard University-Mesoamerican Archive and Research Project, 2006), 117.

²¹⁷

como en Ocotelulco y Tizatlán, donde los murales no superan los 80 cm, por lo que únicamente se encontró este aplanado de cal. Posteriormente se colocaba una capa de estuco más fina con una textura lisa, la cual servía para recibir a la capa pictórica y se comenzaba a realizar la pintura. Los murales podían ser al *fresco*²¹⁸ (aplicándose el pigmento cuando aún estaba fresco el aplanado) o al *temple*²¹⁹ (pintándose cuando el aplanado estaba seco, por lo que se usaba un aglutinante para fijar el pigmento al muro).

Una vez que se tenía este aplanado, se procedía a realizar el dibujo preparatorio, para lo cual se ocupaba un instrumento puntiagudo con pigmento negro,²²⁰ lo cual se puede corroborar en el caso de las pinturas de Tizatlán, donde aún se aprecian las incisiones del dibujo en el aplanado. La presencia de estas marcas también nos permite identificar que el diseño original, muchas veces sufría cambios y rectificaciones, los cuales son una muestra de la búsqueda del tlacuilo de crear una imagen homogénea.

Posteriormente se procedía a colorear las áreas del dibujo. Para esto se utilizaba el aglutinante (en el caso de los temples) y con pinceles de diferentes grosores se aplicaba en el panel. El coloreado iniciaba en el fondo, para lo cual se recurría a los colores negro, rojo o también se podía dejar el blanco del estuco. Para aplicar el color se utilizaban brochas que, en el caso de Tizatlán, poseían una anchura de entre 10-15 cm. Posteriormente se ponían los colores azul, ocre y negro en los lugares correspondientes. Muchas veces el pincel que se utilizó, o la habilidad del artista, ocasionaron que la pincelada se saliera del área correspondiente, por lo cual era necesario, al finalizar la obra, volver a detallar el contorno con un cañón de pluma de ave o un carrizo, lo cual producía un grosor uniforme en las líneas. Debido a que la línea del contorno era la más expuesta, irremediablemente con el paso de los siglos se ha perdido, dejando tenues vestigios de

²¹⁸ Los murales que se aplicaron al *fresco* son los de Tenochtitlán y Malinalco,

²¹⁹ Los murales que se aplicaron al *secco* fueron los de Tizatlán y Ocotelulco

²²⁰ López Luján, *La casa de las águilas*, 119.

estos contornos que hacían brillar al color.

Estos murales tenían un colorido único, ya que combinaban dos tipos de acabado: por un lado, la pintura en estuco generaba una imagen saturada y brillante; mientras que la pintura en adobe producía una imagen con menos contrastes y un poco apagada. Estas combinaciones, que eran frecuentes en las ciudades, sólo las podemos imaginar, ya que se han perdido estos murales que combinaban formas saturadas y apagadas.

3.2 LA ICONOGRAFÍA

Los temas que se plasmaba en los murales eran muy semejantes a las representaciones elaboradas en otros soportes. Una de las decoraciones más comunes fue un diseño de cintas entrecruzadas de color rojo y blanco, semejante al que se había utilizado siglos atrás en Cholula, como se aprecia en Tlatelolco y Tenochtitlán. Estos murales se podían acompañar con dos motivos: caracoles cortados de color azul y diseños rectangulares (ocres y azules) con medios círculos en el interior (negros, blancos y rojos).²²¹

Otro de los patrones típicos eran los huesos cruzados y cráneos vistos de perfil, los cuales se encuentran en Tlatelolco (ilustración 2.24), Tenochtitlán (ilustración 2.25) y Tenayuca (ilustración 2.26) con una mínima diferencia entre sí. Este diseño estaba fuertemente normado y era de los más representados, tanto así que lo encontramos en la cerámica, códices, escultura e incluso existían mantas con estos elementos. Los diseños eran colocados en franjas horizontales o verticales. Los huesos cruzados se representaban esquemáticamente con un rectángulo con dos círculos en cada extremo (epífisis) y en el interior de cada hueso estaba una banda y cuatro círculos rojos, que simulaban la médula del hueso. Por su parte los cráneos se representaban de color rojo o blanco con un ojo típico que consistía en un círculo blanco con un punto negro en el centro (a manera de

²²¹ Bertina Olmedo Vera, *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán* (México:INAH, 2002), 73-6.



Ilustración 2.23. Pintura mural de Malinalco. Acuarela de Miguel Ángel Fernández.

Extraída de José García Payón, "Los monumentos arqueológicos de Malinalco, Estado de México" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, VIII (1946), lámina 1.



Ilustración 2.24. Pintura mural en una jamba de un cuarto sacerdotal ubicado al este del Templo Mayor de Tlatelolco, Ciudad de México.

Fotografía Aban Flores Morán, 2011



Ilustración 2.25. Pintura mural del ala norte de la casa de las águilas de Tenochtitlán.

Reconstrucción digital de Aban Flores Morán basada en el dibujo de Fernando Carrizosa extraído de López Luján, et al., "Línea y color en Tenochtitlan" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 36 (2005): 31



Ilustración 2.26. *Altar de calaveras* en Tenayuca, Edo. de México. Museo Nacional de Antropología
Fotografía Aban Flores Morán 2015



Ilustración 2.27. Acuarela realizada por Miguel Ángel Fernández de la pintura mural “Altar de Calaveras” de Tenayuca, Edo. de México.
Extraído de Alfonso Caso, “El templo de Tenayuca estaba dedicado al culto solar” en *Tenayuca* (México: CONACULTA-INAH, 1935), 370.

pupila), párpados rojos y cejas azules. La zona del vómer se coloreaba de amarillo, mientras que el temporal se decoraba con tres círculos concéntricos de color azul, amarillo y rojo. Asimismo, los dientes y el maxilar son detallados con líneas negras y se colocaban manchas amarillas que simulaban la putrefacción.²²²

La principal diferencia entre los murales de cráneos y huesos cruzados es la manera de delimitar las imágenes, ya que mientras en Tenayuca se hace con una tira amarilla que representa una cuerda y figuras azules ahorquilladas (ilustración 2.26), en el Templo Mayor se enmarca con una línea vertical roja (del lado izquierdo) y bandas horizontales amarillas rojas, azules y negras (abajo), patrón parecido al ocupado en Tula.

Los cráneos también se encuentran en los murales de Tizatlán (Tlaxcala) y Ocotelulco (Tlaxcala). En Tizatlán la pintura mural se encuentra en dos altares que miden 35 cm. de alto x 1.80 m de largo y 1.17 m de ancho. La importancia de estos murales para la comprensión del arte prehispánico es fundamental, ya que son uno de los pocos programas que han llegado casi completos a nuestros días, aunque, desafortunadamente, existen algunas incógnitas sobre su significado.

En el altar oeste predomina el color rojo. En los paneles laterales se pintaron intercalados un cráneo rojo, un corazón (con un rostro en la parte inferior), una mano cortada (con grandes uñas azules, manchas amarillas de putrefacción y círculos azules y amarillos en la parte inferior) y un escudo con adornos de turquesa (ilustración 2.29).

El panel frontal se divide en dos por un canal pintado de negro, del lado izquierdo está representado Mictlantecutli o Tlahuizcalpantecutli²²³ ataviado típicamente (con pelo amarillo recogido en dos mechones, corona de plumas, orejeras, collares, pintura corporal

²²² López Luján, *La casa de las águilas*, 126.

²²³ Existen discrepancia sobre qué deidad está representada, ya que Noguera afirma que se trata de Mictlantecutli, mientras que Caso considera que es Tlahuizcalpantecutli ya que “muestra dos franjas negras (...) que encontramos en representaciones de Tlahuizcalpantecutli, en el Códice Borgia” (Noguera, “Los altares de sacrificio de Tizatlán”, 33; Caso, “Las ruinas de Tizatlán”, 45).

con líneas blancas y un *atlatl* de turquesa o *xiuhatlatl*). Atrás está una serpiente “de cuyas mandíbulas brota, al golpe de un cuchillo de pedernal, una corriente de sangre adornada con flores y chalchihuites” (ilustración 2.28).²²⁴ Del lado derecho se pintó a Tezcatlipoca con peinado alto de guerrero y pintura facial negra y amarilla. Lleva en las manos un *atlatl*, un escudo (con un plumón blanco en el centro) y una bandera blanca con tres líneas negras. En el pecho porta un anillo (*anahuatl*) y tiene un espejo humeante donde debería estar el pie derecho (ilustración 2.28). Atrás de esta deidad se representó una bolsa de copal y espinas de autosacrificio.²²⁵ Es relevante notar que el altar, al igual que las pinturas de Tenayuca, se delimita con una línea amarilla que simula una cuerda y figuras negras ahorquilladas.

En cambio, el altar del lado oeste de Tizatlán tiene notables diferencias con su homólogo, ya que aparte de realizarse con un pincel delgado, en sus muros laterales se colocaron una serie de signos en dos bandas. El diseño que más se pintó fue el escorpión esquematizado, o *colotl*, sobre un fondo negro (27 veces) (ilustración 2.31). Esta figura se intercaló con púas de sacrificio (6), el signo de agua o sangre estilizado (6), cráneos humanos (5), manos cortadas (3), cuadrete rojo con centro negro (3), un corazón y un escudo con adorno de turquesa, los cuales se representaron en un fondo blanco achurado con líneas verticales negras.²²⁶

La parte frontal del altar se divide en dos por un canal pintado de negro. Del lado izquierdo están representados, sobre un fondo rojo, tres dioses con una ofrenda contada.²²⁷

²²⁴ Caso, “Las ruinas de Tizatlán”, 45.

²²⁵ Caso, “Las ruinas de Tizatlán”, 43.

²²⁶ Noguera, “Los altares de sacrificio de Tizatlán”, 43.

²²⁷ Una ofrenda contada se compone por varios objetos cuidadosamente numerados. En el códice Borgia se representan como una sucesión de series numéricas (puntos y barras). El primero en identificar este elemento en los códices Fejérváry-Mayer, Laud y Cospi, fue Karl Nowotny y posteriormente han sido ampliamente estudiadas por Danièle Dehouve (Cf. Karl Nowotny, *Tlacuilolli*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005; Danièle Dehouve, *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de guerrero*, México, Plaza y Valdés, 2007).



Ilustración 2.28a. Mictlantecuhtli (izquierda) y Tezcatlipoca (derecha) en la pintura mural del altar este de Tizatlán Tlaxcala
Fotografías Aban Flores Morán (2012)



Ilustración 2.28b. Acuarela realizada por Luis Orellana de la pintura mural que representa a Mictlantecuhtli (izquierda) y Tezcatlipoca (derecha) en el altar este de Tizatlán Tlaxcala
Extraídas de Eduardo Noguera, "Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala" en Ruinas de Tizatlán, coomp. García Vega (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929).



Ilustración 2.29a. Pintura mural del lado este del altar este de Tizatlán, Tlaxcala.
Fotografías Aban Flores Morán (2012)



Ilustración 2.29b. Acuarela realizada por Luis Orellana de la pintura mural del lado este del altar este de Tizatlán, Tlaxcala.
Extraídas de Eduardo Noguera, "Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala" en Ruinas de Tizatlán, coomp. García Vega (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929).



Ilustración 2.30a. Pintura mural del altar oeste de Tizatlán, Tlaxcala
Fotografías Aban Flores Morán (2012)



Ilustración 2.30b. Acuarela realizada por Luis Orellana de la pintura mural del altar oeste de Tizatlán, Tlaxcala.
Extraídas de Eduardo Noguera, “Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala” en Ruinas de Tizatlán, coomp. García Vega (México:
Talleres Gráficos de la Nación, 1929).



Ilustración 2.31a. Pintura mural del lado oeste del altar oeste de Tizatlán, Tlaxcala
Fotografías Aban Flores Morán (2012)



Ilustración 2.31b. Acuarela realizada por Luis Orellana de la pintura mural del lado oeste del altar oeste de Tizatlán, Tlaxcala
Extraídas de Eduardo Noguera, “Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala” en Ruinas de Tizatlán, coomp. García Vega (México:
Talleres Gráficos de la Nación, 1929).

El centro del panel lo ocupa una vasija con agua, flanqueada por un águila y un jaguar, y dentro del líquido se encuentra una mujer desnuda (¿nadando?) y una figura que no se ha logrado identificar (ilustración 2.30).²²⁸ Del lado izquierdo, el mural es parecido, pero ahora, dentro de la vasija, sólo aparece la figura no identificada en un tamaño mayor y a los lados del recipiente se hallan dos siluetas muy erosionadas, difíciles de reconocer (ilustración 2.30).

Los murales del altar oeste simulan un manto que cubre el altar, para lo cual los *tlacuilos* se dieron el tiempo de pintar en la parte inferior: cuadretes negros, rojos, azules, blancos y amarillos; una greca en blanco y negro, y la simulación de un fleco compuesto por muchos hilos. Este diseño ayudaba a aparentar una suntuosa cubierta que resguardaba al altar.

En Ocotelulco muchos de los diseños ya mencionados se repiten. Esta pintura mural se encuentra en una banqueta que mide 47 cm de altura y en la parte central se adosó un altar trapezoidal, que mide 88 cm en la base, 75 cm de altura y 71 cm en el vértice.²²⁹ En la banqueta se plasmó una sucesión de cráneos, manos cercenadas, *chimallis* y corazones animados, con un enorme parecido al altar oeste de Tizatlán; incluso la sucesión de figuras es delimitada por una banda amarilla que simula una cuerda y diseños ahorquillados (ilustración 2.32).

La gran diferencia está en las pinturas del altar trapezoidal, ya que presenta en los paneles laterales, sobre un fondo rojo, a tres personajes descendentes con cuerpo serpentiforme, rostro antropomorfo y un mascarón fantástico. Enfrente de la boca de los personajes se encuentra una vírgula de la palabra y el símbolo del fuego (*tlachinolli*), por

²²⁸ Alfonso Caso piensa que la mujer representada tiene tres pechos y es Mayahuel, ya que esta deidad tenía 400 pechos (Caso, "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala", 53).

²²⁹ José Eduardo Contreras Martínez, "Hallazgos arqueológicos en Ocotelulco, Tlaxcala" en *Arqueología* 7 (1992): 113-4.

lo que se han identificado como *xihucoatl* o serpientes de fuego.²³⁰ Cada una de estas figuras se separa entre sí por círculos y franjas de color blanco y negro, que representan plumas de águila, decoración relacionada con Tezcatlipoca. Este diseño es muy parecido al asiento/altar donde está el *ixiptla* de Tezcatlipoca en la lámina 33 r. del códice Magliabechiano, cuando se aborda la fiesta de *Tóxcatl* que se hacía en su honor (ilustración 2.34), mostrándonos con ello una iconografía propia de las deidades que era pintada en todos los soportes.

En el panel frontal del altar se encuentran dos *xihucoatl* sobre un diseño de carrizos y *chalchihuites* blancos con un fondo negro; en medio está una banda roja y la esquematización de una columna vertebral, la cual se compone por eslabones blancos con manchas amarillas, representando la putrefacción del hueso (ilustración 2.33). En la parte central se encuentra un cuadro rojo enmarcado por múltiples cuchillos y en medio está un brasero con un enorme cuchillo animado, ya que posee una gran boca y un ojo. De la boca del cuchillo emerge el rostro de Tezcatlipoca, el cual se puede distinguir por la pintura facial amarilla y negra característica, la bandera blanca con líneas negras y una tira de plumones. Por último, una serpiente con el cuerpo negro, amarillo y rojo circunda el fondo de la escena.²³¹

Esta representación, única en su tipo, tiene, al igual que el Tezcatlipoca de Tizatlán, un enorme parecido con los códices, en especial con el *Códice Borgia*, lo cual ha llevado a afirmar que los códices del “Grupo Borgia” provienen de esta región. Dejando de lado esta discusión, podemos entrever que había una estrecha relación entre la pintura mural y los códices, ya que estos se manufacturaban de forma similar, compartían el espacio en las paredes y utilizaban un lenguaje parecido; incluso, es posible que los mismos tlacuilos

²³⁰ José Eduardo Contreras Martínez, “La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala” en *La escritura pictográfica en Tlaxcala*, coord. Luis Reyes (México: Universidad Autónoma de Tlaxcala-Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1993), 55

²³¹ Contreras Martínez, “La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco”, 56.



Ilustración 2.32. Pintura mural de Ocotelulco, Tlaxcala. En la banqueta se pintaron cráneos, manos cercenadas, chimallis y corazones animados.
Fotogrametría de Aban Flores Morán (2016)



Ilustración 2.33. Detalle de la pintura mural del altar central de Ocotelulco, Tlaxcala.
Fotografía de Aban Flores Morán (2016)



Ilustración 2.34. Tezcatlipoca en la lámina 33 r. del Códice Magliabechiano.
Extraído de Codex magliabechiano (Graz: Akademische druck u. verlagsanstalt, 1970), 33r.



Ilustración 2.35. Oxomoco y Cipactónal en la lámina 21 del Códice Borbónico.
Extraído de Códice Borbónico (México: Siglo XXI, 1988), 21



Ilustración 2.36. La pareja creadora del Templo Calendario de Tlatelolco, Ciudad de México..
Fotografía Aban Flores Morán (2016).

que se especializaban en la elaboración de códices, también participaron en la elaboración de los programas murales.

En el mural del Templo Calendárico de Tlatelolco (Ciudad de México) también se aprecia la semejanza entre el códice y la pintura mural. En este panel se plasmó, sobre un fondo rojo, a una pareja, hombre y mujer, sentados viéndose de frente (ilustración 2.36). De los labios de ambos personajes brota la vírgula de la palabra y sus manos, extendidas hacia el frente, sujetan un punzón y una bolsa sacerdotal. Esta composición se encontraba delimitada en la parte superior con una serie de signos calendáricos, de los cuales sólo se puede apreciar el signo 7 *miquiztli* y el glifo *itzcuintli*.²³² Podemos imaginarnos como lucía este mural, ya que es muy parecido a la lámina 21 del *Códice Borbónico*, donde se pintó a Oxomoco y Cipactónal enmarcados por un *xiuhmolpilli* o ciclo de 52 años (ilustración 2.35).²³³

Por otra parte, entre los pocos vestigios que quedan de la gran urbe de Tenochtitlan se aprecia en los murales la búsqueda de los tenochcas de sustentar su poder, al ligar sus orígenes con los toltecas, para lo cual se creó una afinidad estilística con Tula. En el Templo Mayor encontramos escenas procesionales en bajorrelieve semejantes a las banquetas labradas de Tula. Estas sucesiones de guerreros, sacerdotes y señores, también las encontramos en la pintura mural y, en específico, en la Casa de las Águilas, donde se distingue una escena procesional muy parecida a los códices (ilustración 2.38). En ella se pintaron, sobre un fondo rojo, 21 personajes vistos de perfil, con una escala pequeña, ya que la mayoría no sobrepasa los 10 centímetros. El torso, la cabeza, los brazos y las piernas se representan esquemáticamente y presentan un marcado énfasis en las uñas. Los personajes se encuentran ricamente ataviados con pintura corporal, tocados de plumas

²³² Salvador Guilliem, "Descubrimiento de una pintura mural en Tlatelolco" en *Antropológicas*, 3 (1989): 146.

²³³ Guilliem, "Descubrimiento de una pintura mural en Tlatelolco, 147.

o bandas rectangulares, orejeras anulares y un pendiente anular blanco. Su atuendo consiste en un *xicolli* rojo, *máxtlatl* blanco, sandalias blancas y brazaletes azules, mientras que en las manos sostienen espinas de maguey y bolsas de copal. Estos personajes se representaron de perfil, con las características de la tradición estilística Mixteca-Puebla y se organizaron en cuatro filas, las cuales se dirigen hacia su izquierda (menos dos personajes de la primera y segunda fila que están en sentido contrario). La imagen estaba enmarcada por distintos motivos, hoy desaparecidos de los cuales solo se distingue la representación esquemática de un techo con almenas.²³⁴

En este lugar también se encuentran restos de un mural en el Templo de Tláloc, donde se pintó una figura antropomorfa amarilla de pie, ricamente ataviada, con un pie delante del otro y las manos extendidas hacia el frente (una sobre la otra). Desafortunadamente del tocado y de la cara no se puede decir gran cosa debido al deterioro del mural (ilustración 2.37).²³⁵ Pero, se puede apreciar una semejanza con la pintura de Malinalco, ya que las dos escenas debieron formar parte de una procesión de personajes, escena típica en los murales del Altiplano central.

Ante esto, hemos visto como la forma de plasmar las imágenes en el Posclásico tardío era semejante, el *corpus* utilizado era el mismo y transmitían un mensaje similar, el cual era comprensible por las distintas culturas. Entonces, cabe preguntarnos, ¿qué distingue a las representaciones de las diferentes zonas? y ¿qué utilizaron las sociedades para apropiarse de este lenguaje común?

3.3 EL COLOR

A partir de estos fragmentos del pasado se puede apreciar que una de las formas en que las sociedades se apropiaron del estilo fue por medio del color. Así, en el Altiplano central

²³⁴ López Luján, *La casa de las águilas*, 122.

²³⁵ López Luján, *et al.*, "Línea y color en Tenochtitlán", 37.



Ilustración 2.37. Pintura mural
Templo de Tláloc de Tenochtitlán,
Ciudad de México.

Reconstrucción digital de Aban Flores Morán basada en el dibujo de Fernando Carrizosa extraído de López Luján, et al., “Línea y color en Tenochtitlán” en *Estudios de Cultura Náhuatl* 36 (2005): 31



Ilustración 2.38. Escena procesional en la Casa de las Águilas de Tenochtitlán, Ciudad de México.
Reconstrucción digital Aban Flores Morán. Extraído de López Luján, *La Casa de las Águilas, II* (México: CONACULTA –INAH – FCE -Harvard University-Mesoamerican Archive and Research Project, 2006), 557

TABLA 9. COLORES DE LA PINTURA MURAL DEL ALTIPLANO CENTRAL EN EL POSTCLÁSICO TARDÍO.

ALTAR DE CALAVERAS DE TENAYUCA						
VALORES RGB/HSL	R= 158 G= 78 B= 44	H= 17 S= 56 L= 39	R= 167 G= 189 B= 194	H= 191 S= 14 L= 76	R= 190 G= 169 B= 96	H= 47 S= 49 L= 75
VALOR MUNSELL ²³⁶	2.5 YR 4/8 (1.7 YR 4.2/8.3)		10 G 3/2 (8.7 G 3.7/2.1)		5 Y 6/4 (4.9 Y 6.9/5.6)	
LA "PAREJA CREADORA" DEL TEMPLO CALENDÁRICO DE TLATELOLCO						
NOMBRE HTML	Dark orange		Very dark grayish cyan.		Slightly desaturated yellow.	
VALORES RGB/HSL	R= 152 G= 70 B= 41	H= 16 S= 57 L= 37	R= 112 G= 132 B= 104	H= 102 S= 11 L= 46	R= 162 G= 126 B= 69	H= 36 S= 40 L= 45
VALOR MUNSELL	2.5 YR 2/8 (1.2 YR 2.9/8.2)		7.5 GY 5/3 (8.4GY5.2/2.8)		2.5 Y 5/6 (0.9 Y 5.4/5.5)	
NOMBRE HTML	Dark orange		Dark grayish green		Dark moderate orange.	
TEMPLO DE TLÁLOC DEL TEMPLO MAYOR DE TENOCHTITLÁN						
VALORES RGB/HSL	R= 145 G= 56 B= 52	H= 2 S= 47 L= 38	R= 84 G= 147 B= 164	H= 194 S= 61 L= 49	R= 200 G= 179 B= 80	H= 49 S= 52 L= 54
VALOR MUNSELL	7.5 R 3/8 (7R 3.6/8.2)		5B 4/4 (4.9 B 5.6/4.9)		5Y 7/8 (6Y 7.2/7.3)	
NOMBRE HTML	Dark moderate red		Dark moderate cyan		Moderate yellow	
JAMBA DEL TEMPLO MAYOR DE TLATELOLCO						
VALORES RGB/HSL	R= 177 G= 94 B= 68	H= 14 S= 44 L= 48	R= 127 G= 160 B= 157	H= 174 S= 14 L= 56		
VALOR MUNSELL	10 R 4/8 (0.2 YR 4.8/7.9)		5 BG 6/2 (6.4 BG 6.2/2.3)			
NOMBRE HTML	Dark moderate red		Dark grayish cyan			
ALTAR "A" DE TIZATLÁN						
VALORES RGB/HSL	R= 158 G= 107 B= 91	H= 14 S= 26 L= 48	R= 118 G= 158 B= 162	H= 185 S= 19 L= 54	R= 205 G= 180 B= 126	H= 41 S= 44 L= 64
VALOR MUNSELL	10 R 4/6 (0.5 YR 4.9/4.7)		2.5 B 6/4 (1.2B 6.1/3)		2.5 Y 7/4 (2.8 Y 7.3/4.5)	
NOMBRE HTML	Mostly desaturated dark red		Mostly desaturated dark cyan		Slightly desaturated orange	
ALTAR "B" DE TIZATLÁN						
VALORES RGB/HSL	R= 164 G= 104 B= 91	H= 10 S= 28 L= 50	R= 107 G= 167 B= 179	H= 190 S= 32 L= 56	R= 211 G= 167 B= 92	H= 37 S= 57 L= 59
VALOR MUNSELL	10 R 4/6 (8.9 R 4.9/5.4)		2.5 B 6/4 (3.7 B 6.4/4.5)		2.5 Y 7/6 (0.8 Y 7/6.9)	
NOMBRE HTML	Mostly desaturated dark red.		Slightly desaturated cyan		Moderate orange	
OCOTELULCO						
VALORES RGB/HSL	R= 161 G= 117 B= 107	H= 11 S= 34 L= 63	R= 156 G= 186 B= 202	H= 201 S= 23 L= 79	R= 213 G= 186 B= 145	H= 37 S= 32 L= 84
VALOR MUNSELL	10 R 4/6 (8.9 R 4.9/5.4)		2.5 B 6/4 (3.7 B 6.4/4.5)		2.5 Y 7/6 (0.8 Y 7/6.9)	
NOMBRE HTML	Mostly desaturated dark red.		Slightly desaturated cyan		Moderate orange	

²³⁶ Se incluyó el valor Munsell para hacer más asequible la tonalidad. Se colocó al principio el valor que aparece en las tablas utilizadas generalmente y entre paréntesis el valor exacto generado al transformar el valor RGB a Munsell.

la paleta se constituía por los colores rojo, azul, ocre, negro y blanco; mientras que en Oaxaca solamente se ocupó el rojo sobre el blanco del estuco; en Tamuín se usó el rojo y el verde; en el área maya se emplearon distintos tonos de azul y en Tehuacán, que tiene un gran parecido con el Altiplano central, se ocupó, además de la paleta básica, un rosa anaranjado.

El cromatismo usado en los murales del Altiplano central poseía pocas variantes y se emplearon tonalidades terrosas que contrastan con la línea negra del contorno. Específicamente los tonos ocupados, además del color negro y el blanco, fueron (tabla 9):

- Rojo: con una gama que va del anaranjado oscuro, rojo oscuro moderado y rojo oscuro desaturado.
- Ocre: con matices que se acercan más a nuestra concepción del café que al amarillo intenso, destacándose el amarillo desaturado, anaranjado oscuro, anaranjado desaturado y anaranjado moderado.
- Azul: con una mayor variación tonal, ya que tenía matices de verde grisáceo oscuro, cian oscuro, cian grisáceo oscuro, hasta un cian desaturado, diferencias que pueden responder tanto a la variabilidad del elemento orgánico en la producción de este color, como al tiempo de cocción.²³⁷

Los pigmentos que se emplearon fueron muy semejantes. Así, en el caso de los murales de Ocotelulco,²³⁸ Malinalco²³⁹ y del Templo Mayor²⁴⁰ se utilizó hematita para conseguir el color rojo, el blanco se hizo de calcita, el negro de grafito²⁴¹ o negro de humo,²⁴² mientras que el azul se hizo con el colorante producido por el índigo fijado en una

²³⁷ Constantino Reyes-Valerio, *De Bonampak al Templo Mayor* (México: Siglo XXI, 1993), *passim*.

²³⁸ Contreras Martínez, "La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco", 59.

²³⁹ López Luján, *La casa de las águilas*, 118; López Luján, et al., "Línea y color en Tenochtitlán", 18-23; Olmedo Vera, *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán*, 80.

²⁴⁰ García Payón, "Los monumentos arqueológicos de Malinalco", 20-1.

²⁴¹ El uso del negro de grafito se tiene registrado en los murales el Templo de las Águilas. López Luján, *La casa de las águilas*, 118;

²⁴² El uso de negro de humo se encuentra en Malinalco, los Templos Rojos de Tenochtitlán y

de las arcillas de sepiolita y paligorskita. Un caso interesante es el ocre, ya que se pudo conseguir tanto de la goethita (Casa de las Águilas)²⁴³ o de la limonita (Templos Rojos).²⁴⁴ Quizá esta diferencia se deba a la distinta temporalidad de los murales, ya que los plasmados en la Casa de las Águilas datan de 1375 y 1470 d. C., mientras que la pintura de los Templos Rojos se elaboró entre 1486 y 1502 d.C. Lamentablemente, la falta de fechas, de una mayor muestra y de análisis realizados a las pinturas murales no permite decir más al respecto.

Asociado a esta paleta, propia del Altiplano central, existió una norma de color que debían tener las figuras. Así, en primer lugar, todas las formas se delinearon con la “línea marco” negra, elemento típico de la tradición Mixteca-Puebla. También se percibe una preferencia por los fondos rojos, lo cual genera que este color sea el más utilizado en los murales. Mientras que en los elementos que enmarcan la escena existen una primacía del amarillo, al utilizarse en la representación de cuerdas, las cuales se acompañan por figuras ahorquilladas en color azul o negro. El azul tiene un menor uso, pero es muy notorio, ya que, al encontrarse junto al rojo, se genera un gran contraste, lo cual hace que la mirada se centre de inmediato en los elementos coloreados en este tono. El amarillo se ocupó en menos elementos e incluso existen ocasiones en las que no está presente. Mientras que el blanco y el negro tuvieron un uso limitado, ocupándose en pequeños sectores, incluso el negro se percibe como un color que, si no fuera por la “línea marco” (o en ocasiones por el fondo), su presencia sería prácticamente nula.

De esta forma se puede apreciar que en el Altiplano central desarrolló, a lo largo de

Ocotelulco. García Payón, “Los monumentos arqueológicos de Malinalco”, 20-1; Olmedo Vera, *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán*, 80; Contreras Martínez, “La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco”, 59.

²⁴³ El color ocre a partir de la goethita se encuentra en el Templo de las Águilas. López Luján, *La casa de las águilas*, 118;

²⁴⁴ El uso de limonita se tiene registrado en Malinalco y los Templos Rojos de Tenochtitlán. García Payón, “Los monumentos arqueológicos de Malinalco”, 20-1; Olmedo Vera, *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán*, 80.

quince siglos, tradiciones que buscaban en menor o mayor grado la abstracción de la figura. En Teotihuacán se inició una manera de ver el mundo y plasmar las imágenes, lo cual repercutió en Mesoamérica; creándose signos y códigos que perdurarán a lo largo de los años. Además, estas imágenes se acompañaron por un cromatismo específico que muestra cómo los teotihuacanos refinaron su técnica y poco a poco ampliaron la gama cromática que utilizaban. Un caso por resaltar es el parecido de las representaciones de Teotihuacán y Cholula, donde ocuparon formas y soluciones plásticas semejantes, aunque la ciudad poblana nunca igualó el refinamiento y el cromatismo de la principal urbe del Clásico.

A pesar de esto, el papel de Cholula es fundamental, ya que permite unir dos momentos, el Clásico temprano y el tardío. En sus paredes los motivos y los gustos teotihuacanos se diluyen poco a poco y en su lugar aparece una nueva iconografía propia de los grupos que comenzaban a arribar al Altiplano central. Los olmecas-xicalancas, que tienen su mejor expresión en Cacaxtla, traen del área maya una nueva forma de pintar las imágenes: sobreponen distintos planos, crean figuras con líneas curvas y degradan los colores, algo que debió de ser una completa revolución en el arte para su momento. Pero, poco a poco, estas innovaciones se hicieron comunes y la abstracción de las figuras se impuso al naturalismo. Es interesante que, aunque las formas y las escenas que realizaron los olmecas-xicalancas no perduraron, la tecnología del azul maya se impuso de manera rotunda, abandonándose las anteriores formas de conseguir este color e incluso esta tecnología persistió hasta la época novohispana.

El siguiente gran cambio se dio con la irrupción de los grupos tolteca-chichimecas provenientes del norte quienes trastocaron las representaciones mesoamericanas, creando una nueva síntesis ideológica que exaltó el militarismo y el sacrificio, estableciendo una imagen que, en forma y en cromatismo, era lo más simple posible.

Esta tradición estilística, que fue bautizada como Mixteca-Puebla en la época

moderna, se impuso en gran parte de Mesoamérica e instituyó un lenguaje homogéneo, el cual no fue novedoso en todo sentido, ya que rescataba elementos de las anteriores tradiciones. Esta imagen compartida, aunque tenía muchas similitudes, variaba estilísticamente de región a región y se modificaba según era el soporte. En el área maya se plasmó una pintura donde el azul predominó; en los muros de Oaxaca y Tamuín el rojo fue el color preferido; mientras que en Tehuacán los muros se caracterizaron por un color rosa anaranjado.

Por su parte los murales del Altiplano central del Posclásico tardío compartían una imagen y una forma de hacer. Plasmaron figuras y temas semejantes e incluso utilizaron una paleta con muy pocas variaciones tonales con rojo (hematita), ocre (lepidocrosita), blanco (cal) y negro (hollín). Estos pigmentos, que estaban presentes desde la época teotihuacana, se acompañaron con el azul maya, innovación que introdujeron los habitantes de Cacaxtla. Esta simplificación de la paleta refleja en buena medida la cosmovisión nahua, ya que este grupo sólo categorizaba cinco colores y les daba un significado que les ayudaba a caracterizar la imagen y el mundo.

El gusto compartido del Altiplano central no sólo implicaba la creación de una imagen similar, sino que también envolvía distintos ámbitos como: la concepción del artista, su forma de aprender el trabajo, la valoración de lo que creaba y el papel que se le daba a la imagen, elementos que a la llegada de los españoles se yuxtapusieron a la tradición occidental y confluyeron en la pintura mural conventual.

CAPÍTULO III

EL TLACUILO NOVOHISPANO

Cuando Cristóbal Colón decidió embarcarse y surcar los mares en busca de nuevas rutas para llegar a la India, nunca imaginó la trascendencia y el cambio que significó su aventura. Así, en cuatro viajes realizados en poco más de diez años (1492-1504), el almirante genovés le dio a conocer a Europa una realidad que hasta entonces era desconocida.¹

A la par de estos primeros descubrimientos los españoles comenzaron a apropiarse del nuevo territorio, fundando poblados que tenían la finalidad de explorar, controlar y aprovechar los recursos. Esto fue evidente desde el segundo viaje de Colón, realizado en 1493, que tuvo el propósito de crear colonias,² las cuales, como es sabido, crecieron a tal

¹ Jacques Heers, *Cristóbal Colón* (México: FCE, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1992), 38.

² Ricardo Hernández Asensio, *Operación gran armada* (España: Díaz Santos, 2011), 37.

grado y cometieron tales atropellos que, en el afán de llevar el cristianismo y las costumbres occidentales, exterminaron por completo a la población indígena antillana.

Desde estos asentamientos partieron los numerosos viajes de exploración que moldearon la forma del nuevo territorio. Así, las inmensas selvas y glaciares del sur; los desiertos, lagos e inmensos bosques del norte; y la exuberante y fértil región central del continente, fueron explorados y registrados en mapas y, con ello, poco a poco se comenzó a formar la imagen de “América”.

Entre estos viajes, tiene primordial importancia el realizado por Hernán Cortés en 1519, en el cual se enfrentó con la mayor sociedad que en ese momento existía en América: los mexicas, quienes dominaban la parte central del actual territorio mexicano. Ya se tenía una idea de la región y su población, ya que en 1517 Francisco Hernández de Córdoba había descubierto la Península de Yucatán y, al año siguiente, Juan de Grijalva había llegado hasta el río Pánuco por las costas de Veracruz.³ Por ello, el conocimiento del territorio y la existencia de personas en él, no era algo nuevo para la tripulación que comandaba Hernán Cortés, lo que sí se desconocía era el grado de complejidad de las sociedades.

Hernán Cortés desembarcó en Veracruz el 16 de agosto de 1519 y comenzó su marcha hacia el interior del territorio. Su ejército consistía en menos de mil personas (entre españoles e indígenas antillanos), 32 caballos, 10 cañones de bronce y cuatro falconetes.⁴ A este reducido grupo, que parecía ser insuficiente para conquistar un extenso territorio, poco a poco se le sumaron diversos pueblos indígenas que vieron en los españoles una posibilidad de salir del yugo mexica.

Para comprender el descontento que existía hacia los tenochcas, basta recordar

³ Luis Barjau, *Náufragos españoles en tierra maya* (México: INAH, 2011), 81.

⁴ Juan Batista González, *España estratégica guerra y diplomacia en la historia de España* (España: Sílex, 2007), 246.

como controlaban a los pueblos que se revelaban, como sucedió con Teloloapan, Oztuma y Alahuiztlan, en el actual estado de Guerrero. En estos lugares, después de una cruenta guerra, el *tlatoani* Ahuízotl, para castigar su desobediencia, destruyó el pueblo y sacrificó a todas las mujeres, niños y ancianos, dejando despoblado el lugar. Los pocos sobrevivientes fueron diseminados por los poblados controlados por la Triple Alianza y estos tres lugares fueron repoblados con gente fiel al gobierno.⁵ Este devastador ejemplo, que debió de ser común, nos ayuda a entender el descontento que existía en la región y por qué cuando los españoles llegaron muchos pueblos se les unieron tratando de escapar de esta tiranía.

Después de realizar diversas alianzas y perpetrar cruentas matanzas los españoles llegaron a Tenochtitlán. Las diversas crónicas nos relatan su gran sorpresa al enfrentarse a una gran ciudad que era, en formas, colores, actividades y costumbres, totalmente diferente a lo que estaban acostumbrados a ver los españoles. Bernal Díaz del Castillo nos cuenta su asombro y compara la ciudad mexicana con algo que vio en sueños:

Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamientos que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos⁶

⁵ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme* (México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2002), 407-409; Hernando Alvarado Tezozomoc, *Crónica mexicana* (Madrid: Dastin, 2001), 310-327.

⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (México: Porrúa, 2007), 159.

De la admiración se pasó a la codicia. Un salto que, aunque en el tiempo histórico fue muy breve (de apenas dos años), para la gente que lo vivió significó una eternidad. En este momento los mexicas vieron cómo su vida se derrumbaba junto a sus templos, la guerra sitiaba la ciudad, los enfrentamientos se volvían parte de lo cotidiano, el hambre recorría las calles y la sangre, la muerte y las enfermedades eran los únicos compañeros de las personas. Este panorama desalentador quedó registrado en varios textos. Quizá una de las narraciones más desgarradoras está en un manuscrito anónimo de Tlatelolco:

En los caminos yacen dardos rotos;

los cabellos están esparcidos.

Destechadas están las casas,

enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,

y están las paredes manchadas de sesos.

Rojas están las aguas, están como teñidas,

y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe

y era nuestra herencia una red de agujeros.

Con los escudos fue su resguardo,

pero ni con escudos puede ser sostenida su soledad.

Hemos comido palos de colorín,

Hemos masticado grana salitrosa,

piedras de adobe, lagartijas, ratones, tierra en polvo, gusanos [...]

Se nos puso precio. Precio del joven, del sacerdote, del niño y de la doncella. Basta:

de un pobre era el precio sólo dos puñados de maíz, solo diez tortas de mosco; solo

era nuestro precio veinte tortas de grama salitrosa.⁷

⁷ Anónimo, "Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlatelolco" en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Bernardino de Sahagún (México: Porrúa, 2006), 796-7.

Este relato nos muestra el azoramiento que se vivía en la urbe, aunque esto no podía durar para siempre y después del desconcierto la vida debía tomar su cauce, debía continuar.

Una vez consumada la conquista de Tenochtitlán, el siguiente paso fue darle forma al caos, reconstruir la destrucción. En este punto, como siempre suele suceder, el crear fue más tardado, complicado y con más roces que la devastación. En primer lugar, esto se debía a que la “hazaña” de la guerra no sólo la habían realizado los españoles, ya que el ejército triunfador estaba compuesto por grupos indígenas que pedían participar e integrar sus costumbres en la nueva sociedad. Esto creaba una dicotomía en las formas, los modos y las acciones de los primeros años y, si a ello se le suma que los españoles, pese a su papel de poder, fueron una minoría en un territorio poblado por millones de personas, se entiende la búsqueda, en cierta forma temerosa, de implantar una cultura netamente occidental y la pervivencia de costumbres y creencias indígenas que, la mayoría de las veces, contrarias a lo permitido por los occidentales.

Para unir ambos proyectos se llevaron a cabo intensas negociaciones, en las cuales los españoles trataron de mostrar la superioridad de sus ideales, acciones y formas, es decir, de su cultura. El intento de implantar las creencias se dio a la par de la guerra de conquista. Basta recordar cómo Hernán Cortés comenta que en su visita al Templo Mayor logró convencer a los “sacerdotes” y al mismo Moctezuma de lo errado de sus creencias, a tal punto que “el dicho Mutezuina y muchos de los principales de la ciudad dicha, estuvieron conmigo hasta quitar los ídolos y limpiar las capillas y poner las imágenes, y todo con alegre semblante, y les defendí que no matasen criaturas a los ídolos, como acostumbraban, porque, de más de ser muy aborrecible a Dios”.⁸

⁸ Hernán Cortés, “Segunda carta-relación. De Hernán Cortés al Emperador Carlos V. Segura de la Frontera. 30 de octubre de 1520” en *Cartas de Relación* (México: Porrúa, 2007), 80.

Pese al afán de Cortés de mostrarse heroico en todo momento, el relato de Bernal Díaz del Castillo nos muestra otra versión del evento, comentándonos que:

Fuera de estas acciones impulsivas, las primeras negociaciones planeadas, donde el español trató de hacer evidente la superioridad y la veracidad de sus ideas por medio de una discusión con argumentos, fue en el llamado Coloquio de los doce, llevado a cabo en 1524.⁹ Este coloquio consistió en “las pláticas confabulaciones y sermones que vuo entre los doze religiosos y los principales y señores y satrapas de los ydolos hasta que se rindieron a la fe de nuestro Señor Jesu Cristo y pidieron con gran instancia ser bautizados”.¹⁰ Es decir, fue el momento en el cual los conquistadores expresaron sus creencias y llegaron a un acuerdo en el camino ideológico a seguir. Lamentablemente desconocemos el contenido original de esta negociación, ya que la versión que tenemos fue reelaborada por Sahagún en 1564,¹¹ pero, pese a ello, podemos decir que esta discusión fue un “diálogo de sordos”, no sólo porque no existía en este momento alguien capaz de hacer una traducción precisa de los conceptos que se discutían, sino también porque se utilizaron dos formas discursivas distintas.¹² Por un lado, el discurso ritual del

“Y nuestro capitán dijo a Montezuma, con nuestra lengua, como medio riendo: “Señor Montezuma: no sé yo cómo un tan gran señor y sabio varón como vuestra merced es, no haya colegido en su pensamiento cómo no son vuestros ídolos dioses, sino cosas malas, que se llaman diablos, y para que vuestra merced lo conozca y todos sus pápas lo vean claro, hacedme una merced: que hayáis por bien que en lo alto de esta torre pongamos una cruz, y en una parte de estos adoratorios, donde están vuestros Uichilobos y Tezcatepuca, haremos un apartado donde pongamos una imagen de Nuestra Señora (la cual imagen ya Montezuma la había visto), y veréis el temor que de ello tienen esos ídolos que os tienen engañados.” Y Montezuma respondió medio enojado, y dos pápas que con él estaban mostraron malas señales, y dijo: “Señor Malinche: si tal deshonor como has dicho creyera que habíais de decir, no te mostrara mis dioses. Estos tenemos por muy buenos, y ellos nos dan salud y aguas y buenas sementeras y temporales y victorias cuantas queremos: y tenémoslos de adorar y sacrificar; lo que os ruego es que no se diga otras palabras en su deshonor”. Y desde que aquello le oyó nuestro capitán y tan alterado, no le replicó más en ello, y con cara alegre le dijo: “Hora es que vuestra merced y nosotros nos vamos”. Y Montezuma respondió que era bien; y que porque él tenía que rezar y hacer cierto sacrificio en recompensa del gran tatacul, que quiere decir pecado, que había hecho en dejarnos subir en su gran cu, y ser causa de que nos dejase ver a sus dioses, y del deshonor que les hicimos en decir mal de ellos, que antes que se fuese lo había de rezar y adorar. Y Cortés le dijo: “Pues que así es, perdone, señor”. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 174-5.

⁹ Fray Bernardino de Sahagún, *Coloquios y doctrina christiana... Los diálogos de 1524 según el texto de fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas* (México: UNAM, IIH, 1986), 75.

¹⁰ Sahagún, *Coloquios y Doctrina christiana...*, 75.

¹¹ J. Klor de Alva, “La historicidad de los Coloquios de Sahagún” en *Estudios de Cultura Náhuatl* 15 (1982): 147.

¹² Danièle Dehouve, “Un diálogo de Sordos: los *Coloquios* de Sahagún” en *Estudios de Cultura Náhuatl* 33 (2002): 188, 198.

indígena expresaba su afán de no abandonar a sus dioses, ni su forma de vida; por otro lado, los frailes desarrollaban un diálogo didáctico, enunciaban una verdad desconocida por los indígenas y, como tal, como certeza, no estaba sujeta a discusión.¹³ Por ello, si se permitían escuchar las ideas del otro era solamente para conocer la enfermedad y saber la medicina correcta que se debía de aplicar.¹⁴ Al final, en lugar de ser un momento de diálogo cultural, fue la imposición de las creencias occidentales.

El resultado de este primer diálogo, y otros semejantes que debieron existir, fue trascendental, ya que marcó el camino a seguir y una vez conseguido el dominio retórico se dio una imposición factual.

La “conquista del hacer” consistió en la implantación de lo cotidiano y la “sustitución” de los ritos y rituales que lo acompañaban. Este viraje lo podemos ver de forma evidente con el primer matrimonio cristiano indígena, realizado el 14 de octubre de 1526, cuando la nobleza texcocana adoptó el cristianismo, al casarse el hermano del tlatoani, don Hernando de Pimentel, con una de sus múltiples concubinas.¹⁵ Con este acto se expresaban dos cosas: la asimetría de la relación de ambas culturas, al tener las creencias españolas un papel de poder y la alianza que se gestó entre las élites indígenas y los frailes. Este vínculo fue muy fuerte, ya que la antigua nobleza buscaba no perder sus privilegios y los religiosos precisaban de un aliado que les permitiera entrar en las poblaciones y difundir el mensaje cristiano, lo cual creó una fuerte dependencia entre estos dos actores.

El proyecto del español era hacer entrar al indígena en *policía*, con ello “se quería significar que para ser cristianos los indios debían primero aprender a ser «hombres» y a

¹³ Patrick Johansson K. “Los coloquios de los doce: explotación y transfuncionalización de la palabra indígena” en *La otra Nueva España*, . Mariana Masera (coord.) (México: UNAM, Azul, 2002), 217,232.

¹⁴ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 2006), 15.

¹⁵ Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (México: UNAM, IIH, 1971), 220; Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, vol. 3, (México: Porrúa, 1969), 33.

vivir como tales”.¹⁶ El *Sumario de las cosas en que los indios han de ser instruidos y persuadidos en las Indias*, comentaba que a los indígenas se les debía exigir lo siguiente:

[...] tener en veneración la fe cristiana, al modo en que la tienen los bautizados; abstenerse de la idolatría tanto en público como en privado; renunciar a la antropofagia; evitar la sodomía; respetarse mutuamente la vida, aun la de los esclavos; huir de las borracheras; hacerse a la idea de la monogamia y, al contraer matrimonio, tener en cuenta los grados de consanguinidad y afinidad; evitar las relaciones sexuales con la propia madre, hijas, hermanas, primas y demás consanguíneos; llevar los hijos al bautismo al poco tiempo de haber nacido; acostumbrarse a andar vestidos de manera que los varones ocultaran al menos las vergüenzas, y las mujeres el cuerpo desde la cintura para abajo; a poder ser, que los nobles usaran en el modo de vestir las costumbres españolas; habituarse a vivir en pueblos organizados y con casas al estilo de España; respetar y temer la justicia; acudir los domingos y días festivos a la iglesia para rendir culto a Dios; respetar a los clérigos y religiosos, y guardar reverencia para con las iglesias, cruces e imágenes; abstenerse de comer pescado crudo y, si podía ser, usar manjares al estilo de los españoles; respetarse mutuamente la propiedad; acostumbrarse al trabajo para ganarse el propio sustento, evitando la ociosidad; desterrar la guerra entre unos y otros, las enemistades y toda clase de agresión con armas tomada por propia iniciativa.¹⁷

Una vez convenidas, y en cierta manera impuestas, las creencias y el actuar de la

¹⁶ Pedro Borges, *Métodos misionales en la cristianización de América* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Misionología Española, 1958), 203-204.

¹⁷ Borges, *Métodos misionales en la cristianización de América*, 206.

nueva sociedad, el siguiente paso era darle forma. Para ello, el español no dudó ni un momento en que debían de ser sus ciudades, sus imágenes y sus objetos, los que debían de servir como cimiento de la sociedad. En un inicio, se pensaba que el cambio debía de ser drástico y por ello se debía romper con todo lazo que existiera con la anterior capital del imperio mexica, se debía reestructurar la capital de la Nueva España y crear algo único. Ello llevó a que la primera capital del virreinato se estableciera en Coyoacán,¹⁸ hasta que en 1524 se trasladó a la antigua isla, aprovechándose con ello los caminos, la infraestructura y el poder de este sitio.

El cambio, además de un aspecto práctico, estaba motivado por un carácter simbólico, ya que sobre las ruinas de las antiguas instituciones se levantaba el nuevo orden. La catedral usó como cimientos los antiguos templos de los dioses, el palacio renacentista se asentó sobre los aposentos prehispánicos e incluso la escuela de artes y oficios de San José de lo Naturales se construyó en el mismo sitio donde años antes habían estado los talleres de artesanos ligados al palacio de Moctezuma.¹⁹ Así, donde se había producido los objetos de la religión prehispánica, ahora se creaban obras de arte para alabar al Dios cristiano.

1. EL TLACUILO. ARTISTA O ARTESANO

La conquista trajo la implantación del imaginario español, al cual fue necesario dotarle de una materialidad, de una expresión ante los sentidos. Esta materialización se desplegó en un sinnúmero de formas: desde la traza de las ciudades, la vivienda de la población, las maneras de actuar, los artefactos que se utilizaban, las imágenes que se veían, entre otras muchas cosas.

¹⁸ Lucía Mier y Terán Rocha, *La primera traza de la Ciudad de México 1524-1535* (México: FCE, UAM, 2005), 103-6.

¹⁹ Isabel Estrada de Gerlero. "Las utopías educativas de Gante y Quiroga" en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: UNAM, IIE, 2011), 302.

Uno de los problemas más importantes en la imposición del imaginario por medio de los objetos era su fabricación. Ya fuera una ciudad, un edificio, un puñado de trigo o una simple aguja de metal, debía de elaborarse. Esto, aunque parece simple y sencillo, era todo un reto en las primeras décadas. Si bien, muchos de los productos occidentales se podían traer de Europa, hacerlo encarecía enormemente su precio. Además, debido a que únicamente llegaban entre dos y ocho barcos al año a las costas de Veracruz,²⁰ la cantidad de productos que podían comercializarse era limitada. La otra solución era utilizar aquellos objetos que ocupaban los indígenas. Sustituir los cuchillos por navajillas de obsidiana o las piezas vidriadas por cerámica pulida, algo que, aunque fue común en los primeros años, no era del agrado de todos los españoles.

Un tercer camino era que los productos fueran hechos en estas tierras. Lo ideal y lo preferible era que los objetos fueran realizados por los mismos españoles, ya que ello le daba un mayor estatus y, en cierta medida, garantizaba su calidad. El inconveniente con ello es que la población española en la Nueva España durante el siglo XVI era muy pequeña. Se ha calculado que para 1570 el número de europeos oscilaba entre las 60 000 personas (menos del 0.3 % de la población) y para 1650 creció a 200 000 individuos, lo que significaba casi el 15 % de la población de la Nueva España.²¹ De este porcentaje, las personas que ejercían un oficio era un grupo reducido, ya que muchas veces los occidentales eran religiosos u ocupaban puestos de gobierno o de poder. Con todo ello, debemos de suponer que el número de artesanos europeos que estaban activos en la Nueva España era muy pequeño, por lo que no podían darse abasto con la demanda de productos de todo un territorio. La oferta limitada y una creciente demanda llevó a que se

²⁰ Mariano Alcocer Martínez, *Historia económica de México* (México: América, 1952), 325

²¹ En el caso de la población africana su número siempre fue más reducido al ser 20 000 -cerca del 0.1 %- en 1570 y para 1650 su número había apenas crecido a 30 000 personas, lo cual significaba el 2.25 % de la población. Ernesto de la Torre, "Época colonial. Siglos XVI y XVII" en *Historia documental de México 1*, ed. Miguel León-Portilla (México: UNAM, IIH, 2013), 457.

cometieran algunos abusos, ya que, al fijarse los precios a conveniencia del artesano, la mayoría de las veces se encarecían de manera exorbitante. Motolinía reafirma esto al contarnos que en los poblados no “hay más de un oficial [español] de cada uno [de los oficios y, por ello], venden como quieren”.²² Así, la escasez de artesanos españoles y una demanda creciente de productos, hacía que quedara un mercado cautivo y ansioso de mercancías.

La solución fue utilizar la mano indígena, la cual fue reconocida por su calidad desde el principio. Fray Gerónimo de Mendieta comentaba el “ingenio y habilidad” que tenían los indígenas en los distintos oficios durante su “infidelidad”.²³ Tanto en su trabajo en cerámica, como en madera, piedra, metales, cueros y palmas, los españoles quedaron sorprendidos de su destreza, sobre todo porque eran realizados de una manera rudimentaria. Incluso, se admiraron de las obras que hacían con plumas o los pétalos de las flores y las hojas, ya que mostraba un ingenio que excedía lo conocido por los españoles.²⁴

Sólo existían dos pequeños detalles en las obras indígenas: su falta de familiaridad con las herramientas occidentales y sus figuras, que las realizaban “feas, como a sus propios dioses”, lo cual mostraba “el pecado en que siempre permanecían”.²⁵ Pero, si estos dos elementos eran corregidos, el trabajo indígena podría ser utilizado para elaborar desde los objetos cotidianos hasta los sagrados. Por lo cual, era fundamental que el indígena aprendiera las nuevas formas y se familiarizara con las nuevas herramientas.

1.1. EL APRENDIZAJE. SAN JOSÉ DE LOS NATURALES Y LA FORMACIÓN DE ARTISTAS INDÍGENAS

La educación en el siglo XVI en la Nueva España estaba encauzada hacia el indígena y tenía la finalidad de enseñarle los preceptos religiosos, su papel en la sociedad, su actuar

²² Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (México: Porrúa, 2007), 246.

²³ Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México: CONACULTA, 2002), 65.

²⁴ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 67.

²⁵ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 66.

y, sobre todo, la conveniencia de integrarse a las distintas instituciones políticas, sociales, económicas y religiosas que eran extrapoladas de Europa.²⁶

Para esta labor, el papel de la escuela fue fundamental, ya que buscaba unir dos universos distintos y, en ese sentido, aprovechar lo mejor del mundo indígena para potencializar la cultura europea. Por ello, la creación de un centro educativo fue de las primeras tareas realizadas con la llegada de los religiosos. Así, cuando llegaron fray Pedro de Gante, Juan de Tecto y Juan de Aora, organizaron una escuela en Texcoco, la cual estuvo destinada a la enseñanza del indígena y ayudó a los religiosos a comprender la lengua, las creencias y la forma de la sociedad que trataban de convertir.²⁷

Este primer centro educativo dio paso a un proyecto más ambicioso: la escuela de artes y oficios, la cual fue fundada en 1527 y se encontraba en los terrenos anexos a la capilla de San José de los Naturales. El principal objetivo de este centro era formar la mano de obra artesanal que la nueva sociedad demandaba²⁸ y, para lograrlo, su actividad se enfocó en tres ejes: por un lado, se aprovecharon los conocimientos que el indígena tenía de los oficios, acoplándose al gusto europeo; por otro lado, se le dieron nuevas herramientas para facilitar su labor y; por último, se enseñó al indígena aquellos oficios occidentales que desconocía.²⁹

La finalidad de la educación estaba sustentada en una ética del trabajo, la cual impregnaba todos los aspectos de la persona, desde su actuar particular hasta su comportamiento en sociedad. De una forma individual, la realización de un oficio le brindaba

²⁶ Pablo Escalante Gonzalbo y Antonio Rubial García, “La educación y el cambio tecnológico” en *Historia de la vida cotidiana en México*, Pablo Escalante Gonzalbo (coord.) (México: COLMEX, FCE, 2009), 391.

²⁷ Alfonso Trueba, *Fray Pedro de Gante* (México: Jus, 1952), 19.

²⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (México: FCE, 2010), 135; Estrada de Gerlero, “Las utopías educativas de Gante y Quiroga”, 304; Trueba, *Fray Pedro de Gante*, 24; Francisco de la Maza, “Fray Pedro de Gante y la capilla abierta de San José de los Naturales” en *Fray Pedro de Gante IV centenario de su muerte. Artes de México*, 150, (1972): 33-38.

²⁹ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 136.

al indígena una forma honrada de trabajo y de sacar recursos para mantenerse a sí y a su familia. Diego de Basalenque nos comenta que “En lo que más se esmeraron los primeros ministros por evitarles la ociosidad a que son inclinados [...] fue que aprehendiesen todos los oficios, que son necesarios para vivir en policía”³⁰, ya que, como lo comentaba Molina, ello les ayudaría a los varones a “trabajar fuertemente para adquirir lo necesario a su persona (conviene a saber), su propio sustentamiento y el de su mujer e hijos”.³¹

El trabajo también buscaba integrar al indígena a una vida comunal, donde se vinculaba con personas que realizaban su oficio y generaba un sentido de pertenencia. Al sentirse integrado a un grupo con necesidades y anhelos semejantes, recuperaría la cohesión social y la identidad que se habían perdido a raíz de la conquista; aunque, ahora, estas estarían sustentadas, ya no en prácticas idolátricas, sino en ideas cristianas.

Además, la creación de grupos de trabajo en los poblados generaba una autosuficiencia económica, al producirse aquellos elementos (tanto prácticos como devocionales) que la misma comunidad necesitaba. En caso de que algún artículo no fuera conseguido en el poblado, se trató de crear una red de apoyo entre los distintos pueblos de una zona, de tal manera que:

“en cada población, [...] se hiciese una cosa con mucha perfección y elegancia, como decir, en una se labrasen paños, en otras xarcia, para la mar, en otra hierro, en otra pintura de pincel y pluma, en otra escritorios, y en otra carpintería, y otras diferencias de Artes, con que sus naturales tienen en casa de todo, y no buscan nada fuera, y sus comarcanos los buscan a ellos”.³²

³⁰ Diego de Basalenque: *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados* (México: SEP, 1985), 98-99.

³¹ Alfonso de Molina, *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana* (México: UNAM, IIFL, IIH, 1984), 55 v.

³² Gil González Dávila, “Teatro eclesiástico de la s[anta] Iglesia de Mechoacán, vidas de sv[s] obispos y cosas memorables de sv sede” en *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias*

Con ello el indígena se sentiría parte de una comunidad y no tendría la necesidad de relacionarse con los españoles, algo que, aunque siempre se intentó evitar, nunca se logró, y ambas poblaciones interaccionaron constantemente durante el periodo novohispano.

El trabajo también tenía un fin redentor. Desde la caída de Adán, el hombre había tenido que redimirse por medio del trabajo.³³ Si hacía bien la labor que se le encomendaba, de forma honesta y buscando el bien de la comunidad, el indígena podía alcanzar la salvación. Es frecuente encontrar en el *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana* de fray Alonso de Molina una constante referencia a la ética del trabajo, al pedirle a los artesanos y mercaderes que tengan en “memoria, de todos los engaños y daños que a los otros heziste”³⁴ y a los gobernantes se les exhorta a que recuerden si han pedido un exceso de tributo, si han abusado de su poder y, sobretodo, si “por ventura gastaronse donde no convenía, ni en vitalidad y provecho del pueblo”.³⁵ Esto polarizó el trabajo entre aquel que era bien hecho, que cumplía con los preceptos morales y que por ello estaba en el camino de la salvación y; el mal hecho, basado en la mentira y el fraude que conducía al Infierno. Sahagún, en su décimo libro, recoge una larga lista de oficios y sus preceptos morales, donde se enuncian las malas prácticas que hacían los oficiales (lo cual los convertía en pecadores) y aquellas virtudes que llevaban a su salvación. Un ejemplo de esta dualidad la encontramos en la descripción del oficial mecánico:

El buen oficial mecánico es de estas condiciones, que a él se le entiende bien el oficio en fabricar e imaginar cualquier obra, la cual hace después con facilidad y sin pesadumbre, al fin es muy apto y diestro para trazar, componer,

Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes (Nueva España) (Castilla y León: Universidad de León, 2004), 242.

³³ Estrada de Gerlero, “Las utopías educativas de Gante y Quiroga”, 314.

³⁴ Molina, *Confesionario mayor*, 10 r.

³⁵ Molina, *Confesionario mayor*, 42 r.

ordenar, aplicar cada cosa por sí, a propósito. El mal oficial es considerado, engañoso, ladrón y tal que nunca hace obra perfecta.³⁶

La redención por medio del trabajo fue uno de los principales cambios que trajo la implantación del cristianismo. Este precepto, que había surgido desde el Románico, era enseñado por los frailes en las iglesias, pero fue sobre todo en la escuela de San José de los Naturales donde este proyecto se trató de desarrollar plenamente, aprovechando los anteriores oficios, enseñando las técnicas europeas y transformando la esencia del trabajo al darle un carácter cristiano.

La escuela de San José de los Naturales regía las actividades de los estudiantes en su día a día. Lo primero que se hacía por las mañanas era acudir a la capilla al oficio divino. Posteriormente se repartían en grupos dentro del atrio del convento y aprendían la doctrina cristiana, así a “los principiantes, se les enseña el *Per signum*, y a otros el *Pater noster*, y a otros los Mandamientos, según que van aprovechando”.³⁷ Una vez que se habían aprendido las lecciones se les examinaba, comprobando que podían recitarlas de forma fluida y cuando esto ocurría subían de “grado en grado” hasta conocer los preceptos básicos del cristianismo.

Después de conocer los fundamentos de la religión el siguiente paso era aprender “el modo de hablar y escribir”.³⁸ Logrado aquello los estudiantes se formaban en distintas actividades que se empleaban en la misa o para mantener en funciones el convento. Por lo que “algunos aprenden a cantar, y otros aprenden la confesión y ceremonias de ayudar a misa, para servir de sacristanes, y ayudan la misa con tanta devoción y diligencia como

³⁶ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 2006), 536.

³⁷ Joaquín García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen en enseñar a los indios la doctrina, y otras cosas de policía cristiana” en *Códice franciscano siglo XVI. Informe de la provincia del santo evangelio al visitador lic. Juan de Ovando. Informe de la provincia de Guadalajara al mismo. Cartas de religiosos, 1533-1569* (México: S. C. Hayhoe, 1941), 62-84.

³⁸ Diego de Valadés, *Retórica cristiana* (México: FCE, 2013), 470-1.

frailes muy concertados”.³⁹

Esta enseñanza modificó la forma de los pueblos indígenas de manera profunda, al integrar nuevas actividades, colores, olores y sonidos. Uno de estos cambios se dio con la instrucción del canto. Motolinía comenta que al inicio los indígenas “se reían y burlaban de ello”.⁴⁰ Esta escena, donde un fraile (empecinado en instruirles a usar su voz) se paraba y se ponía a entonar un armonioso canto gregoriano, acompañado de la risa burlona de los indígenas, ocasiona que todavía en la actualidad nos cause gracia la anécdota. Aun así, el empeño de los frailes y la habilidad del indígena formó a grandes cantores, que no sólo aprendía de memoria las melodías, sino que incluso algunos de ellos llegaron a componer misas cantadas. Su habilidad fue tal que el mismo Gante le escribía al rey Felipe II que había en la Nueva España “buenos [...] cantores que podrían cantar en la capilla de V. M. tan bien, que si no se ve quizá no se creará”.⁴¹

Una vez que el indígena había aprendido las actividades básicas para el culto, continuaba su formación en los distintos oficios. Primero se le enseñaban aquellos trabajos comunes como el de sastre, zapatero, carpintero, herrero y pintor.⁴² Aunque hay que aclarar que la primera formación en estas labores no se daba en el convento, ni en la escuela, sino que se recibía en la casa, con los padres, donde aprendía los oficios y las distintas técnicas.⁴³ Para el caso de los pintores, aprendía en su casa a moler los colores, mezclarlos con un aglutinante y aplicarlos, según las costumbres prehispánicas. Posteriormente, cuando llegaban con los frailes “perfeccionaban” los oficios,⁴⁴ conocía como usar las

³⁹ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos”, 64.

⁴⁰ Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, 242.

⁴¹ Pedro de Gante, “Carta de fray Pedro de Gante al emperador del 31 de octubre de 1532” en Ernesto de la Torre Villar, “Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América” en *Estudios de historia novohispana* 5 (1974): 44.

⁴² Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. libro IV, c. XIII, p. 408.

⁴³ Pablo Escalante Gonzalbo, “La etapa indígena” en *Historia mínima de la educación en México*, Dorothy Tanck Estrada (coord.), (México: COLMEX, 2010), 14.

⁴⁴ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. libro IV, c. XIII, p. 408

herramientas europeas, así como los cánones y las formas occidentales.⁴⁵

Una vez que aprendía un oficio, continuaba con los principios básicos de los demás, hasta llegar a conocer los de “mayor sutileza”.⁴⁶ Al final, el indígena conocía los fundamentos de todos los oficios y podía especializarse en uno en particular.⁴⁷

La versatilidad del artista indígena puede apreciarse en las similitudes que tienen distintas obras, mostrándonos cómo los artistas podían moverse de un soporte a otro, al conocer las distintas formas de hacer y las distintas normas. Esto es evidente en las producciones pictóricas de Tepetlaoxtoc (Estado de México), donde los mismos artistas que pintaron los medallones del claustro bajo del convento, participaron en la elaboración del códice de Tepetlaoxtoc.⁴⁸ También, la versatilidad del artista se puede apreciar en el folio 59 r del *Códice Aubin*, donde se registró en el año 1574 “El 8 de abril, jueves santo, fue llevada en procesión, con otras, una imagen de nuestro señor” (ilustración 5.1).⁴⁹ Esta noticia fue ilustrada con una representación que sigue el lenguaje pictográfico del códice, donde se ve a Jesús con la cruz, sentado en un cubo y volteando a ver a María y al apóstol Juan. Dicha representación, por motivos que se desconocen, fue cambiada por una con el mismo tema, pero con cánones renacentistas. Esta corrección fue contemporánea al texto, ya que posee los mismos colores del códice y la representación se amolda al escrito y al cartucho calendárico, con lo cual podemos distinguir la versatilidad del artista y la capacidad que tenía de moverse en dos lenguajes distintos.

La enseñanza se hacía mediante la copia y la repetición. Por ejemplo, para aprender

⁴⁵ Pedro Ángeles Jiménez, “Apeles y tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano indígena del siglo XVI en la Nueva España” en *De arquitectura, pintura y otras artes*. (México: UNAM, IIE, 2004), 94.

⁴⁶ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*. libro IV, c. XIII, 408.

⁴⁷ Estrada de Gerlero. “Las utopías educativas de Gante y Quiroga”, 311.

⁴⁸ Pablo Escalante Gonzalbo y Aban Flores Morán, “Pintura mural y pintura de códices en Tepetlaoxtoc a mediados del siglo XVI” en *Piedras y papeles, vestigios del pasado*, R. C. Martínez García y M. Á. Ruz Barrio (coords.). (México: El Colegio Mexiquense, 2017), 77-91.

⁴⁹ “Nican teuan tlayauallo Tote[cuiy]o ixiptlatzin axcan jueves sancto a VIII días del mes de abril”. Rafael Tena Martínez, *Códice Aubin* (México: INAH, Secretaría de Cultura, 2018), 88-9.

a escribir se copiaban planas manuscritas, libros de coro y textos impresos.⁵⁰ La habilidad que mostró el indígena desde temprano hizo que los frailes quedaran sorprendidos por la capacidad de observación del indígena, la rapidez con que aprendían y su habilidad como copistas. De la destreza de los estudiantes, nos comenta Motolinía que:

En el segundo año que los comenzamos a enseñar dieron a un muchacho de Tezcucó por muestra una bula, y sacóla tan a el natural, que la letra que hizo parecía el mismo modelo, porque el primer renglón era de letra grande, y abajo sacó la firma ni mas ni menos, y un I.H.S. con una imagen de nuestra señora, todo tan propio, que parecía no haber diferencia del molde a la otra letra.⁵¹

Este método pronto fue trasladado a la enseñanza del dibujo. Ahí la labor fue más fácil, ya que, los indígenas conocían la técnica, solamente era necesario enseñarles el canon occidental. Para esto se hacía que el estudiante realizara interminables copias de las imágenes. Los grabados, las estampas y las ilustraciones de los libros fueron reproducidas una y otra vez en papel por los indígenas, para familiarizarse con las formas, el repertorio iconográfico y así realizar, poco a poco, un dibujo correcto. Una vez que se había interiorizado el canon, se comenzaban a utilizar soportes como la tela, madera o los muros, es decir, se podía ya realizar una obra.⁵² Esto, al cabo de los años, llevó a Mendieta a afirmar que los indígenas “después que fueron cristianos, y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten y

⁵⁰ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos...*, 143.

⁵¹ Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, 241. Donald Robertson afirmaba que este pasaje demostraba el papel que tuvo Tlatelolco en la enseñanza de las artes y, sobre todo, del dibujo. Posteriormente Pablo Escalante hizo notar que este párrafo no hacía referencia de manera directa a la enseñanza de la pintura o del dibujo y que Tlatelolco, como veremos más adelante, era un centro de estudios superiores, donde no se enseñaba ningún oficio. Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period* (Norman: University of Oklahoma Press, 1994), 43; Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos...*, 143.

⁵² Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos...*, 143

contrahagan”.⁵³ Así, la mejor prueba del éxito de la enseñanza era la obra misma.

La copia de las imágenes le permitía al indígena dominar los nuevos cánones, pero también, al ver una y otra vez una imagen, se propiciaba su análisis. Posibilitaba que el artista comprendiera el contenido que dibujaba, sintetizara las ideas, se quedara con aquel elemento trascendental y, con ello, conociera y reflexionara sobre los preceptos cristianos. Esto hizo que el indígena dominara las ideas occidentales, se apropiara de ellas y, con el pasar el tiempo, las ocupara para expresar nuevas cosas, para expresar su cultura.

1.1.1. EL MAESTRO

Para que este método de enseñanza tuviera los resultados deseados debía de existir un maestro versado en las artes. En un inicio esta labor titánica recayó en fray Pedro de Gante, quién fue el “primero y principal maestro y industrioso adiestrador de indios”.⁵⁴ Aunque conocemos muy poco acerca de este fraile flamenco,⁵⁵ sabemos que fue gracias a él que se fundó la escuela de artes y oficios de San José de los Naturales y fue él quien les empezó a enseñar “todas las artes mecánicas [...] pues ninguna le era desconocida”.⁵⁶

En esta escuela Pedro de Gante conoció las habilidades que tenían los indígenas y las encauzó hacia las necesidades de la nueva sociedad. Conforme llegaron más frailes, éstos comenzaron a apoyarlo en el proyecto educativo. De sus colaboradores pocos nombres han quedado, aunque sabemos de la existencia de un fraile llamado Daniel, que enseñaba bordado; y fray Juan Caro, encargado del canto.⁵⁷ Incluso, es de suponer, que muchos de los frailes que llegaban a la Nueva España se formaban codo a codo en las artes mecánicas con los indígenas, con lo cual podían convertirse en maestros al dominar un arte y se familiarizaban con el indígena y aprehendían su lengua y sus costumbres.

⁵³ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, libro IV, capítulo XII, p. 404,

⁵⁴ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, libro IV, capítulo XIII, p. 70.

⁵⁵ Diego Valadés, *Retórica cristiana*, 470-471 y 496-497.

⁵⁶ Valadés, *Retórica cristiana* (México: FCE, 2003), 222.

⁵⁷ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos...*, 139.

Sabemos que esta actividad fue en las primeras décadas muy importante dentro de los quehaceres del fraile, ya que el religioso al realizar con el indígena sus actividades, colaborar en sus oficios, jugar con los niños y platicar con los ancianos, recolectaba los nombres de las cosas, las expresiones y las creencias que se tenían, es decir, conocía su cultura. Estos datos que se recogían de la vida cotidiana eran confrontados entre todos en el convento, se explicaban las palabras que se habían recabado, sus usos y significados, y se formaban incipientes vocabularios de las lenguas indígenas.⁵⁸ Esta forma de proceder le ayudaba al fraile a generar una relación más cercana con los indígenas, ya que, en lugar de estar distantes y hacer patente su relación de poder, convivían con la población, comían lo que ellos comían y practicaban las mismas actividades, lo cual hacía que los religiosos se encontraran cerca y se vieran como un aliado con el cual se podía contar.

Entre los frailes que fueron alumnos de fray Pedro de Gante quien más destacó fue fray Diego de Valadés⁵⁹ y logró tal avance en dibujo y pintura que posteriormente se convirtió en maestro de San José de los Naturales, colaborando codo a codo con el fraile flamenco.

Este tránsito de alumno a maestro ocurría también con los indígenas,⁶⁰ con lo cual se lograba, además de crear un grupo de maestros nativos que colaboraban en la escuela, que la técnica indígena continuara transmitiéndose de generación en generación, pero mediada por las formas de hacer occidentales.

La creación de artesanos y maestros indígenas versados en el cristianismo, tenía la finalidad de expandir la nueva religión, ya que, aunque algunos de ellos se quedaban en San José de los Naturales, la mayoría buscaba un lugar de trabajo más propicio,

⁵⁸ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, libro III, capítulo XVI, 366.

⁵⁹ Esteban Palomera, *Fray Diego Valadés O.F.M.* (México: Jus, 1963), 58-61; Esteban Palomera, "Introducción", en Diego Valadés, *Retórica cristiana* (México: FCE, 2003), VII-XLIX; Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 139.

⁶⁰ Ángeles Jiménez, "Apeles y tlacuilos", 94; Pablo Escalante, "La etapa indígena", 33.

estableciéndose en los poblados de la redonda, donde no existía tanta competencia y tenían el amparo del convento del lugar que les permitía desarrollar su oficio.⁶¹ Esto, por un lado, hacía que el nuevo modo de hacer las cosas fuera difundido por las poblaciones, ya que el artesano indígena se convertía en el maestro de los futuros artesanos de aquel poblado, enseñándoles su oficio, el carácter religioso del trabajo y a analizar, sintetizar y reflexionar sobre los temas que se pintaban. De esta forma, no sólo se transmitían los oficios, sino que la religión se expandía, incorporándose a un nuevo modo de hacer y crear las cosas. Pero esto era un arma de doble filo, ya que la fuga de maestros indígenas fue una de las causas (por increíble que parezca) de la ruina de estos proyectos, ya que, como comenta Diego de Basalenque, los maestros salían “a otros pueblos y no volvían”,⁶² creándose una carencia de personas adiestradas en la escuela. Esto nos muestra lo endeble y precarias que eran estas fundaciones y con ello se entienden también las constantes súplicas al rey para que les otorgara su apoyo.

1.1.2. EL ALUMNO

Además de los maestros, ya fueran frailes o indígenas, el papel del alumno era fundamental en la enseñanza. Se pensaba que la edad perfecta para recibir la educación cristiana iniciaba entre los 10 y los 12 años y finalizaba entre los 14 y 15 años,⁶³ momento propicio para que el indígena se apropiara de las nuevas ideas y creara un vínculo difícil de romper. Una vez terminada la formación se esperaba que el alumno se casara, ya que la edad ideal del “varon pa poder contraer matrimonio con su mujer, conviene que tenga catorze años de

⁶¹ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos...*, 139

⁶² Basalenque, *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, 99.

⁶³ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 64; Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga primer obispo y arzobispo de México*, t. IV (México: Porrúa, 1947), 240-1; José María Kobayashi, *La educación como conquista* (México: El Colegio de México, 1984), 306-7; Pablo Escalante Gonzalbo, “El colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco” en *Arqueología Mexicana* 89 (2008): 59.

hedad y la mujer doze”,⁶⁴ y a partir de ahí comenzaban a ejercer su oficio “para sustentarse á sí mismos y ayudar á su república”.⁶⁵

Los alumnos se dividían en dos tipos: los hijos de los macehuales y los hijos de los caciques o principales. A los primeros se les enseñaba en las mañanas en el atrio del convento los principios de la religión católica. Una vez terminada esta enseñanza debían de regresar a su casa para ayudar a sus padres en las labores “de agricultura o en los oficios que tuvieren, y las muchachas compañía de sus madres y aprendan los oficios mujeriles con que han de servir a sus maridos”.⁶⁶ Se esperaba que al volver a sus casas, después de adquirir los conceptos cristianos, los mismos alumnos ayudaran en la conversión de sus padres, ya que se les encargaba “que cada noche les hagan decir la doctrina y rezar las oraciones, porque hagan lo que deben a cristianos, y porque, olvidando lo deprendido, no vengán después a padecer nuestro trabajo, cuando andando el tiempo se les pidiere cuenta de ello”.⁶⁷ La educación que se les daba a los hijos de los *macehulaes* no iba más allá, ya que, como no iban a dirigir sus poblados, no tenían la necesidad de saber mucho,⁶⁸ “quedándose en la simplicidad que sus antepasados tuvieron”.⁶⁹

A los hijos de “los principales y caciques” les esperaba una formación más rigurosa. Debido a que “no hacían falta en su casa”, se quedaban en las instalaciones de la escuela, para que “se olvidasen de sus sangrientas idolatrías y excesivos sacrificios, donde el demonio se aprovechaba de innumerable cantidad de ánimas”.⁷⁰ También se les prohibía ver a sus padres hasta que asimilaran por completo la nueva religión y así ellos se la

⁶⁴ Molina, *Confesionario mayor*, 46 r.

⁶⁵ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 55.

⁶⁶ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 56.

⁶⁷ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 56.

⁶⁸ Joaquín García Icazbalceta, “Fray Pedro de Gante” en *Fray Pedro de Gante IV centenario de su muerte. Artes de México*, 150, (1972): 10.

⁶⁹ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 55.

⁷⁰ Pedro de Gante, “Carta de fray Pedro de Gante al rey don Felipe II, 13 de junio de 1558” en Ernesto de la Torre Villar, “Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América” en *Estudios de historia novohispana* 5 (1974): 56.

enseñarían a sus padres. A este grupo se le dio una formación más completa, enseñándole a leer, escribir, cantar, predicar, celebrar los oficios divinos y los distintos oficios manuales. Pedro de Gante menciona que solamente en la Ciudad de México tenía cerca de quinientos niños a su cargo.⁷¹ Ellos se formaban como todos unos humanistas, conocían los fundamentos intelectuales de su tiempo y tenían una sólida preparación en las artes. Los cincuenta mejores alumnos de este exclusivo grupo se preparaban en los temas que se iban a predicar cada domingo y, cuando llegaba el fin de semana, los muchachos iban a predicar de dos en dos a los poblados cercanos y, en caso de que se tuviera noticia que se iba a celebrar una fiesta prehispánica, se mandaba a estos muchachos a que trataran de estorbarla.⁷²

1.1.3. HUMANISTAS INDÍGENAS

Es probable que los alumnos más adelantados de San José de los Naturales pasaran a formar parte del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde recibían una educación más esmerada. En este recinto se les enseñaba gramática, lógica y retórica, además de tener que estudiar geografía, historia y preceptiva literaria.⁷³ Los indígenas en esta escuela conocían los textos filosóficos y teológicos clásicos, habían leído a san Agustín, Aristóteles, Cicerón e incluso estaban familiarizados con la producción intelectual del momento, como Tomás de Kempis o el mismo Erasmo.⁷⁴

Esta escuela era un centro de estudios superiores⁷⁵ y tenía como finalidad crear un clero indígena que conociera y dominara las sagradas escrituras.⁷⁶ Esta opción pronto

⁷¹ Pedro de Gante, "Carta de fray Pedro de Gante a los padres y hermanos de la provincia de Flandes, 27 de junio de 1529" en Ernesto de la Torre Villar, "Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América" en *Estudios de historia novohispana* 5 (1974): 42.

⁷² García Icazbalceta, "Fray Pedro de Gante", 11.

⁷³ Escalante Gonzalbo, "El colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco", 59;

⁷⁴ Escalante Gonzalbo, "La etapa indígena", 35

⁷⁵ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 145.

⁷⁶ Margarita Menegus Bornemann, *Los indios, el sacerdocio y la universidad en Nueva España, siglos XVI-XVIII* (México: UNAM, CESU, Plaza y Valdés, 2006), 21; Robert Ricard, *La conquista espiritual*

quedó en el olvido cuando uno de sus primeros alumnos, el cacique de Tezcoco Carlos Chichimecatecuhtli Ometochtzin, fue acusado en 1539 de adorar a los antiguos dioses e incitar a los pobladores a dejar el cristianismo.⁷⁷ Así, apenas dieciocho años después de la conquista (cuando aún estaba muy fresco el recuerdo de la anterior religión) se esperaba un resultado inmediato, que si bien se iba a dar, aún faltaban algunas décadas para ver los frutos deseados. Pese a ello, el proceso se juzgó demasiado pronto, dándose un resultado negativo, lo que ocasionó que algunos de sus principales benefactores (como era Juan de Zumárraga) retiraran su apoyo al no ver en el indígena “inclinación” para esta labor, ya que, al llegar la hora, seguía creyendo en sus “idolatrías” o prefería casarse en lugar de seguir el celibato del clero.⁷⁸

A pesar de esto, la escuela tuvo un papel muy importante en la formación de la sociedad novohispana del siglo XVI, ya que los indígenas que egresaban de este colegio se convirtieron en los principales mediadores culturales. Eran ellos quienes al estar inmersos en las dos tradiciones generaban una unión de las culturas, ya que al provenir de una familia noble (sobre todo en los primeros años), habían estado en contacto con los preceptos indígenas de antaño. Pero, por otro lado, al ser educado por los frailes, conocían y dominaban la cultura occidental. Eran ellos los encargados de traducir la cultura cristiana a los conceptos indígenas. Una labor titánica, donde el indígena se convertía en un verdadero humanista, ya que unía, reformulaba y sintetizaba los elementos de ambas

de México (México: FCE, 2014), 338; Pablo Escalante Gonzalbo, “El colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco” en *Arqueología Mexicana* 89 (2008): 59. En este sentido, el único autor que difiere con la idea de que el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco tenía como finalidad la creación de un clero indígena es Lino Gómez Canedo, quien considera que “De acuerdo con los testimonios documentales y coetáneos, el colegio tenía como finalidad la preparación de una clase dirigente indígena”, por lo cual, su papel, como lo veremos, se habría cumplido a la perfección. Aunque esta posición no explicaría el descontento de sus patrocinadores, ni su posterior abandono y decadencia. Lino Gómez Canedo, *La educación de los marginados durante la época colonial* (México: Porrúa, 1982), 148.

⁷⁷ Archivo General de la Nación, *Proceso inquisitorial del cacique de Tetzoco* (México: Eusebio Gómez de la Puente, 1910), *passim*.

⁷⁸ Escalante Gonzalbo, “El colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco”, 59-60.

tradiciones y creaban algo nuevo, una cultura cristiana e indígena. Juan Bautista Viseo nos recuerda en su *Sermonario en Lengua Mexicana* algunos de los humanistas indígenas que les ayudaban a los franciscanos en sus labores de traducción,⁷⁹ destacando la figura de don Antonio de Valeriano, originario de Azcapotzalco y autor del *Nican Mopohua*.⁸⁰ Él era considerado uno “de los mejores latinos y rethoricos que salieron [de Tlatelolco] (aunque fueron muchos en sus primeros años de fundación) y fue tan gran latino que hablaba extempore (aun en los últimos años de su vejez) con tanta propiedad y elegancia que parecía un Ciceron o Quintiliano”.⁸¹ También sobresale la figura de Juan Badiano, que tradujo al latín el libro *Libellus de medicinalibus Indorum herbis* que llevaba en náhuatl el nombre de *Hama Macehua Xihui Pahtli* (*Cuaderno de medicamento de hierbas indígenas*),⁸² o el caso de Antonio Huitziméngari que estudió con Alonso de Veracruz y llegó a dominar el griego, latín, hebrero, castellano, además de ser un experto en teología, filosofía y ciencias,⁸³ entre muchos otros latinistas indígenas que se formaron con los frailes.

La creación de un grupo de colaboradores indígenas, sólidamente preparados en

⁷⁹ Por ejemplo, Hernando de Ribas, nacido en Texcoco, era “muy gran latino y con mucha facilidad traduzia cosa de latín, y de romance en la lengua mexicana: atendiendo mas al sentido que ala letra”; don Juan Bernardo de Huejotzingo “escribía cartas en latín muy congruo, y apazible, que daba contento a qualquiera que leya”, Diego Adriano, nacido en Tlatelolco, era “muy gran latino, y tan hábil, que aprendió a componer, y componia en la emprenta en cualquier lengua, tan bien, y tan expeditamente, como lo pudiere hacer qualquier Maestro”; don Francisco Baptista de Contreras era originario de Cuernavaca y era “muy hábil, particularmente con la pluma en la mano, escribe en nuestra lengua Castellana cartas tan bien ordenadas, que hombres muy discretos se maravillaban de leerlas”; Esteban Bravo había nacido en Tlailotlacan, barrio de Texcoco, y “era muy buen latino y traduzia cualquier cosa del romance, y de latín en lengua mexicana, con tanta abundancia, y multitud de vocablos, que pone admiración”; Pedro de Gante, homónimo del fraile fundador de San José de los Naturales, había nacido en Tlatelolco, fue maestro del colegio de la Santa Cruz y “tradujo muchas cosas, especialmente vida de santos [...] [y tenía] mucha habilidad y talento”. Entre estos indígenas cabría resaltar la labor de Agustín de la Fuente, que nació en Tlatelolco y ayudó a fray Bernardino de Sahagún y fray Pedro Oroz en sus trabajos, ya que él era de las personas de “muy buen entendimiento y razón: y sabe su lengua e idiotismos della, con gran propiedad”. Juan Bautista Viseo, *Sermonario en lengua mexicana* (México: Diego Davalos, 1606), XXVIII-XXXI.

⁸⁰ Edmundo O’Gorman, *Destierro de sombras* (México: UNAM, IIH, 1986), 50; Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe* (México: Colegio Nacional, FCE, 2000), 33.

⁸¹ Viseo, *Sermonario en lengua mexicana*, XXIX.

⁸² Martín de la Cruz y Juan Badiano, *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (México: FCE, IMSS, 1991), VII.

⁸³ Tarsicio Herrera Zapién, *Historia del humanismo mexicano* (México: Porrúa, 2000), 38.

ambas tradiciones, tenía como finalidad que de ahí salieran los “jueces de pueblo, alcaldes y regidores”,⁸⁴ los cuales tendrían un vínculo especial con los religiosos y podrían arraigar la nueva cultura entre los indios. Cabe resaltar que en un inicio las élites, temerosas de la educación que se les iba a dar a sus descendientes, enviaron a los hijos de sus ayudantes, lo que ocasionó que, al paso de los años, ellos fueran los designados como gobernadores. Esta movilidad social, donde los hijos de “labradores y gente baja, se alzaba a mayores”,⁸⁵ comenzó a preocupar a las “familias nobles” y llevó a que se exigiera que no se permitiera que “hijos de populares entren en las escuelas ni aprendan letras, sino sólo hijos de principales”.⁸⁶ De entre los indígenas que salieron del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y fueron gobernantes de sus pueblos se encuentran los ya mencionados Antonio de Valeriano (que dirigió el pueblo de Azcapotzalco por 35 años) y Antonio Huitziméngari (que gobernó Michoacán).⁸⁷ Hay que mencionar que esta división entre *pipiltin* y *macehuales*, con el paso del tiempo se borró, ya que los *macehuales* comenzaron a participar en actividades económicas bien remuneradas (como el cultivo de la grana cochinilla) y al forjar grandes cantidades de dinero comenzaron a ser incluidos en las tomas de decisiones de los pueblos, independientemente de su linaje y con ello sus hijos recibieron una educación más esmerada.

1.1.4. EL ARTISTA INDÍGENA

Estos intelectuales y humanistas indígenas no sólo eran grandes escritores, ya que, al estar

⁸⁴ Gante, “Carta de fray Pedro de Gante al rey don Felipe II, 13 de junio de 1558”, 59.

⁸⁵ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 63.

⁸⁶ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 63.

⁸⁷ Viseo, Sermonario en lengua mexicana, XXIX, XXXI; Delfina Esmeralda López Sarrelangue, *La nobleza indígena de Pátzcuaro en la época virreinal* (Morelia: Morevallado, 1999), 225; José Corona Núñez, “Antonio Uitziméngari, primer humanista tarasco” en *Humanistas novohispanos de Michoacán* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1982), 49-62; Rodrigo Martínez Baracs, *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la “ciudad de Mechuacan”, 1521-1580* (México: INAH, FCE, 2015), 260-1, 313, 298; Miguel León-Portilla, *Humanistas de Mesoamérica* (México: FCE, El Colegio Nacional, UNAM, 2017).

versados en todas las artes, muchos de ellos también crearon discursos visuales. Así, algunos indígenas dejaron de ser considerados simples copistas, personas con habilidades técnicas, y pasaron a ser considerados artistas. Creadores que reflexionaban sobre su realidad y su historia, que, con toda la base intelectual que tenían, podían discutir el contenido iconográfico de las imágenes, las posibilidades interpretativas y los referentes visuales. Podían moverse en ambas tradiciones y, al final, crear una obra única con una densidad discursiva propia de los humanistas de su tiempo.

Estos artistas indígenas se alejaron de la sombra del trabajo colectivo y su nombre comenzó a ser recordado por su creatividad, intelecto y destreza. De ellos hemos conservado algunos nombres, con datos fragmentarios, aunque, en la mayoría de los casos, ignoramos sus obras.⁸⁸ Entre los artistas que conocemos sobre su formación está Bernardino, educado en la escuela de San José de los Naturales, donde aprendió el

⁸⁸ Durante mucho tiempo se consideraba que un caso excepcional era el del “pintor” Juan Gerson, ya que se afirmaba que él había sido quien realizó las pinturas en papel amate del sotocoro del convento de San Juan Bautista de Cuautinchán, Puebla. Esta idea se basaba en los *Anales de Tecamachalco*, donde se comenta que en el año 1561 “No yhquac motlalli tecololli yn icatqui Juan Gerson tlahcuillo” (También entonces se construyó el arco toral de piedra estando el pintor Juan Gerson) y posteriormente en el año de 1562 “Nican yn opeuh ya mihcuiloua corocuicoyan no nican ym peuh yn ye mihcuiloua yn capilla y castolli on nauiyoc metztli mayo” (Aquí, empezó ya “a pintarse” el sotocoro. Aquí mismo, empezó “a pintarse” la capilla, el diecinueve del mes de mayo) y “Nican yn oyecauh teopan ynic omihcuillo ymahtlaquihuiyoc on naui metztli de agosto” (Aquí “terminó de pintarse” la iglesia, el día catorce del mes de agosto). La atribución de las pinturas a Juan Gerson se debía a que se tradujo *tlacuilo* como pintor en lugar de escribano y, con ello, al estar Juan Gerson presente cuando se construyó el sotocoro, se pensó que él era quien había realizado las pinturas. Cabe aclarar que esta elección de traducir *tlacuilo* como pintor no se aplicó a todo el texto, ya que, por ejemplo, en el año de 1553 se menciona “yn tlahcuilloque Juan de los Angeles Pedro de Sanctamaria” y en este caso, como en muchos otros, se prefiere traducir *tlacuilo* como escribano. Además de esto, como se verá más adelante, en los *Anales de Tecamachalco* es referido constantemente el trabajo artístico, pero este aparece como una colectividad, tanto de pintores, artesanos o escultores, sin hacerse referencia a un artista específico. Todo ello, lleva a pensar que Juan Gerson era un escribano y formaba parte de la nobleza de Cuautinchan, pero, de ninguna forma, se puede afirmar que era un pintor. Eustaquio Celestino Solís, *Anales de Tecamachalco, 1398-1590* (México: Gobierno del Estado de Puebla, FCE, 1992); Rosa Camelo Arredondo, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio, *Juan Gerson: Tlacuilo de Tecamachalco* (México: INAH, 1964); Manuel Toussaint, “Pinturas coloniales en Tecamachalco”, *Revista de Revistas* XXII, 1169 (1932); Pablo Escalante Gonzalbo, “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco” en *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Alberto Dallal ed. (México: UNAM-IIE, 2006); Xavier Moyssén, “Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IX, 33 (1964): 23-39.

catecismo, gramática castellana y latina y los principios básicos de dibujo, donde, debido a su facilidad en la escultura, se especializó en el trazo de arquerías y capiteles. En el año de 1536 fue uno de los primeros alumnos de Santa Cruz de Tlatelolco, donde tuvo una formación en gramática y retórica.⁸⁹ Ahí, Bernardino conoció a fray Juan de Alameda, con quien entabló una profunda amistad, llevándolo a colaborar en sus distintos proyectos. Por ejemplo, sabemos que Bernardino trabajó en Huejotzingo y, probablemente, fue él quien labró los escudos franciscanos de la iglesia,⁹⁰ en los cuales se encuentra una de las traducciones más simples y significativas que perduraron a lo largo del siglo XVI, al colocar dos chalchihuites (símbolo de lo preciado y lo divino) en las llagas de Cristo.⁹¹ Posteriormente, fray Juan de Alameda pasó a dirigir las obras del poblado de Tula y Huaquechula, y en estos lugares Bernardino colaboró con el fraile,⁹² ayudando en la unión material y simbólica de dos tradiciones.

Uno de los artistas más reconocidos fue "Marcos de Aquino" o "Marcos Cipac" o "Marcos Griego"⁹³ a quien se le ha atribuido la elaboración de la virgen de Guadalupe,⁹⁴ un retrato de fray Pedro de Gante (hoy desaparecido)⁹⁵ y un retablo para la capilla de San José

⁸⁹ Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España* (México: Jus, 1960), 24.

⁹⁰ Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 25.

⁹¹ Pablo Escalante Gonzalbo, "Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI" en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea. Indigenes erbe, europäische traditionen und der europäische Blick*, ed. Helga von Kügelgen (Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2002), 75.

⁹² Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 26.

⁹³ Ángeles Jiménez, "Apeles y tlacuilos", 96.

⁹⁴ Una de las primeras referencias donde se menciona la elaboración de la pintura de la virgen de Guadalupe por Marcos Cipac es en un discurso dado por fray Francisco de Bustamante en San José de los Naturales en la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora. Este discurso fue recogido por un testigo, Alonso Sánchez de Cisneros, que afirmó que: "le oyó decir al dicho padre provincial, qué y todos los demás religiosos habían procurado con muy grande instancia de evitar que los naturales de esta tierra no tuviesen en su devoción y oración en pinturas y en piedras, porque quitarles la ocasión de sus ritos y ceremonias antiguas de adorar en sus ídolos, y que con esta devoción nueva de nuestra Sa. de Guadalupe parecía que era ocasión de tornar a caer en lo que antes avyan tenido, porque era una pintura que avya hecho Marcos, indio pintor; y que para aquella devoción aproballa y tenella por buena era menester haber verificado los milagros y comprobarlos con copia de testigos. Joaquín García Icazbalceta, *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México* (México: Fuente Cultural, 1952), 123.

⁹⁵ Francisco de la Maza, "Iconografía de Pedro de Gante" en *Fray Pedro de Gante IV centenario de*

de los Naturales (1564).⁹⁶ La calidad de sus imágenes era tal que Bernal Díaz del Castillo no dudó en compararlo con Apeles, Berruguete y Miguel Ángel.

Estas comparaciones son por demás interesantes. Primero, porque nos muestra a un Bernal Díaz del Castillo empapado de la cultura humanista de su tiempo, al hacer constantes referencias al mundo clásico. Por ejemplo, en su obra *Hernán Cortés* es comparado con los grandes héroes de la antigüedad, ya que “era tan tenido y estimado este nombre de Cortés en toda Castilla como en tiempo de los romanos solían tener a Julio César o a Pompeyo[...] y entre los cartagineses, Aníbal”.⁹⁷ Esta fórmula fue repetida por distintos autores,⁹⁸ quienes relacionaron al conquistador con Julio César,⁹⁹ Eneas¹⁰⁰ o Alejandro Magno,¹⁰¹ y, con ello, se resaltaba su valentía, liderazgo y la audacia que tenía

su muerte. Artes de México, 150, (1972): 17-32. 19

⁹⁶ Maza, “Fray Pedro de Gante y la capilla abierta de San José de los Naturales”, 35.

⁹⁷ Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, CXXIX, 218, IV, CXCIII.

⁹⁸ Winston A. Reynolds, “Hernán Cortés y los héroes de la antigüedad” en *Revista de Filología Española*, XLV, 1/4 (1962): 259.

⁹⁹ Gaspar de Ávila en *El valeroso español y primero de su casa* (1650) describe a Cortés cuando llegó al puerto de Sanlúcar de la siguiente manera:

Y tan gallarda venía
sobre un tapete de seda,
que, a ser el barquero Amiclas,
pudiera engañar por César

Gaspar Ávila, “El valeroso español y primero de su Casa” en *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid: Domingo García Morrás, 1668), 302; Reynolds, “Hernán Cortés y los héroes de la antigüedad”, 262.

¹⁰⁰ Uno de los autores que van a comparar a Cortés con el troyano Eneas, fundador de Roma, es Antonio de Saavedra Guzmán en su poema *El peregrino indiano* (1599). Así, en su primer canto, mientras menciona la tempestad que Hernán Cortés tuvo que vencer en su rumbo a Cozumel, no duda en comparar esta travesía con la de Eneas, ya que:

No estuuo tan gozoso aquel Troyano
Capitán valeroso, que se vido
Contrastado del viento, y mar insano,
Quando libre escapó de ser perdido:
Ni aquel supremo Rey tan soberano,
Que en la barca de Amidas fue metido
Quando cómo Cortés se vio librado
De la grande tormenta, y mar ayrado

Antonio de Saavedra Guzmán, *El peregrino indiano* (Madrid: Pedro Madrigal, 1599), 59; Reynolds, “Hernán Cortés y los héroes de la antigüedad”, 265.

¹⁰¹ Fernando de Zárate compara en la primera página de su obra de teatro, *La conquista de México* (1655), la fama de Cortés con la de Alejandro Magno. Así, Alvarado, entre el ruido del mar y disparos, le dice a Cortés:

Hernán Cortés. El mismo símil, comparar los grandes nombres de la antigüedad para hacer evidentes las cualidades de una persona, le ayudó a Bernal Díaz a mostrar la habilidad, creatividad e ingenio que tenía Marcos Cipac. La comparación no era novedosa, al contrario, era una fórmula común en el Renacimiento, considerándose a muchos artistas como los “segundos” o “nuevos” Apeles. Leonardo da Vinci era el “Apeles de Florencia”; Simone Martini era el sucesor de Apeles para Petrarca, mientras que Pacheco resaltó a Luis de Vargas como el “Apeles español”.¹⁰² A partir de este gradiente se le dio a Marcos Cipac el nombre del Apeles del Nuevo Mundo.

Las analogías también se hicieron con los grandes personajes del momento, quienes servían como un símbolo y se usaban para resaltar las cualidades de una persona. Hernán Cortés se comparó con Carlo V, haciendo gala de su autoridad y valentía. De esta manera debemos entender la comparación de Marcos Cipac con Miguel Ángel, ya que el pintor italiano era considerado como el prototipo de artista, quien dejó de ser un mero copista y se convirtió en un creador.¹⁰³ Sus obras eran comparadas con las de poetas y filósofos, ya que en sus trabajos existía todo un estudio sistemático del mundo, de las fuentes antiguas e incluso de los principios matemáticos.¹⁰⁴ Con ello, al comparar a Marcos Cipac con Miguel Ángel, se le daba un estatus de artista. Un indígena era reconocido como un intelectual que no sólo copiaba la realidad, sino que creaba discursos pictóricos, llenos

Dios te ampara
gran Cortés en Dios espera,
que has de hacer con su favor
tu heroico nombre, mayor
que el de Alexandro

Fernando de Zárate, “La conquista de México” en *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid: Domingo García Morras, 1668), 228-259; Reynolds, “Hernán Cortés y los héroes de la antigüedad”, 263.

¹⁰² Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre* (Madrid: Akal, 2011), 34; José Rogelio Buendía y Ana Ávila. “Sobre la pintura y los pintores” en *El siglo del Renacimiento* (Madrid: Akal, 1998), 37.

¹⁰³ Patricia A. Emison, *Creating the "Divine" artist: from Dante to Michelangelo* (Leiden: BRILL, 2004), 304.

¹⁰⁴ John Stephens, *The italian renaissance: the origins of intellectual and artistic change before the reformation* (London: Routledge, 2014), 87.

de significados e interpretaciones.

Con ello podemos vislumbrar la existencia de un grupo de indígenas nobles que habían estudiado en San José de los Naturales y en el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y eran reconocidos como artistas, es decir, sabios versados en sus antiguas tradiciones y conocedores de las ciencias occidentales, quienes, con este cúmulo de conocimientos, generaban un puente entre el mundo occidental y el prehispánico y traducían ideas y conceptos que parecían ser incompatibles.

Si bien, esto ocurrió con un grupo cerrado y perteneciente a la élite, la situación era distinta con el resto de los artesanos quienes al no gozar de los beneficios que les brindaba un linaje noble, debían de adquirir los nuevos conocimientos en su contacto cotidiano; debían asimilar de manera independiente las nuevas técnicas y crear imágenes que fueran significativas para la nueva realidad. En esta búsqueda, el artesano indígena se relacionó con los españoles, se integró a un grupo de trabajo receloso en compartir su conocimiento, pero que, al mismo tiempo, les daba a sus miembros una seguridad en su existencia. Así, el artesano indígena descubrió una grieta por donde incorporarse a la nueva sociedad, pero esto significó profundos cambios en su organización, en su hacer y en sus creencias.

1.2. EL TRABAJO INDÍGENA EN EL SIGLO XVI

Como se ha mencionado el convento fue el principal lugar donde la tradición hispana y la tradición indígena confluyeron. Ahí, los frailes buscaron por medio de la enseñanza hacer que los indígenas se apropiaran del cristianismo, pero, desde muy temprano, se dieron cuenta que para lograrlo no debían extirpar de raíz la anterior cultura, ya que era imprescindible mantener ciertos elementos identitarios que sirvieran de base y a partir de ahí construir la nueva fe. Para ello, las escuelas eran algo fundamental. Si bien, San José de los Naturales en la enseñanza de las artes mecánicas y Santa Cruz de Tlatelolco en los estudios superiores fueron casos paradigmáticos en la integración de las culturas, estos

lugares no fueron los únicos centros de enseñanza, ya que está en cada uno de los conventos de “los pueblos de la Nueva España adonde residen religiosos (a lo menos de esta orden de S. Francisco) hay escuelas, las cuales comúnmente se suelen edificar dentro del circuito que tienen los frailes, y pegadas con la iglesia, a la parte del Norte”.¹⁰⁵ También los conventos contaban con un taller de artes manuales, donde se elaboraban los distintos objetos e imágenes necesarias para el culto, lugares que, aunque eran menos ambiciosos que San José de los Naturales o el mismo Tlatelolco, fueron fundamentales en la integración de las culturas, ya que ahí la interacción se dio de manera más personal, de forma más íntima entre el fraile y los artistas.

1.2.1. EL TRABAJO COLECTIVO

Sabemos que estos talleres o *tlacuillocallis*¹⁰⁶ (casas de pinturas) (como aparecen en las fuentes) aprovecharon la organización laboral de la época prehispánica. Estos lugares tenían una jerarquía parecida a la de la época prehispánica. El *tachcauh*¹⁰⁷ o *tepixqui*¹⁰⁸ eran las autoridades de los trabajadores y se encargaban del orden dentro del grupo de especialistas. Eran ellos quienes negociaban las obras, la forma que tendrían y las condiciones del trabajo. También estaban los *huehuetque*¹⁰⁹ o “personas experimentadas”,

¹⁰⁵ García Icazbalceta (ed.), “El orden que los religiosos tienen”, 64.

¹⁰⁶ Luis Reyes García, *¿Cómo te confundes? ¿acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista* (México: CIESAS, Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001), 275.

¹⁰⁷ Según el vocabulario de Molina, *tachcauh* hace referencia a una “cosa mayor, principal o primera”. En los *Anales de San Juan Bautista* se menciona a Martín Miztli, Juan Cocohua, Mateo Xaman, Martín Cocho y Francisco Xinmamal como *tachcahuan* de los pintores, quienes van a entrevistarse con José Xochihua sobre el tributo. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 291; Alfonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* (México: Porrúa, 2008), 90 v.

¹⁰⁸ La palabra *tepixque* hace referencia a “guardián de la gente”. En los *Anales de Juan Bautista* se menciona a Francisco Xinmamal como *tepixque* de los pintores, a quien el provisor le encargó una obra que debieron de realizar los distintos barrios. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 251

¹⁰⁹ Huehue, de acuerdo con Molina, significa “viejo o anciano”. En los *Anales de Juan Bautista* se menciona como Huehuetque a Martín Miztli, Mateo Xaman, Pedro Chimalatl, Francisco Xinmamal y Pedro Cocolin. Ellos les entregaron cacao a los pintores del barrio de San Juan Moyotlan. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 254; Alfonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* (México: Porrúa, 2008), 90 v.

quienes, por su tiempo en el oficio, dominaban las técnicas, sabían los elementos iconográficos que cada obra debía de tener y podían componer y solucionar los trabajos. Eran ellos un apoyo sustancial en la labor de la *tlacuilloalli*, ya que eran la voz de la experiencia y como tales, daban apoyo, consejo y opinión para que las obras salieran bien. Las fuentes también mencionan a una colectividad designada como los *tolteca tlachiuque*¹¹⁰ o “embellecedores de cosas”, que hace referencia a los artesanos, y son ellos quienes realizaron la mayor parte de obras en el siglo XVI. Dentro de este grupo, poco a poco comenzaron a distinguirse aquellas personas nobles, aquellos artistas que se habían formado en las escuelas de San José de los Naturales o en Santa Cruz de Tlatelolco que, al volver a integrarse a las actividades productivas de los talleres, transmitían las nuevas formas de hacer y los nuevos modelos, con lo cual se propiciaba la integración de las dos tradiciones.

La continuidad en la organización del trabajo permitió articular una labor colectiva, imprescindible en las primeras décadas del virreinato. La capacidad de organizar y unir las capacidades individuales y conformar una enorme fuerza de trabajo, fue algo que impactó de inmediato a los españoles, quienes trataron de conservarla, junto con la estructura que la originaba. Con esta organización se podía hacer frente a las inmensas obras que se

¹¹⁰ La palabra *tlachichiuque* está compuesta por el verbo *chichiuha* que significa “aderezar alguna cosa”, es decir, adornar, y el prefijo *tla-* que indica que se adornan o embellecen cosas. La palabra *tlachichiuqui*, según Molina, hace referencia al aderezador, o el que atavía y adereza algo”. Entre los *tolteca tlachiuque* que se mencionan en las *Actas del cabildo de Tlaxcala* se encuentran los *tepozpitzque* (fundidores de metales), los *teocuitlapitzque* (labradores de metales preciosos como oro, plata y cobre), los *ihuiamanteca* (oficiales de pluma), los *petlachiuhque*, (hacedores de petates), *caxhchiuhque* (cajeteros), *cacchiuhque* (huaracheros), *acayelchiuhque* (acayeros), *cueltlaxpaque* (curtidores de cuero), *tolpetlachiuhque* (petateros de tule) y *petlacalchiuhque* (hacedores de petacas). Es interesante mencionar que los *tetzotzonque* (picapedreros), *texima* (labradores de piedra), *cuauhxima* (carpinteros) y *tlahcuiloque* (pintores), no son incluidos en esta sección en las actas del cabildo, pero, es de suponer que en ocasiones, con labores sencillas, donde no era necesaria una creatividad especial, eran considerados dentro de este grupo de “artesanos”. Eustaquio Celestino Solís, Armando Valencia R. y Constantino Medina Luna, *Actas de cabildo de Tlaxcala, 1547-1567* (México: AGN, 1984), 407; Constantino Medina Lima, “Estratificación y conflictos sociales” en *Actas de cabildo de Tlaxcala, 1547-1567* (México: AGN, 1984), 39; Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, 20r, 117r.

estaban gestando. Por ejemplo, sabemos que el retablo de San José de los Naturales fue realizado íntegramente por los indígenas, quienes distribuyeron el trabajo entre los talleres de los cuatro barrios de la ciudad de México:

los de Atzacualco se encargaron de las tapas; los moyotecas hicieron a San Juan Bautista y la cena de los apóstoles; los de Santa María hicieron el nacimiento, los doctores, el crucifijo y la muerte de san Sebastián; y los de San Pablo hicieron la boda de santa María y al Sr. San José. Y entre las cuatro parcialidades se hizo a san Miguel¹¹¹

La articulación de personas llegó a tener características épicas, donde miles de trabajadores unían sus fuerzas y en un corto tiempo realizaban proezas arquitectónicas. Este fue el caso de la casa real construida por mandato del virrey Luis de Velasco en 1561, la cual se construyó, en tan solo 10 meses, con el trabajo de 8 700 personas que provenían de los cuatro barrios de México.¹¹² Pensar en miles de personas desplazándose hacia el centro de la ciudad en un flujo continuo, generando una fuerza de trabajo capaz de construir enormes edificios en menos de un año, nos ayuda a entender el nivel de organización que existía en la época prehispánica y su continuación en el periodo novohispano.

El grueso de esta fuerza eran los *toltecas tlachihque*, es decir, los artesanos que eran *macehuales*, quienes tenían una mínima instrucción religiosa y su formación la habían recibido en su casa, en el contacto con el oficio familiar. Ellos, se habían integrado a la tradición occidental por medio del contacto con otros artistas indígenas formados en San José de los Naturales o en Santa Cruz de Tlatelolco o bien con los mismos artistas españoles. En esta gran fuerza de trabajo también intervenían los artistas, como se mostró en la visita que hicieron los principales Antonio Tlalpaltecatl y Pedro Nicolás a la *tlacuilocalli*

¹¹¹ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 295.

¹¹² *Códice Osuna* (México: Instituto Indigenista Interamericano, 1947), 137.

de San José, donde trabajaba en el taller, codo a codo con el resto de los artesanos, Marco Cipac, quien había tenido una educación humanista y era considerado unos de los artistas indígenas más reconocidos en la Ciudad de México.¹¹³

1.2.2. EL TRIBUTO

El trabajo colectivo no suponía únicamente un aprendizaje o una forma de actuar, sino que también implicaba la continuidad de una organización social y, sobre todo, de un sistema tributario. Desde la época prehispánica se pensaba que el gobernante era el dueño de todos los recursos; los ríos, el lago, la tierra, los minerales, los peces y cualquier otro elemento, eran propiedad del *Tlatoani* y él se los prestaba a las personas para ayudarles en su mantenimiento. Por ello, las personas, como retribución a ese favor debían de entregar un tributo.¹¹⁴ En ese sentido, debemos de aclarar que todas las personas tenían que dar una contribución o *tequitl*, absolutamente todas, ya que de esto dependía la supervivencia del grupo. El *tequitl* que debían entregar dependía de su posición social, ya que cada grupo tenía que aportar algo específico: los *pillis* contribuían con la dirección de cargos administrativos y de gobierno; los *teopixque* (sacerdotes) aportaban las funciones religiosas y el *macehualli* debía contribuir con su trabajo y con productos para mantener a los demás grupos.¹¹⁵

El tributo del *macehualli* se entregaba de forma colectiva. Una de las contribuciones se hacía por medio del *tequitl-tlacalaquilli* (tributo en especie y dinero), por el cual se recaudaban distintos bienes, que podían ir desde el maíz, aves, plumas, piedras preciosas, vestidos o trajes de guerrero. La riqueza de los objetos que entregaban los distintos poblados se puede ver en las láminas de la *Matrícula de Tributos* y del *Códice Mendocino*,

¹¹³ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 197-199.

¹¹⁴ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 33.

¹¹⁵ Armando Valencia "Tributo y organización del trabajo" en *Actas de cabildo de Tlaxcala, 1547-1567* (México: AGN, 1984), 17.

donde página tras página se enumeraron los productos que llegaban de distintos lugares al centro de México. Aunado a este tributo, las personas tenían un *coatequitl*, o trabajo comunitario, que se hacía cada determinado tiempo.¹¹⁶ Este tributo se ocupaba para las obras públicas y era organizado por los barrios.

Aunado a lo anterior, existían grupos cuyo tributo era su trabajo y, debido al gran servicio que le daban a la colectividad, estaban excluidos del otro tipo de tributo. Un claro ejemplo de esta excepción era el caso de los *pillis* y los *teopixque*, pero también los *toltecas* o artistas estaban excluidos del *tequitl-tlacalaquilli*, ya que su tributo era aplicar su conocimiento, su habilidad y creatividad en las obras de la ciudad, es decir, su tributo era su trabajo.

La efectividad en la organización y en la recaudación de bienes hizo que, con la llegada de los españoles, estas dos formas de tributo se mantuvieran en las primeras décadas de la vida novohispana, lo cual no sólo implicó la entrega de productos, sino que también se conservaron las reglas y las concesiones que se tenían anteriormente. Esto permitió que los especialistas de los oficios mantuvieran sus privilegios, en especial la omisión del pago del tributo y solo se le pedía que colaboraran en las obras públicas, lo cual, de por sí, implicaba un enorme esfuerzo, por lo que se dieron algunas prerrogativas como un reconocimiento al trabajo que hacían.

En ocasiones los cabildos alimentaban a los artesanos que trabajaban en una obra pública, como ocurrió en 1548 cuando el cabildo de Tlaxcala ordenó que del tributo *tequitl-tlacalaquilli*, se utilizara una parte para los *tlahtoque* o artesanos, quienes “cogerán maíz,

¹¹⁶ Mariana Anguiano y Matilde Chiapa, “Estratificación social en Tlaxcala durante el siglo XVI” en Pedro Carrasco y Johana Broda (eds.) *Estratificación social en Mesoamérica prehispánica* (México: SEP, INAH, 1976), 130; Teresa Rojas Rabiela, “La organización del trabajo para las obras públicas: el coatequitl y las cuadrillas de trabajadores” en *El trabajo y los trabajadores en la historia de México*, Elsa Cecilia Frost, Michael C. Meyer y Josefina Zoraida Vázquez (comps.) (México: COLMEX, University of Arizona Press, 1979), 44.

chía y frijol que para eso siempre están trabajando”.¹¹⁷ También, como el trabajo que hacían era para la comunidad, cuando se terminaba una obra se agasajaba a los artesanos que habían participado. Esta remuneración podía ser con regalos (como mantas, alimento o jade) o incluso con un gran festín. Esto aún se realizaba en Tecamachalco en 1562, donde se hizo un gran festejo al concluirse el arco de la cárcel con “música de viento y se agasajó a los artesanos”.¹¹⁸

Asimismo, se les proporcionaba las materias primas para elaborar las obras comunitarias, estos materiales, como le pertenecían al gobernante, los pueblos sólo debían de extraer y trasladarlos. Esto ocurrió en la construcción de la iglesia y el convento de San Agustín, cuando se pidieron 70 indígenas de Calpulalpan para la extracción de cal y treinta y siete peones y cinco oficiales para la construcción.¹¹⁹ En ocasiones también los pueblos debían de entregar la madera necesaria para las obras durante un periodo determinado. Para el convento de monjas de san Gerónimo se otorgaron indios hacheros de Xochimilco para que durante ocho meses dieran los polines necesarios para la construcción; pero, dado que los indígenas eran “tan remisos e inobedientes los del dicho pueblo no han acudido con los dichos indios los tres meses de los ocho que se les mandó acudir a cuya causa no se puede hacer edificio ninguno en dicho convento y por haber poca casa viven muy estrechas”.¹²⁰ Incluso, existían pueblos que tenían la ocupación expresa de transportar los materiales al lugar donde se iban a utilizar. De esta forma, cuando se construyó el convento de Tláhuac, se utilizaron doce indígenas cada semana “para bajar en canoas por la laguna la piedra que está sacada para la obra del dicho convento y asimismo la arena que se trae para el mismo efecto”.¹²¹

¹¹⁷Solís, Valencia R. y Medina Luna, *Actas de cabildo de Tlaxcala*, 253.

¹¹⁸ Solís, *Anales de Tecamachalco*, 45.

¹¹⁹ Silvio Zavala y María Castelo, *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España. Vol. 1. 1575-1576* (México: FCE, 1934), 128.

¹²⁰ Zavala y Castelo, *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España. Vol. 3.*, 92.

¹²¹ Zavala y Castelo, *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España. Vol. 3.* 44-45.

Las herramientas también les eran facilitadas a los artesanos. En un inicio, cuando el uso del acero no estaba generalizado, se utilizaron las herramientas tradicionales, pero al poco tiempo ya se solicitaba expresamente herramientas europeas. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el interés del virrey de colaborar con la reedificación de la iglesia de Tlaxcala, pagándole a los trabajadores su sueldo, a lo que el cabildo le agradeció su interés y le solicitó que sería de gran ayuda mejor que proveyera de “todas las herramientas con que se trabajará; azadones, picos, barretas, almádanas y otros instrumentos de trabajo”.¹²² Esta noticia nos muestra a un cabildo que, aunque aún podía reunir la fuerza de trabajo; sus ingresos ya no les permitía proveer las herramientas necesarias para elaborar las obras.

Este trabajo comunitario con fuertes tintes prehispánicos se mantuvo durante el siglo XVI, aunque a mitad de la centuria se dieron cambios drásticos que trastocaron el sistema tradicional e hicieron que los artistas y artesanos se integraran a una forma de producción, organización y trabajo occidental.

1.2.3. CAMBIOS Y TRANSFORMACIONES

En 1557 el virrey Luis de Velasco, en respuesta a las múltiples solicitudes, expidió las Ordenanzas del gremio de pintores de la Nueva España, las cuales buscaban organizar el oficio y regular la pintura en su ámbito material y comercial.¹²³ Esta normatividad se compuso por 21 artículos donde se regulaba el oficio administrativa y técnicamente. Esto quedaba claro desde la primera norma que reglamentaba que la labor de pintor únicamente podía ser realizada por aquellas personas que hubieran presentado un examen que los calificaba como aptos para ejercer el oficio.

En este sentido las *Ordenanzas* dividieron la labor del gremio en cuatro actividades

¹²² Solís, Valencia R. y Medina Luna, *Actas de cabildo de Tlaxcala*, 423.

¹²³ José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI* (México: UNAM, IIE, 1986), 75; Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, IIE, 1990), 35.

principales, las cuales reflejan los gustos del siglo XVI:

- Imagineros o las personas que realizaban las pinturas en tabla. A ellos se les pedía saber preparar (aparejar) la tabla, ser buenos dibujantes, labrar los colores y saber relatar el dibujo.¹²⁴
- Doradores o los especialistas que doraban las esculturas. Se les pedía saber dorar “con tiempo y sazón”, tener conocimiento del uso de las distintas templeas y engrudos.¹²⁵
- Pintores al fresco o quienes realizaban la pintura mural o “al fresco sobre encalado”. Ellos debían saber pintar “romanos”, follajes y figuras. Se le pedía saber dibujar y “sepa la templea que requiere la cal al fresco”.¹²⁶
- Sargueros o los pintores que realizaban las imágenes en mantas. Al igual que los anteriores artistas, a ellos se les pedía que conocieran los aparejos de las sargas y se pedía que las templeas las hagan con “engrudo” (como en Castilla) y no con *cacotle*.¹²⁷

En algunos oficios las Ordenanzas prohibieron expresamente el trabajo indígena, pero, en el caso de los pintores, su labor fue permitida¹²⁸ libremente en las “flores, animales, pájaros, romanos y otros cualesquiera”,¹²⁹ es decir, en aquellos elementos que eran decorativos (grutescos). Pero, si quería pintar santos u otra escena religiosa debían, como

¹²⁴ *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 221; Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España*, 83.

¹²⁵ *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 221.

¹²⁶ *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 221.

¹²⁷ *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 221.

¹²⁸ Además de los pintores indígenas también se permitió ejercer este oficio a los mulatos. Quizá, el caso más conocido sea el de Juan Correa o Tomás Sosa. Gabriela Sánchez Reyes, “Los mulatos en el gremio de pintores novohispanos: el caso de Tomás de Sosa, ca. 1655- ca. 1712” en *Boletín de Monumentos históricos*, 13 (2008): 4-15; José Rogelio Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de Documentos. Tomo 3, editado por Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel*, 203-222 (México: UNAM, IIE, 1992), 215.

¹²⁹ *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 221.

cualquier otro pintor, examinarse.¹³⁰ En un inicio, quien realizó los exámenes fue el mismo Pedro de Gante, ya que el virrey Luis de Velasco solicitó en 1552 que ningún “indio, no pinte las dichas imágenes sin que sea examinado y las que hubieren de pintar, sean en la capilla de San José del convento de San Francisco de esta ciudad de México hasta que, como dicho es, sean examinados”.¹³¹ Con ello se trataba de evitar en las iglesias “todas las cosas que son causa u ocasión de indevoción y de otros inconvenientes, que a las personas simples pueden causar errores, como son abusiones de pintura e indecencias de imágenes”.¹³²

Quizá la promulgación de las Ordenanzas no fue el golpe más fuerte a la antigua organización, ya que, aunque limitaba la actividad artística, los frailes siempre protegieron el trabajo indígena y le brindaron encargos constantes y de gran envergadura. Por ello, es de suponer que el cambio que trastocó la antigua organización laboral fue la modificación en la tributación. Así, entre 1564 y 1569 se modificó la forma de tributo cambiando los servicios personales y el pago en especie, por el pago en dinero. Esto ocasionó graves conflictos y desestabilizó a las élites, ya que se les quitaba la exclusividad de organización y control de la mano de obra y, en lugar de ello, se les daba el papel de recaudadores de dinero. Pero, un cambio aún más importante fue que la entrega del tributo se hizo extensiva a toda la sociedad, quitándole los privilegios a los *pillis*, a los artesanos y a los jóvenes que aún vivían con sus papás, quienes también debían de pagar tributo.

Este ataque a los beneficios de la antigua nobleza no era la primera vez que se hacía, ya que en 1551 el virrey don Luis de Velasco había prohibido el trabajo gratuito, mandando que:

¹³⁰ Fátima Halcón, “El artista en la sociedad novohispana del barroco” en *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, volumen 1, 91-106 (Sevilla: Giralda, 2001).

¹³¹ “Documento acerca de la escuela de pintura de fray Pedro de Gante” en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 218.

¹³² Francisco Antonio Lorenzana, *Concilios provinciales primero y segundo* (México: Imprenta de D. Joseph Antonio de Hogal, 1769), 91.

[...] a estos tales oficiales el dicho gobernador y principales, ni alcaldes, ni alguaciles, ni otras personas de esta dicha ciudad no puedan ocuparlos ni ocupen en ningunos servicios personales y los tales oficiales [no ocupen] en traer leña, yerba, ni cargarse en otros servicios ni obras suyas particulares y libremente les dejen usar de sus oficios sin que se les ponga impedimento alguno, si no fuera como dicho es en obras públicas.¹³³

En estos momentos el artista/artesano indígena estaba en una dicotomía, ya que por un lado se le liberaba del trabajo que estaba obligado a dar, quedando su tiempo libre; pero, a cambio se le pedía que entregara un tributo en dinero. Estas dos vertientes causaron de inmediato una división en la sociedad, entre aquellos que pensaban que era mejor seguir con la anterior forma de tributación y colaborar en los trabajos colectivos y así mantener las prerrogativas de antes y; por el otro lado, los indígenas que comenzaban a integrarse al mercado europeo veían mejor que su trabajo les perteneciera para dedicarse de lleno a su labor, con lo cual recibirían un salario y de ahí, una parte, la dedicarían al tributo. Estas posturas tuvieron aliados importantes: los *pillis* defendieron tenazmente la anterior forma de tributación, ya que ello los eximía del tributo, les permitía controlar a la población y, por consiguiente, mantenían sus privilegios. De igual forma, los frailes apoyaron la continuidad del anterior sistema, ya que, al quitar el trabajo obligatorio, toda obra que se hiciera en los conjuntos conventuales se tenía que pagar, por lo que la continuidad de muchas de las construcciones (que adquirirían dimensiones titánicas) dependía de los ingresos de los cabildos y de las autoridades locales, por lo que era casi seguro que la labor constructiva disminuiría radicalmente. En cambio, los integrantes del gobierno español apoyaban la nueva forma de tributación, ya que, como comentaba el oidor Francisco Ceynos, ello

¹³³ Silvio Zavala. *Libros de asientos de la gobernación de la Nueva España* (México: AGN, 1982), 394.

ayudaría a “ordenarlos y ponerlos en policía humana para que vivan como hombres racionales políticos” y, por fin, el español dejaría de intentar entender sus “tratos, comercios y maneras de vivir”,¹³⁴ dándose un paso más en la homogenización de la sociedad, tan necesaria para facilitar las labores de gobierno.

Este periodo de incertidumbre, donde ambos bandos querían imponer sus normas, causó un momento de confusión. El 16 de octubre de 1564 los artesanos fueron llamados al trabajo público a lo cual reclamaron “¿cuál trabajo público, no entregamos nuestro dinero?, ¿no acaso con ello desapareció el trabajo público?, ¿acaso no Ceynos dijo: Con ello desaparece el trabajo público y el zacate que entregaban ya no lo entregarán, entreguen su tributo?”.¹³⁵ Esta tensión continuó y, unos días después, los carpinteros exigieron que, de acuerdo con las nuevas leyes, se les debía de pagar por el trabajo que realizaban en la iglesia, a lo cual, el fraile encolerizado les dijo: “Váyanse ya que no son hombres ¿acaso es para servicio nuestro para que les demos a cada uno dos tomines? ¿acaso no es el templo de ustedes? ¿acaso siempre estamos aquí? ¿acaso no sólo andamos de visita por los altépetl?”.¹³⁶

La solución inevitable fue aceptar el tributo en moneda e incorporarse a las formas de trabajo occidental. Para el caso de los pintores esto se dio por medio de un consenso, ya que se “reunieron los pintores de las cuatro parcialidades, conversaron para ver cómo va a caminar el tributo, dejarán el trabajo público y el zacate, exclusivamente se ocuparán del trabajo de la pintura, para que ya ninguna otra cosa se les cargue a los pintores, etc.”¹³⁷ Con ello la forma tradicional indígena del trabajo se trastocaba, se gestaba un cambio radical y se daba un fuerte golpe al poder de la nobleza y de los frailes, lo cual ocasionó

¹³⁴ France Vinton Scholes y Eleanor B. Adams, *Sobre el modo de tributar los indios de Nueva España a su majestad 1561-1564, vol. 5 de Documentos para la historia del México colonial* (México: Porrúa, 1958), 36.

¹³⁵ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 287.

¹³⁶ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 271.

¹³⁷ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 307.

una gran conmoción en los *pillis*. La desesperación llegó a tal grado que el gobernador Luis de Santa María Cipactzin se armó con su escudo y su espada, subió a su azotea y durante toda una noche anduvo dando gritos golpeándose la boca, “andaba escaramuceando”, parecía que estaba endemoniado. En un momento de la noche se cayó, pero ya se habían escuchado los gritos del gobernante indígena por toda la ciudad, que, desesperado ante la impotencia de un cambio inminente, solamente le quedaba ataviarse con sus insignias, refugiarse en aquello del pasado que aún le daba prestigio y esperar lo inevitable. Al día siguiente “la tierra estaba en silencio por la preocupación que causó”,¹³⁸ pero con esa tensa calma se sabía que el mundo había cambiado.

2.EL GREMIO

Estos dos factores, la creación de Ordenanzas y la modificación del régimen tributario, facilitó que el indígena se incorporara a un trabajo gremial. Si bien, es factible que esto ocurriera desde los primeros años de la conquista, su plena incorporación se dio en la segunda mitad del siglo XVI. Esta integración era algo inevitable, ya que, al estar la educación occidental restringida a una élite, se le negaba al grueso de la población apropiarse de los nuevos recursos simbólicos y materiales, necesarios para desenvolverse en la nueva sociedad. Por ello, los pintores al ser incluidos en una red artesanal tenían acceso a las nuevas formas, además de contar con una red de apoyo que les brindaba una cierta seguridad social, algo muy valioso en esos momentos.

La organización gremial, como se vio en el primer capítulo, había surgido en Europa durante la Edad Media para proteger al artesano de la desleal competencia y como forma de apoyo mutuo entre los trabajadores de un oficio.¹³⁹ Al paso de los años, los reinos emitieron una serie de leyes (Ordenanzas) que reglamentaban el trabajo de un oficio. Estas

¹³⁸ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 319.

¹³⁹ Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 205.

normas establecían quién podía ejercer un oficio y se asentaba que una persona debía de ser examinada por el grupo para desarrollar su labor. También se disponían los costos del trabajo, los materiales que se podían utilizar y el lugar donde iban a estar los talleres y a vivir los miembros del grupo. Todo ello generaba una tradición cerrada, poco susceptible a las innovaciones y privilegiaba un trabajo repetitivo, donde el hacer se consideraba algo sagrado, inmutable, ya que este conocimiento había sido pasado de boca en boca, y les correspondía a las generaciones del presente conservarlo y pasarlo puro, sin ninguna mácula o añadidura.

La regularización del trabajo, aunque protegía al artesano, también tenía ventajas para el mecenas o el comprador, ya que, al adquirir el producto en el lugar establecido, se sabía que la obra que adquiría tenía ciertas características, estaba realizada con calidad y tenía los materiales adecuados.

Esta forma de organización en la Nueva España seguramente comenzó con la llegada de los primeros artesanos y, conforme creció el número de agremiados, adquirió un mayor poder y una mayor importancia. Cabe aclarar que, como se mencionó líneas arriba, el gremio de los pintores no fue exclusivo de los españoles, sino que los indígenas también participaron en esta organización. Esto se debía, sobre todo, a que la educación especializada con corte humanista, que daban los frailes, solamente estaba permitida para las élites y una que otra persona que mostraba habilidad o se ganaba la simpatía de los religiosos. Para los demás, una vez que se les daba los fundamentos de la religión y aprendían, en algunos casos, las bases de un oficio debían comenzar su vida laboral. En ocasiones los indígenas habían tenido una primera formación con sus padres, sirviendo como ayudantes en las labores que se hacían en su casa, por lo que, si el joven indígena era hijo de un pintor, al terminar su educación con los frailes debía regresar a su casa a desempeñarse como ayudante de su padre y adquirir de esta forma la destreza de su oficio.

Pero esta enseñanza tradicional también sufrió cambios, ya que, después de la conquista, era necesario modificar el hacer y las formas, transformar aquello que ya no era permitido y acoplar las técnicas y las figuras a los gustos del grupo dominante. Era necesario cambiar para sobrevivir.

Ello llevó a que varios de los jóvenes, después de su instrucción cristiana, se acercaran a los talleres de los españoles para aprender sus formas y oficios. Así, al calor del taller, entre la molienda de los pigmentos, los trazos de las figuras y las pinceladas de los colores, se unieron las dos tradiciones, de una forma menos programada, más cotidiana y popular.¹⁴⁰

El taller era la base del gremio. Si bien, no tenemos noticias de cómo eran estos primeros edificios, es muy probable que siguieran la forma de los talleres españoles. Encontrándose en la parte baja el espacio donde se realizaba el oficio y en la parte superior la vivienda,¹⁴¹ donde convivía la familia y los aprendices en una relación íntima. Este estrecho vínculo creó fuertes lazos entre los integrantes del taller y permitió al indígena integrarse y comprender la nueva cultura. Existían

Sabemos que muy pronto el indígena, conforme aprendía el oficio y se desprendía del cobijo del maestro, repitió la organización occidental. Por ejemplo, se mandó en 1552 que los indígenas no pintaran “imágenes así en sus casas como en otras partes”,¹⁴² prohibición que nos muestra la costumbre arraigada que existía de utilizar la casa como taller. Años después Bernal Díaz del Castillo nos menciona que los indígenas han

¹⁴⁰ Aún hace falta un estudio más cuidadoso de esta unión y de las diferentes relaciones que existieron entre los artesanos de las distintas tradiciones. Es posible que se haya dado una relación más cordial entre los oficios que existían en ambas culturas, como los escultores, ceramistas y pintores. Pero, en aquellos que eran desconocidos por los indígenas, parece ser que siempre hubo una mayor resistencia a enseñarlos a los nativos, ya que ello generaría una mayor competencia. Podemos recordar las anécdotas que narra Motolinía de cómo los indígenas aprendían aquellos oficios que no conocían, viendo y analizando los movimientos que se hacían, lo cual causaba una mayor desconfianza en el español y hacía que se ocultará su enseñanza aún más.

¹⁴¹ Halcón, “El artista en la sociedad novohispana del barroco”. 91.

¹⁴² *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 218

“aprendido muy bien todos los oficios que hay en Castilla entre nosotros, y tienen sus tiendas de los oficios y obreros, y ganan de comer a ello”.¹⁴³

Estos talleres se establecieron en puntos específicos de las ciudades (costumbre que era compartido por ambas tradiciones).¹⁴⁴ Sabemos que existieron barrios muy importantes donde se reunían los pintores indígenas, como fue la parcialidad de San Juan Moyotlán, lugar donde se escribieron los *Anales de Juan Bautista*.¹⁴⁵ En específico, se menciona la parcialidad de Atizapán, donde los pintores Hernando Colli y Pedro Xochimill pintaron “catorce misericordias [...] en la cárcel”. También, en el barrio de Santa María Cuepopan que, de acuerdo con Mendieta, era el principal barrio de los indígenas,¹⁴⁶ existió un lugar homónimo que se llamaba Santa María Tlacuechihaca o Cuepopan, donde vivía y tenía su taller Marco Cipac, de acuerdo con Pedro Ángeles.¹⁴⁷ Esta comarca pudo ser un centro neurálgico de los oficios indígenas, ya que ahí vivían muchos artistas. Se menciona que la casa de Marco Cipac colindaban con las de “Francisco Tlapaltecatl, pintor, y con casas de Fabián Telpan, carpintero, e con casas de Miguel Yztzl, vecino, e con casas de Antón Tlatolsuchitl, carpintero, e con casas de Pedro Cuautli, pintor”.¹⁴⁸ Es interesante la mención de Pedro Cuautli, ya que con las pocas fuentes con las que contamos, sabemos que debió ser un artista muy importante en su tiempo, que trabajó junto a Marcos Cipac en

¹⁴³ Díaz del Castillo, *Historia de la conquista de Nueva España*, cap. CCIX, 580.

¹⁴⁴ Halcón, “El artista en la sociedad novohispana del barroco”, 100.

¹⁴⁵ En los *Anales de San Juan Bautista* se afirma, a propósito de una investigación que estaba realizando el revisor, que: “2 días nos dedicó a nosotros la gente de San Juan [Moyotlán]” con lo cual se puede suponer que los Anales fueron escritos en este lugar. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 28, 325.

¹⁴⁶ Salvador Cruz Mendieta, “Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar (1550-1560)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VII, 28 (1959): 91.

¹⁴⁷ Ángeles Jiménez, “Apeles y tlacuilos”, 97; Rebeca López Mora, “Entre dos mundos. Los indios de los barrios de la Ciudad de México”, en *Los indios y las ciudades de Nueva España*, Felipe Castro (coord.) (México: UNAM, IIH, 2010), 64; José Luis de Rojas, *México Tenochtitlan. Economía y sociedad en el siglo XVI* (México: FCE, Colegio de Michoacán, 1988), 44-46; Alfonso Caso, *Los barrios antiguos de Tenochtitlan y Tlatelolco, tomo XV de Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*. (México: Imprenta Aldina, 1956).

¹⁴⁸ Ángeles Jiménez, “Apeles y tlacuilos”, 97; Salvador Cruz, “Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar (1550-1560)”, 92.

la *tlacuilocalli* de San José. También sabemos que Pedro Cuautli junto a Miguel Toxochicuic, Luis Xochitototl y Miguel Yahunlahuach, realizó un nopal genealógico donde “se pintaron a los gobernantes mexicanos, a todos los que gobernaron México durante todo el tiempo en que duró el señorío. En una tilma”.¹⁴⁹ Esta mención nos lleva a pensar que existían lugares en los barrios donde los artistas se congregaban y, al igual que pasó en San Juan Moyotlan y Santa María Cuepopan, lo mismo debió ocurrir en las demás parcialidades de la Ciudad de México, ya que constantemente se mencionan artistas que provienen de los distintos barrios de la Ciudad de México. Así, Martín Mixcohuatl del barrio de San Pablo Teopan realizó una sarga para el refectorio de San José¹⁵⁰ y se menciona que los artesanos de San Sebastián Atzacualco¹⁵¹ realizaron las tapas para el retablo del templo de San José.¹⁵²

El fenómeno artístico no se concentró únicamente en la Ciudad de México. Si bien, fue el semillero indiscutible durante los primeros años de la Nueva España y el lugar donde residían muchos de los artistas y artesanos más destacados, también existieron otros poblados con una producción artística significativa. La tradición pictórica de un pueblo muchas veces se remontaba a los tiempos prehispánicos y otras veces su origen era más reciente, iniciando cuando regresaban los hijos de las élites después de su educación en México. Estos jóvenes, al volver a sus pueblos, creaban su propio taller donde practicaban los oficios artísticos que habían aprendido e instruían a un grupo de personas como ayudantes, formándose con el tiempo importantes linajes de artesanos. Esto dio como

¹⁴⁹ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 145.

¹⁵⁰ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 65.

¹⁵¹ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 19.

Sabemos que este barrio acogió a importantes pintores en el siglo XVII, ya que Tomás Xuárez, pintor indígena, en su contrato para realizar la obra del retablo colateral del Colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Querétaro, dejó enajenada una casa que tenía en el barrio de Tomatlán (San Sebastián Atzacualco) y otra más en San Gregorio. Gustavo Curiel, “Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, 59 (1988): 145.

¹⁵² Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 327.

resultado que existieran pueblos enteros dedicados a un oficio particular. Sabemos que Tlatelolco fue un poblado prestigioso de pintores. En 1553 se menciona que un grupo de pintores tlatelolcas estaban al servicio del oidor Herrera para pintar “cyertas piezas de la casa del dho señor oydor asy en la nueva como en la vieja e otras pinturas”.¹⁵³ Con los documentos que tenemos, parece ser que en Tlatelolco abundaban los pintores y esto molestaba a los artesanos de la Ciudad de México, ya que los tlatelolcas iban a la ciudad española y vendían sus obras sin ninguna restricción. Esto llevó a que los especialistas de las cuatro parcialidades buscaran limitar la presencia de los artesanos tlatelolcas en la urbe, lo cual consiguieron en 1552, cuando el virrey Velasco prohibió que los tlatelolcas fueran a la ciudad a vender imágenes, debido a que “como no están examinados, hacen dichas imágenes sin aquella perfección que se requiere, en oprobio y servicio de Dios”.¹⁵⁴ Este veto no dio los frutos esperados y, por el contrario, el problema se acrecentó. En 1564 se impidió, no únicamente a los tlatelolcas, sino también a los pintores de Tezcoco, que fueran a vender imágenes a la ciudad, debido a que “hacen muy mal su oficio”. Si se les llegaba a encontrar vendiendo imágenes, entonces “serán decomisadas y quemadas”.¹⁵⁵ Ello nos muestra, por un lado, la gran producción de imágenes, de artistas y talleres que había en estos poblados y, por otro lado, el intento de controlar el mercado artístico de la ciudad, algo que, aunque se intentó, nunca se logró concretar.

Existían otros poblados que tenían una amplia tradición pictórica que se remontaba a los tiempos prehispánicos y que, tras el cambio de estructura política y social, comenzaron a aglomerar talleres artesanales. Una de estas localidades fue San Miguel Amantla (Azcapotzalco) donde se encontraban talleres de pintura, plumaria y tintorería.¹⁵⁶ Llama la

¹⁵³ Salvador Cruz, “Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar (1550-1560)”, 92.

¹⁵⁴ “Documento acerca de la escuela de pintura de fray Pedro de Gante” en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 218.

¹⁵⁵ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 253.

¹⁵⁶ Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos* (México: Ediapsa, 1954), 251.

atención que estas tres artes, como se comenta en el Libro X del *Código Florentino*, estaban muy relacionadas entre sí, ya que el pintor ayudaba en la elaboración de los dibujos de plumaria y el tintorero, muchas veces, con el sedimento que dejaba el teñir de las telas, creaba pastillas de colores que eran ocupadas posteriormente por el pintor. Así, los distintos talleres en un poblado estaban relacionados entre sí y se ayudaban mutuamente a potencializar su trabajo, vínculos que se aprovechaban, sobre todo, en aquellos trabajos de gran envergadura.

2.1. ARTISTAS INDÍGENAS EN TALLERES ESPAÑOLES

Aunque estos poblados albergaban talleres indígenas, parece ser que el artesano indígena también participó en talleres y tiendas españolas. Hubo calles específicas en las ciudades donde se localizaban las casas y los talleres de los artesanos. Para el caso de la Ciudad de México un punto importante fue la actual calle de las Palmas, donde Francisco Cervantes de Salazar (1554) comenta que ocupaban ambas aceras “toda clase de artesanos y menestrales, como son carpinteros, herreros, cerrajeros, zapateros, tejedores, barberos, panaderos, pintores, cinceladores, sastres, borceguineros, armeros, veleros, ballesteros, espaderos, bizcocheros, pulperos, torneros, etcétera, sin que sea admitido hombre alguno de otra condición u oficio”.¹⁵⁷ La calle del convento también era ocupada por “artesanos de toda clase”¹⁵⁸ y, para 1564, un sector del edificio de la cárcel, que daba a la calle de San Agustín (actual 5 de febrero), se renovó¹⁵⁹ y, de acuerdo con el *Código Aubin*, “allá se

¹⁵⁷ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554* (México: UNAM, IIB, IIH, 2001), 25.

¹⁵⁸ Cervantes de Salazar, *México en 1554*, 39-40.

¹⁵⁹ De acuerdo con Ana Rita Valero de García Lascuráin y Manuel Toussaint, Hernán Cortés destinó seis solares para levantar las casas de cabildo, la carnicería y la cárcel, la cual ocupaba del Zócalo a la calle de Venustiano Carranza de la calle de San Agustín (actual 5 de febrero). María Luisa Rodríguez-Sala comenta que, aunque la cárcel estaba lista desde 1524, sufrió varias modificaciones, una de las más importantes inició en 1549. Para 1589 la cárcel estaba en tan mal estado que amenazaba con desplomarse hacia las tiendas, lo cual alarmó al ayuntamiento, ya que, de ocurrir, dejaría a la ciudad sin un ingreso considerable que entraba a las arcas de la ciudad por la renta de estos espacios. Ana Rita Valero de García Lascuráin, *La ciudad de México-Tenochtitlan. Su primera traza*. (México: Imprenta Jus: 1991), 102. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (México: UNAM,

pusieron tiendas de diversos oficiales".¹⁶⁰

En el caso de los talleres españoles, donde el aprendiz indígena iba a colaborar, se seguía una jerarquización del trabajo medieval, al contar con: aprendices, oficiales y maestros.¹⁶¹

Los aprendices se encontraban en la base de la jerarquía gremial. Generalmente entraban a colaborar en el taller entre los 12 y los 14 años.¹⁶² Para el caso de los indígenas, a esta edad terminaban su primera enseñanza en la iglesia y, como los estudios superiores les estaban vedados, el camino a seguir era incorporarse al trabajo gremial, ya fuera en un taller indígena o en un taller español. Éste fue el caso del indígena Miguel Mateo de San Juan Moyotlan que entró a trabajar en el taller de Pedro de Oyanguren a los quince años; por otro lado, el indígena Diego Antonio de Santa María la Redonda entró como aprendiz a los doce o trece años con el pintor Diego González Elías. Un caso por resaltar es el del indígena Pascual Lucas Pérez que entró como aprendiz de un maestro indígena también, Diego Xuárez, a la tardía edad de dieciocho años.¹⁶³

El tiempo de aprendizaje era muy variado, pero, por lo general iba desde los tres hasta los cinco años. En los anteriores casos el aprendizaje se encuentra en estos rangos. La enseñanza de Pascual Lucas Pérez sólo duró tres años, la de Diego Antonio duró cuatro años y el caso más extremo fue el de Miguel Mateo que duró como aprendiz cuatro años y medio.¹⁶⁴ Cabe resaltar, como lo han mencionado Manuel Carrera Stampa y Rogelio Ruiz Gomar, que muchas veces el maestro buscaba alargar el tiempo de enseñanza, ya que eso

IIE, 1974), 8; María Luisa Rodríguez-Sala, *Cinco cárceles de la Ciudad de México* (México: UNAM, IIS, IJ, Academia Mexicana de Cirugía, Patronato del Hospital de Jesús, 2009), 60-4.

¹⁶⁰ Tena Martínez, *Códice Aubin*, 83.

¹⁶¹ Ruiz Gomar Campos, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", 206.

¹⁶² Ruiz Gomar Campos, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", 206; Rocío Bruquetas Galán, "Los gremios, las Ordenanzas, los obradores" en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII* (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2010), 21.

¹⁶³ Nelly Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México" en *Historias* 37 (1997): 143, 144, 147.

¹⁶⁴ Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México", 143, 144 y 148.

le aseguraba tener un servicio “gratuito” por más tiempo.¹⁶⁵

La relación entre el maestro y el aprendiz quedaba establecida ante la ley por medio de contratos, donde se registraban los compromisos y obligaciones de cada uno.¹⁶⁶ Para que el maestro no se arriesgara en hacerse cargo de una persona poco dispuesta al trabajo, o que no tuviera las habilidades necesarias, existía un periodo de prueba donde el maestro vería las aptitudes del muchacho antes de formalizar el aprendizaje en un contrato.¹⁶⁷

El aprendiz recibía a cambio de su trabajo un techo donde vivir (ya que el joven se mudaba a la casa del maestro), se le proporcionaban los materiales necesarios para ejercer su oficio, el alimento diario, vestido y en ocasiones se les daba un sueldo mensual.¹⁶⁸ El maestro debía de encargarse de la salud de su aprendiz, para ello se estipulaba que no se le maltratara y que en caso de enfermedad se le cuidara, siempre y cuando no pasara de más de quince días. En estos contratos, un caso representativo es el de Miguel Mateo, ya que se le daban “diez reales en cada un mes con los cuales se ha de vestir y le ha de dar de comer y curarle en sus enfermedades como no pasen de quince días y hacerle buen tratamiento”.¹⁶⁹ Este compromiso se repetía en los distintos contratos de los aprendices, aunque en ocasiones se añade el darle “unos zapatos cada mes”,¹⁷⁰ como sucede con Cristóbal Caballero; o un caso extremo es el de Joseph de Salcedo a quien se le debía de dar, al final de su aprendizaje, “un vestido de paño fino de la tierra, calzón, ropilla y capote, un jubón, dos camisas, sombreros, medias balonas, zapatos y pretina”.¹⁷¹

Lo principal que recibía el aprendiz, no era ropa o el dinero, sino los secretos del

¹⁶⁵ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 30; Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 206.

¹⁶⁶ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 26-27.

¹⁶⁷ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 27; Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 206.

¹⁶⁸ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 32-33; Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 206

¹⁶⁹ Sigaut, “Pintores indígenas en la ciudad de México”, 143.

¹⁷⁰ Sigaut, “Pintores indígenas en la ciudad de México”, 145.

¹⁷¹ Sigaut, “Pintores indígenas en la ciudad de México”, 146-7.

oficio, los cuales eran guardados celosamente por el maestro. En los contratos se establecía que el maestro estaba obligado a enseñarle “el dicho arte de manera que al fin de dicho tiempo pueda usarlo por si solo”.¹⁷² El maestro instruía los procedimientos, las técnicas, el uso de los materiales y la manera de componer. Esto era un compromiso enorme, ya que debía de transmitir los conocimientos que se habían mantenido intactos durante muchos años y asegurarse de que estos permanecieran igual.

Para la Nueva España debemos de matizar esta idea, ya que, con la incorporación del indígena a la producción artesanal, la técnica española sufrió modificaciones inevitablemente, como veremos en el siguiente capítulo. El indígena, al utilizar sus manos, no sólo proveyó de una fuerza de trabajo, también filtró sus acciones, simbolismos, procedimientos y materiales del pasado, los cuales tuvieron un impacto tan fuerte, que los mismos españoles se apropiaron de muchas de estas técnicas y materiales, las regularon y las integraron a su práctica artesanal.

Una vez que el aprendiz se incorporaba al taller, pasaba a formar parte de la familia del maestro y debía de colaborar en las distintas actividades de la casa. En muchas ocasiones, su labor en el taller (como se acostumbraba desde la Edad Media y en la época prehispánica) iniciaba con las labores más pesadas como preparar las tablas o los lienzos, hacer los pinceles, calentar las colas y moler los pigmentos.¹⁷³ De ahí, se pasaba a conocer los secretos de las técnicas, se aprendería a dorar, a preparar los muros, pasar los dibujos a la pared y los fundamentos del dibujo. La parte teórica del aprendizaje era lo último que se enseñaba, lo que incluía geometría, perspectiva, el empleo del color, copiar del natural y componer o historiar.¹⁷⁴ Cabe mencionar que el aprendizaje se enfocaba más a imitar lo

¹⁷² Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México", 146.

¹⁷³ Ruíz Gomar Campos, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", 207; Bruquetas Galán, "Los gremios, las Ordenanzas, los obradores", 21.

¹⁷⁴ Bruquetas Galán, "Los gremios, las Ordenanzas, los obradores", 21; Halcón, "El artista en la sociedad novohispana del barroco", 100-1.

que existía, que a la inventiva y la creatividad. Quizá, en ese sentido, sea una de las diferencias más significativas entre la enseñanza brindada en San José de los Naturales y la que se adquiriría en un taller.

La relación entre los maestros y los aprendices no estuvo libre de problemas. El más frecuente era que, debido a la cantidad de trabajo y las exigencias que se pedían, los aprendices se escapaban del taller sin cumplir con las obligaciones que habían contraído. Para poder controlar estas fugas, los mismos contratos estipulaban que en estos casos “a su costa sea traído de la parte y lugar donde estuviere a que cumpla esta escritura y las fallas que hiciere”.¹⁷⁵ Pero, de igual forma, hubo muchos casos en los cuales el maestro buscó alargar su aprendizaje y tener un trabajo gratuito por más tiempo. Para impedir esto, en los contratos se hacía constar que, en caso de que pasara el tiempo del contrato y el aprendiz no hubiera logrado adquirir los conocimientos del oficio, correspondía al maestro colocarlo en otro taller, para que otro maestro le terminara de enseñar su oficio “y pagarle en cada un día lo que un oficial de él suele ganar hasta que lo acabe de aprender”.¹⁷⁶

A pesar de estas problemáticas, lo ideal era que al llegar el tiempo consignado se terminara su aprendizaje y conociera a la perfección el oficio. Cuando esto ocurría, y se habían cumplido las estipulaciones del contrato, el maestro y el aprendiz iban a registrar el nombre del estudiante en el libro de los oficiales, con lo cual terminaba su periodo de aprendizaje y se convertía en oficial.¹⁷⁷

Al obtener este nuevo título, el oficial podía ponerse a disposición del maestro que quisiera, aunque la mayoría de las veces trabajaba con el maestro que lo había formado. Al convertirse en oficial, el artesano podía vivir en casa propia y recibir un salario, ya fuera

¹⁷⁵ Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México", 147.

¹⁷⁶ Sigaut, "Pintores indígenas en la ciudad de México", 144.

¹⁷⁷ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 38; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 32.

por “unidades de tiempo, por jornada de trabajo o por las tareas entregadas”.¹⁷⁸ Asimismo, sus labores dejaban de basarse en la fuerza y se enfocaban en su habilidad técnica, dedicándose a pasar los dibujos del boceto a la superficie pictórica; pintar aquellos elementos secundarios (paños, celaje y fondos) y, en caso de que se requiriera, podía realizar obras enteras con la guía del maestro.¹⁷⁹

El oficial, al ser contratado en un taller, obtenía una cierta seguridad laboral. No podía ser despedido sin motivo suficiente y ganaban un sueldo fijo. Esto hacía que pocas personas trataran de convertirse en maestros, ya que, además de la preparación teórica y práctica que implicaba, se necesitaba una suma considerable de dinero para poder solventar todos los trámites.¹⁸⁰

Esto hizo que muchos indígenas formados en los talleres españoles se convirtieran en oficiales, pero pocas veces en maestros. Lo anterior se debió a varios motivos: los pocos recursos que tenían, la preferencia que había por los españoles de contratar obras de gran envergadura e, incluso, la mayor comodidad que implicaba colaborar en un taller ya consolidado. No hay duda de que los oficiales indígenas pronto fueron elementos importantes de los talleres, lo cual fue indudable cuando se reconoció, en las Ordenanzas de 1557, que un indígena y un español podían hacer imágenes libremente “porque siendo examinado sabrá dibujar y ordenar cualquier historia sin que haya error ninguno, como oficial que lo es”.¹⁸¹

A pesar de todo ello, existió un grupo de oficiales indígenas que buscaron convertirse en maestros. Para ello, el oficial primero debía de ejercer su oficialía durante uno a tres años. Pasado este tiempo podía solicitar su examen al cabildo de la ciudad, para lo cual debía de comprobar su grado, ya fuera con el contrato de oficialía que se le había

¹⁷⁸ Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 208.

¹⁷⁹ Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 208.

¹⁸⁰ Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 208.

¹⁸¹ *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 223.

dado o con el testimonio de personas reconocidas en el gremio.¹⁸²

El examen que se aplicaba al oficial tenía como finalidad mostrar los conocimientos suficientes, tanto teóricos como prácticos, en su especialidad. La parte teórica consistía en “preguntas sobre el oficio, ejercicios teóricos y memorísticos, resolución de problemas o cálculos, y dibujos”.¹⁸³ En cambio, en el examen práctico debía de realizar una obra que acreditara su destreza y que mostrara que era digno de la calidad de maestro, es decir, una “obra maestra”.¹⁸⁴ Es de resaltar que muy pronto el indígena se apropió del concepto que implicaba una obra maestra y nombró en náhuatl a estos trabajos como *tlachiuaxochitl* o “cosa hecha de flores”. El uso de este término lo encontramos cuando el virrey Luis de Velasco visitó en 1557 el pueblo de Tecamachalco y el gobernador Juan de los Ángeles “le dio [al virrey] una *tlachiuaxochitl* [obra de arte] en la que estaba representado el cerro de Quauhtepetl, y sobre él ‘un águila y un tigre’ *quauhtlaocelotl*”.¹⁸⁵

Las características de las obras maestras, con las cuales se iban a calificar a los oficiales, variaban según la especialidad de cada uno. Para el caso de los pintores que realizaban murales, las Ordenanzas pedían que “sean examinados en las cosas siguientes de lo romano y de follajes y figuras, conviene que sea dibujador y sepa la templa que requiere la cal al fresco porque no se quite después de pintada, aunque se lave”.¹⁸⁶

Una vez que el oficial realizaba la obra, era calificado por las autoridades del gremio y por un representante del ayuntamiento. Si el oficial salía victorioso de la prueba, se hacía una sesión llena de protocolos, donde el alcalde del gremio leía en voz alta las Ordenanzas del gremio y las explicaba. Al finalizar la ceremonia el nuevo maestro juraba observar y

¹⁸² Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 38; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 32.

¹⁸³ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 38; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 32.

¹⁸⁴ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 39; Bruquetas, “Los gremios, las Ordenanzas, los obradores”, 21

¹⁸⁵ Solís, *Anales de Tecamachalco*, 36.

¹⁸⁶ *Ordenanzas de pintores y doradores* en Toussaint, *Pintura colonial en México*, 221.

ejercer su profesión con lealtad “en nombre de Dios, la santísima virgen y por las reliquias del santo patrón del gremio”.¹⁸⁷ Posteriormente se le daba la carta de examen que lo acreditaba como maestro, lo describía físicamente y tenía la marca o señal que el maestro iba a utilizar para firmar sus obras.¹⁸⁸ Aunque poseemos pocos datos de las firmas que utilizaron los maestros indígenas del siglo XVI, nos queda una valiosísima referencia sobre esta práctica, ya que, en el contrato de compra de unas casas ubicadas en el barrio de Santa María que realizó Marcos Griego o Cipac, se encuentra su firma que era “una seña q acostumra hazy” que consistía en una cruz entre dos cabecitas de león.¹⁸⁹ Así, aunque tenemos datos muy escuetos sobre esta práctica, podemos afirmar que existieron pintores indígenas que se convirtieron en maestros, cabezas de talleres, que firmaban sus obras y su trabajo era valorado como una obra de arte.

Una vez que el oficial se convertía en maestro, podía poner su tienda y su taller.¹⁹⁰ Para ello se necesitaba un capital considerable, lo cual hacía que, para el caso de los indígenas, muchos maestros fueran de la nobleza. Esto se puede corroborar con las actas de matrimonio que se resguardan en el Archivo General de la Nación, donde son nombrados como “indio cacique” varios de los maestros ahí registrados, lo cual muestra su linaje noble.¹⁹¹ Desde el siglo XVI sabemos que el pintor Martín Momauhtli, de San Sebastián Atzacualco, era hermano del gobernador de México Tenochtitlán.¹⁹² Para el siglo XVII contamos con la presencia de Tomás Xuarez, indígena noble y cacique; Juan Marcelo de Dudelo que fue gobernador de la parcialidad de San Juan Moyotlan y Manuel Tapia que

¹⁸⁷ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 41; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 32.

¹⁸⁸ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 41.

¹⁸⁹ Ángeles Jiménez, “Apeles y tlacuilos”, 97; Salvador Cruz, “Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar (1550-1560)”, 92.

¹⁹⁰ Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”.

¹⁹¹ Sánchez Reyes, “Los mulatos en el gremio de pintores novohispanos”, 14; Tovar y de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, 25; Curiel, “Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena”, 133.

¹⁹² Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 48.

era hijo de los caciques de Coyoacán y descendiente de los *tlatoanis* de Azcapotzalco por línea materna.¹⁹³

Estos datos nos llevan a suponer que los indígenas nobles buscaban convertirse en maestros como una forma de mantener su estatus económico y político, y preservar su jerarquía social, la cual era constantemente atacada.

El maestro al poner un taller podía recibir aprendices y contratar oficiales. Como ya se ha mencionado, el maestro, al aceptar a un aprendiz se beneficiaba con un trabajo gratuito que podía utilizar en las tareas más pesadas, que implicaban un esfuerzo físico. Para aprovechar esta fuerza laboral, el maestro se comprometía a darle de comer, curar sus enfermedades, enseñarle los secretos del oficio e incluso, a observar su buena conducta. Esto convertía al maestro en la cabeza de un grupo que creaba fuertes lazos entre sí, lo cual, al paso del tiempo, derivaba en alianzas que las consolidaban (matrimonios o padrinazgos). Un ejemplo lo podemos ver en el caso de Marcos Cipac, quien, como hemos visto, después de aprender el oficio en San José de los Naturales y trabajar en la *tlacuilloalli* de este convento, posiblemente se integró a la organización gremial española (para la segunda mitad del siglo XVI) y estableció su taller en el barrio de Santa María Tlacuechihaca o Cuepopan. Un documento valioso para reconstruir la vida de este pintor es el acta del 29 de enero de 1572, donde se resguarda la petición de Juan Álvarez para contraer matrimonio. Dicho documento, trabajado por Pedro Ángeles, registra que el pintor Marco “crio [...] dentro de su casa [a Juan Álvarez], en esta dicha ciudad”.¹⁹⁴ Esta mención puede ser desconcertante, ya que Juan Álvarez no era hijo de Marcos, pero se crio en su casa, lo cual funcionaba como taller. Esta mención puede indicar que Juan Álvarez era su aprendiz y, por tanto, la presencia de Marcos Cipac como testigo del matrimonio es una

¹⁹³ Tovar y de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, 18.

¹⁹⁴ Ángeles Jiménez, “Apeles y tlacuilos”, 100.

muestra de los afectos y alianzas que se creaban dentro de los talleres.¹⁹⁵

Uno de los cambios más importantes en esta nueva forma de producción y organización fue que el maestro ya era el propietario de las herramientas y de la materia prima. Esto, era un cambio drástico con respecto a la organización prehispánica y al trabajo de los primeros años del virreinato, ya que el gobernante dejaba de ser el dueño de los materiales y, por ende, ya no podía controlar su uso ni su adquisición. En lugar de ello, el mercado surgió como medio de adquisición y cualquiera que tuviera el dinero necesario podía comprar los materiales y las herramientas que quisiera e incluso podía realizar trabajos artesanales; aunque, como se ha mencionado, ahora el gremio fungía como la institución que limitaba y regulaba tanto la adquisición de materiales, como a las personas que se podían dedicar a él.

Una vez cubierta la necesidad de una mano de obra especializada y contar con los materiales y herramientas para producir las obras, la labor del maestro se centraba en un aspecto más administrativo; encargándose de las funciones de logística (como conseguir obras para trabajar) o negociar los costos que iba a tener el producto. Lo anterior llevó a que los talleres también fueran itinerantes y recorriera las distintas ciudades del reino en busca de alguien que financiara sus obras. Las semejanzas de algunos programas murales del siglo XVI, en especial entre Actopan (Hidalgo), Ixmiquilpan (Hidalgo) y Xoxoteco (Hidalgo), llevaron a Isabel Estrada de Gerlero a vislumbrar esta práctica itinerante,¹⁹⁶ aunque fue más asidua en fechas posteriores como ocurrió con el taller del pintor indígena Thomas Xuárez que fue contratado para realizar importantes obras en Querétaro, Metztlán, Xonacatepec y Tula.¹⁹⁷

Otra actividad que le correspondía al maestro era encargarse del desarrollo de los

¹⁹⁵ Ángeles Jiménez, "Apeles y tlacuilos", 97.

¹⁹⁶ Isabel Estrada de Gerlero. "La pintura mural durante el virreinato" en *Muros, sargas y papeles*. (México: UNAM, IIE, 2011), 538.

¹⁹⁷ Curiel, "Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena", 134-6.

proyectos, la organización del trabajo, escoger los materiales a utilizar y negociar los temas y diseños que se iban a pintar. En muchas ocasiones los clientes tenían una idea muy definida de la obra que querían, limitándose la creatividad del artista. Pero, en aquellas obras encargadas por una colectividad había más oportunidad de negociar los temas y los elementos iconográficos que debían de usarse.

Por último, el gremio contaba con personas que se encargaban de las labores administrativas. Los clavaros o tesoreros resguardaban y recaudaban los pagos que se hacían por exámenes y multas.¹⁹⁸ El oidor de cuentas apoyaba en su labor al tesorero, ya que guardaba los libros del gremio e intervenía en la recepción de los pagos. A la cabeza del gremio se encontraba el veedor¹⁹⁹ y los alcaldes. Estos últimos eran la cara pública del gremio, presidían la organización y la representaban en los actos oficiales.²⁰⁰

Un complemento del gremio era la cofradía, la cual le brindó al indígena una forma de integrarse a la nueva sociedad, mantener una cohesión como grupo y, sobre todo, tener un control del culto cristiano, lo que le permitió forjar una identidad propia.²⁰¹

3. LA COFRADÍA

Podemos definir a una cofradía como una agrupación de fieles que, con la aprobación del obispo, se reunían en torno a una iglesia para ayudar en el culto y realizar obras de piedad. En ese sentido, su principal función era la veneración de un santo, la cual consistía en encargarse de su altar, cuidar su imagen y organizar su fiesta. Sus miembros tenían como

¹⁹⁸ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 59; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios*, 37.

¹⁹⁹ El veedor tenía la función de vigilar el cumplimiento de los contratos; examinar a los candidatos de maestría; vigilar y llevar las cuentas de los exámenes; presidir las fiestas y las asambleas; gestionar las finanzas; controlar la fabricación y ventas de productos; inspeccionar los talleres y vigilar el bienestar, auge y decoro de la corporación. Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 60-70; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios*, 39; Ruiz Gomar Campos, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", 214.

²⁰⁰ Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, 70-72; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios*, 39

²⁰¹ Héctor Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España" en *Primer Anuario del Centro de Estudios Históricos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977), 46.

principal responsabilidad la asistencia mutua en caso de enfermedad o fallecimiento, dándose un apoyo económico, social y espiritual, algo muy apreciado en este tiempo.²⁰²

Para ello cada cofrade debía de pagar una “limosna” o una cuota, la cual se cubría al entrar y se continuaba realizando cada semana, mes y/o año dependiendo la organización.²⁰³ Las cuotas que se cobraban variaban de agrupación en agrupación, de acuerdo con los integrantes que la conformaban, las obligaciones que tenían e, incluso, los bienes con los que contaban. En general se daban dos reales al entrar y medio real cada semana y se permitía pagar estas cuotas en productos en las cofradías indígenas (con cacao o guajolotes).²⁰⁴ También, existían cofradías que sacaban en procesión a la imagen para recaudar más dinero y, mientras algunos cofrades bailaban y tocaban música, se vendían rosarios y demás objetos.²⁰⁵

Para ello cada cofrade debía de pagar una “limosna” o una cuota, la cual se cubría al entrar y se continuaba realizando cada semana, mes y/o año dependiendo la organización.²⁰⁶ Las cuotas que se cobraban variaban de agrupación en agrupación, de acuerdo con los integrantes que la conformaban, las obligaciones que tenían e, incluso, los bienes con los que contaban. En general se daban dos reales al entrar y medio real cada semana y se permitía pagar estas cuotas en productos en las cofradías indígenas (con cacao o guajolotes).²⁰⁷ También, existían cofradías que sacaban en procesión a la imagen para recaudar más dinero y, mientras algunos cofrades bailaban y tocaban música, se

²⁰² Teresa Eleazar Serrano Espinosa y Ricardo Jarillo Hernández, *Las cofradías en México* (México: INAH, 2013), 10; Teresa Eleazar Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", *Diario de campo* 6 (2011): 70.

²⁰³ Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España"; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 60;

²⁰⁴ Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España", 52;

²⁰⁵ Serge Gruzinski, "Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain" en *The indian community of colonial Mexico*, Simon Miller (eds.) (Amsterdam: Latin American Studies, 1990), 213.

²⁰⁶ Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España"; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 60;

²⁰⁷ Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España", 52;

vendían rosarios y demás objetos.²⁰⁸

La vida de la cofradía se regulaba por constituciones o estatutos, los cuales eran escritos por los cofrades, en colaboración con el cura o religioso del pueblo, y eran aprobados por el obispo de la diócesis.²⁰⁹ En estos documentos se registraban los derechos y obligaciones de los miembros, las gracias e indulgencias que obtenía el cofrade con la realización de los actos piadosos, así como la organización y gobierno de la agrupación.²¹⁰

Una de las principales obligaciones del cofrade era estar al día con las limosnas que debía dar. También debía participar en las fiestas estipuladas, asistir a los entierros de los cofrades y seguir una conducta cristiana. A cambio de ello, el cofrade tendría como beneficio que a su muerte la cofradía se hiciera cargo de los gastos de su funeral, otorgándole una misa, el féretro, los responsos y la cera.²¹¹

Al pertenecer a una cofradía se debían de realizar actos de caridad, como dar consuelo a los enfermos, comida al hambriento, dar de beber al sediento, brindarle posada al peregrino, vestir al desnudo y visitar a los presos. Con estas acciones uno se hacía visible a los ojos de Dios, ganándose indulgencias y con ello se facilitaba la entrada al cielo.²¹²

Para poder llevar a cabo estas funciones, la cofradía estaba regida por un rector, un mayordomo, un escribano y tres o más diputados. El rector era quien estaba a cargo de la cofradía y tenía la finalidad de conservar los bienes y acrecentarlos lo más posible, realizar

²⁰⁸ Gruzinski, "Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain", 213.

²⁰⁹ Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España", 84; Serrano Espinosa y Jarillo Hernández, *Las cofradías en México*, 13;

²¹⁰ Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 70; Dorothy Tanck de Estrada, "Cofradías en los pueblos de indios en el México colonial" en *3er Congreso virtual de antropología y arqueología*, 2002, 10 p. Disponible en http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencia/dorothy_tanck_de_estrada.htm

²¹¹ Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España", 120; Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 80.

²¹² Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 73; Clara García Ayluardo, "Para escribir una historia del cristianismo en México" en *De sendas, brechas y atajos*. Doris Bienko de Peralta y Berenise Bravo Rubio (coords.) (México: ENAH, INAH, PROMEP-SEP, Conaculta, 2008), 141; Alicia Bazarte Martínez, "Las limosnas de las cofradías" en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, María del Pilar Martínez López Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz Correa (coords.) (México: UNAM, IIH, FFyL, 1998) 65.

los cobros de manera oportuna y registrar los gastos e ingresos en el libro correspondiente.²¹³ Para llevar a cabo estas acciones se apoyaba en un mayordomo, quien llevaba las cuentas, mantenía al día el registro de los cofrades, realizaba el cobro oportuno de las cuotas y daba mantenimiento a los bienes de la cofradía (como la imagen, la capilla, las joyas y los distintos ornamentos).²¹⁴ Por su parte, el secretario era quien conocía mejor las constituciones de la cofradía y era un asesor en aquellos casos delicados. Por último, los diputados formaban parte de la mesa directiva de la cofradía, donde velaban por los intereses de la agrupación.²¹⁵

Estos cargos se otorgaban por escalafón, por lo que se debía de fungir primero como escribano y diputado para acceder a ser mayordomo. Muchas veces estos puestos eran ejercidos por un número reducido de familias en los pueblos indígenas, ya que los *pillis* vieron en estas actividades un medio para retomar el control religioso de su comunidad y administrar los ingresos, compras de ornamentos, organizar las festividades, etcétera, con lo cual mantenían su jerarquía política, social y económica.²¹⁶

Por ejemplo, en Tecamachalco existían dos cofradías, una dedicada a la Virgen María y otra a san Francisco. Algunos *pillis* del pueblo tuvieron puestos en el gobierno y en ambas cofradías. Domingo de Silva fue diputado de ambas cofradías y desempeñó en varias ocasiones el puesto de alcalde y de regidor mayor.²¹⁷ Gaspar de Rojas, aunque sólo fue diputado de la cofradía de San Francisco, desempeñó el cargo de corregidor y teniente

²¹³ Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 73; Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España", 51.

²¹⁴ Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 73; Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España", 51; Pérez Rocha, "Mayordomías y cofradías del pueblo de Tacuba en siglo XVIII", 2.

²¹⁵ Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 73.

²¹⁶ Gruzinski, "Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain", 206; Dagmar Bechtloff, "La formación de una sociedad intercultural: las cofradías en el Michoacán colonial" en *Historia Mexicana*, LXVIII, 4 (1993): 251-263.

²¹⁷ Solís, *Anales de Tecamachalco*, 87,92,96, 98, 99, 101, 103 y 104.

alcalde.²¹⁸ Felipe Xuárez Nofuentes fue escribano del pueblo, alcalde, regidor, fiscal y mayordomo de ambas cofradías,²¹⁹ o Thomas Gerson, una de las personas más importantes de Tecamachalco en el siglo XVI, fue alcalde y gobernador, además de diputado en la cofradía de María.²²⁰

El gobierno de la cofradía tenía como función principal realizar la fiesta del santo patrono y demás celebraciones a lo largo del año. Éste era el momento más importante de la congregación e, incluso, para muchas cofradías, era la razón de su existencia. En la fiesta la imagen del santo patrono se vestía lujosamente y se sacaba en procesión acompañada por los cofrades, quienes lucían sus mejores prendas y cargaban sirios y las insignias de la organización. En ocasiones los disciplinantes acompañaban a la imagen mientras se flagelaban la espalda, lo cual les daba un carácter particular a las celebraciones novohispanas.

La fiesta de la cofradía también servía para mostrar su poder, esplendor y fortaleza, lo cual era la mejor promoción que existía para atraer más allegados, ya que una cofradía poderosa otorgaría mayores favores en el cielo, algo que siempre preocupó a la sociedad novohispana.²²¹

La cofradía permitió unificar a la población, les dio una identidad a los grupos sociales y permitió que las personas se apropiaran del culto. Esto explica la enorme difusión de estas organizaciones. Sabemos que esta institución viajó con los españoles y muy pronto, en 1526, Hernán Cortés fundó la cofradía de "Los caballeros de la Cruz",²²² para

²¹⁸ Solís, *Anales de Tecamachalco*, 93, 95, 98, 100, 101 y 104.

²¹⁹ Solís, *Anales de Tecamachalco*, 45, 68, 69, 75, 81-84, 86-89, 96 y 104,

²²⁰ Solís, *Anales de Tecamachalco*, 48,53, 60, 61, 65, 67, 74, 75, 77, 78, 81, 86, 87, 92, 95 y 98-101.

²²¹ García Ayluardo, "Para escribir una historia del cristianismo en México", 130; Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España",65; Jean E. F. Starr, "La conversión religiosa y las cofradías entre los zapotecas de los valles centrales de Oaxaca" en *Historia Mexicana*, LIV, 3 (2005): 867-887; Jean E. F. Starr, *Ideal models and the reality: from cofradía to mayordomía in the Valles centrales of Oaxaca Mexico* (tesis de doctorado en Historia, Glasgow University, Institute of Latin American Studies, 1993), 114-180.

²²² Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1860)* (México:

1529 ya existía la cofradía de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción en el hospital de Jesús Nazareno en la Ciudad de México²²³ y, posteriormente, fray Pedro de Gante estableció en 1538, en San José de los Naturales, la primera cofradía indígena que tenía la advocación del Santísimo Sacramento.²²⁴ De ahí estas agrupaciones crecieron a tal punto que en el Tercer Concilio Mexicano se menciona que existían más de 300 cofradías,²²⁵ muchas de ellas sin tener licencia del obispo y, para el siglo XVII y XVIII, existían cerca de 951 cofradías.²²⁶ El crecimiento que tuvieron durante el siglo XVI fue gracias a las órdenes mendicantes, quienes pidieron que en todos los pueblos donde ellos residían se fundara una cofradía, ya que “se ha sacado y saca gran fruto y aprovechamiento entre los indios”.²²⁷

La cofradía del Santísimo Sacramento fue la más común y estuvo presente en cada pueblo, ya que fue muy difundida por las tres órdenes. En cambio, los franciscanos crearon las cofradías de Las Ánimas, el Cordón de san Francisco, la de san Diego de Alcalá, de la Santa Vera-Cruz, de la Soledad y del Santo Entierro; por su parte los dominicos fundaron las cofradías de Nuestra Señora del Rosario y de san Juan Bautista; en tanto que los agustinos difundieron el culto a Las Ánimas y a Nuestra Señora.²²⁸

UAM, 1989), 34-35.

²²³ Adolfo Lamas, *Seguridad social en la Nueva España* (México: UNAM, 1964), 140-141.

²²⁴ María Teresa Sepúlveda y Herrera, "La cofradía de San Nicolás Tolentino" en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (1976): 6.

²²⁵ Gruzinski, "Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain", 206. El papel de las cofradías en las regiones del Altiplano central es un tema que está aún por desarrollarse, si bien, contamos con estudios de la región de Chalco, Morelos, Xochimilco y la Ciudad de México, falta todavía un estudio comparativo que muestre las similitudes y diferencias que tuvieron las cofradías indígenas en la Nueva España y, en especial, en el Altiplano central. Tomás Jalpa Flores, "Las organizaciones religiosas en la región de Chalco en los siglos XVI-XVII", *Humanitas*, vol. VI, núm. 37 (2010): 207-249; Druzo Maldonado Jiménez, "Cofradías, hermandades y obras pías en el arzobispado de México: El caso de las parroquias, curatos y 'pueblos de visita' del Morelos colonial (1794)" en *El municipio de Ayala. Apuntes desde su historia* (México: Instituto de Cultura de Morelos, Centro INAH Morelos, Ayuntamiento Municipal Constitucional de Ayala, 2009), 141-163; Joaquín Praxeois Quesada, *La administración de la fe* (tesis de licenciatura en Etnohistoria, ENAH, 2005).

²²⁶ Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México*, 44-45.

²²⁷ García Icazbalceta, *Códice franciscano siglo XVI*, 68-9.

²²⁸ María Teresa Sepúlveda y Herrera, *Los cargos políticos y religiosos en la región del lago de Pátzcuaro* (México: INAH, 1974), 22; Sepúlveda y Herrera, "La cofradía de San Nicolás Tolentino", 6; Starr, "La conversión religiosa y las cofradías entre los zapotecas de los valles centrales de Oaxaca", 869;

Las cofradías se dividían según los fines que perseguían. Las organizaciones procesionales o espirituales únicamente se encargaban de los beneficios espirituales de los cofrades, dedicándose al aumento del culto y a la obtención de indulgencias. En cambio, las cofradías de retribución tenían como principal función, además de proveer los distintos beneficios espirituales y de ocuparse de la fiesta del santo, asegurar los gastos del entierro del cofrade, como eran los derechos parroquiales, el ataúd, la mortaja y algunas misas por el ánima del difunto.

Las cofradías también se dividían de acuerdo con los miembros que admitían. De este modo, las cofradías abiertas aceptaban a cualquier persona que quisiera formar parte de la agrupación,²²⁹ lo cual permitía la interacción entre indígenas y españoles en un papel de relativa igualdad, al participar codo a codo en los ritos cristianos, en las procesiones y en los festejos del santo. A pesar de esta “igualdad” había diferencias que reafirmaban el contraste étnico. Por ejemplo, en el caso de la cofradía del Santísimo Sacramento de Tula se estipulaba que los españoles debían de pagar tres pesos, mientras que los “locales” pagaban únicamente un peso. Esta diferencia se reflejaba en los beneficios que tenían ambos grupos, ya que los españoles realizaban sus celebraciones dentro de la iglesia, mientras que los indígenas las hacían en la capilla abierta del atrio.²³⁰ A pesar de estas distinciones, las cofradías abiertas fueron un importante instrumento de aculturación y crearon un sentimiento de pertenencia a una comunidad multiétnica.²³¹

También existieron cofradías cerradas, enfocadas a congregar a personas que tenían características semejantes. Así, había agrupaciones que únicamente aceptaban a

²²⁹ Serrano Espinosa y Jarillo Hernández, *Las cofradías en México*, 11; Juan Javier Pescador, "Devoción y crisis demográfica: la cofradía de San Ignacio de Loyola, 1761-1821", *Historia Mexicana*, XXXIX, 3 (1990): 769-770; Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 70; García Ayluardo, "Para escribir una historia del cristianismo en México", 128.

²³⁰ John Frederick Schwaller, "Constitution of the cofradía del Santísimo Sacramento of Tula, Hidalgo, 1570", *Estudios de Cultura Náhuatl*, XIX (1989): 218, 239.

²³¹ Bechtloff, "La formación de una sociedad intercultural", 251; Ayluardo, "Para escribir una historia del cristianismo en México", 127.

personas de un grupo (españoles, indígenas o castas), de un género (hombres o mujeres) o de un oficio específico.²³²

Los pintores (indígenas o españoles) se integraron en una cofradía que fue puesta bajo el amparo de la Virgen María en su advocación de Nuestra Señora del Socorro. Esta tutela distinguía a los pintores novohispanos del resto de las cofradías de pintores del mundo, quienes preferían encomendarse a san Lucas, pero, en la Nueva España, la confluencia de la tradición indígena y española hizo de la Virgen María en un elemento identitario tan importante, que se convirtió en la protectora de reinos enteros, pueblos e, incluso, de grupos, como el de los pintores.²³³

Si bien, esperaríamos tener más información de esta organización, como las festividades que realizaban y la convivencia que existía entre sus miembros, los datos que tenemos de ella son muy escuetos y, aunque comienzan a ser más abundantes para el siglo XVII y XVIII, se mantienen grandes lagunas. De todas formas, sabemos que la cofradía ya se encontraba en funciones en 1572, ya que en las *Ordenanzas de las fiestas* se menciona a los pintores entre los gremios que debían de concurrir a las celebraciones de la Ciudad de México.²³⁴ Por otra parte, sabemos que en el siglo XVII se reunían en la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia, mudándose después a la iglesia de Santa Inés.²³⁵ También se sabe que la cofradía no era de retribución, es decir, no se encargaba de los gastos del entierro del cofrade fallecido, por lo que es muy probable que

²³² Serrano Espinosa y Jarillo Hernández, *Las cofradías en México*, 11; Serrano Espinosa, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", 70; Ayuardo, "Para escribir una historia del cristianismo en México", 128

²³³ Ruiz Gomar Campos, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", 206; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 62.

²³⁴ Ruiz Gomar Campos, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", 206; Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 55.

²³⁵ Ruiz Gomar Campos, "El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España", 206; Rogelio Ruiz Gomar, "La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV, 56 (1986): 39.

sus miembros pertenecieran a otra agrupación que sí les brindaba este auxilio.²³⁶ Esto es muy contrastante con otras cofradías de artesanos, las cuales, además de contar con el apoyo de los gastos funerarios, también auxiliaban a sus miembros en caso de enfermedad o, cuando alcanzaba cierta edad, se les daba una “jubilación” que les permitía vivir sus últimos años.²³⁷ La cofradía de los pintores no tuvo el peso que alcanzaron otras organizaciones, por ello, la única obligación que tenía el cofrade era participar en sus celebraciones y fomentar el culto a la Virgen María. El papel secundario de la agrupación se observa en las festividades, ya que cuando tenía la oportunidad de mostrar su esplendor, pasaba desapercibida. En la procesión del Santo Entierro muchas veces no es mencionada²³⁸ y cuando aparece su lugar era poco vistoso, mientras que en las procesiones de Semana Santa su lugar era modesto, al salir el martes en la tarde.²³⁹

La cofradía fue muy importante en la tarea de incorporar al indígena a la sociedad occidental. Esta interacción fue común en las ciudades, donde los españoles tenían una mayor presencia y, en cambio, en los pequeños poblados la situación era distinta. Hemos comentado que la organización gremial del trabajo no fue tan estricta en los poblados. Ahí, la forma de asimilar la nueva tradición artesanal se dio por dos vías: primero, por el contacto con los frailes, quienes por medio de los conventos y de la escuela de artes y oficios enseñaban la nueva tradición y; segundo, por medio de los indígenas nobles que habían tenido una preparación en las escuelas de la Ciudad de México y, cuando regresaban empapados de la nueva tradición, fundaban talleres donde se transmitía la nueva manera de hacer las cosas.

Esta organización del trabajo hizo que el pintor en los pequeños poblados se

²³⁶ Ruiz Gomar Campos, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, 206.

²³⁷ Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 61-62.

²³⁸ Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España*, 57-58.

²³⁹ Rogelio Ruiz Gomar, “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España” 43.

integrara más intensamente a la localidad y, con ello, creara un mayor sentido de pertenencia a su poblado. Ahí la cofradía, antes de ser un mecanismo de aculturación, sirvió como un medio de reconstrucción de la comunidad, la cual tenía la necesidad de incorporarse a la nueva sociedad, pero manteniendo su identidad indígena.²⁴⁰

Muy pronto las cofradías fueron muy populares en los poblados indígenas y en algunos casos toda la comunidad pertenecía a una agrupación.²⁴¹ Esto permitió crear un terreno de acción conjunta ante los cambios que se vivían. Los bienes de las cofradías se convirtieron en una forma de gestionar los recursos de una manera comunal y hacer frente a las necesidades.²⁴² También la cofradía le daba a la población la seguridad de que a su muerte iba a tener el apoyo necesario para su entierro, lo cual daba la sensación de estabilidad y seguridad a la persona.²⁴³

Además, las cofradías permitían a los poblados cohesionarse en torno al culto a un santo, el cual, reemplazó a los antiguos dioses. Tonantzin se relacionó con la Virgen de Guadalupe; Tezcatlipoca con san Juan Bautista en Tianquizmanalco; Toci ("Nuestra Abuela") fue vista como Santa Ana en Chiauhtempan; san José y san Simón eran vistos como representantes de Huehuetéotl en las poblaciones de Toluca; María era vista como diosa de la tierra y era invocada contra las tormentas, y Santiago se vinculaba a Yáotl Telpochtli que era una advocación de Tezcatlipoca.²⁴⁴

²⁴⁰ Dolores Aramoni Calderón, "Renacimiento de la cofradía de San Agustín Tapalapa", *Anuario Instituto de Estudios Indígenas IV* (1994): 141-150; María Dolores Palomo Infante, *Juntos y congregados. Historia de las cofradías en los pueblos indios tzotziles y tzeltales de Chiapas (siglos XVI al XIX)*, (México: Casa Chata, CIESAS, 2009); Marcello Carmagnani, *El regreso de los dioses* (México: FCE, 1988), 25.

²⁴¹ Gruzinski, "Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain", 206.

²⁴² Gruzinski, "Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain, 206. Este elemento ha sido estudiado sobre todo en las cofradías de Chiapas. Manuel José Díaz Cruz, "Formación e identidad de las comunidades indígenas chiapanecas: antecedentes coloniales" en *Religión y sociedad en el área maya*, C. Varela Torrecilla, J. L. Bonor Viltarejo y M. Y. Fernández Marquínez (coords.) (España: Sociedad Española de Estudios Avances, 1995), 265-276.

²⁴³ Martínez Domínguez, "Las cofradías indígenas en la Nueva España",

²⁴⁴ Carrasco, "La transformación de la cultura indígena durante la colonia" 201.

La sustitución de las deidades por los santos hizo que se integraran también las formas de veneración indígena en las celebraciones cristianas. Así, los rituales colectivos con el consumo de alimentos rituales, música y danza, se convirtieron en una parte central de las celebraciones.²⁴⁵ Posiblemente, como muchas otras cosas, esta unión de las formas festivas comenzó con Pedro de Gante, quien “diose cuenta que su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante de ello”²⁴⁶ y decidió hacer uso de esas manifestaciones en las celebraciones cristianas. Sabemos que uno de los primeros intentos de ligar los rituales se dio en una fiesta de Navidad, donde les dio a los indígenas figuras de colores que llamó libreas para que las pintaran en sus mantas y bailaran con ellas.²⁴⁷

Las cofradías, al ser incorporadas al corpus cultural local, fueron apropiadas, reformuladas y en poco tiempo tuvieron una gran difusión. Mendieta nos comenta que en 1595 la procesión de la cofradía de la Vera-Cruz, que salió el jueves santo, estaba compuesta por más de “veinte mil indios, y más de tres mil penitentes, con doscientos y diecinueve insignias de Cristo e insignias de su pasión”. Para el siguiente día, el viernes santo, “salieron en la procesión de la Soledad más de siete mil y setecientos disciplinantes, por cuenta, con insignias de la Soledad” y en la mañana del sábado de gloria “salió la procesión de San José con doscientas y treinta andas de imágenes de Nuestro Señor y Nuestra Señora y otros santos, todos dorados y muy vistosos”.²⁴⁸

Las procesiones y las festividades, al convertirse en algo propio, se hicieron lo más vistosas posibles y, con el color, la música, la comida, la bebida y los movimientos, se le demostraba al santo el agradecimiento que las personas le tenían y se trataba de propiciar sus favores y su intercesión por el pueblo. Entre los gastos que más aparecen en los libros de las cofradías se encuentran aquellos dedicados a la fiesta, como: pólvora, cohetes, cera,

²⁴⁵ Gruzinski, “Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain, 214.

²⁴⁶ Gante, “Carta de fray Pedro de Gante al rey don Felipe II, 13 de junio de 1558”, 58.

²⁴⁷ Gante, “Carta de fray Pedro de Gante al rey don Felipe II, 13 de junio de 1558”, 58

²⁴⁸ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, II, 104.

incienso, aceite para lámparas, chirimías, trompetas, flores, estandartes, corridas de toros, bebidas, comida, entre otras cosas.²⁴⁹ Por mencionar un ejemplo, en las *Actas del cabildo de Tlaxcala* se menciona que para la fiesta del Corpus Christi se mandó traer “flores, ramas de árbol y palos delgados, [que] allá se ocuparán para llevar a cabo la diversión”. También se pidió que se hagan “alas de ángeles, cabelleras amarillas, vestuarios y algunas imágenes de diablos”.²⁵⁰ Los excesos en los gastos, las grandes comidas que se organizaban y la embriaguez generalizada, fue severamente condenado por la Iglesia, ya que se caía en distintos pecados y se pervertía la fiesta cristiana.²⁵¹

El traslape de los rituales afectó también el actuar y los movimientos. En las procesiones, con los cofrades que iban con sus capirotos y sus velas, encontramos elementos de las antiguas tradiciones indígenas. En la fiesta de los santos Reyes de 1564 “Martín Xollotecatl fue como nahual de ocelote [*ocelonahualle*], se vistió [con tal insignia] y Pedro Cuetzoc fue como nahual de coyote”.²⁵² En cambio, en una procesión realizada el 13 de febrero del mismo año sacaron a bailar un águila, a la cual la “llevaban adelante [e] iba en pie en una jaula de madera, cuatro la llevaban cargando”.

Las festividades también se acompañaban de cantos y danzas. En los *Anales de Juan Bautista* se menciona que en la fiesta de los santos se bailaba el *papalocuiatl* (canto de las mariposas),²⁵³ el *pipilcuicatl* (canto de los *pillis*),²⁵⁴ el *axochitlacayotl* (canto relativo a la gente de axochitlan), el *cohuixcayotl* (canto sobre los couixca), el *michcuicatl* (canto de

²⁴⁹ Gruzinski, “Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain, 215; Pescador, “Devoción y crisis demográfica”, 786; García Ayuardo, “Para escribir una historia del cristianismo en México”, 133; Carrasco, “La transformación de la cultura indígena durante la colonia”, 202.

²⁵⁰ Solís, Valencia R. y Medina Luna, *Actas de cabildo de Tlaxcala*, 350.

²⁵¹ Gruzinski, “Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain, 214.

²⁵² Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 185.

²⁵³ El *papalocuiatl* se interpretó en la fiesta de san Juan y de san Pedro. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 149.

²⁵⁴ El *pipilcuicatl* se interpretó en la fiesta de san Francisco. Reyes García *¿Cómo te confundes?*, 165.

los pescados)²⁵⁵ y el *yaocuicatl* (canto de guerra).²⁵⁶

El sentido de identidad que propició la cofradía generó también que los distintos grupos de artesanos indígenas se unieran en torno a un santo y, con ello, formaran redes de apoyo mutuo. Si bien, esto es obvio en aquellos pueblos donde todas las personas se dedicaban a un oficio (San Miguel Amantla), también existió una unión entre los especialistas en aquellos poblados donde se realizaban diversas actividades. En Tecamachalco los artesanos realizaban su fiesta con los “bailadores”, donde se realizaba el “baile del palo volador”.²⁵⁷ En los *Anales de Juan Bautista* se registra una fiesta de los artesanos, llevada a cabo el 17 de noviembre de 1566, donde hubo palo volador y se interpretó el *axochillocayotl* o el canto “sobre la gente de Axochitlan” y en la cual todos los oficiales “se arreglaron muy bien”.²⁵⁸ Incluso, comenta Isabel Estrada de Gerlero, que en la fiesta del *Corpus Chirsiti* en Michoacán, los artesanos bailaban con máscaras de animales y las insignias de sus oficios (elaboradas en masa cocida) y simulaban los movimientos de su oficio.²⁵⁹

Imaginarlos ese mundo con guerreros jaguares y águilas desfilando por las calles junto a los cofrades, algunos con sus hachones o disciplinas, y otros con flores, incienso y chirimías, mientras que al fondo un grupo de personas bailaba y cantaba una copla ritual con metáforas vinculadas a su pasado prehispánico, nos ayuda a entender la forma que adquirió la sociedad novohispana. Donde los elementos culturales indígenas se traslaparon con la tradición española. Donde no era únicamente occidente quien imponía las nuevas costumbres, sino que éstas se veían apropiadas, reinterpretadas y modificadas por la

²⁵⁵ El *axochitlacayotl*, el *cohuixcayotl*, el *michcuicatl* y el *cohuixcayotl* se interpretó en la fiesta de los Santos Reyes. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*,

²⁵⁶ El *michcuicatl* y el *yaocuicatl* se danzó cuando se mostró la imagen de la Virgen de Guadalupe. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 151.

²⁵⁷ Solís, *Anales de Tecamachalco*, 52.

²⁵⁸ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 155.

²⁵⁹ Estrada de Gerlero. “Las utopías educativas de Gante y Quiroga”, 311.

población, lo cual dio forma a un cristianismo indígena.

Como hemos visto, la tradición indígena creó varios caminos para apropiarse de la cultura occidental. En el caso de los artistas, sabemos que en un primer momento los frailes buscaron formar a artistas en las élites indígenas para crear discursos visuales útiles en la evangelización. En este proyecto, el grueso de la población quedaba excluido, por lo que los artesanos macehuales tuvieron que entrar a los talleres y, por consiguiente, a los gremios de los españoles. Ahí aprendieron el estilo europeo a través del contacto diario, aunque con esto también se filtraron elementos indígenas a la práctica hispana.

Por otro lado, la cofradía gremial le permitió al indígena integrarse a la nueva sociedad, formar una fraternidad y sumarse a una red de apoyo donde participaban las personas de su oficio. En los poblados estas agrupaciones ayudaron al indígena, por medio del culto a un santo, a apropiarse de la nueva religión, reconfigurarla y darle un carácter propio, lo cual, al paso del tiempo, reestructuró la identidad indígena.

Todo este complejo proceso giraba en torno a la imagen, pieza fundamental en la interacción cultural, la cual, para ser efectiva y cumplir con sus propósitos, debía de ser hecha y planeada por el indígena, tema que se abordará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV

LA ELABORACIÓN DE LA PINTURA MURAL CONVENTUAL

La relación de los españoles y los indígenas trajo un cambio profundo en la sociedad. En el terreno artístico los indígenas participaron en la creación de imágenes occidentales. Pero, para poder hacer esto, debían primero apropiarse del estilo europeo, lo cual lo hizo de dos formas: por un lado, los frailes propiciaron que los hijos de los *pillis* se educaran con ellos y se convirtieran en hábiles artistas que estaban empapados de las ideas y costumbres humanistas y de su antigua tradición. Estos artistas indígenas, después de terminar su formación con los frailes, creaban sus propios talleres, donde se convertían en los maestros de los demás indígenas y transmitían las formas, cánones y creencias que implicaba el nuevo estilo. Por otro lado, los macehuales que habían continuado con su trabajo artesanal, con el paso del tiempo, tuvieron que integrarse a los talleres occidentales, lo cual ayudó a que conociera las formas y técnicas españolas.

Sabemos que en las primeras décadas de la conquista se mantuvieron muchas de las formas de organización indígena, las cuales perduraron hasta la implementación de las *Ordenanzas* y del cambio de régimen tributario, lo cual, aunque fue un golpe mortal para la anterior organización del trabajo, propició que el indígena se integrara de lleno a una tradición gremial. Esto, para fines del siglo XVI, ya era una realidad y promovió que el indígena ingresara también a las cofradías, lo cual ayudó a afianzar el cristianismo.

Con el cambio de la organización y la forma del trabajo, la imagen irremediamente debía cambiar. Esto fue alentado desde los primeros tiempos, ya que, como hemos visto, Mendieta se sorprendía de la habilidad que tenían los indígenas, pero repudiaba las imágenes que hacían, ya que eran feas “como sus propios dioses”.¹ Esto suponía que lo primero que se debía resolver del trabajo del indígena no era la manera de hacer, ya que ello daba excelentes resultados, en cambio, el producto final, lo que se hacía, debía de modificarse inevitablemente.

Por ello, la imagen comenzó a sufrir cambios drásticos. El espacio indefinido de la tradición Mixteca-Puebla, donde no había línea de horizonte ni una relación espacial concreta,² comenzó a tener figuras. Este cambio no se dio de la misma manera en todas las representaciones, ya que, el espacio indefinido se mantuvo durante varias décadas en los códices, al contrario, la transformación fue más drástica en la pintura mural. En un inicio podemos apreciar cómo el fondo es indefinido y vemos a los personajes cristianos flotando en el muro. Al poco tiempo se pintó un paisaje prototípico con montañas, plantas, ciudades y un cielo nublado. En este paisaje, posteriormente, se comenzó a tener la presencia de pequeñas representaciones anecdóticas, que brindaban información extra sobre la escena principal y para finales del siglo XVI, se dio el gran cambio y se pintaron murales donde el

¹ Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México: CONACULTA, 2002), 66.

² Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (México: FCE, 2010), 49.

tema central era el paisaje, el fondo, algo impensable en la tradición prehispánica.

La transformación del espacio no fue lo único que sufrió modificaciones, ya que las figuras también tuvieron cambios importantes. Al inicio se distingue una línea gruesa de color negro y sin variaciones en su trazo, que delimita y secciona los elementos de la figura. Posteriormente, este trazo se transformó en una línea de contorno, la cual, aunque mantenía sus cualidades formales, se usaba ahora para diferenciar las figuras del fondo, sin delimitar sus componentes internos. A finales del siglo, esta reminiscencia de la tradición prehispánica, poco a poco se transformó, la línea adquirió mayor movimiento, realizándose con un trazo curvo que variaba en el tono y en el grosor, lo cual generaba una mayor sensación de naturalidad. Incluso, se dieron casos en los cuales las figuras dejaron de tener una delimitación precisa, separándose el fondo de la figura únicamente con la diferencia de color que tenía cada elemento.

Uno de los cambios más radicales que tuvo la imagen fue el cromatismo. Las imágenes prehispánicas se habían caracterizado por una vistosa policromía, la cual se lograba en la pintura mural con los colores azul, rojo, ocre, blanco y negro. Estos colores se colocaban de un modo plano, sin matices, saturando por completo una forma. Este color, en la pintura mural, desapareció con la llegada de los españoles, ocupándose únicamente el negro en las imágenes. Este cambio fue trascendental para la sociedad indígena, ya que se abandonó su color característico y el negro, un color que era poco usado en la época prehispánica, se apoderó de las representaciones. Así, el negro, además de contornear las figuras, comenzó a ser degradado y creó luces y sombras y, con ello, una sensación de volumen. Este nuevo colorido duró gran parte del siglo XVI, pero, para finales de esa centuria, la policromía volvió a surgir. Primero el color se empleó de una forma plana, llenando por completo la figura; después se matizó el color, usándose un tono oscuro para las sombras (generalmente negro) y con el pigmento diluido en agua se crearon tonalidades más claras para las luces.

Estos primeros murales policromos usaron una paleta indígena, es decir, el rojo óxido, el azul maya, el ocre, el blanco y el negro, pero poco a poco a esta paleta se le integraron nuevos tonos como el anaranjado, que suplió las tonalidades rojizas; también se hizo una distinción entre el azul y el verde; y a parecieron tonalidades cafés, encarnadas y moradas. Este nuevo cromatismo se matizó entre sí, mezclándose, yuxtaponiéndose y encimándose, lo cual creó una rica policromía en los murales.

Estas transformaciones llevaron a un cambio en las figuras. La creación de módulos en la imagen se abandonó y se hicieron formas más homogéneas y anatómicamente integradas. También la figura antropomorfa prototípica de la Mixteca-Puebla³ se cambió por una imagen más naturalista que privilegiaba una mimesis del cuerpo, tanto en la forma de representarse como en su composición, postura y gestos.

El naturalismo implicaba grandes cambios en la imagen. Las figuras tuvieron una sola vista, ya fuera de frente o de perfil, la forma de hongo en la oreja se dejó de representar y la proporción del cuerpo comenzó a tener una semejanza con la realidad, creándose una imagen más acorde con los cánones occidentales.

La asimilación de las normas de representación del cuerpo humano no ocurrió de la noche a la mañana, sino que se dio paulatinamente, lo que favoreció que se filtraran algunas características de la tradición prehispánica. En ocasiones, el movimiento del cuerpo humano no era aún comprendido, creándose una postura incorrecta, como se aprecia en *La flagelación* de San Miguel Zinacantepec (Estado de México) (ilustración 4.3). En este mural, el soldado de la izquierda tiene una figura extraña, ya que se combinan distintas vistas del cuerpo. En otras ocasiones, como ocurre en los grutescos del convento de Ixmiquilpan (ilustración 9.5.25), las extremidades del cuerpo tienen una lateralidad

³ La figura antropomorfa prototípica de la Mixteca-Puebla tenía el rostro y las extremidades de perfil, el tronco de frente, la oreja con una forma similar al corte de hongo, las manos y los pies con una lateralidad incorrecta, y existía un énfasis en la representación de las uñas y de las sandalias. Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49-51.

incorrecta, dibujándose dos manos izquierdas o derechas o dos pies izquierdos o derechos.

Quizá el rasgo más evidente de la incompreensión del nuevo canon se dio en la proporción de la figura. Los cuerpos humanos que se dibujaban en la época prehispánica tenían torsos pequeños y extremidades grandes. Toda la figura, desde la cabeza a los pies, tenía un tamaño de dos a cinco cabezas;⁴ pero, con la llegada de los españoles esta proporción cambió, pidiéndose que el cuerpo humano siguiera el canon renacentista, es decir, que la figura humana tuviera entre siete y ocho cabezas. La implementación de estos cambios era complicada, ya que implicaba la transformación de toda la cosmovisión que le daba sustento. Por ello, el artista indígena muchas veces creaba cuerpos con torsos pequeños y piernas y brazos enormes. A este fenómeno Pablo Escalante le ha dado el nombre de *hipercorrección*, el cual se puede explicar como la búsqueda por parte de los tlacuilos de adaptarse al canon occidental y entender la proporción de la figura, características que, como todavía no eran interiorizadas, ocasionaban un énfasis en el tamaño de algunas partes, pintándose cuerpos alargados y desproporcionados.⁵

Todos estos cambios trastocaron la imagen. Las figuras dejaron de exaltar sus atavíos como orejeras, narigueras y collares, elementos que mostraban el poder y posición social de un individuo.⁶ Los elementos iconográficos, como el corazón humano, el cuchillo de sacrificio, el cráneo humano, las espinas, entre otras formas, dejaron de representarse y en su lugar un nuevo *corpus* de formas y figuras se apoderó de los muros de los edificios.

1. LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN DE LOS MURALES

El indígena se familiarizó con la imagen occidental a través de distintos medios. Los grabados y las estampas que venían de Europa tuvieron un papel muy importante. Estas

⁴ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49-51.

⁵ Pablo Escalante Gonzalbo, "The painters of Sahagún's Manuscripts, mediators between two worlds" en *Sahagún at 500*, de J. F. Schwaller (Berkeley, California: Academy of American Franciscan History, 2003), 170-171.

⁶ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49-51.

láminas se usaban para enseñar a los futuros pintores, pidiéndose que se copiaran una y otra vez. Con este ejercicio repetitivo se aprendían los cánones occidentales y, al mismo tiempo, al analizar los trazos, las figuras y su composición, se comprendía e interiorizaba el mensaje cristiano que transmitía la imagen.⁷

El grabado también fue la principal fuente de inspiración para la pintura mural conventual. Así, el fraile en coordinación con el indígena seleccionaba aquellos diseños que eran más apropiados. Desafortunadamente, no han llegado a nuestros días documentos que expliquen este proceso, aunque podemos imaginarnos la escena. En un convento en obra negra un fraile y un indígena discuten en torno a una serie de papeles y libros con imágenes, tratando de decidir qué diseños se colocarán, en qué lugar y qué imagen incluirá elementos indígenas para clarificar el discurso.

La negociación entre los mendicantes y los tlacuilos sobre el programa que se iba a pintar es clara en los distintos usos que tuvo el grabado. En algunas ocasiones se realizó una copia fiel del modelo, pintándose la imagen del grabado sin ningún cambio. Esta actitud es común en las bóvedas, las cenefas y en algunas escenas centrales. Para que esto se pudiera llevar a cabo era necesario tener un grabado nítido, para que no se tuviera ninguna duda sobre la imagen y, al mismo tiempo, debía de tener la cantidad justa de elementos, sin ninguna figura que sobrara o faltara, para que la imagen potencializara la vivencia en un espacio determinado.

Estas características pocas veces se cumplían, ya que, por lo general, las impresiones eran malas y había muchas lagunas en la imagen, las cuales era necesario interpretar. Otras veces el muro, donde se iba a colocar la imagen, no tenía la misma forma que el grabado, por lo que era necesario adaptarlo. Incluso, se daban casos en los cuales, la imagen tenía muchas figuras, haciéndose necesario resumirlas o, por el contrario, era

⁷ Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period* (Norman: University of Oklahoma Press, 1994), 43; Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos...*, 143.

tan sencillo que debía de agregarse algún elemento. En esos casos, la reproducción que se hacía de la estampa presentaba cambios realizados por el tlacuilo.

Las transformaciones más sencillas y comunes se originaban cuando un grabado tenía una forma, generalmente rectangular o vertical, y el muro tenía otra, haciéndose necesario adaptar la estampa. En estos casos, como se aprecia en los conventos de Huaquechula (ilustración 4.33) y de Metztitlán (ilustración 4.27), la solución era quitar algunas figuras que no fueran centrales en la representación y, en el caso de que estas tuvieran un gran atractivo, se cambiaban a otro lugar del panel.

Existían otros casos en los cuales las imágenes que llegaban a la Nueva España presentaban formas borrosas. Estas no tenían problema alguno si se mantenían en su pequeño formato; pero, al agrandarse, era imprescindible solucionar estas lagunas. En estos casos el indígena procedía a interpretar la imagen y colocar las figuras que creía convenientes, lo cual ocasionaba que se realizaran figuras anatómicamente incorrectas o con elementos que no correspondían con la narración.

También hubo ocasiones en que los grabados eran muy sencillos y solo presentaban una figura. En los primeros años de la Nueva España esto no significó mayor problema, ya que la sencillez de la composición ayudaba a la pervivencia del fondo neutro de la tradición prehispánica. Pero, con el paso del tiempo, se hizo necesario llenar estos vacíos y se pintó en el fondo un paisaje que creaba una composición homogénea y le dotó de un significado cristiano a la imagen, como se observa en el caso del mural de *La visitación* en el convento de Tetela del Volcán (ilustración 4.38)

Una práctica que es más difícil de rastrear es la creación de una imagen a partir de la extracción de partes o figuras de distintos grabados. La identificación de este procedimiento en la pintura mural es complicada. Pero, sabemos por medio de los documentos que este medio fue común. Incluso ha quedado testimonio de este proceder en otros soportes como ocurrió en la pintura de los *Santos Justo y Pastor* (1653-5) de José

Juárez, donde se mezclaron las figuras de distintos grabados para crear una pintura única.⁸

Por último, con el paso del tiempo, los grabados dejaron de copiarse fielmente y sirvieron únicamente de inspiración para las imágenes. Esta práctica, al igual que en el anterior caso, es complicado de rastrear en la pintura mural, aunque en Actopan (ilustración 9.66-9.68) o en la nave de la iglesia de Cuernavaca (ilustración 7.52, 7.53), por mencionar sólo algunos casos, es posible que haya ocurrido este fenómeno.

Aun así, este procedimiento es más evidente en los códices. Los ejemplos más representativos los encontramos en el *Códice Florentino*, donde se usó profusamente el libro de los *Emblemas* de Alciato en la composición de las viñetas que ilustran el texto.⁹ La copia de estas imágenes no servía únicamente para dibujar una figura con una posición determinada, sino que involucraba el reconocimiento o la postulación de un vínculo más profundo que relacionaba la imagen pintada con las temáticas de los grabados.¹⁰ relacionándose. De esta forma, se emplearon ilustraciones de Cristo para representar a Quetzalcóatl, las escenas de la Pasión se usaban para ilustrar el maltrato del indígena y la historia de Roma se usó como modelo de lo ocurrido en Tenochtitlan y Tula.¹¹ Con este procedimiento se trataba de equiparar los temas de las viñetas con sus fuentes, creándose una reconfiguración de lo indígena en términos cristianos.

Los murales que copiaban grabados europeos se complementaban con figuras de la tradición indígena, las cuales se pintaban en los fondos, se encimaban sobre las formas cristianas o, incluso, se incorporaban como algo extraño y ajeno a la composición, clarificando el discurso que se pintaba.

⁸ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 167-8.

⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, "Humanismo y arte cristiano-indígena" en *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, P. Escalante Gonzalbo (Coord.), 9-28 (Cuernavaca: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008), 9.

¹⁰ Escalante Gonzalbo, "Humanismo y arte cristiano-indígena", 11.

¹¹ Escalante Gonzalbo, "Humanismo y arte cristiano-indígena", 9-28.

La versatilidad de las figuras indígenas hace pensar que los tlacuilos compartían un canon estilístico propio, conocían las figuras, la manera de representarlas y las características que debían de tener. Por tanto, las imágenes de la tradición prehispánica eran fruto de la creatividad del artista, más que una copia de una fuente pictográfica que se usaba como modelo; aunque, es muy probable que se tuviera algún códice a la mano al cual recurrían en caso de ser necesario.

Esto hizo que el pintor, al saber de memoria como se hacía una figura de la tradición prehispánica, conforme aprendía y se apropiaba de la tradición occidental, se transformaran las figuras y la iconografía indígena, con el canon europeo, creándose jaguares con una línea curva o guerreros con proporciones occidentales.

El grabado sirvió como modelo de los murales que se desplegaban en todo el convento, fuera una techumbre, una cenefa o la escena principal. Una de las figuras que más se repitió en los conventos, donde se alcanzó una cierta homogeneidad, fue en la bóveda de cañón corrido. Ahí, se simulaban casetones que se utilizaban en España para techar los edificios. Uno de los libros que ayudó a difundir estos diseños fueron los *Libros de arquitectura* de Sebastián Serlio, donde se recuperaban las formas arquitectónicas de la antigüedad y se ilustraba la manera de techar los templos romanos. Estos libros tuvieron una difusión inédita, convirtiéndose en uno de los principales textos que expresaban el nuevo gusto arquitectónico y los principios humanistas del Renacimiento. La difusión de este libro fue muy grande en la Nueva España.¹² Tenemos registro de que en 1587 salió del puerto de Sevilla un cargamento de libros, entre los cuales se encontraban varias

¹² Se conservan ejemplares de este libro en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, en la Biblioteca Fray Francisco de Burgoa en Oaxaca y en las colecciones novohispanas de la University of Texas at Austin y de la Latin American Library en Tulane University en los Estados Unidos. Luis Javier Cuesta, "Sebastián Serlio y el virreinato de Nueva España: usos y recepción" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 22 (2010): 73-86.

ediciones del texto de Sebastián Serlio.¹³ Esta noticia es un pequeño aporte para conocer la difusión de la obra, aunque, el principal vestigio de su importancia son los mismos edificios. Así, en las bóvedas de los conjuntos conventuales, en lugar de realizarse un costoso trabajo con madera o piedra, se pintaron casetones inspirados en las láminas del libro de Sebastián Serlio. El diseño que más se ocupó fue aquel donde se intercalan hexágonos y triángulos (ilustración 4.3), diseño que se empleó en los conventos de los franciscanos, dominicos y agustinos, como se distingue en Santo Domingo de Oaxtepec, Morelos (ilustración 4.4); aunque también fue muy difundido el diseño que intercala cruces, octágonos y hexaedros (ilustración 4.1), el cual se aprecia en San Juan Bautista, Tetela del Volcán (ilustración 4.2).

Los diseños serlianos inundaron la mayoría de los techos, encontrándose en las iglesias, los corredores, las dependencias del convento e, incluso, en las celdas donde habitaba el fraile. En estos espacios también integraron distintas composiciones, las cuales, aunque aún no se ha logrado identificar claramente la fuente de inspiración, se puede suponer que se inspiró en grabados por el parecido que tiene con algunas imágenes. Este es el caso de los entrelaces del convento de Singuilucan (ilustración 4.7), los cuales pudieron basarse en diseños parecidos a los de la portada del *Libre primer de mestre Johan Gerson canceller de Paris de la imitacio de lesuchriste* (1482) (ilustración 4.5)¹⁴ o en diseños más simplificados como el marco que se encuentra en la portada del *Incipit liber primus elementorum litterarum* de Giovanni Battista Verini (1526) (ilustración 4.6).¹⁵

La decoración de los muros buscaba crear un ambiente propicio para la vida de los

¹³ Helga Kropfinger-Von Kügelgen. "Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586", en *Libros europeos en la Nueva España a fines del siglo XVI: una contribución a la estratigrafía cultural* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1973), 1.

¹⁴ Isabel Estrada de Gerlero. "La pintura mural durante el virreinato" en *Muros, sargas y papeles*. (México: UNAM, IIE, 2011), 539.

¹⁵ Giovanni Battista Verini, *Incipit liber primus elementorum litterarum* (Florence: Alessandro Paganino, 1526).

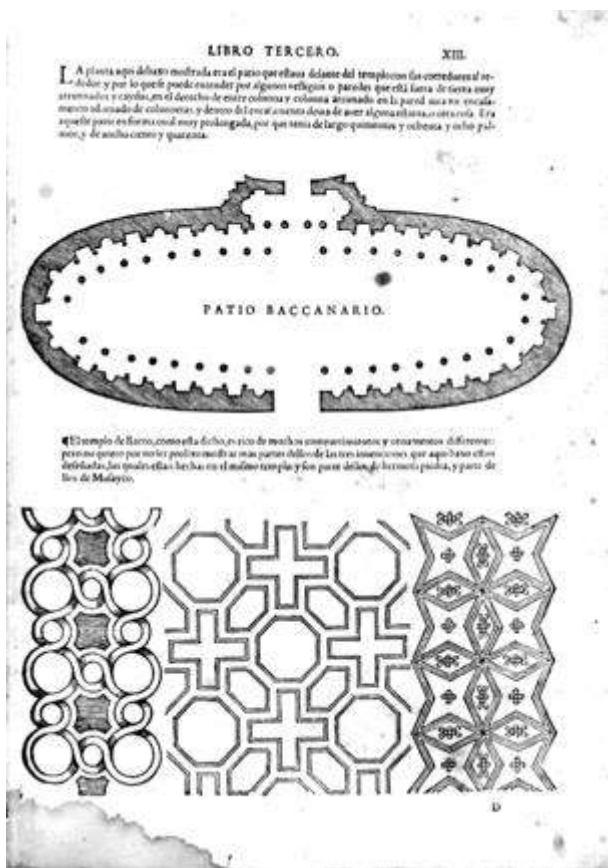


Ilustración 4.1. Diseños de artesanado en el *Libro tercero de Architectura* de Sebastián Serlio (XIII r.)

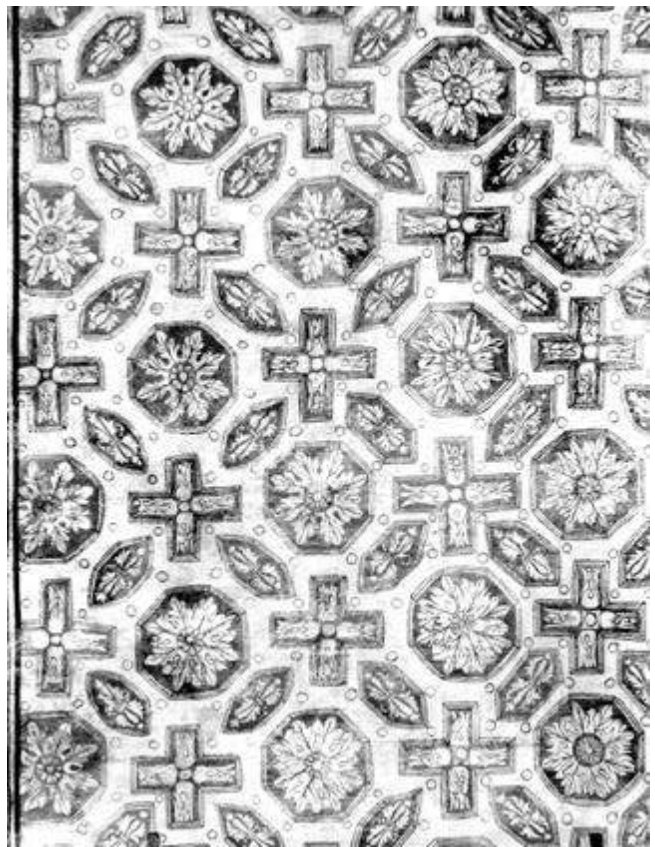


Ilustración 4.2. Diseño serliano en la bóveda de cañón corrido del convento San Juan Bautista, Tetela del Volcán, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).

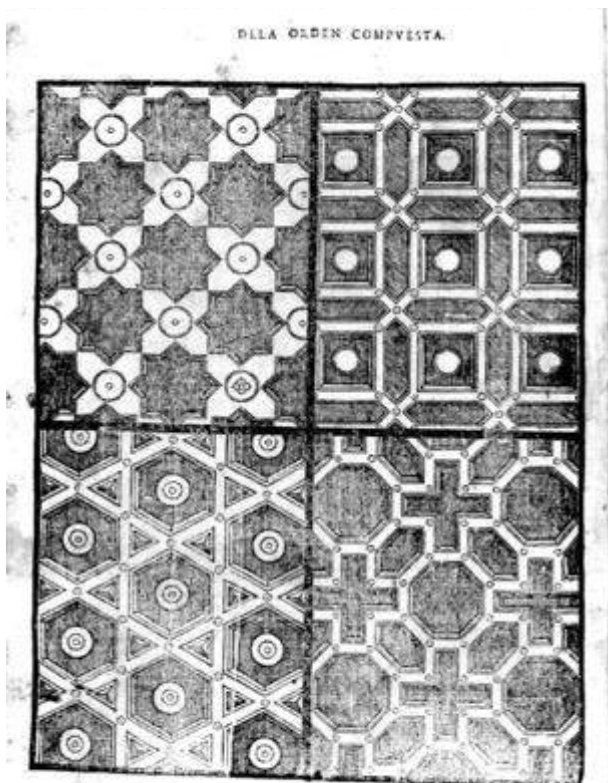


Ilustración 4.3. Diseños de artesanado en el *Libro Quarto de Architectura* de Sebastián Serlio (LXXV v.)

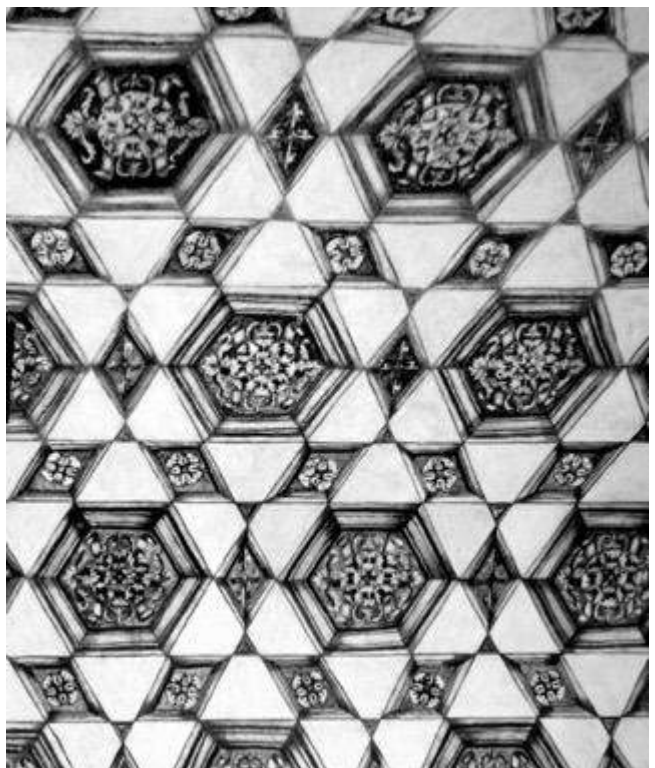
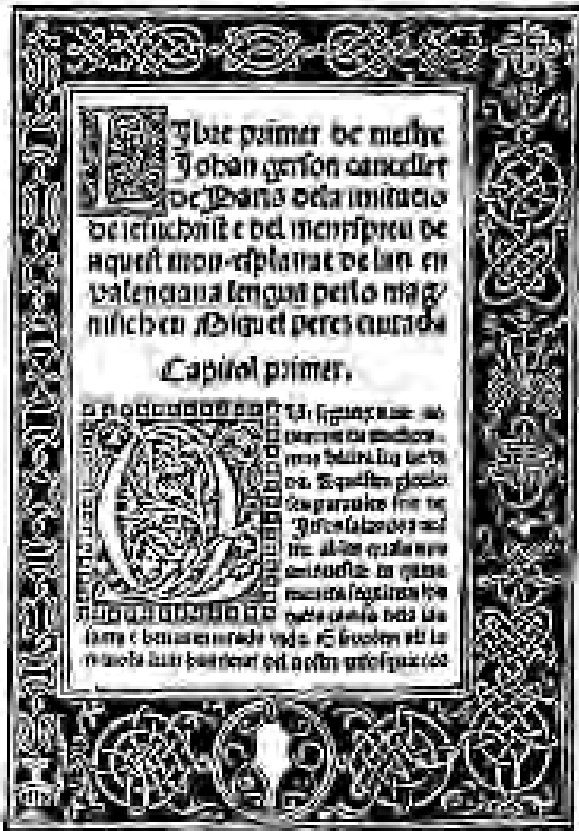
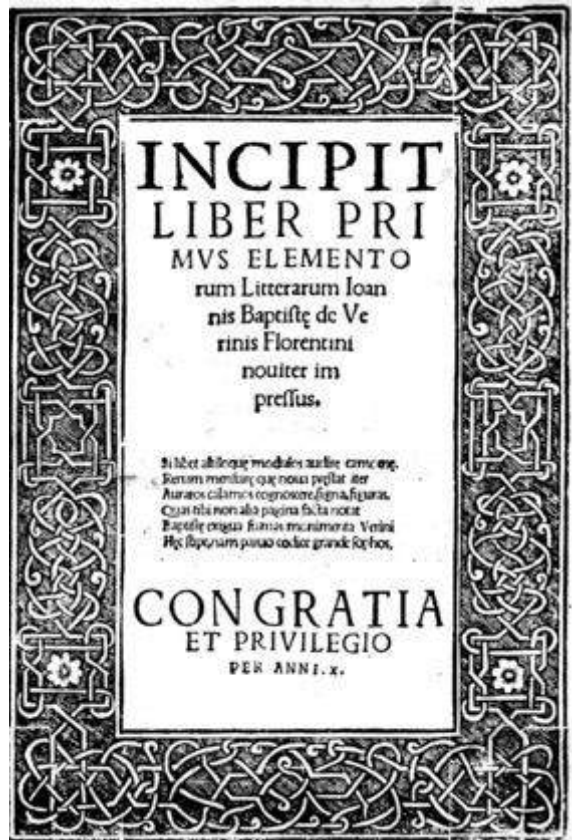


Ilustración 4.4. Diseño serliano en la bóveda de cañón corrido del convento de Santo Domingo de Oaxtepec, Morelos.

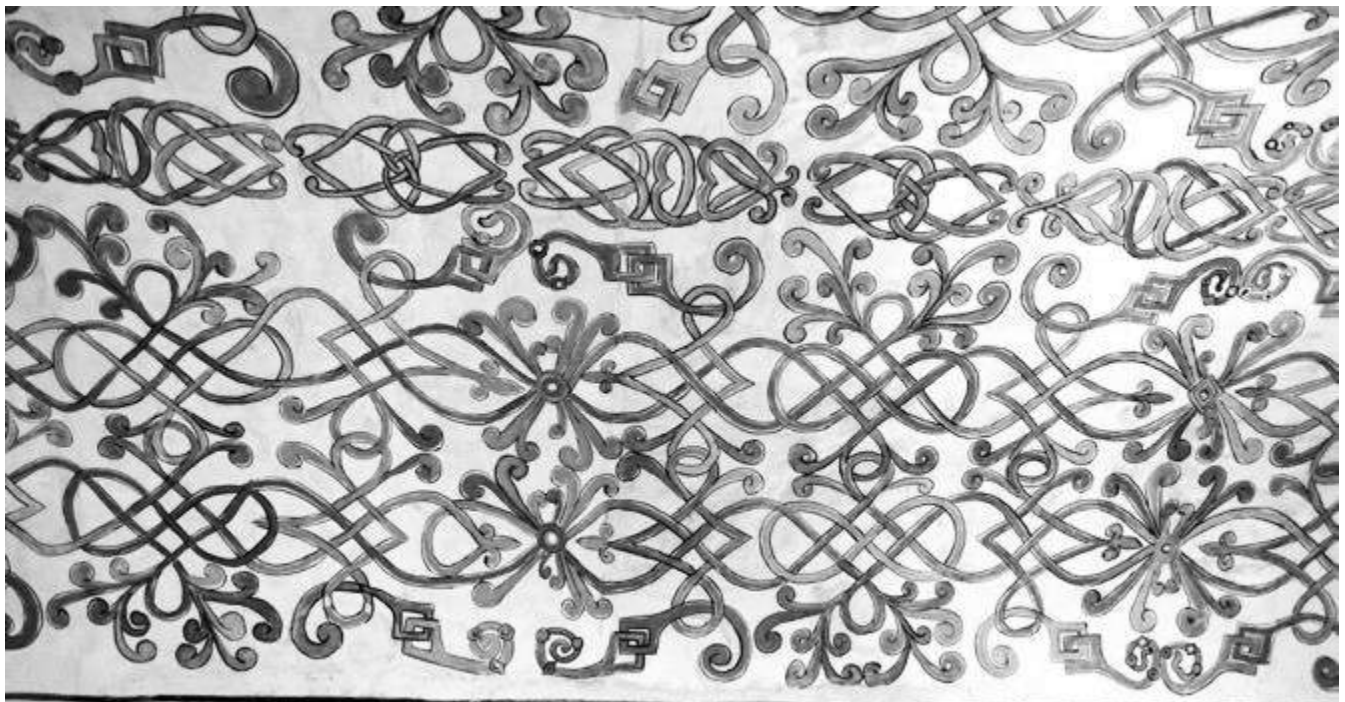
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Il·lustración 4.5. Portada del *Libre primer de mestre Johan gerson canceller de Paris de la imitacio de iesuchriste del menypreu de aquest mon/esplanat de lati en Valenciana lengua per lo magnifich en Miguel Perez ciutata* (1482)



Il·lustración 4.6. Portada del libro *Incipit liber primus Elementorum litterarum* de Giovanni Battista Verini (1526)



Il·lustración 4.7. Diseño en la bóveda de cañón corrido del convento del Señor de Singuilucan, Hidalgo. Fotografía Aban Flores Morán (2018).

frailes y ayudarles en su labor de evangelización, para ello no era suficiente con las imágenes de las techumbres, siendo las paredes las principales superficies pictóricas. Desde el guardapolvo, pasando por la parte central, hasta la cenefa que recorría los muros, todo ello era pintado con distintos diseños. En cada uno de estos elementos el grabado sirvió de inspiración. Algunas veces, como sucede en el caso de los guardapolvos, la mayoría de los conventos decidió dejar una decoración sencilla, compuesta únicamente por una banda de color negro o rojo que recorre toda la sección inferior del muro. En otros casos se utilizaron diseños sencillos, como se puede identificar en el convento de Zinacantepec (ilustración 4.10), donde se pintó un entramado de rombos con flores en su interior. Brenda Chávez identificó que este diseño fue copiado del *Libro de horas* de Simón Vostre (1520), donde a lo largo del libro un diseño semejante enmarca las páginas (ilustración 4.9).¹⁶ Este diseño fue común en los libros de inicios del siglo XVI, encontrándolo también en el *Manuale ad vsu[m] sagien[sem]* de Johannes Heurtault (1515), donde se representó en la tercera página una *Misa de san Gregorio*, enmarcada con el mismo diseño (ilustración 4.8).¹⁷ Cabe aclarar que los diseños de los libros difieren en algunos elementos con el mural, como en los anillos que unen las bandas para formar los rombos o la forma de las flores. No obstante, es indudable la ejecución de este guardapolvo a partir de un grabado semejante.

Otro caso parecido se encuentra en el convento agustino de los Santos Reyes de Metztitlán (Hidalgo), donde la decoración fue más allá y se utilizó un diseño más complejo que intercaló una moldura con cabezas de león, aves y racimos de granadas (ilustración 4.12). Esta decoración, plenamente renacentista, fue extraída del grabado *La parábola del*

¹⁶ Brenda Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2018)

¹⁷ Johannes Heurtault, *Manuale ad vsu[m] sagien[sem]* (s.l: Roven devant Sainct lo Magister Martinus Morin, 1515), 1v.

serviente desgraciado de Corneliz Cort, impreso en 1560 (ilustración 4.11).¹⁸ De este grabado se utilizó la parte superior del marco, repitiéndose en el guardapolvo los pliegues, la cabeza del león, los pájaros que se posan en ella y los distintos adornos que cuelgan.

Como se ha podido apreciar, las portadas de los libros que circulaban en la Nueva España tuvieron un papel muy importante en la creación de los programas murales. En específico los marcos de las portadas de los libros sirvieron como inspiración a las cenefas que recorrían la parte superior del muro. La identificación de los grabados que dieron origen a estos diseños es un trabajo que aún está por hacerse, pese a ello, podemos identificar el origen de varios programas. El marco de la portada de *Los quatro libros primeros de la crónica general de España* de Florian de Ocampo (1543) (ilustración 4.13),¹⁹ se utilizó en varios conventos.²⁰ El diseño superior que intercala un jarrón flanqueado por animales cuadrúpedos y un personaje sobre ellos, lo encontramos en los conventos de Ixmiquilpan, Huaquechula y Actopan (ilustración 4.14). En cambio, en la parte inferior se pintó un jarrón flanqueado por un roleo vegetal que termina en una cabeza de animal, la cual se utilizó en el cubo de la escalera de Actopan (Hidalgo) (ilustración 4.14).

Un caso semejante lo encontramos en la celda prioral del convento de San Miguel Zinacantepec, donde se pintó un vistoso diseño que simula un tapiz con cuadretes con flores (ilustración 4.16). En la cenefa superior dos hombres desnudos, con escudo, garrote y casco, se enfrentan entre sí, mientras un sencillo roleo vegetal se despliega detrás de ellos. Posiblemente estos elementos fueron extraídos también del *Libro de horas* de Simón Vostre (1507),²¹ ya que se encuentra, a lo largo del libro, un diseño semejante, donde dos

¹⁸ Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico*, 76.

¹⁹ Estrada de Gerlero. "La pintura mural durante el virreinato", 540.

²⁰ Este grabado fue utilizado en varios libros como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas publicado en 1552.

²¹ Simón Vostre, *Hore beate marie secundu vsum romanum cum illius miraculis una cum figuris apocalipsis post biblie figuras insertis* (Paris: Simón Vostre, 1507); Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico*, 52-3.

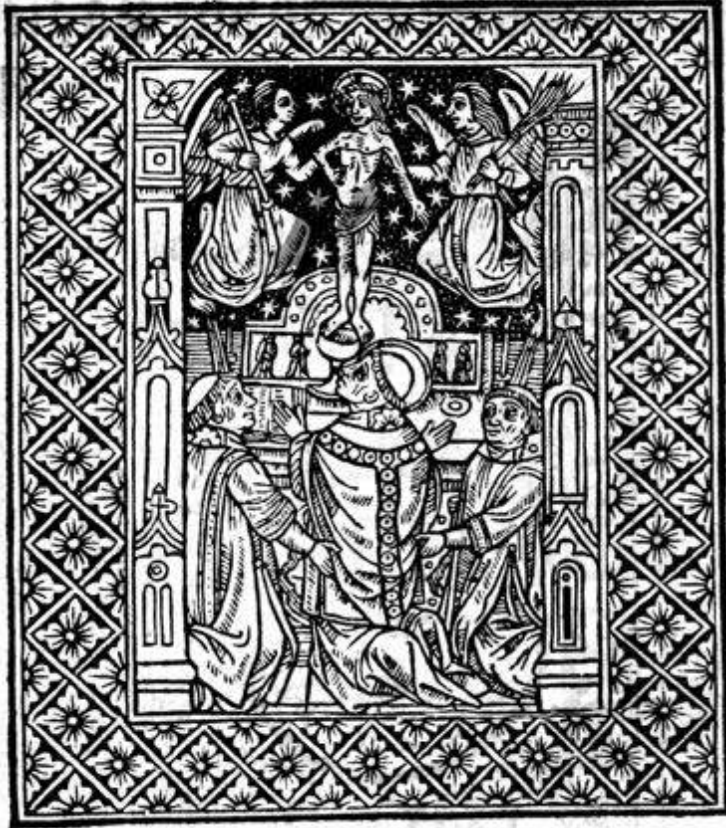


Ilustración 4.8. Misa de san Gregorio en el *Manuale ad vsu[m] sagien[sem]* de Johannes Heurtault (1515).



Ilustración 4.9. *Libro de Horas* de Simon Vostre (1520).



Ilustración 4.10. Diseño de rombos y flores en la celda prioral del convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 4.11. Grabado de *La parábola del sirviente desgraciado* de Corneliz Cort (1560).

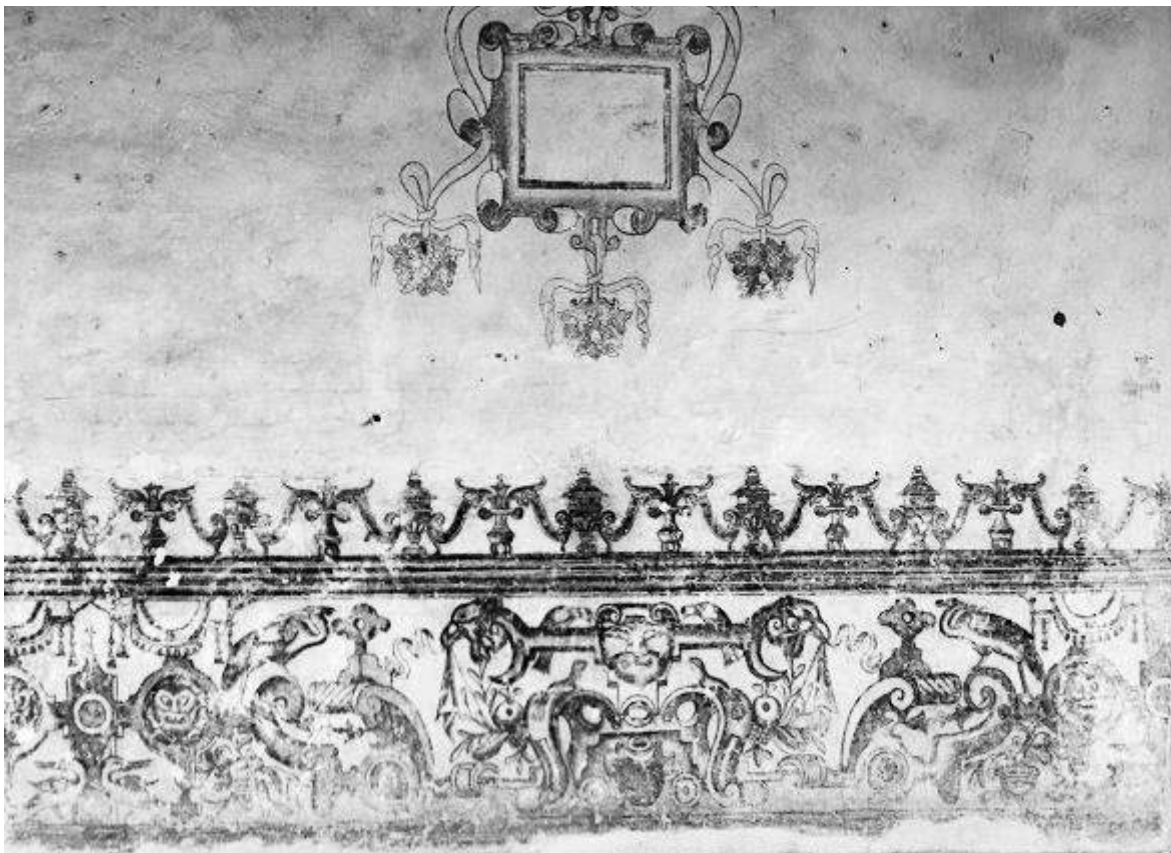


Ilustración 4.12. Guardapolvos en el claustro bajo del convento de los Santos Reyes de Metztlán, Hidalgo. Fotografía Aban Flores Morán (2010).

hombres armados con garrote se enfrentan entre sí, mientras un diseño floral se interpone entre ellos (ilustración 4.13).

El uso del grabado también lo encontramos en los conventos de Tepeapulco (Hidalgo), Zempoala (Hidalgo) y Tecali (Puebla). En estos edificios está uno de los diseños más comunes de los conventos franciscanos: donde dos personajes alados tocan una trompeta y se convierten en un roleo vegetal. Ellos flanquean un mascarón con ramas en los oídos, sobre las cuales se posan un par de pájaros y sostiene un jarrón con frutas sobre la cabeza, mientras que en los extremos una persona sostiene un escudo con una garza y un pez (ilustración 4.19). Este diseño fue extraído de forma íntegra de una lámina grabada por Pieter van der Heyden y Jacob Floris como parte de la serie *Comperimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata* (1566) (ilustración 4.17), de donde se copiaron los elementos pintados en las cenefas de los conventos.²²

En la misma lámina se encuentra otro diseño que se ocupó en la Nueva España. Al centro está una armadura, con un par de escudos y estandartes, flanqueada por dos roleos vegetales sostenidos por mujeres desnudas (una con un tridente y la otra con un hacha). Ellas están sentadas junto a un jarrón, donde se posa un águila con corona y las alas abiertas (ilustración 4.17).²³ Este mismo diseño lo encontramos en las paredes de la iglesia del convento de Todos los Santos Zempoala (Hidalgo) (ilustración 4.18), con la única salvedad que las mujeres tienen una armadura, en lugar de pintarse desnudas. Fuera de ello, el roleo, los estandartes, los escudos, el águila coronada, las mariposas, los caracoles y las frutas se pintaron idénticos.

Lo anterior nos muestra la importancia de las láminas y las portadas de los libros en la creación de las cenefas de los conventos, ilustraciones que fueron la principal fuente de inspiración. Además de esto, los grabados también se utilizaron como base para los temas

²² Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico*, 79.

²³ Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico*, 80.

pintados en el centro del muro.

Aún estamos lejos de identificar todas las fuentes que se usaron en los murales conventuales y con ello conocer los libros y estampas que circulaban en el primer siglo de vida novohispana. Pero, gracias al esfuerzo individual de distintos investigadores se puede hacer un breve esbozo de estas fuentes.

En un inicio, muchos de los grabados se copiaban sin ningún cambio. Pintándose en el muro la misma imagen que se encontraba en el grabado, con los mismos personajes y con un fondo idéntico. Esto lo podemos ver claramente en los murales del convento de Tepetlaoztoc (Estado de México). En las paredes del claustro se pintaron una serie de medallones con escenas alusivas a la Pasión, desde *La flagelación* hasta *La ascunción de Cristo*. Cuando menos tres de estos medallones (*La coronación*, *El camino al Calvario* y *La contemplación*) reprodujeron los grabados realizados por Jacob Cornelisz van Oostsanen.²⁴ En el grabado de *La coronación* podemos distinguir la figura de Cristo en el centro (ilustración 4.20). Tiene las manos atadas y una capa le cubre los hombros. A los lados se encuentran varios hombres rodeándolo: un hombre sentado en primer plano voltea hacia atrás, otros dos miran hacia el centro. En el fondo dos personajes saltan y le colocan la corona de espinas con varas, mientras que distintos personajes contemplan la escena a lo lejos. Esta imagen fue copiada en el convento de Tepetlaoztoc y, pese a que se encuentra muy deteriorada, podemos distinguir a Cristo, el hombre que lo mira fijamente, el personaje que con un extraño movimiento le coloca la corona de espinas y los cuerpos de los hombres de la derecha (ilustración 4.21). El único cambio que hubo se encuentra en el personaje del primer plano que mira hacia el centro en lugar de hacia atrás y, como no se modificó el resto

²⁴ Estas estampas fueron ampliamente difundidas desde 1511 y aún más cuando el impresor Doen Pietersz les dio el formato de *Biblia Pauperum* –anexando temas del Antiguo Testamento– y añadiendo el escudo de Carlos V. Aban Flores Morán, *El color de la evangelización dominica* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014), 56; Ellen S. Jacobowitz, *The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries* (Washington: National Gallery of Art, 1983), 270.



Ilustración 4.13. Portada de *Los quatro libros primeros de la crónica general de España* de Florian de Ocampo (1543).



Ilustración 4.14. Detalle del cubo de la escalera del convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).

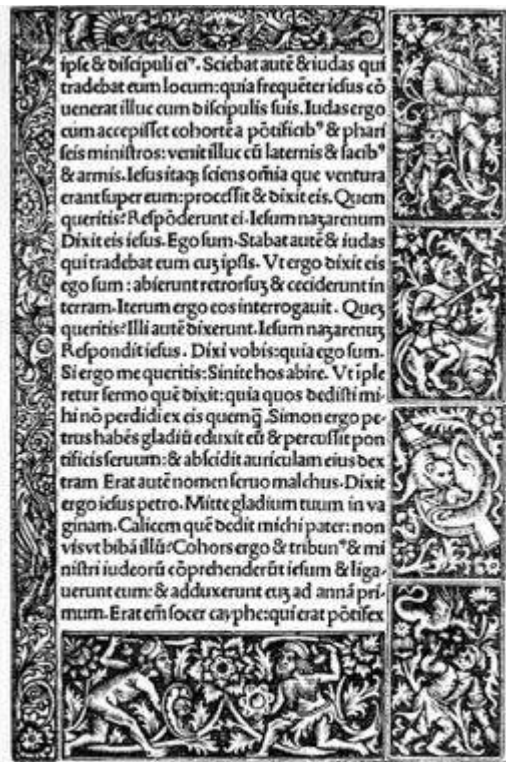


Ilustración 4.15. Página del *Libro de Horas* de Simon Vostre (1507)



Ilustración 4.16. Grutesco de dos hombres salvajes peleando en la celda prioral del convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).

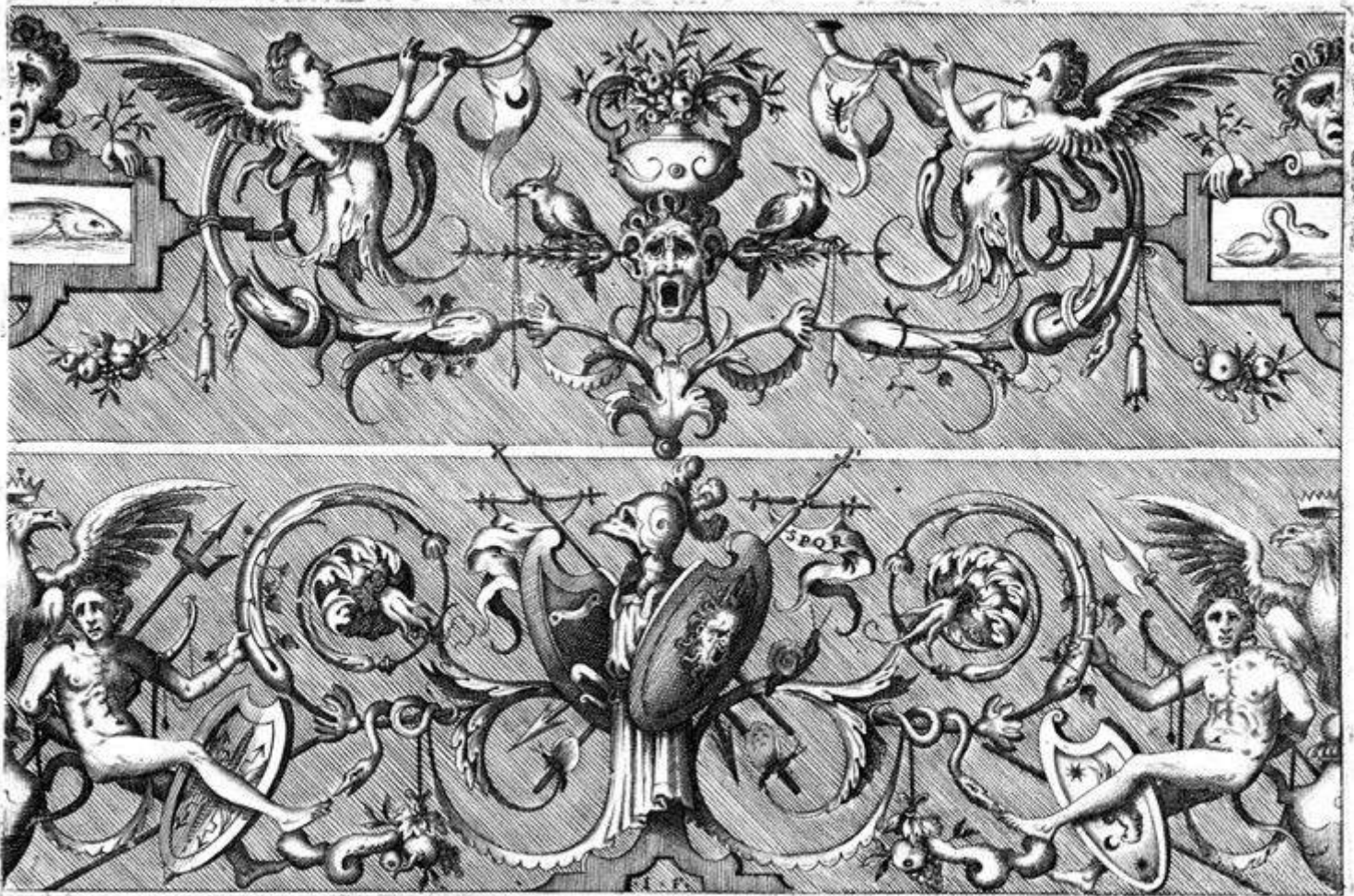


Ilustración 4.17. Lámina de la serie *Compartimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata* grabada por Pieter van der Heyden y Jacob Floris (1566).



Ilustración 4.18. Grutesco en la nave de la iglesia de Todos los Santos Zempoala, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

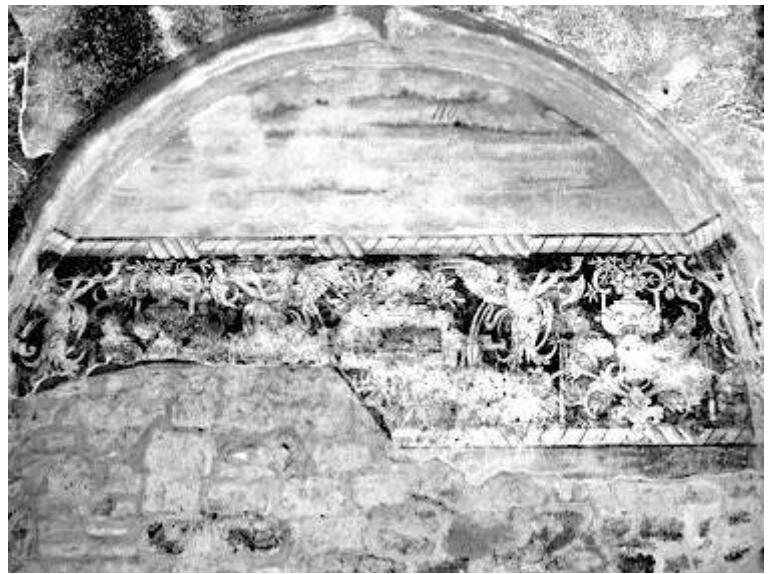


Ilustración 4.19. Grutesco en la nave de la iglesia de Santiago de Tecali de Herrera, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018.)

del cuerpo, se creó un movimiento anatómico extraño, al representarse su espalda, pero su cabeza de perfil.

Este vínculo entre los grabados de Jacob Cornelisz van Oostsanen y los murales de Tepetlaoztoc nos ayudan a imaginar cómo era el casetón de *El camino al calvario*, donde apenas se distingue una mano apoyada en el suelo, un grupo de mujeres en el fondo y la parte superior de un hombre con un látigo en la mano y un sombrero con plumas (ilustración 4.22). Este mural tuvo muchos cambios, ya que años después de su elaboración se destruyó, se colocó el vano de una puerta y se repintó con roleos rojos, razón por la cual la mayoría de la escena se encuentra perdida. Pese a ello, contamos con el grabado que sirvió de inspiración al mural, por lo cual sabemos que la imagen se completaba con Cristo arrodillado en el suelo, mientras que detrás de él, Simón de Cirene le ayudaba a cargar la cruz (ilustración 4.23). A los lados dos soldados le pegaban a Jesús, mientras que una muchedumbre contempla el hecho. Entre la multitud, separados por un pequeño peñasco, está María, María Magdalena, san Juan y otras dos mujeres.

Un caso excepcional es el de Metztlán donde se ha logrado encontrar la mayoría de los grabados que dieron origen a los murales. En el guardapolvos, como vimos, se copió el grabado de Cornelis Cort elaborado en 1560, mientras que en el cubo de la escalera, se encuentra *El triunfo de la castidad* y *El triunfo de la paciencia*, grabados que realizó Maerten Von Heemskerck hacia 1559 (ilustración 4.24).²⁵ El primero de ellos, *El triunfo de la castidad*, presenta un toro ricamente adornado y encima de él se encuentra José con un estandarte que tiene la imagen de un panal de abejas. Este personaje voltea hacia atrás donde está una mujer desnuda (Zefira) que jala de su capa, mientras que más atrás se encuentran seis hombres metiendo a otro dentro de un hoyo y varias ovejas pastan

²⁵ Erwin W. Palm, "Los murales del convento agustino de Metztlán" en *Comunicaciones* 13 (1976): 1; Martín Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztlán*, 112; Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995), 123.

alrededor. Esta última escena representa a los hermanos de José, abandonándolo en un pozo y vendiéndolo como esclavo a una caravana de mercaderes que pasaba por ahí. Después, la escena principal representa cuando José era sirviente de un ministro del faraón de Egipto y la mujer del gobernante (Zefira) trataba de acostarse con él, pero él la rechazaba constantemente. La escena muestra el día en el que José, estando sólo en casa, se encontró con Zefira quien le dijo: “acuéstate conmigo”, mientras le agarraba fuertemente del manto, a lo cual José se resistió y huyó, dejando a Zefira con el manto en la mano. Triunfando de este modo la castidad.²⁶ Este grabado se pintó en el convento de Metztitlán (ilustración 4.25), copiándose a los personajes, sus adornos, los pliegues de los mantos y la musculatura del toro. El único cambio que se realizó fue en el fondo, ya que, por la forma del mural se tuvo que cambiar la escena del hoyo a la izquierda del panel.

La modificación de los grabados fue constante. La mayoría de las veces respondía a la necesidad de adaptar la forma de la imagen a la superficie del mural, para lo cual era necesario realizar pequeñas adecuaciones. En ocasiones las intervenciones eran tan sencillas que sólo se repetía un elemento del grabado (tierra, cielo o agua) en los espacios vacíos. Esto lo podemos distinguir en los lunetos del claustro bajo del convento de Metztitlán, donde se pintó a los cuatro evangelistas y a los padres de la Iglesia. En el caso de los evangelistas, sabemos que su figura se basó en los grabados elaborados por Pieter van der Heyden en 1554, los cuales fueron publicados y difundidos por Hieronymus Cock (ilustración 4.26).²⁷ Las ilustraciones representan a estos personajes sentados con su atributo (ángel, león, águila y toro) y rodeados de nubes. En el caso de san Lucas se le distingue sentado sobre un toro recostado. Él sostiene una tabla y una pluma en sus manos y dirige su mirada a un libro abierto a sus pies. Un paño le cubre las piernas y se amarra en

²⁶ Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 115-6.

²⁷ Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, 2012), 62.



Ilustración 4.20. Grabado de *La coronación* de Jacob Cornelisz van Oostsanen (1511).

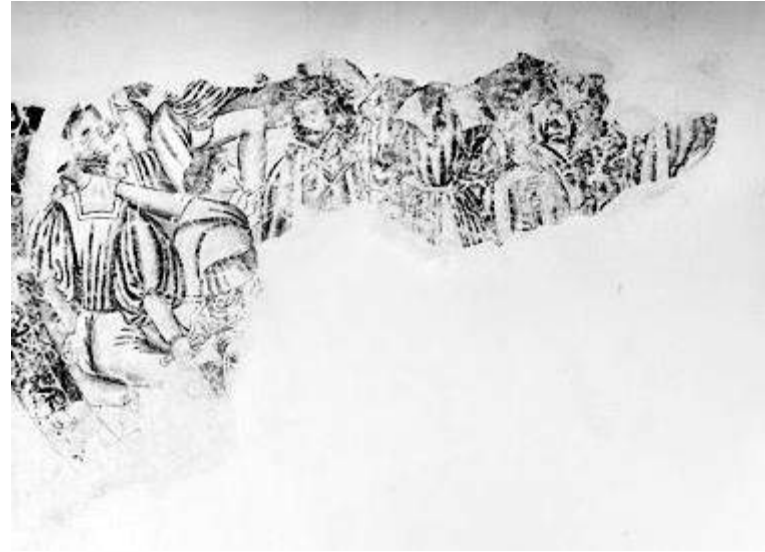


Ilustración 4.21. *La coronación* en el convento de Santo Domingo Tepetlaoxtoc, Estado de México. Fotografía Aban Flores Morán (2010.)



Ilustración 4.22. Grabado de *El camino al Calvario* de Jacob Cornelisz van Oostsanen (1511).



Ilustración 4.23. *El camino al Calvario* en el convento de Santo Domingo Tepetlaoxtoc, Estado de México. Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 4.24. Grabado *El triunfo de la castidad* de Maerten Von Heemskerck (1559)

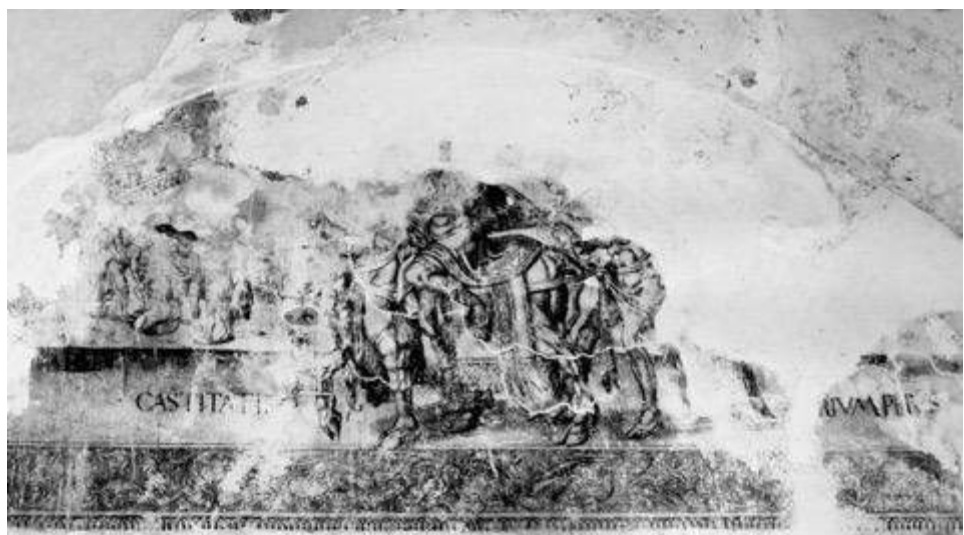


Ilustración 4.25. *El triunfo de la Castidad* en el cubo de la escalera del convento de los Santos Reyes Metztlán, Hidalgo. Fotografía Aban Flores Morán (2010).

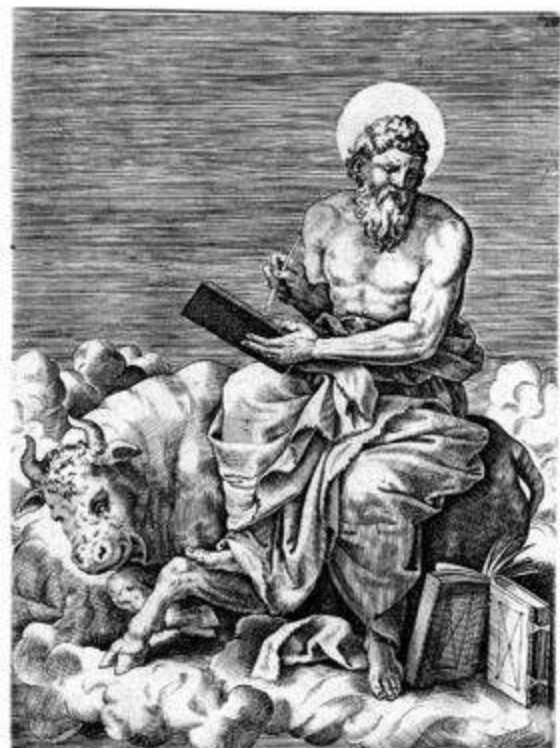


Ilustración 4.26. Grabado de *san Lucas* elaborado Pieter van der Heyden (1554). Publicado y difundido por Hieronymus Cock.



Ilustración 4.27. Pintura mural de *san Lucas* en el claustro bajo del convento de los Santos Reyes Metztlán, Hidalgo. Fotografía Aban Flores Morán (2010).

la cintura, mientras que su torso se representa desnudo. El fondo es sencillo, distinguiéndose una gran nubosidad que se arremolina en la parte baja, mientras que el cielo se oscurece con un achurado de líneas horizontales que recortan la forma de la aureola del santo. Esta imagen se reprodujo fielmente en el convento, encontrándose el toro agazapado, los libros y al evangelista escribiendo sobre una tabla (ilustración 4.27). Únicamente dos elementos son distintos al grabado: primero, se decidió cubrir con una túnica el torso de san Lucas, simulándose la caída de la tela. El segundo cambio fue necesario, ya que la forma vertical del grabado no coincidía con la superficie del luneto, por lo que se decidió colocar al santo en el centro y rellenar con nubes el mural, creándose con ello una imagen homogénea.

Un procedimiento semejante se dio en el mural de *Cristo crucificado como la fuente de los siete sacramentos* en la portería del mismo convento, el cual se copió de un grabado elaborado por Luca Bertelli en 1562.²⁸ La imagen representa, en la parte inferior, a un hombre y a una mujer con un bebé, mientras que un sacerdote (acompañado por un personaje con alba y un cirial en sus manos) le rocía agua al infante. Debajo se encuentran dos inscripciones. En el centro podemos leer “EFFUNDAM SUPER VOS AQUAM MUNDAM ET MUNDABIMINI. AB. ÓMNIBUS IN QUINAMENTIS” (Os rociaré con agua pura y quedaréis purificados).²⁹ Esta frase se interrumpe a la mitad por un texto que dice “VADE ET LAVARE SEPTIES IN IODANE ET RECIPET SANITATEM CARO TUA AT QUE MUNDABERIS” (Vete y lávate siete veces en el Jordán y tu carne se volverá limpia).³⁰ Estas leyendas se encuentran escritas en una fuente bautismal que se transforma en un árbol con tres ramificaciones. La central se convierte en una gran cruz donde se encuentra Jesús crucificado, de su costado sale un chorro de sangre que se convierte en el agua de la pila bautismal y de su boca sale una

²⁸ Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano* (México: Grupo azabache, 1992), 421.

²⁹ Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 7

³⁰ Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 8.

filacteria que dice “HIC EST SANGUIS FOEDERIS QUOD PEPIGIT D(OMI)NUS. VOBISCUM SUPER CUNCTIS SEMONIBUS HIS. EXO XXIII” (Ésta es la sangre de la alianza que hace con vosotros Yahvé, sobre todos estos preceptos) (Éxodo 24,8).³¹ La rama del lado izquierdo se tuerce y crea tres medallones. En el primero vemos la representación de la confirmación, con un señor y un niño arrodillados frente a un sacerdote que hace la señal de bendecir, enfrente se escribió “PETRUS ET IO IMPONEBANT MANUS SUPILLOS ET ACCIPIEBANT SPIRITUM SANCTUM, ACT” (Entonces les imponían las manos y recibían el Espíritu Santo) (Hechos 8, 17). Arriba está el sacramento de la eucaristía, con un grupo de personas arrodilladas, mientras un sacerdote frente a un altar alza la hostia hacia el cielo y se lee en la parte inferior: “ACCIPITE MANDUCATE. HOC EST CORPUS MEUM. MAT XXVI, LXXX II, MARC XIII” (Tomad, comed, este es mi cuerpo). Por último, en la parte superior (hoy muy deteriorada en el convento) está el sacramento de la extremaunción, donde un personaje recostado en una cama es asistido por dos personas con la leyenda “ORENT SUPER EUM UNGENTES EUM OLEO IN NOMINE DOMINI ET ORATIO FIDEI SALVABIT INFIRMUM. IAGO, V” (Le unjan con óleo en nombre del señor y la oración de la fe salvará al enfermo) (Santiago 5, 14).³² De la rama del lado derecho (hoy también perdida en el mural), está el sacramento del matrimonio, representado con cuatro personas que miran a una pareja tomada de la mano frente a un sacerdote, con la frase “ERUM DUO QUOD ERGO DEUS CONIUXIT HOMO NON SEPARET” (Pues bien, lo que Dios ha unido, que el hombre no lo separe) (Marcos 5, 8- 9); debajo está la orden sacerdotal, con un hombre arrodillado frente a un obispo (acompañado por dos personas) en el interior de una iglesia, con la leyenda “NEC QUISQ(UE) SUMIT SIBI. HONOREM SED QUI VOCATUR A DEO TANQ(UE) AARON/HEB V” (Pero nadie se apropia de esta dignidad, sino que debe ser llamado por Dios, como lo fue Aarón) y, por último, en la base de la rama se encuentra la penitencia con la inscripción “QUORUM REMISERITIS PECC. REMITTUNTUR EIS ET QUÓRUM RETINVERITIS

³¹ Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztlán*,6.

³² Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztlán*,10-12.

DETENTA SUNT, IO, XX.” ([Reciban el Espíritu Santo]; a quienes descarguen sus pecados, serán liberados, y a quienes se los retengan, les serán retenidos) (Juan 20, 22).³³ En la parte inferior, junto a la representación del bautismo están dos grupos de personas, el de la izquierda está hincado en el suelo, viste calzas, camisa y capa, y enfrente está la filacteria con la leyenda “SALVA NOS DOMINE” (sálvanos Yahvé, Dios nuestro) (Salmo 105, 47) y, del lado derecho, se encuentra un grupo de mujeres hincadas con largas capas, vestidos y una filacteria con la leyenda “MISERE NOSTRI DOMINE” (Ten piedad de nosotros, Oh Yahvé) (Salmo 122, 3-4). Los cambios que se realizaron en el mural fueron muy puntuales: Cristo tuvo un mayor protagonismo, realizándose de un tamaño monumental y, en el fondo, se colocó un paisaje rocoso con casas que se pierden a la lejanía entre manchones de pasto simulados con pequeñas pinceladas. El cambio principal se encuentra del lado izquierdo de la composición, donde está un gran peñasco con un enorme árbol en primer plano, elemento que debió de ser elaborado libremente por el artista.³⁴

El artista intervenía el grabado para solucionar los vacíos que se creaban al pasar la imagen al muro. Los recursos utilizados fueron varios: en ocasiones se seguía el grabado fielmente y sólo se rellenaban los espacios vacíos con formas sacadas de la imaginación; otras veces, se optaba por reorganizar las figuras del grabado, dándole una nueva forma a la composición. Este fue el caso del luneto del portal de peregrinos del convento de San Nicolás Tolentino Actopan (Hidalgo) (ilustración 4.30), donde se ocupó el grabado de *Speculum romanae magnificentiae o admiranda beati aurelii augustini* (1580) (ilustración 4.31).³⁵ En la imagen podemos observar un barco donde viaja la orden agustina, compuesta

³³ Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 12-4.

³⁴ Santiago Sebastián, “Iconología del claustro monacal de la Nueva España durante el siglo XVI”. Estudio mecanuscrito, 1977. Apud., José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en la sierra alta. Siglo XVI*, México, UNAM, IIE, 1985, p. 142.

³⁵ Santiago Sebastián, “Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)” en *Arte Sevillano* 2 (1980): 11-16; Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan* (México: UAEH, 1999), 95.

por monjas, frailes, obispos y cardenales. En la popa está san Agustín con la ropa de obispo y el hábito agustino, rodeado de una aureola roja y con tres flechas en el corazón. La nave tiene escrita las tres virtudes teologales: CHARITAS, SPES y FIDES; mientras que en el barco podemos observar a un fraile trepado en el mástil, que dirige su vista hacia la tierra. En el cielo, del lado izquierdo, el Espíritu Santo y Dios Padre aparecen en un rompimiento de gloria junto a la palabra “TRINITAS”, mientras que, en la parte inferior, se escribió PARADISUS OTUS SALVTIS. Del lado derecho está un rostro que sopla y hace que el barco llegue a buen puerto.³⁶

En la tierra se encuentran siete frailes arrodillados, con una inscripción con el nombre de su congregación y, de acuerdo con el grabado, era el inicio de una gran procesión que se encontraba a la orilla de la tierra. Debajo está otra hilera encabezada por un agustino orando y detrás están cuatro peregrinos con su capa, sombrero y bastón. En la parte superior se distingue a Cristo crucificado en una palmera y de la herida de su costado brota una sangre roja hacia una pileta (símbolo de la salvación), donde los frailes meten sus manos. Detrás se encuentran otros tres frailes orando con la inscripción HIC EST VIC XPS (Aquí está la víctima Jesucristo ¿?), mientras que en la parte inferior derecha se escribió ARCTA EST VIA DVCIT AD REGNVM CELOR (Estrecho es el camino que conduce al reino del cielo).³⁷

Por último, en la parte inferior, Cristo toca con una flecha a un hombre con los ojos cerrados y los brazos cruzados sobre el pecho, símbolo del amor divino que Dios entrega a quienes han logrado llegar al Paraíso; mientras que, en un extremo, un fraile sentado en una silla con un palo en una mano bendice a una persona que está hincada frente a él.³⁸

Gracias al grabado sabemos que, del lado derecho (hoy perdido en el mural) una

³⁶ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 95.

³⁷ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 273.

³⁸ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 274.

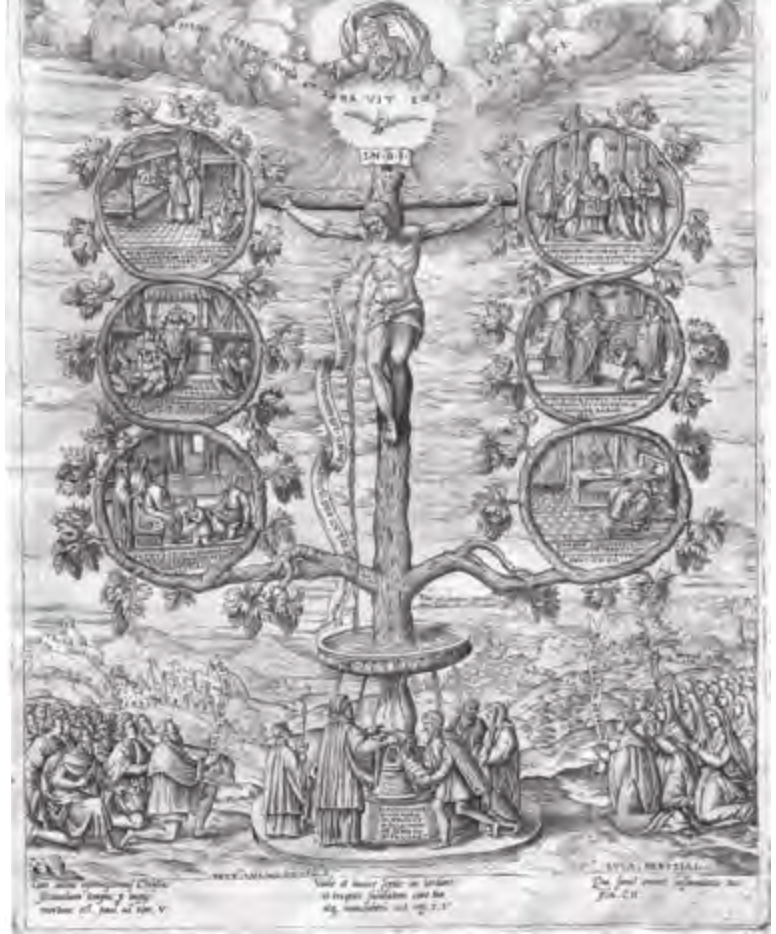


Ilustración 4.28. Grabado de *Cristo crucificado como la fuente de los siete sacramentos* realizado por Luca Bertelli (1562).



Ilustración 4.29. Pintura mural de *Cristo crucificado como la fuente de los siete sacramentos* en la portería del convento de los Santos Reyes Metztilan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 4.30. Pintura mural de *La nave de la Iglesia dirigida por san Agustín* en la portería del convento de San Nicolás Tolentino Actopan, Hidalgo. Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 4.31. Grabado de *Speculum Romanae Magnificentiae* o *Admiranda beati Aurelii Augustini* (1580).

ayudaba a un hombre a ponerse de pie, mientras un grupo de personas era conducido a las fauces del Leviatán que tenía la cara rodeada por lenguas de fuego y a la lejanía estaba una ciudad entre las montañas.

También se le realizaron intervenciones mayores al grabado, como ocurrió en el mural del *Ecce homo* del convento de los Reyes Magos de Huatlatlauca (Puebla) (ilustración 4.33), el cual reprodujo un grabado elaborado por Cornelius Cort en 1577 (ilustración 4.32).³⁹ Ahí está Cristo con un manto sobre los hombros, un paño en la cintura y una corona de espinas en la cabeza. A la derecha se encuentra un soldado con casco que lo mira fijamente y otro hombre con varas en su mano dirige su mirada hacia abajo. Del lado izquierdo está otro soldado que en un brusco movimiento gira su cuerpo, en una mano sostiene la cuerda con la que está atado Cristo y en la otra tiene un flagelo para golpear a Jesús. La escena termina con Poncio Pilatos recargado en una base renacentista, con un cetro en una mano y señalando a Cristo. Esta composición, aunque se copió del grabado, omitió varios elementos: la multitud de judíos en la parte inferior que se abalanzaba y empujaba para llegar a Cristo y la arquitectura renacentista del fondo, la cual fue simplificada, colocándose únicamente un par de columnas y una arcada en negro.

Los cambios en los grabados en ocasiones eran más simples, como ocurrió en el mural de *Simone de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* en el convento de San Andrés Epazoyucan (Hidalgo) (ilustración 4.34), en el cual se reprodujo un grabado elaborado por Philippe Pigouchet, publicado en el libro de *Sarum horae* (1499).⁴⁰ Ahí se representa a Cristo cargando la Cruz, recargándose con una mano en el piso ante el cansancio y la gran carga que lleva. Un romano enfrente lo jala del cuello mientras alza el brazo; le sigue otro

³⁹ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 95.

⁴⁰ Christiane Cazenave-Tapie Alcaide, *El convento agustino de Epazoyucan y su iconografía* (México, tesis licenciatura en historia del arte, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1986). Este grabado copió una composición elaborada por Martín Schongauer, quien había tenido gran popularidad a inicios del siglo XVI. Ballesteros G., Víctor Manuel, *San Andrés de Epazoyucan: arte agustino del siglo XVI*, (México: UAEH, 1989).

soldado que tira de la cuerda para que Jesús continúe con su camino y al final está Simón de Cirene, agarrando la cruz y cargándola. Al fondo, una multitud presencia el hecho, muchedumbre que se representa en el grabado con distintos tipos de sombreros, mientras que en la pintura mural se pintaron plumas y puntas de lanza que contrastan con el cielo. Entre la multitud se encuentra María, María Magdalena y Juan, quienes se distinguen del resto de las personas por la aureola que rodea sus cabezas. Un detalle simpático de esta composición está en la parte inferior, donde se dibujó a un perro que corre velozmente junto a Cristo. Pese a las grandes similitudes de ambas imágenes, el mural se diferencia del grabado en la manera de representar la muchedumbre detrás de Cristo y en el cielo azul maya que excluye los edificios góticos del fondo.

En el mural también se podía copiar únicamente la imagen principal del grabado y el fondo o los elementos secundarios se dibujaban de otra forma, ya fuera porque no se distinguían, no aparecían en el grabado o simplemente no se querían pintar. Cualquiera que fuera el caso, en estas intervenciones se propiciaba una mayor intervención del artista. Un ejemplo lo encontramos en la pintura mural de la *Inmaculada concepción* (ilustración 4.36) que se basó en el grabado elaborado por Hiernymus Wierix en 1563 (ilustración 4.37).⁴¹ En él vemos a María sobre una luna con las manos juntas, vestida con una túnica que cae de manera recta, mientras su paño, con ligeras curvaturas, es levantado por un misterioso viento. La figura, pese a su rigidez, expresa movimiento al tener un eje en forma quebrada. En la parte inferior está un dragón que es aplastado por la nubosidad que rodea a la Virgen y en una acción desesperada abre la boca y saca la lengua en un gesto agresivo ante su inminente derrota. Estas dos figuras son idénticas en el grabado y en la pintura mural, pero existe una gran diferencia en los elementos que están alrededor de la Virgen

⁴¹ Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 61; Pablo Escalante Gonzalbo y Martín Olmedo Muñoz, "La influencia del grabado flamenco en la Nueva España", en Werner Thomas y Eddy Stols (eds.), *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)* (Lovaina: ACCO, 2009), 203-208.



Ilustración 4.32. Grabado del *Ecce homo*, dibujo de Etienne Dupérac y grabada por Cornelius Cort (1577).



Ilustración 4.33. *Ecce homo* en el claustro alto del convento de los Reyes Magos de Huatlattlauca, Puebla. Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 4.34. Grabado *Simone de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* de Philippe Pigouchet y publicado en el libro *Sarum horae* (1499).



Ilustración 4.35. *Simone de Cirene ayuda a Jesús a cargar la cruz* en el convento de San Andrés Epazoyucan, Hidalgo. Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 4.36. Pintura mural de *La inmaculada concepción* en la portería del convento de los Santos Reyes Metztitlán, Hidalgo. Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 4.37. Grabado de *La inmaculada concepción* por Hieronymus Wierixde (1563).



Ilustración 4.38. *La Visitación* en el corredor del claustro bajo del convento de San Juan Bautista de Tetela del Volcán, Morelos. Fotografía Aban Flores Morán (2013).



Ilustración 4.39. Grabado de *La Visitación* de Lucas Van Leyden en 1520.

y en la parte superior la Trinidad, con Dios Padre cargando a Jesús crucificado y debajo la paloma del Espíritu Santo. En cambio, en el mural encontramos en la parte superior a Dios Padre con el orbe en una mano y debajo una filacteria con la frase “TOTA PVLCHRAES AMICA MEA ET MACVLA NON ESTIN TE [VIRGO MARIA]” (Eres toda hermosa, amada mía, en ti no hay ninguna mancha, Virgen María) (Cantar de los Cantares, 3,3); alrededor de María, el rompimiento de gloria se transforma en una nubosidad que enmarca los emblemas marianos, encontrándose en la parte superior izquierda una luna con la frase PULCRA UT LUN[A] (Hermosa como la luna llena); una estrella y la frase STELLA MARIS (Estrella del mar); una portada de un templo romano con PORTA CAELI (puerta del cielo); un pozo con el lema PUTEUS AQUQRUM VIVENTIUM (Pozo de aguas vivas); una torre con la inscripción TURRIS DAVID (Torre de David). En cambio, del lado derecho, se encuentra, de arriba hacia abajo: un sol con una filacteria con la leyenda ELECTA VT SOL (Refulgente como el sol); una escalera con la frase SCALA CAELI (Escalera al cielo); un espejo con SPECULUM SINE MACULA (Espejo sin mancha); un templo con TEMPLUM DEI (Templo de Dios); y dos elementos que no se alcanzan a distinguir, aunque, posiblemente se encontraba un huerto cerrado y la filacteria con el texto HORTUS CONCLUSUS (Huerto cerrado) y del lado contrario una ciudad con la leyenda CIVITA DEI (Ciudad de Dios).

Un caso semejante ocurrió en el mural de *La visitación* del convento de San Juan Bautista de Tetela del Volcán (Morelos) (ilustración 4.38) donde se copió la figura central del grabado elaborado por Lucas van Leyden en 1520 (ilustración 4.39).⁴² Ahí se muestra el momento en el cual María, embarazada de Jesús, visita a Isabel, quien se encuentra embarazada de san Juan Bautista. La imagen muestra a Isabel con un manto largo el cual se pliega y modela su figura. En la mano sostiene un bastón y abraza a María, quien es representada con una blusa con pliegues rectos y un manto que le cuelga del hombro

⁴² Flores Moran, *El color de la evangelización dominica*, 30.

derecho. En el grabado las dos mujeres se funden en un abrazo, juntándose los rostros; pero, en la pintura mural se le dio un poco más de aire a la imagen, al separar las cabezas de María y de Isabel. Asimismo, debido a que el grabado sólo tiene una pequeña franja de tierra y un gran cielo, el tlacuilo tuvo que intervenir esta zona y colocar pasto, plantas, montañas que se pierden a la lejanía en un cielo azul que contrasta con el cabello rojo de María.

En el fondo es donde muchas veces podemos distinguir la mano del artista, así como su creatividad y su dominio de la tradición occidental. El tlacuilo recomponía los espacios, colocaba árboles, plantas, montañas, casas y edificios góticos, con lo cual creaba un paisaje imaginario. Esto lo podemos ver en la pintura mural de *La crucifixión*, pintada en el deambulatorio del claustro alto del convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan (Hidalgo) (ilustración 4.40), la cual se basó en un grabado elaborado por Cornelius Cort (ilustración 4.41).⁴³ Ahí vemos a María del lado derecho que afligida junta las manos hacia abajo, mientras dirige su mirada tristemente al piso. San Juan Bautista, en el extremo derecho, sostiene un libro mientras señala hacia arriba y dirige su mirada al centro de la composición, donde se encuentra Jesús crucificado. Cristo tiene un paño que le cubre la cintura, el cual se ondea hacia el lado izquierdo y debajo está María Magdalena, abrazando la cruz y llorando desconsoladamente. En el grabado están en el fondo dos soldados romanos con lanzas dirigiéndose a una ciudad (Jerusalén); mientras que en la pintura mural se omitió este elemento, y se prefirió pintar un paisaje con montañas y una ciudad con casas y grandes torres.

La inclusión de elementos que no se encontraban en el grabado hacía que los murales novohispanos no fueran meramente una copia, sino que, al integrarse elementos propios, hacía que estas imágenes adquirieran un nuevo sentido y una nueva forma. En

⁴³ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad*, 113.

ocasiones esto llevó a que los elementos del grabado se reacomodaran de una forma original. Este fue el caso de *La oración en el huerto* pintada en uno de los lunetos del deambulatorio del claustro alto del convento de San Nicolás Tolentino de Actopan (Hidalgo) (ilustración 4.43). Este mural se basó en un grabado elaborado por Lucas van Leyden en 1524 (ilustración 4.42). En la escena Jesús ora en el Monte de los Olivos, mientras un ángel se le aparece con el cáliz y la hostia. Debajo los apóstoles duermen y en un primer plano está Pedro con una espada. En este mural, aunque se mantuvieron los mismos elementos, fueron reacomodados. Cristo está del lado derecho, mientras que el ángel con el cáliz y la hostia se colocó en el centro. Del lado izquierdo se pusieron las figuras de los apóstoles: Pedro en primer plano con la espada; otro atrás recargado en una piedra y un tercer apóstol que se representó en el grabado, con la cabeza hacia atrás y mirando hacia la derecha. Este último personaje fue intervenido por el pintor, al igual que había ocurrido en otras ocasiones, volteándole la cabeza hacia el centro, pero dejando la espalda en la misma posición, mostrándose con ello una incorrección anatómica. También, al reacomodarse las figuras fue necesario colocar nuevos elementos en el paisaje, como las piedras donde se sientan y apoyan los apóstoles, un árbol seco con sus ramas negras que contrasta con el cielo o las nubes del fondo. Estos elementos fueron colocados por el artista indígena y nos muestra la apropiación del nuevo canon, a tal punto, que creó una imagen homogénea a partir de la intervención del grabado europeo.

El cambio más drástico, en la reelaboración de los grabados, lo encontramos en el cubo del convento de San Agustín en Atotonilco el Grande (Hidalgo) (ilustración 4.40). En el centro distinguimos a san Agustín con una iglesia y una filacteria alrededor. En la parte superior está una cartela con la leyenda “HIC DOCET, ARCANA CELESTIA CUNCTA MAGISTER HIC EST SANCTUS DOCTOR THEOLOGORUM PRÍNCEPS NON IURAMUS VERBA, SED VERITATEM FATEMUR PRAE CETERI OMNES DOGUIT SNCTIUS” que Ana Luisa Sohn tradujo como “Este maestro aquí enseña en unidad las cosas ocultas y celestes y aquí está el santo doctor,

príncipe de los teólogos. No lo decimos por hablar, sino mostramos la verdad ya que fue el santo Dios”.⁴⁴ A los lados se representó el busto de seis personajes, vestidos con ropa renacentista, los cuales fueron copiados del libro *Contenta decem librorum moralium aristotelis* publicado en 1542 (ilustración 4.46).⁴⁵ Los personajes coinciden con la portada, pero debajo se colocó un nombre distinto. Así, del lado izquierdo, en donde debería de decir Aristóteles, se cambió por Sócrates, Sócrates se cambió por Platón y donde debió de representarse a Cicerón se encuentra Aristóteles. En cambio, del lado derecho, Pitágoras es el único personaje que corresponde en la pintura mural y en el grabado, ya que debajo, donde debió estar Platón se puso el nombre de Séneca y donde iba Séneca se colocó a Cicerón. A la altura de la boca de los personajes se escribió el texto que estaba en el grabado en la parte inferior. En Aristóteles se lee: “NO DEVIRTUTE SCIRE SAT EST SED ENITENTUM EST IPSAM HUBERE” (No es suficiente conocer la virtud, sino esforzarse por poseerla); en Pitágoras se escribió “STATRAM NE TRANSGREDIARE ID EST VIRTUTES? MEDIUM EN TRANSEAS” (No inclinar el fiel de la balanza: esto es, no traspases el medio de la virtud.); en Sócrates se encuentra “ADOLESCENTES SPECULUM CONSULTANT: QUO AD BONUM INCINTENTUR” (Los jóvenes miran el espejo para esforzarse bien); en Platón se halla la frase “BREUES VIRTUTES LABORES AETERNA VOLUPTAS SEQUITUR” (Los trabajos de la virtud son breves, de ellos se sigue eterno placer.); en Cicerón se escribe “QUI VIRTUTI PRAEDITI SUNT: SOLIS SUNT DIUITES” (Solamente son ricos los que están llenos de virtud.) y , por último, en la representación de Séneca se encuentra “NUNQUAM STYGIAS FERTUR AD UMBRAS INCLYTA (La virtud ínclita nunca lleva a las sombras infernales).⁴⁶

Encima de esta composición se colocaron dos viñetas: a la izquierda (como veremos más adelante) se representó *La muerte de san Agustín* y a la derecha se copió

⁴⁴ Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe. El convento de san Agustín de Atotonilco el grande* (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993), 186.

⁴⁵ Santiago Sebastián, *Arte y humanismo* (Madrid: Cátedra, 1978), 180-181.

⁴⁶ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 179-183.



Ilustración 4.40. Grabado de *La crucifixión* impreso por Cornelio Cort.



Ilustración 4.41. *La crucifixión* en el deambulatorio del claustro alto de Ixmiquilpan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 4.42. Grabado *La oración en el huerto* de Lucas de Leyden (1524).



Ilustración 4.43. *La Oración en el huerto* en el deambulatorio del claustro alto del convento de San Nicolás Tolentino Actopan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).

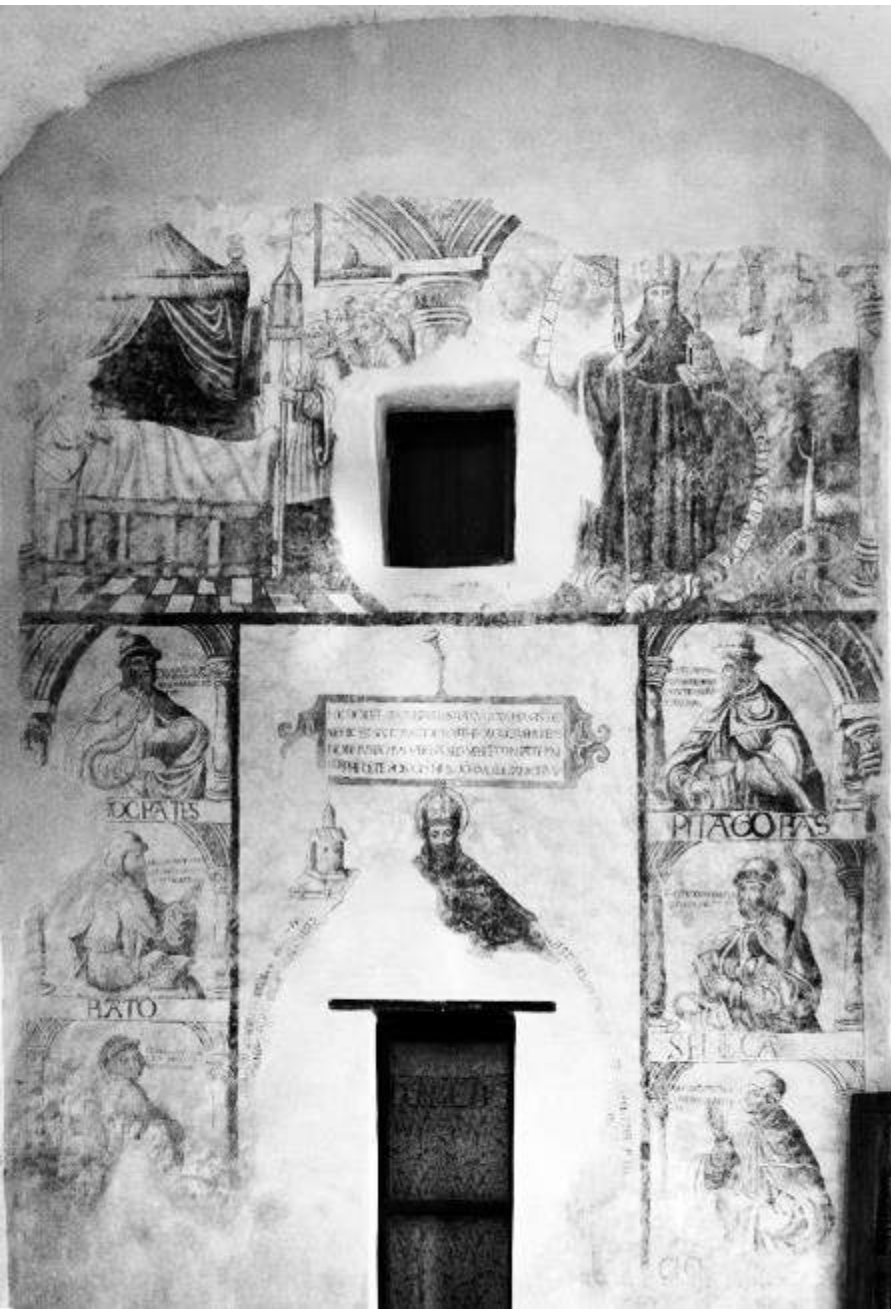


Ilustración 4.44. San Agustín rodeado por Sócrates, Aristóteles, Platón, Séneca, Cicerón y Pitágoras en Atotonilco el Grande, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ora pro nobis Beate pater Augustine,
Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

Ilustración 4.45. San Agustín en la *Chronica de la orden de los eremitanos del glorioso padre santo Augustin* de Jeronimo Roman (1569).



Ilustración 4.46. Portada del libro *Contenta decem librorum Moraliū Aristotelis* (1542).

la imagen de este santo grabado en la *Chronica de la orden de los ermitanos del glorioso padre sancto Augustin* de Jeronimo Roman (1569).⁴⁷ San Agustín lleva el hábito agustino, capa, mitra y báculo de obispo. En la mano izquierda sostiene un libro con un edificio, mientras que una flecha le penetra el corazón. Se encuentra parado sobre la cabeza de tres paganos y alrededor se encuentra una filacteria con la leyenda SAGITAVERAS TU, DOMINE, COR MEUM CARITATE TUA (asaetaste y agarrochaste tú, señor, mi corazón).⁴⁸ En el fondo, como había ocurrido anteriormente, al encontrarse un piso cuadrulado en el grabado, el tlacuilo colocó, en un primer plano, un tronco con las raíces muy notorias y árboles al fondo.

Este mural quizá sea uno de los mejores ejemplos de la versatilidad en el uso del grabado, ya que estos modelos no se copiaban sin más, al contrario, su representación implicaba todo un proceso creativo que comprendía su elección (conforme a lo que se buscaba representar) y los vínculos que se trataban de hacer con textos determinados. Una vez que esta elección se realizaba, el grabado debía de ser apropiado, reconfigurado según el espacio donde se iba a pintar, las exigencias de la comunidad y los significados que se trataban exaltar. Esto hacía que el grabado tuviera que sufrir adecuaciones, las cuales, en ocasiones, eran tan sencillas como colocar un fondo en la parte de atrás, en otras implicaban cambios más profundos al definirse una figura que no estaba del todo clara o recomponer la escena para que se ajustara a la superficie y, en casos más drásticos, el grabado se rehacía completamente, usando fragmentos de uno o de otro, para obtener una composición novedosa o se usaban las estampas como inspiración para crear una nueva imagen.

A pesar del papel fundamental que tuvieron los grabados en la creación de la pintura

⁴⁷ Santiago Sebastián, "Fuentes iconográficas del convento de Atotonilco"; Víctor M. Ballesteros G, *Aquí se enseñan los arcanos celestes: la iglesia y el convento de Atotonilco el Grande*, Hidalgo (México: UAEH, 2003) 92; Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 186.

⁴⁸ San Agustín de Hipona, *Las confesiones* (Madrid: BAC, 1991). IX, 2, 3.

mural conventual del siglo XVI, existieron otro tipo de obras que circularon de Europa a América y se utilizaron también con estos fines. Cuadros, esculturas, sargas y tapices que viajaron con los europeos a las nuevas tierras servían de inspiración a los artistas nativos para decorar los conventos. Entre estas imágenes, el papel de las sargas y los tapices fue muy importante.

En el caso de las sargas sabemos que eran las imágenes con las cuales el indígena tuvo mayor familiaridad. Conocemos que estas telas estaban pintadas en grisalla y contenían temas relacionados con las creencias fundamentales de la Iglesia, representándose la creación del mundo, del hombre y de la mujer, la manera en la cual el humano entró en pecado y la alianza que Dios hizo con el hombre cuando envió a su hijo a redimir los pecados.⁴⁹ A estas temáticas se sumaban la vida de los santos, las penas del Infierno o la vida de los bienaventurados. En resumidas cuentas, los mismos elementos que los frailes pintaban en los muros del convento se encontraban en las sargas. Conocemos el esplendor de algunas de estas obras gracias a que en España aún se conservan estas piezas en iglesias⁵⁰ y museos,⁵¹ con lo cual podemos advertir las características que tenían, su elaboración, color y los temas que se detallaban, dándonos un indicio de las formas que tuvo uno de los principales objetos del arte sacro del siglo XVI.

En el caso de la Nueva España estos objetos se utilizaron para la predicación. Así, el fraile viajaba con sargas debajo de su brazo y, nos cuentan las crónicas que, cuando llegaba a un poblado, congregaba a la población, extendía los lienzos y detalladamente se ponía a explicarle a las personas los fundamentos de la religión. La efectividad de este

⁴⁹ Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* (México: Academia Literaria, 1955), 251-9

⁵⁰ Algunas iglesias que conservan sargas son: La Aguilera, la catedral de Palencia, Villoslada de Cameros, Pilar de Zaragoza, o San Pedro de Ávila, Casbas en Huesca, el monasterio de Sancti Spiritus el Real en Toro (Zamora) y la parroquia de San Eutropio en El Espinar (Segovia).

⁵¹ Entre los museos que conservan sargas entres sus colecciones se encuentra el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, el Museo de Zaragoza y el Museo del Prado.

método propició que los frailes lo emplearan para enseñar todo tipo de ideas y prácticas a los indígenas,⁵² como lo vemos en el grabado de Diego de Valadés (ilustración 5.9)

Junto a estos objetos, los tapices y las alfombras fueron mercancías que circulaban constantemente entre América y Europa. Estos objetos, a diferencia de las sargas que estaban vinculadas con la Iglesia, eran encargados por la realeza, su séquito de nobles y la naciente burguesía para decorar los palacios y las casas.⁵³ Esta clientela, más el arduo trabajo necesario para elaborar una pieza, hacía que cada objeto fuera muy costoso y se concibiera como un elemento de distinción social. Esto, a su vez, definió los temas que se tejían, prefiriéndose las escenas mitológicas y religiosas, las cuales se enmarcaban con una cenefa con roleos vegetales, *putti* y diversos animales.⁵⁴ Estos objetos también se usaron como una fuente de inspiración para elaborar los murales novohispanos, copiándose los diseños tejidos en las cenefas y en el centro del muro.

Existen diversas complicaciones para relacionar los tapices y los murales, ya que, si no tenemos un corpus completo de las imágenes que se tejieron, es complicado poder hacer este cruce de información. Pese a ello, existen murales con una notoria relación con estas piezas. Uno de los casos más evidentes se encuentra en el ábside de la iglesia de San Juan Bautista Cuauhtinchan (Puebla) en donde se pintó un gran tapiz con azul maya y entrelaces vegetales en un tono más oscuro (ilustración 4.48). Este diseño está enmarcado por un grutesco con fondo morado, un roleo vegetal anaranjado con sombras rojas y una parvada de pájaros alrededor. A los lados se colocaron dos tapices con un fondo rojo y formas vegetales blancas, delimitados por otro grutesco y al final se colocó otro par de

⁵² Isabel Estrada de Gerlero. "Las utopías educativas de Gante y Quiroga" en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: UNAM, IIE, 2011), 307.

⁵³ Lucía Vallejo (coord.). *Los Reyes Católicos y la monarquía de España: Museo del Siglo XIX, Valencia, septiembre-noviembre de 2004* (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004).

⁵⁴ Arriola y de Javier, María Pilar. *Colección de tapices de la Diputación Provincial de Madrid* (Madrid: Diputación Provincial, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Diputación Provincial de Madrid, 1976).

tapices con tonos azules y un grutesco con un fondo blanco.

El uso más común de los textiles como fuente de inspiración se encuentra en los murales con formas fitomorfas, en color negro y blanco, que simulan “follajes en aliceres” (ilustración 4.51), diseños utilizados en las alfombras. Entre las pocas alfombras del siglo XVI que han llegado a nuestros días, se conserva una elaborada en Alcaraz (España), en la que se aprecia “una serie de flores [...] encerradas en una red de rombos azules con flores en sus ángulos. La cenefa renaciente [...] muestra una serie de líneas de doble curva unidas entre sí y terminadas en cabezas de monstruos” (ilustración 4.49), la cual es similar a las decoraciones que encontramos en los conventos. Estos objetos, además de utilizarse para cubrir el suelo, se colgaban de las paredes junto a los tapices, lo que creaba una decoración sin igual. Estos usos continuaron en la Nueva España, como se distingue en el cuadro anónimo de *La Virgen y el Niño con san Agustín*. En él, la Virgen María, como reina de los cielos, sostiene en sus piernas al niño Jesús quien recibe el corazón de san Agustín (ilustración 4.50).⁵⁵ Detrás, dos pequeños ángeles recorren un cortinaje y aparece un tapiz con “follajes en aliceres” en una pared, mientras que al fondo se distingue un paisaje montañoso. Este tapiz, que se representa en el cuadro es muy parecido a los pintados en los conventos novohispanos, lo cual nos muestra la gran difusión y aprecio que tuvieron.

Los grabados, las estampas, los libros y los tapices le brindaron al indígena la posibilidad de conocer, familiarizarse y elaborar una imagen que le era por completo desconocida, la cual, no únicamente implicaba una nueva iconografía, sino que conllevaba cambios profundos en la manera de realizar el cuerpo, su movimiento, el vestuario, el fondo y el espacio, es decir, se le pedía que trastocara por completo su antigua imagen y se supliera por una cristiana. Pero, el indígena no abandonó los elementos propios de su tradición y en ocasiones los integró como algo identitario y, en otras, como una manera de

⁵⁵ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, IIE, 1990),

Ilustración 4.47. Tapiz flamenco donde se representa a *Ezequías recibe al rey de Asiria* (c. 1550) en la abadía del Sacromonte de Granada, España.

Extraída de
<https://abadiasacromonte.org/restaurado-uno-de-los-magnificos-tapices-flamencos-siglo-xvi-de-la-abadia-del-sacromonte>

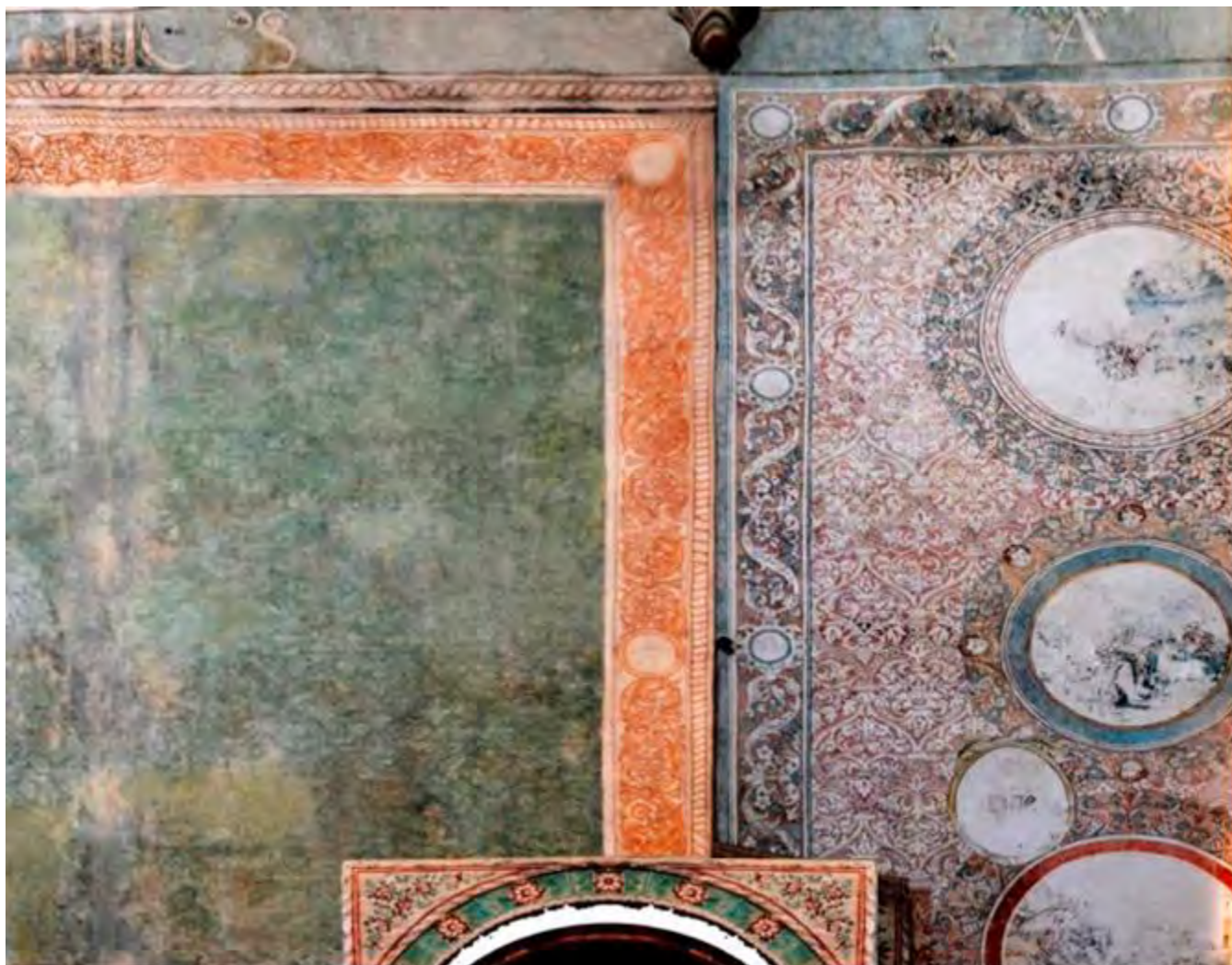


Ilustración 4.48. Pintura mural que simula un tapiz en el convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 4.49. Alfombra de nudo español. Alcaraz, primera mitad del siglo XVI Exp: Sr. Conde de Welczeck.

Extraído de José Ferrandis Torres, *Exposición de alfombras antiguas españolas*: Madrid, mayo-junio 1933 (Madrid : Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933), lámina 15.



Ilustración 4.50. Anónimo, *La Virgen y el Niño con san Agustín*, Siglo XVI.

Extraído de Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: UNAM, IIE, 1990).



Ilustración 4.51. Pintura mural que simula una alfombra colgada de la pared en la portería del convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)

manera de clarificar el discurso cristiano en sus propios términos.

La elección de un programa implicaba toda una negociación, tanto entre los miembros de la orden como entre la población indígena que muy pronto se apropió de las iglesias y las vio como suyas. Una vez que se escogía el programa que se iba a pintar, el siguiente problema era llevarlo a cabo, materializarlo, pasar de una idea a una realidad visual. Para hacer esto, como se vio en el capítulo anterior, no existían los suficientes pintores españoles para realizar tan todos los murales y, por otro lado, era imprescindible que el indígena elaborara las imágenes, ya que esto permitía que se familiarizara con ellas, se las adueñara, las integrara a su cultura y, con ello, también se apropiara de la religión, principal fin de la evangelización.

2. LA ELABORACIÓN DE LA PINTURA MURAL

Una vez que el programa era elegido, se sabía qué grabado se iba a usar como base y se habían negociado los elementos indígenas que se iban a integrar, el siguiente paso era elaborar el mural. Aún estamos lejos de comprender cómo cambió la técnica muralista en el siglo XVI, pero conforme existan nuevos trabajos que se enfoquen en este tema, poco a poco lograremos entender este desarrollo. Lo que sí es un hecho indudable es que, en la forma de hacer, en la técnica, convergieron las dos tradiciones, se traslaparon y crearon un estilo particular.

Esta yuxtaposición no es extraña. Si recordamos las palabras de Konrad Fiedler “la estructura formal de una obra de arte es igual a la estructura de la concepción del mundo que impera en la mente de quien lo creó, esta forma de expresión pictórica refleja una manera de entender el mundo”.⁵⁶ Esto implica que la forma de hacer está influida por el contexto social y, por tanto, al cambiar éste, la manera de hacer también cambia. De ahí que la técnica de la pintura mural durante el siglo XVI sea un reflejo de este diálogo, de

⁵⁶ Konrad Fiedler, *De la esencia del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958).

integración y exclusión, que produjo una constante reestructuración de la forma que debía tener el mundo.

Además de ello, si tomamos en cuenta que la elaboración de un mural no sólo es la repetición de una técnica, sino que implica darle vida a la imagen, pasar de un concepto en la mente a una realidad en el muro y planear los materiales que se van a utilizar y los pasos a seguir para tener el resultado esperado, podemos entender la estrecha relación que existe entre la técnica, que limita la creación de una imagen, pero, en sentido contrario, la imagen también determina la técnica a usar.

Por ello, al modificarse la imagen y la sociedad, al darse un diálogo entre las dos culturas, era irremediable que la técnica también cambiara. Aunque, existieron elementos compartidos por las dos culturas, formas semejantes en el hacer, que propiciaron una relación más armoniosa.

Una vez que se decidió el programa a pintar y el convento se encontraba edificado, lo primero que se hacía era colocar una primera capa de cal que generaba una superficie lisa. Esto, a lo largo del tiempo, tuvo muchas variantes, ya que los primeros conventos, al construir sus muros por medio de una mampostería que aglomeraba piedras de distintos tamaños, hacía que la capa de cal fuera más gruesa, en tanto que, conforme los conventos se construyeron con sillares finamente cortados y acomodados, la capa de cal se adelgazó hasta tener el grosor de unos cuantos milímetros.⁵⁷

Una vez que la superficie había sido aplanada se colocaba la capa de enlucido, la cual se hacía la mayoría de las veces con cal, aunque tenemos varios ejemplos de su elaboración con yeso, lo cual nos indica la confluencia de las dos tradiciones, ya que el uso de este material no fue generalizado por la tradición prehispánica, como sí lo era en Europa.

⁵⁷ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: FCE, 2012), 417; Roberto Meli, *Los conventos mexicanos del siglo XVI* (México: UNAM, Instituto de Ingeniería, Miguel Ángel Porrúa, 2011), 35.

Esto lo podemos ver claramente en una de las muestras de la pintura mural del convento de Tlaquiltenango (ilustración 4.52). Ahí, por medio del microscopio electrónico de barrido (MEB) con microanalizador EDS, se puede apreciar altos niveles de calcio (Ca) en la capa del repellido, lo cual nos indica el uso de cal (ilustración 4.53).⁵⁸ Pero, en el enlucido, aunque se mantienen la presencia de Calcio (Ca) también tenemos Azufre (S), lo cual muestra que fue elaborado con yeso (CaSO₄) (ilustración 4.54), siendo este convento un ejemplo de la confluencia de las tradiciones desde el soporte de la pintura mural, desde sus entrañas.⁵⁹

Una vez que el muro tenía la capa de enlucido, el siguiente paso era realizar el dibujo preparatorio. Cabe mencionar que, como la pintura mural no era hecha al fresco, el artista podía efectuar su trabajo con tranquilidad, sin la presión que se tenía con el fraguado de la cal. Los datos que tenemos acerca de los dibujos preparatorios son dispersos, pero en su conjunto nos ayudan a identificar la manera de proceder del artista. Entre los recursos más utilizados se encontraba el uso de calcas. Este método consistía en dibujar sobre un cartón o pliego la imagen que se quería tener en el muro. Una vez que se había realizado se colocaba sobre la pared y se trasladaba la imagen. Para ello se podían utilizar diversos procedimientos: uno consistía en remarcar el dibujo con pigmento y colocar el cartón con la imagen hacia el muro, para que, cuando se remarcara, el pigmento se fijara en el muro y con ello la imagen. Este procedimiento debía de realizarse con cuidado, ya que el dibujo debía de elaborarse al revés, de lo contrario al voltearse el diseño no tendría la dirección deseada. En las imágenes con figuras esto no era tan relevante, pero, en aquellas representaciones donde había texto, este detalle era fundamental.

Otra opción más sencilla consistía en remarcar ligeramente con el pincel o con un punzón el dibujo sobre el muro, lo cual hará que queden pequeñas líneas marcadas en el

⁵⁸ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Barcelona: Reverte, 1998), 242.

⁵⁹ Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 231.

enlucido con el diseño a pintar. También, se podía hacer un estarcido, es decir, realizar pequeños orificios con un punzón sobre la línea del dibujo y posteriormente pasar una muñequilla con polvo o pigmento para que los pequeños orificios se marcaran en la superficie y, al unirse los puntos, el dibujo quedaría en el muro.

Las huellas de estas técnicas se perciben en las distintas representaciones. En el mural del *Ecce homo*, pintado en el claustro alto del convento de los Reyes Magos de Huatlatlauca (Puebla) (ilustración 4.33), se aprecia cómo la imagen está al revés del grabado, lo cual indica que el dibujo se realizó primero sobre un cartón y al momento de darle vuelta, provocó que el dibujo quedara al revés. Esto mismo ocurre en los epígrafes del corredor del claustro alto del convento de Metztlán (Hidalgo) donde se pintó la oración “[BENEDIC DOMINE DOMUM] ISTAM QUAM AEDIFICAVI” y en el siguiente muro continuó “NOMINI SANCTO TUO BENIENT [IUM IN LOCO ISTO EXAUDI PRECES IN EXCELSO SOLIO GLORIAE TUAE]” (Señor, bendice esta casa que he edificado en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu gloria las plegarias de los que vengán a este lugar) (ilustración 4.55). Llama la atención que las letras que se pintaron se encuentran volteadas y se leen en sentido inverso, lo cual indica que la oración fue escrita sobre el papel y, al momento de voltearse y trasladarse al muro, quedaron volteadas, obligando a leerse de derecha a izquierda. En otras ocasiones, pequeñas líneas incisas quedan al descubierto al perderse la capa pictórica, como ocurre en el convento de San Francisco Tepeyanco (ilustración 4.56).

Quizá el caso más evidente del uso de calcas se encuentra en el convento de Tlayacapan, donde las figuras de santa Mónica, santa Felicitas, santa Melania, santa Perpetua y santa Clara de la Cruz, siguen exactamente los mismos esquemas, pintándose de forma idéntica la posición del cuerpo, la postura de los brazos y los pliegues del vestido, variando solamente en pequeños detalles que indican el uso de las calcas por distintos



Ilustración 4.52. Lugar donde se tomó la muestra de enlucido en el muro del corredor oeste del claustro bajo del convento de Santo Domingo Tlaquiltenango, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

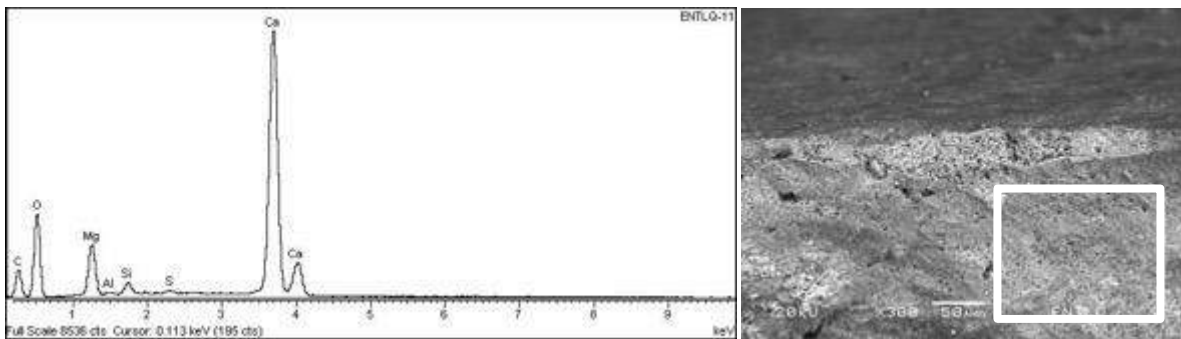


Ilustración 4.53. Micrografía del aplanado y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra del muro del corredor oeste del claustro bajo del convento de Santo Domingo Tlaquiltenango, Morelos.
Fotografía Luisa Straulino (2019)

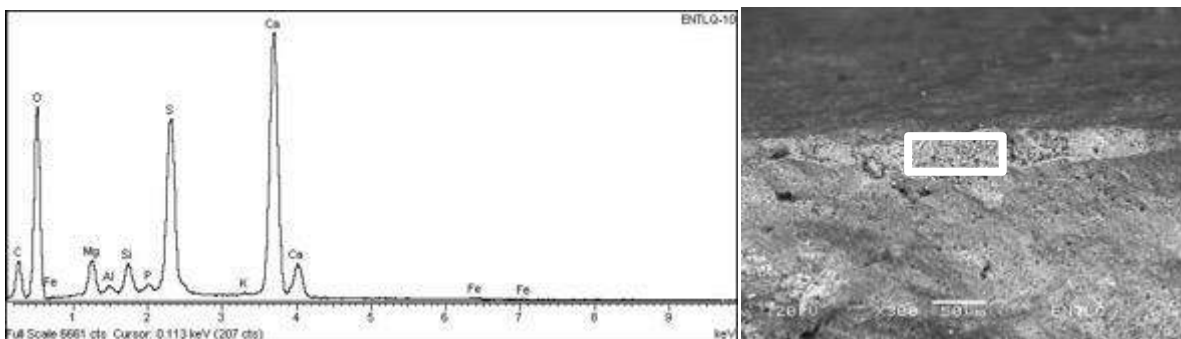


Ilustración 4.54. Micrografía del enlucido y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra del muro del corredor oeste del claustro bajo del convento de Santo Domingo Tlaquiltenango, Morelos.
Fotografía Luisa Straulino (2019)



Ilustración 4.55. Epígrafe con la frase “[BENEDIC DOMINE DOMUM] ISTAM QUAM AEDIFICAVI” y en el siguiente muro continúa “NOMINI SANCTO TUO BENIENT [IUM IN LOCO ISTO EXAUDI PRECES IN EXCELSO SOLIO GLORIAE TUAE]” en el corredor del claustro alto del convento de los Santos Reyes de Metztitlán, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 4.56. Líneas incisas en el corredor del claustro bajo del convento de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 4.57. Santa Perpetua, santa Clara de la Cruz y santa Felicitas en el claustro alto del convento de San Juan Bautista Tlayacapan, Morelos.
Extraída de Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, 2012), 547.

artistas usaron las calcas (ilustración 4.57).⁶⁰ Una de las ventajas que tenía el rápido fraguado del yeso, era que permitía realizar el dibujo sobre el enlucido de manera directa y elaborar el bosquejo, como si se tratara de un dibujo preparatorio sobre tabla o tela. Posteriormente se rellenaban las formas, se colocaban las sombras y se ponían los detalles pertinentes, aunque esto, para el gusto renacentista, no era bien visto, ya que quitaba la planeación de un discurso visual que implicaban los bocetos.

3. PIGMENTOS Y COLORANTES

Una vez realizado el dibujo preparatorio, el siguiente paso era colorear y darles volumen a las figuras. La aplicación del color, como hemos visto, fue una de las principales rupturas con la tradición prehispánica, ya que a inicios del siglo XVI los murales únicamente usaban el color negro que contrastaba con el blanco del estuco, lo cual era un enorme cambio para la tradición policroma indígena.

Esta transformación no sólo implicó la novedad del color, también involucró la forma de usarlo, ya que no se ocupaban las gradaciones o el sombreado en el Posclásico; sin embargo, la tradición europea que llegó a la Nueva España buscaba una imagen mimética, para lo cual era necesario crear figuras con volumen.

El indígena al principio, para crear una gradación, colocó bandas de tonalidades grisáceas claramente diferenciables, disponiéndose primero una gruesa línea de contorno, después una franja negra para una sombra intensa, posteriormente otra con el negro diluido (generándose una tonalidad grisácea) y, al final, el blanco del estuco. Esta gradación segmentada, poco a poco, adquirió una mayor soltura y aquellos límites definidos se perdieron, creándose una imagen más verosímil.

⁶⁰ Elda Pasquel Muñoz, *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos* (tesis de licenciatura, UIA, 1990), 359; Genoveva Monserrat Ruisánchez Peinado, *El convento agustino de San Juan Bautista en Tlayacapan* (tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1986).

Cuando se estaba logrando una figura más naturalista, el color entró en escena. Su integración se dio al principio sobreponiéndose a las imágenes en grisalla, lo cual permitía, al colocarlo de manera plana y en los espacios en blanco, usar el anterior degradado en color negro para darle volumen a las figuras. También hubo imágenes que fueron polícromas desde el inicio, en las cuales se colocó el color sin gradaciones, aunque, con el paso del tiempo, los colores se comenzaron a matizar, usándose de manera saturada en las partes más oscuras y aclarándose en las secciones luminosas, lo cual ayudó a que posteriormente el color se mezclara y sobrepusiese.

La paleta que se usó a lo largo del siglo XVI se limitaba a los colores amarillo, rojo, azul, café, morado, anaranjado, verde y negro. La pintura mural, como se realizó al seco, necesitaba de un aglutinante que fijara los pigmentos en el muro. Este es un tema que se ha discutido mucho y que aún está por resolverse. La presencia de un aglutinante se hace evidente en las muestras de microscopía electrónica de barrido con microanalizador EDS, donde se identifican altos niveles de cloro (Cl), azufre (S), fósforo (P), potasio (K) y sodio (Na).⁶¹ La presencia de estos elementos probablemente muestran el uso de un aglutinante como la yema de huevo o algún otro tipo de cola. También se ha mencionado como posibles aglutinantes: la baba de nopal y la orquídea, aunque ninguno de estos elementos se ha confirmado.⁶²

Los pigmentos que se usaron fueron muy definidos y presentan pocas variaciones a lo largo del siglo XVI. El color negro, que fue durante la primera etapa el pigmento más utilizado, se extrajo del carbón o de alguna madera resinosa, procedimiento común en ambas tradiciones. Este pigmento es evidente en los análisis de microscopía electrónica de barrido con microanalizador EDS al detectarse la ausencia de elementos que pueden

⁶¹ Comunicación personal con Luis Straulino Mainou el 9 de enero del 2019.

⁶² Constantino Reyes-Valerio, *El pintor de conventos: los murales del siglo XVI en la Nueva España* (México: INAH, 1989); Christiane Cazenave-Tapie, *La pintura mural del siglo XVI* (México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1996)

producir esta tonalidad -como fosfato, lo cual indicaría hueso quemado-, como se distingue en la muestra de Ocuituco (ilustración 4.58 y 4.59).⁶³ Asimismo, en algunos conventos por medio de fluorescencia de rayos x se ha encontrado la presencia de pequeñas cantidades de manganeso (Mn), lo cual muestra que, además de la utilización de un pigmento basado en el carbón, también se ocupaba un negro de hidróxido de manganeso.⁶⁴ El uso prolífero del negro debió de estar relacionado con su facilidad de producción y con su bajo precio, lo cual, para las ordenes mendicantes que profesaban la pobreza, debió de ser sumamente valorado. Mostrándose una rica decoración, pero hecha con un elemento tan simple como el carbón.

Además del color negro, el rojo también tuvo una amplia difusión en la pintura mural. Este pigmento en Europa, durante el siglo XV, se obtenía por medio de distintos materiales como la sinopia, el cinabrio, el minio, el pórvido, el carmín, la sangre de drago y el cinabrés, e incluso, se podían hacer distintas lacas a partir del palo de brasil, de goma laca, de grana y de kermes.⁶⁵ A los colores occidentales se le sumaron los de la tradición prehispánica, como el rojo de óxido de hierro o hematita y los colorantes como la grana cochinilla y diversas flores que creaban un cromatismo sin igual en la Nueva España.⁶⁶

⁶³ Es interesante notar la presencia de hierro (Fe) en la muestra, elemento que corresponde con la etapa pictórica que tapo la decoración en negro, la cual, aunque apenas se distingue, en un análisis microscópico quedan evidentes huellas de ella.

⁶⁴ La presencia de manganeso en el negro se ha identificado en los conventos de Atlatlahucan, Zacualpan de Amilpas, Tetela del Volcán, Atotonilco el Grande, Acatlán, Epazoyucan, Tecali, Cuauhtinchan y Metztlán.

⁶⁵ Carmen Rallo Gruss, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media* (tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1999), 126-7; Cennino, Cennini, *El libro del arte* (Madrid: Akal, 1988), 67.

⁶⁶ José Eduardo Contreras Martínez, "La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala" en *La escritura pictográfica en Tlaxcala*, coord. Luis Reyes (México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1993), 59; Leonardo López Luján, *La casa de las águilas*, vol. I (México: CONACULTA, INAH, FCE, Harvard University, Mesoamerican Archive and Research Project, 2006), 118; López Luján, et al., "Línea y color en Tenochtitlán" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 36 (2005): 18-23; Bertina Olmedo Vera, Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán (México: INAH, 2002), 80; José García Payón, "Los monumentos arqueológicos de Malinalco, Estado de México" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, VIII (1946): 20-1; Élodie Dupey García, "El color en los códices prehispánicos del México central" en *Revista Española de Antropología Americana*, XLV, 1 (2015): 152-6

Se puede apreciar que las dos tradiciones usaban un pigmento de hierro para la elaboración del rojo. Sabemos que desde el siglo XVI pasaron a la Nueva España grandes cantidades de pigmentos provenientes de Europa, por ejemplo, se registra en 1596 un cargamento de “4 libras de almagre [óxido de hierro] a 8 maravedís, 32 maravedís” que salía con rumbo a la Nueva España.⁶⁷ Así, es común ver en los registros de productos que se comercializaban, además del almagre, cargas de bermellón, minio y albín,⁶⁸ aunque, por su costo y las pequeñas cantidades que circulaban, su uso se debió de restringir a las obras de pequeño formato, mientras que en la pintura mural se ocuparon los materiales propios de la tierra.

La presencia del rojo de óxido de hierro (Fe) se distingue en una muestra tomada de los murales de los leones del claustro alto del convento de Tlaltizapán (Morelos) (ilustración 4.60), donde se puede distinguir por medio del microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS, la presencia de este elemento (Fe) (ilustración 4.60). Esta muestra resulta por demás interesante, ya que contiene también bario (Ba), lo cual podría indicar que es un rojo cadmio o un cadmopones, pigmentos que tienen altas concentraciones de sulfato de bario ($BaSO_4$) y fueron creados en el siglo XIX y popularizados a inicios del siglo XX.⁶⁹ De ser este el caso, la presencia del hierro (Fe) sería extraña. Por ello, es más probable que el bario se deba a que este mural fue intervenido con hidróxido de bario. Este procedimiento surgió en 1966 para tratar las pinturas murales de San Marcos de Florencia, haciéndose extensiva en la conservación de aquellas pinturas murales realizadas al fresco o que ya no tenían restos de aglutinantes.⁷⁰ Por lo cual, la

⁶⁷ Sánchez, José María, y María Dolores Quiñones, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, 95 (2009): 58.

⁶⁸ Sánchez y Quiñones, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI", 56-60.

⁶⁹ Ralph Mayer, *The artist's handbook of materials and techniques* (New York: The Viking Press, 1991), 105; Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 65, 66.

⁷⁰ Julia Osca Pons, "El empleo de consolidantes inorgánicos y organosilíceos como alternativa a los consolidantes orgánicos" en *Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales* (Aguilar de Campo: Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, 2006), 23.

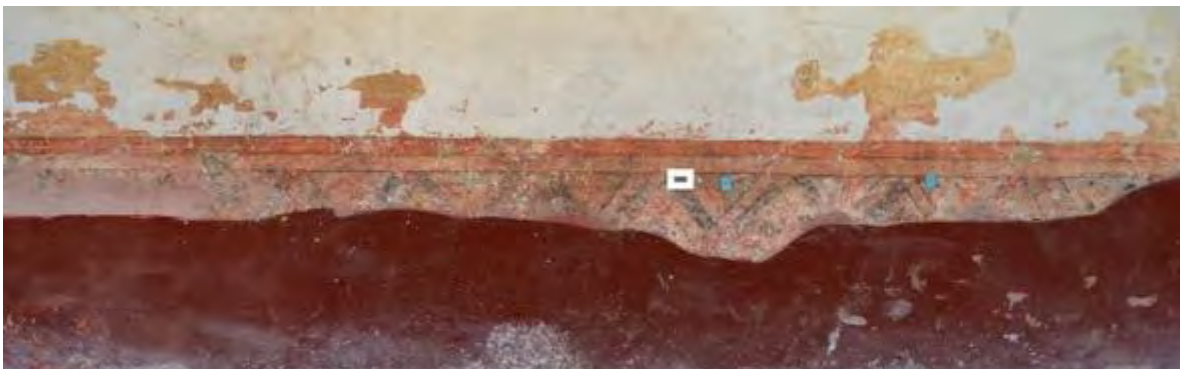


Ilustración 4.58. Lugar donde se tomó la muestra del negro de humo en el guardapolvo del corredor este del claustro bajo del convento de Santiago Apóstol Ocuituco, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

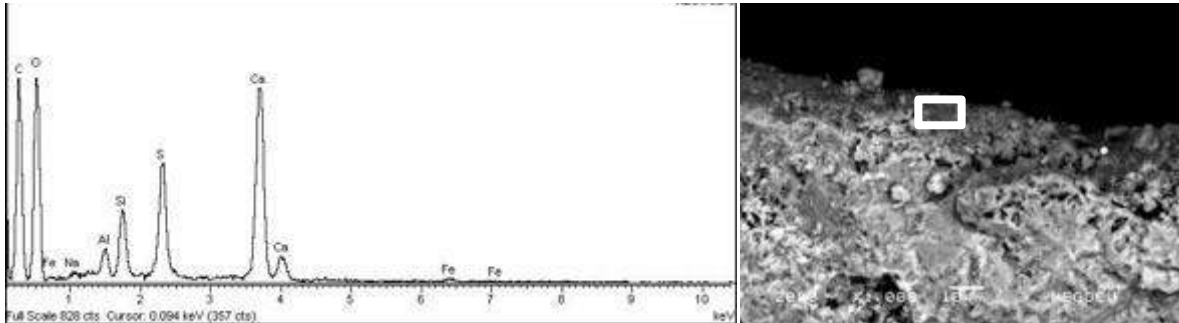


Ilustración 4.59. Micrografía del negro de humo y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra tomada del guardapolvo del corredor este del claustro bajo del convento de Santiago Apóstol Ocuituco, Morelos.
Fotografía Luisa Straulino (2019)



Ilustración 4.60. Lugar donde se tomó la muestra del rojo de hierro en la jamba izquierda del cuarto anexo a la celda prioral del convento de San Miguel Arcángel Tlaltizapán, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

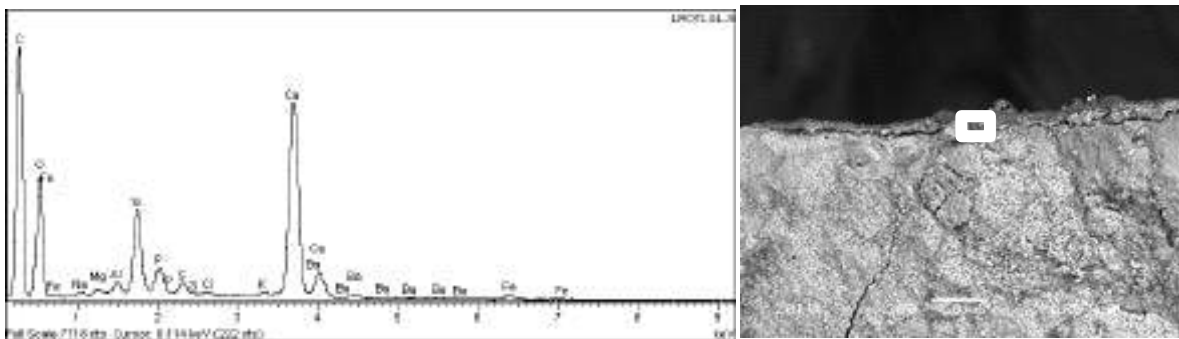




Ilustración 4.61. Micrografía del rojo de óxido de hierro y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra tomada de la jamba izquierda del cuarto anexo a la celda prioral del convento de San Miguel Arcángel Tlaltizapán, Morelos.
Fotografía Luisa Straulino (2019)

Ilustración 4.62. Pintura mural de *La Natividad* en el claustro bajo del convento de San Pedro en Villa de Tezontepec, Hidalgo.

 Muestra de café.

 Muestra de anaranjado.

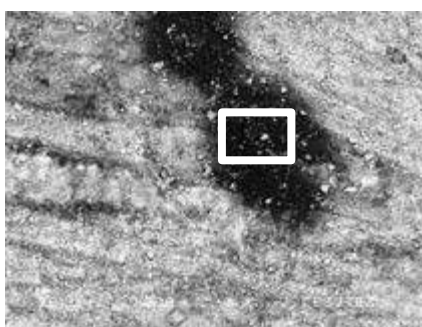
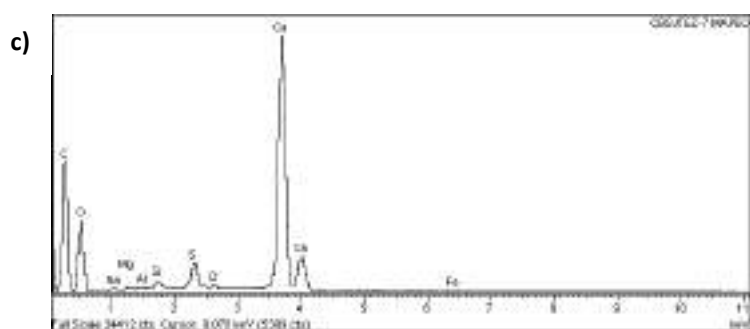
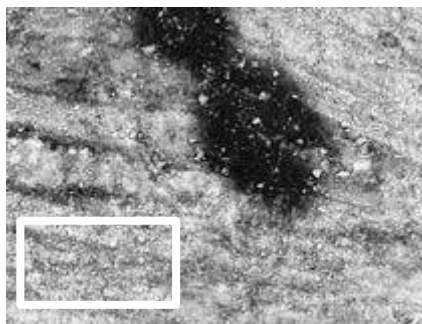
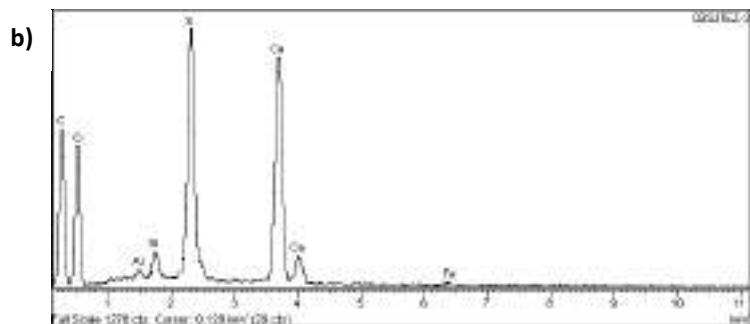
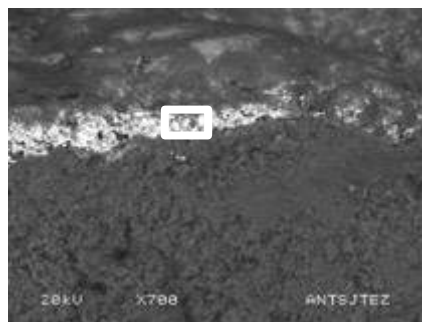
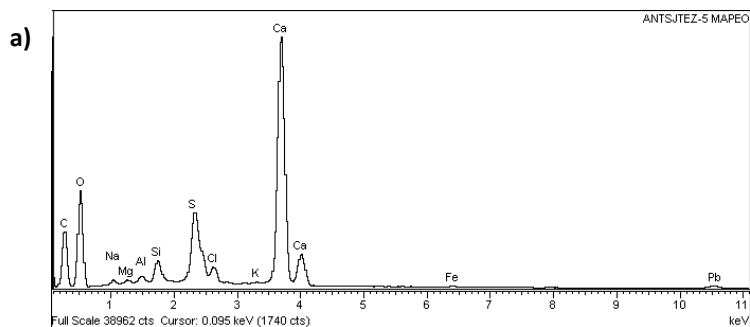


Ilustración 4.63. a) Micrografía del anaranjado y su espectro de composición elemental.

b) Micrografía del café y su espectro de composición elemental con presencia de hierro (Fe) y plomo (Pb).⁷¹

c) Micrografía del café y su espectro de composición elemental con restos de pigmento negro.

Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra tomada del mural de *La natividad* en el claustro bajo del convento de San Pedro en Villa de Tezontepec, Hidalgo.

Fotografía Luisa Straulino (2019)

⁷¹ Los picos de las muestras de Fe y Pb, son muy bajos y no indican la presencia de un componente dominante. Esta identificación posiblemente se debe a que el análisis se realizó en un lugar intemperizado o con poca presencia de pigmento, por lo que predominan los elementos del enlucido.

presencia del bario en Tlaltizapán está más relacionada con la intervención realizada al mural en fechas recientes que con un pigmento utilizado en su elaboración.

También es común encontrar un pigmento anaranjado, con una gran saturación y con una viveza muy particular. Sabemos, por una muestra tomada en el mural de *La natividad* en el claustro bajo del convento de Tezontepec (Hidalgo) (ilustración 4.62), que el color anaranjado se realizaba con minio, el cual se distingue por la presencia de plomo (Pb) (ilustración 4.63a).⁷² El minio tuvo una gran difusión en la segunda mitad del siglo XVI, encontrándose en los conventos de Atlatlahucan, Tochimilco, Cuernavaca, Alfajayucan, Tepeapulco, Oxtoticpac, Cholula, Huatlatlauca, Cuauhtinchan,⁷³ Epazoyucan, Actopan e Ixmiquilpan.⁷⁴ En el último tercio del siglo XVI este pigmento cobró mayor importancia, un valor que mantuvo a lo largo de la época novohispana, como se puede distinguir en un programa tan tardío como el de Oxtoticpac (s. XVIII). El minio fue tan popular que se ocupó en otros soportes, como en el *Códice Florentino*, donde Diana Magaloni ha propuesto que su uso se asocia con aquellos elementos españoles, mientras que un pigmento elaborado con el óxido de hierro estaría más vinculado a las figuras de la tradición indígena.⁷⁵

El amarillo, como lo vimos anteriormente, podía conseguirse de distintas maneras en la tradición española. Si la pintura se realizaba al fresco se recomendaba el uso de *acofaira* o *albero* (limonita); pero, si se iba a realizar al temple, entonces se aconsejaba usar el *genoli* obtenido del *albayalde*, el *jalde* u *oropimente* (As_2S_3) y el *rejalgar* (As_2S_2),

⁷² El plomo (Pb) muchas veces se puede encontrar junto al arsénico (As), ya que estos dos componentes están en las minas donde se extrae el pigmento, lo que explica la presencia de este elemento en los murales. Jenaro González Reyna, *Minería y riqueza minera de México* (México: Graf. panamericana, 1944) 42; Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 63.

⁷³ En los anteriores conventos por medio de fluorescencia de rayos X (FRX) se ha encontrado la presencia de plomo en el color anaranjado, lo cual es un indicador del minio.

⁷⁴ Malinalli Wong Rueda, *Análisis no destructivo para la caracterización in situ de pintura mural colonial* (tesis de licenciatura en Física, UNAM, 2013); Edgar Casanova González, *Espectroscopías Raman y SERS en el estudio del patrimonio cultural mexicano* (tesis de doctorado en Ciencia e Ingeniería de Materiales, UNAM, 2012).

⁷⁵ Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del Nuevo Mundo* (México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Getty Research Institute, 2014), 40

incluso se podían ocupar distintas plantas como el azafrán o la árizca.⁷⁶ Por su parte, en el Posclásico se usó limonita en los murales para obtener una tonalidad ocre (como se aprecia en el Templo Mayor de Tenochtitlan y Malinalco),⁷⁷ aunque también se ocupó en otros soportes el oropimente y distintas flores.⁷⁸

La semejanza en los materiales utilizados para obtener un tono amarillo permitió acoplar las dos tradiciones, teniendo la limonita un papel fundamental. Debemos mencionar que la limonita no es propiamente un mineral, sino que es la mezcla de muchos óxidos de hierro, elemento que permite su identificación.⁷⁹ Este componente es común en la pintura mural novohispana, lo cual se advierte en una primera instancia por medio de la fluorescencia de rayos X (FRX), técnica con la cual se detecta hierro (Fe) en la mayoría de los conventos con este color.⁸⁰ Además, esto se corrobora en una muestra tomada en los murales del ábside del convento de Cuauhtinchan (ilustración 4.64), donde se distingue, por medio de la microscopía electrónica de barrido con microanalizador EDS la presencia de hierro (Fe) en el color amarillo (ilustración 4.65). También se nota en el espectro la presencia de aluminio (Al) y silicio (Si), lo cual indica que la limonita estuvo mezclada con minerales arcillosos.⁸¹

⁷⁶ Medianero Hernández, “Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispalense”, 70. Cennini, *El libro del arte*, 10; Thompson, *The materials and techniques of medieval painting* (New York: Dover, 1956), 174-88.

⁷⁷ López Luján, *La casa de las águilas*, 118; López Luján, et al., “Línea y color en Tenochtitlán”, 18-23; Olmedo Vera, *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán*, 80; García Payón, “Los monumentos arqueológicos de Malinalco”, 20-1.

⁷⁸ Miliani, et al. “Colouring materials of pre-Columbian codices” en *Journal of Archaeological Science* 39 (2012): 675-8; Davi de Domenici, et al., “The colours of indigenous memory” en *Science and Art*, eds. A. Sgamellotti, B. Brunetti y C. Miliani (Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2014), 107-8. Élodie Dupey García, “El color en los códices prehispánicos del México central” en *Revista Española de Antropología Americana*, XLV, 1 (2015): 152-6.

⁷⁹ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 69; Luisa Straulino Mainou, *Hacer mezclas de cal en dzibanché durante el clásico temprano. La temporalidad y la función arquitectónica como determinantes* (tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2015), 140.

⁸⁰ Los conventos novohispanos por medio de la presencia de hierro en el color amarillo en los murales de Yecapixtla, Ixmiquilpan, Oaxtepec, Tepoztlán, Alfajayucan, Tezontepec, Tepetitlán, Actopan, Atotonilco el grande, Acatlán, Tlaquiltenango, Calpulalpan Tepeapulco, Zempoala, Cholula, Huejotzingo, Huatlatlauca, Tecali, Tula y Metztlán.

⁸¹ Comunicación personal con Sergey Sedo miércoles 4 de noviembre del 2020.



Ilustración 4.64. Lugar donde se tomó la muestra del amarillo de hierro en el ábside del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

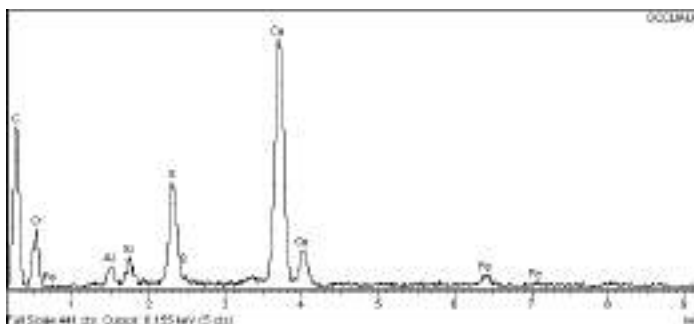
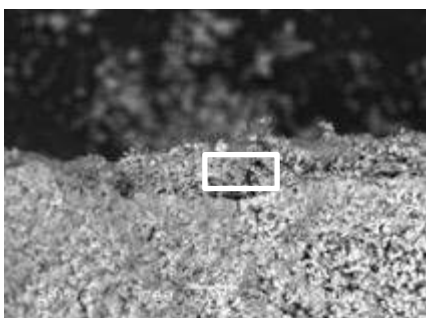


Ilustración 4.65. Micrografía del amarillo de óxido de hierro y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra tomada del ábside del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla.
Fotografía Luisa Straulino (2019)



Ilustración 4.66. Lugar donde se tomó la muestra del verde de cobre en la cenefa inferior del corredor norte del claustro alto del convento de Santo Domingo de Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

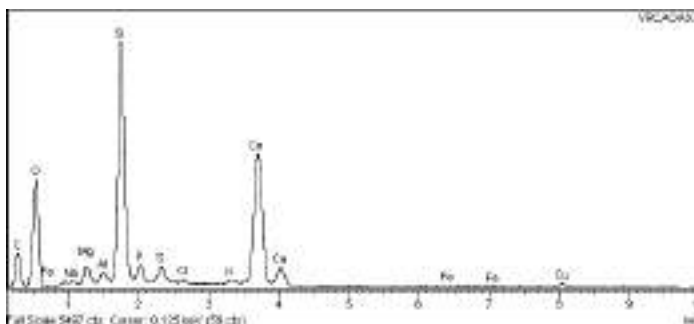
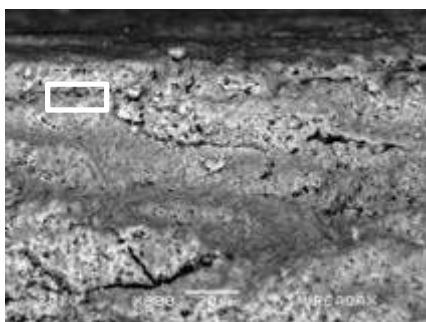


Ilustración 4.67. Micrografía del verde de cobre y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra tomada del corredor norte del claustro alto del convento de Santo Domingo de Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Luisa Straulino (2019)



Ilustración 4.68. Lugar donde se tomó la muestra del azul maya en la cenefa del corredor norte del claustro bajo de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

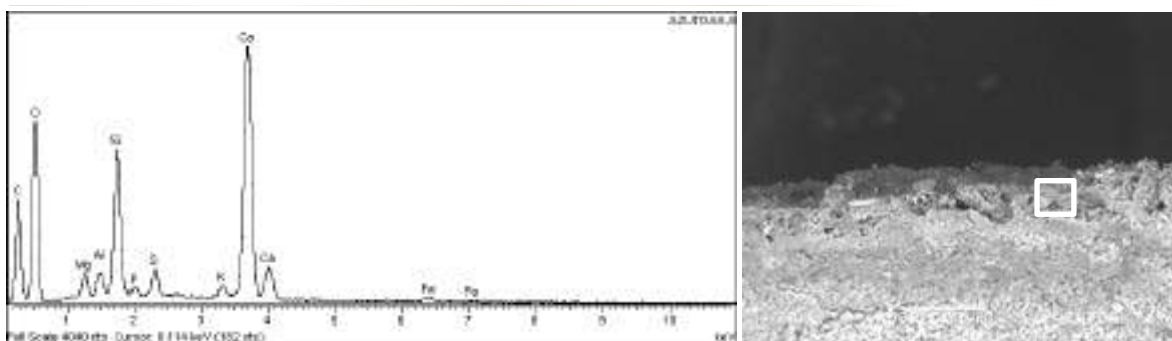


Ilustración 4.69. Micrografía del azul maya y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra tomada de la cenefa del corredor norte del claustro bajo de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Luisa Straulino (2019)

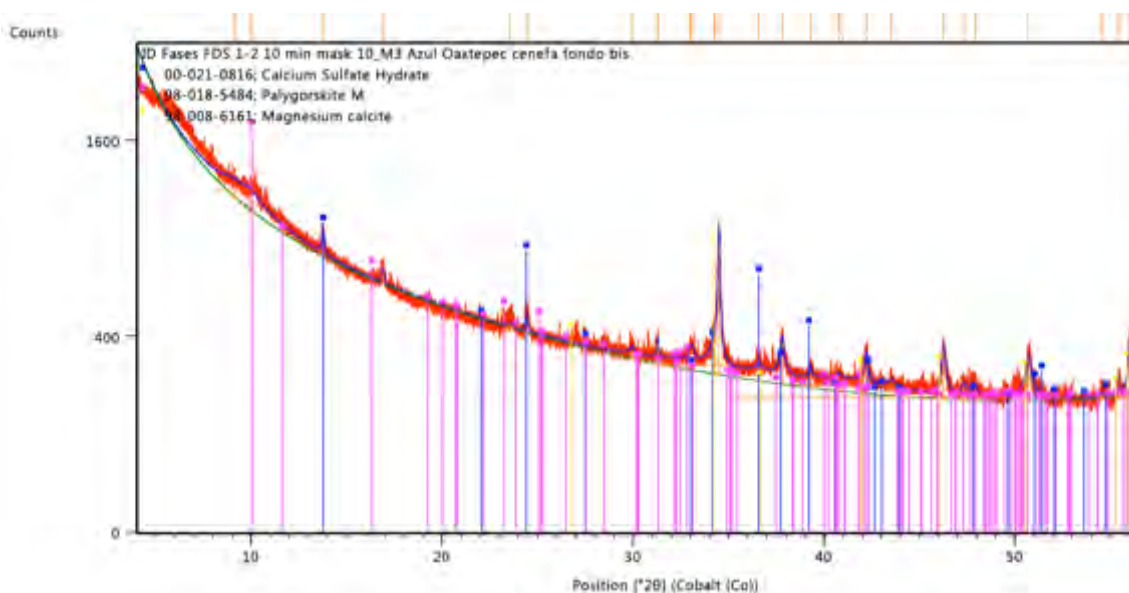


Ilustración 4.70. Difractograma de la muestra tomada de la cenefa del corredor norte del claustro bajo de Santo Domingo Oaxtepec (Morelos) donde se identifica la presencia de la arcilla palygorskita y, por ende, de azul maya.

Por su parte, el color azul es uno de los más fascinantes y también uno de los casos que ha producido una extensa bibliografía.⁸² En el caso de la tradición europea para conseguir esta tonalidad se ocupaba el azul egipcio y el lapislázuli, pigmentos que eran muy caros; aunque también existían otras opciones como el añil, la azurita, el azul cobalto, el azul de plata y el azul de cobre.⁸³ En cambio, en la tradición indígena, este color a lo largo del tiempo se había obtenido con distintos materiales. En Teotihuacán se usó la pirolusita (MnO₂), el azul tetitla (malaquita y carbonato básico de cobre, Cu₂ (CO₃)OH₂) y posiblemente se usaban flores (como la *matlaxohitl*). Pero, desde el Clásico tardío (650/750-1000 d.C.) se dio un cambio trascendental en el Centro de México con la elaboración de lacas, las cuales se obtenían mediante la coloración de la arcilla paligorskita o sepiolita con un componente orgánico. Este proceso tuvo un auge inaudito, por un lado, porque tenía una gran resistencia ante las inclemencias del tiempo y, por otro, porque se obtenían distintos tonos, que iban desde un verde pálido (si se mezclaba con cal), hasta tonalidades azules oscuras. Este pigmento, que ha recibido en la actualidad el nombre de azul maya, continuó realizándose en el siglo XVI y tuvo tal aprecio que los materiales usados en la tradición occidental prácticamente desaparecieron, en parte por el excesivo precio que tenían, pero también por las grandes cualidades que tenía la laca indígena.

La identificación del azul maya por medio de Fluorescencia de Rayos X (FRX) es muy complicada, ya que no existe un componente mineral que se pueda identificar, como ocurre con los otros pigmentos azules y en caso de reconocerse algún mineral, este por lo

⁸² Sánchez del Río, M., Pa. Martinetto, A. Somogyi, C. Reyes Valerio, E. Dooryhée, N. Peletier, et al. "Microanalysis study of archaeological mural samples containing maya blue pigment". *Spectrochimica Acta Part B*. 59 (2004): 1619– 1625; Sánchez del Río, M., P. Martinetto, C. Solís, C. Reyes Valerio, "PIXE analyses on maya blue in prehispanic and colonial mural paintings" en *Nuclear instruments and methods in physics research* 249 (2009): 628-632; Sánchez del Río, Manuel, Antonio Domenech, María Teresa Doménech-Carbó, María Luisa Vázquez de Agredos, Mercedes Suárez, Emilia García, "The maya blue pigment" en *Developments in paligorskite-sepiolite research*, Vol. 3, Emilio Galan y Arie Singer (eds.) (Oxford: El Sevier, 2011).

⁸³ Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 127-55.

general corresponde a la capa del enlucido.⁸⁴ Este problema se aprecia claramente en las muestras analizadas en el microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS, donde no se encuentran elementos como cobalto (Co), plata (Ag), cobre (Cu), que genere el color azul tan intenso (ilustración 4.69), como se distingue en la muestra tomada de las cenizas del corredor norte del claustro bajo de Oaxtepec (ilustración 4.68). Si bien este problema se solucionaría con la identificación del índigo (planta que le daba el tono tan particular al azul maya) muchas veces tampoco esto es suficiente, ya que era común, como se verá más adelante, utilizar un colorante con los pigmentos para darle una mayor saturación al color.

Por ello, para poder realizar una identificación certera del azul maya, más que tratar de distinguir el compuesto orgánico que generaba el color, se debe reconocer el sustrato que se coloreaba, es decir, la arcilla paligorskita o sepiolita. En la misma muestra del convento de Oaxtepec, la Dra. Teresa Pi i Puig identificó por difracción de rayos X⁸⁵ la presencia de calcita magnesiana ($\text{Ca Mg}(\text{CO}_3)_2$), yeso ($\text{Ca}(\text{SO}_4)2\text{H}_2\text{O}$) y paligorskita ($(\text{Mg}, \text{Al})_2\text{Si}_4\text{O}_{10}(\text{OH})\cdot 4(\text{H}_2\text{O})$) (ilustración 4.70). La presencia de esta arcilla nos permite afirmar que el color que se usó en Oaxtepec es azul maya y, por lo tanto, es posible que muchas de las muestras de azul de los conventos, donde, por medio de FRX no se registró ningún componente mineral, sean azul maya.⁸⁶ Esto indica que esta laca tuvo una difusión sin igual y se ocupó en prácticamente todos los conventos del siglo XVI, lo cual nos muestra su

⁸⁴ Este es el caso de los edificios de Yecapixtla, Atlixco, Ixmiquilpan, Cuernavaca, Oaxtepec, Tepoztlán, Ocuituco, Zacualpan de Amilpas, Tepeji del Río, Alfajayucan, Actopan, Tezontepec, Tepetitlán, Acatlán, Tlaltizapán, Tlaquiltenango, Tepeapulco, Zempoala, Epazoyucan, Oxtoticpac, Cholula, Huejotzingo, Huatlatlauca, Tecali, Cuauhtinchan, Tula y Metztlán.

⁸⁵ Los difractogramas se obtuvieron en un difractómetro EMPYREAN equipado con filtro de Fe, tubo de cobalto de foco fino y detector PIXcel3D. Las muestras se midieron con un porta-muestras de cero fondo (zero background holder) La medición se realizó en el intervalo angular 2θ de 5° a 80° con un "step scan" de 0.003° (2 Theta) y un tiempo de integración de 40s por paso.

⁸⁶ Donde no se encontró presencia de un elemento que diera la tonalidad azul fue en los conventos de Yecapixtla, Ixmiquilpan, Cuernavaca, Oaxtepec, Ocuituco, Zacualpan de Amilpas, Tepeji del Río, Alfajayucan, Actopan, Tezontepec, Tepetitlán, Tlaltizapán, Tlaquiltenango, Tepeapulco, Zempoala, Epazoyucan, Oxtoticpac, Cholula, Huejotzingo, Huatlatlauca, Tecali, Cuauhtinchan, Tula y Metztlán.

aprecio y aceptación, a tal punto que fue apropiado por los españoles y se convirtió en un color identitario de la Nueva España.

Hasta aquí, parecería ser que existió una continuidad de los materiales que se usaban en la época prehispánica, propiciada, en gran medida, por las grandes semejanzas con los materiales europeos. Esta subsistencia material, en posibilitó la continuidad de la conceptualización del mundo indígena, donde los cinco colores básicos, el *texotli* (azul), *chichiltic* (rojo), *coztic* (amarillo), *iztac* (blanco brillante) y *tliltic* (negro), categorizaban el entorno.

Con la llegada de los españoles fue necesario definir más el espectro cromático, popularizándose términos que antes no tenían tanta importancia, pero que ahora traducían los términos cromáticos del español. Así, se usó el término *nexetic* para el gris, el *tlaztalehualli* para el encarnado, *xochipalli* para el anaranjado, *camopaltic* para el morado y *quauhachtli* para el café. Al nombrarse estos colores también se definió el espectro cromático al cual hacían referencia, se les dio un simbolismo y se comenzaron a elaborar con una materia prima específica.

Algo que llama la atención es que, para elaborar estas tonalidades, al igual que ocurrió en la lengua, no se ocupó una nueva materia prima, sino que se consiguieron al transformar y matizar los pigmentos de la paleta indígena. Así, para elaborar el café se ocupó un pigmento de hierro (Fe),⁸⁷ posiblemente una tierra, y un pigmento negro, es decir, se mezcló una tonalidad cálida (amarillo o rojo) y negro para crear el café.⁸⁸ La mezcla de un pigmento de hierro y un color negro se aprecia en la muestra tomada del mural de *La*

⁸⁷ Yecapixtla, Izúcar de Matamoros, Cuernavaca, Oaxtepec, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Tepeji del Río, Tezontepec, Tepetitlán, Tlaltizapán, Tlaquiltenango, Calpulalpan, Zempoala, Epazoyucan, Oxtoticpac, Cholula, Huejotzingo, Huatlatlauca, Tecali, Cuauhtinchan y Tula.

⁸⁸ En los conventos de Cuernavaca, Oaxtepec, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Tezontepec, Tlaltizapán, Tlaquiltenango, Calpulalpan, Zempoala, Epazoyucan, Oxtoticpac, Cholula, Huejotzingo, Huatlatlauca, Tecali, Cuauhtinchan y Tula, se ha encontrado manganeso como el color que origina el negro.

natividad en el claustro bajo del convento de Tezontepec (ilustración 4.62). Ahí, se puede apreciar de manera evidente el uso de dos materiales: uno oscuro y otro con una tonalidad más clara. La lectura de la sección más clara presenta hierro (Fe) (ilustración 4.63b), mientras que la sección más oscura no posee ningún otro elemento que pueda originar la tonalidad oscura, por lo que es factible pensar que se trata de un negro de humo (ilustración 4.63c), lo cual indica que, en este mural, primero se colocó una capa de pigmento amarillo o rojo y, posteriormente se aplicó una capa de negro que matizaba y oscurecía el color base, resultando con ello el café.

La modificación de un pigmento para obtener un color que no era conceptualizado por la tradición indígena fue algo común y lo encontramos también en la elaboración del encarnado, el morado y el rosa. En el caso del encarnado, las medidas con FRX detectaron hierro (Fe) en todos los conventos donde se encuentra esta tonalidad,⁸⁹ aunque, en el caso de Ixmiquilpan, Oaxtepec, Tepetitlán y Huatlatlauca, también se registró la presencia de plomo (pb), lo cual puede indicar que, para elaborar el encarnado, se utilizaba minio y pigmentos de hierro (rojos y amarillos), los cuales podían ser mezclados con componentes orgánicos para obtener el tono deseado. La mezcla del rojo, blanco y amarillo, para crear el encarnado, era común en ambas tradiciones. En Europa, durante el siglo XII, Teófilo recomendaba en la *Schedula diversarum artium* que se debía mezclar el albayalde (blanco) y el cinabrio (rojo) para obtener el color de la piel.⁹⁰ En cambio, sabemos que en Cacaxtla este mismo tono se hizo con óxido de hierro, lepidocrocita y cal, identificándose, por tanto,⁹¹ una misma forma de proceder en ambas tradiciones.

Este mismo procedimiento se empleó con el color rosa. Las lecturas realizadas en

⁸⁹ Izúcar de Matamoros, Ixmiquilpan, Tochimilco, Oaxtepec, Oaxtepec, Ocuituco, Tepetitlán, Tlaltizapán, Cholula, Huatlatlauca y Tecali.

⁹⁰ Teófilo, *Las diversas artes* (México: La Rana, 2002), 17.

⁹¹ Diana Magaloni, et al., "Cacaxtla, la elocuencia de los colores" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, Vol. V, Tomo II, coords. María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil (México: UNAM, IIE, 2013), 182-3.

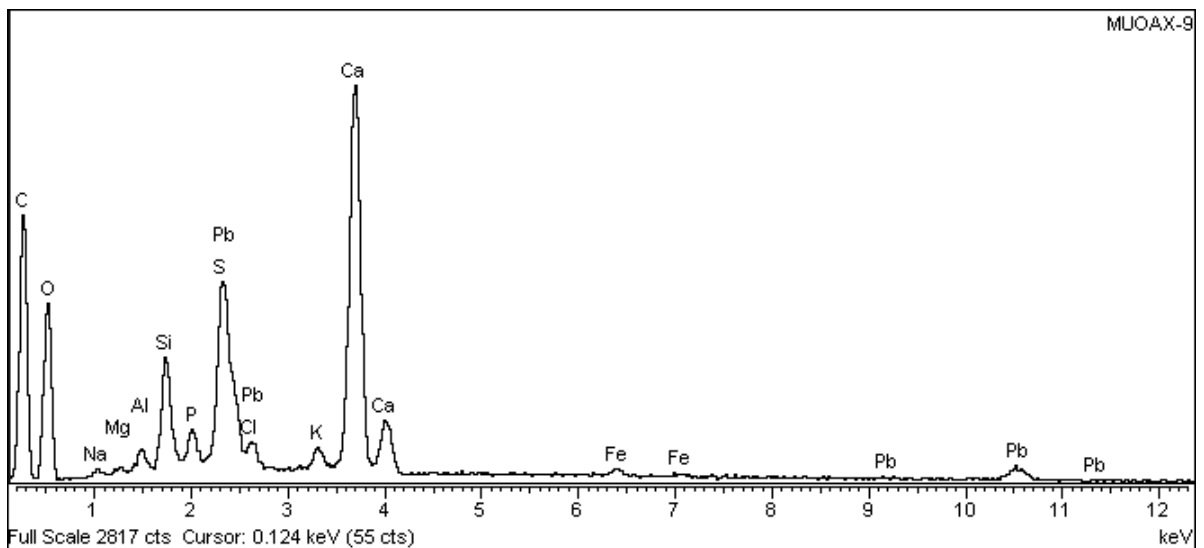
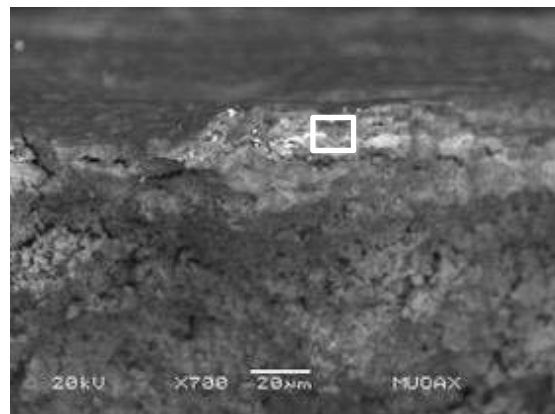
Ilustración 4.71a. Lugar donde se tomó la muestra del morado en el ábside del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 4.71b. Micrografía del morado y su espectro de composición elemental. Análisis realizado con un microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS. Muestra tomada del ábside del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla

Fotografía Luisa Straulino (2019)



PIGMENTO	NEGRO DE HUMO NEGRO DE HIDRÓXIDO DE MANGANESO	ROJO ÓXIDO DE HIERRO	ANARANJADO MINIO	OCRE ÓXIDO DE HIERRO	AZUL MAYA	CAFÉ ÓXIDO DE HIERRO Y PIGMENTO NEGRO	ENCARNADO ÓXIDO DE HIERRO Y MINIO	VERDE DE COBRE	MORADO ÓXIDO DE HIERRO Y NEGRO
Acatlán									
Acolman									
Actopan									
Alfajayucan									
Amecameca									
Atlatlahucan									
Atlixco									
Atotonilco									
Calpulalpan									
Chimalhuacán									
Cholula									
Cuahutinchán									
Cuernavaca									
Culhuacán									
Epazoyucan									
Huaquechula									
Huatlatlauca									
Huejotzingo									
Ixmiquilpan									
Ixtapaluca									
Izúcar									
Malinalco									
Meztitlán									
Oaxtepec									
Ocuituco									
Singuilucan									
Tecali									
Tecamachalco									
Tepeapulco									
Tepeji del Río									
Tepetitlán									
Tepoztlán									
Tetela del Volcán									
Tezontepec									
Tlahuelilpan									
Tlalmanalco									
Tlaltizapán									
Tlatelolco									
Tochimilco									
Yecapixtla									
Zacualpan									
Zinacantepec									

los conventos de Ocuituco, Tepeji del Río y Huejotzingo, muestran la presencia de hierro (Fe) y plomo (Pb), indicándose con ello la utilización de un pigmento rojo, el cual debió diluirse con agua de cal para la obtención de este color. Llama la atención que el rosa no fue muy ocupado, lo cual se debe a que en ese momento no existía una delimitación clara de este color, conceptualizándose como parte del encarnado o como un rojo claro.

El morado también se elaboró por medio de la mezcla de dos pigmentos. Esta tonalidad, al igual que ocurrió con el rosa, es poco usada en los conventos novohispanos, dándose su aparición hasta finales del siglo XVI, en Oaxtepec, Tepetitlán y Cuauhtinchan, donde se identificó la presencia de hierro (Fe) y plomo (Pb), la cual se podía oscurecer con un color negro. Esto se distingue en una muestra tomada del mural del ábside de la iglesia de Cuauhtinchan (Ilustración 4.71), donde se nota, mediante el microscopio electrónico de barrido con microanalizador EDS, la presencia de hierro (Fe) y plomo (Pb) (ilustración 4.72). Estos elementos indican el uso de minio, o un óxido de hierro, el cual se oscurecía mezclándose con negro para obtener una tonalidad morada, aunque la tonalidad tan particular también puede indicar la presencia de un elemento orgánico, como la grana cochinilla.

Por último, en la pintura mural también se empleó el verde. Esta tonalidad había sido conseguida en Europa por medio de la tierra verde (*verdaccio*), por cardenillo o verdín (realizado por la corrosión del cobre con el vinagre) y con malaquita, mineral que había sido muy apreciado en el Románico, pero perdió su popularidad en el siglo XVI.⁹² En cambio, previo a la llegada de los españoles, los nahuas del centro de México conceptualizaron el verde y el azul como un solo color, por lo que su elaboración se hacía con el azul maya (en ocasiones mezclado con lepidocrocita). Esto explica la dicotomía que tuvo este color en el

⁹² Rallo Graus, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural*, 128; Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, 167-72.

siglo XVI, ya que, al principio fue común usar el azul maya para obtener este color y en ocasiones se mezclaba con otros pigmentos, como la limonita, para obtener una tonalidad más viva y definida. Esto se puede observar en gran parte de los conventos del siglo XVI,⁹³ aunque, a finales de esta centuria, se encuentra otro pigmento con una saturación y una tonalidad específica. Este nuevo color se distingue en muchos de los murales tardíos,⁹⁴ donde las lecturas con fluorescencia de rayos X mostraron la presencia de cobre (Cu) en los murales. Esto, además, se puede comprobar con la muestra tomada en la cenefa inferior donde las lecturas con fluorescencia de rayos X mostraron la presencia de cobre (Cu) en los murales. Esto, además, se puede comprobar con la muestra tomada en la cenefa inferior del claustro alto del convento de Oaxtepec (ilustración 4.66), donde, a pesar de la superposición de capas pictóricas que existen, se identifica claramente la presencia del cobre (Cu). Este pigmento nos muestra el cambio que se dio a finales del siglo XVI y principios del XVII, donde el azul maya se limitó a las tonalidades azules y el verde de cobre (pigmento de tradición europea) se utilizaba en las tonalidades verdes, seccionándose con ello el amplio espectro que abarcaba el *textotli* (azul).

Si bien, la identificación de pigmentos resulta relativamente fácil, existen casos como el de Ixmiquilpan donde, por medio de espectroscopia raman, se detectó que los pigmentos podían mezclarse con colorantes y así tener un tono con mayor viveza. En este caso se reconoce que se les agregaba grana a los amarillos, mientras que a los anaranjados y rojos se les añadió cochinilla, para tener el color intenso que percibimos.⁹⁵

⁹³ La presencia de verde maya se ha identificado en Yecapixtla, Atlatlahucan, Izúcar de Matamoros, Ixmiquilpan, Tochimilco, Cuernavaca, Oaxtepec, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Tepeji del Río, Alfajayucan, Tepetitlán, Tepeapulco, Cholula, Huejotzingo, Huatlatlauca, Tecali, Cuauhtinchan y Metztlán, por el mismo procedimiento mencionado en el azul maya.

⁹⁴ El verde de cobre se encuentra en los murales tardíos de Oaxtepec, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Tepeji del Río, Alfajayucan, Tepetitlán, Tepeapulco, Cholula, Huejotzingo y Huatlatlauca.

⁹⁵ Edgar Casanova González. *Espectroscopías Raman y SERS en el estudio del patrimonio cultural mexicano* (tesis de doctorado en Ciencia e Ingeniería de Materiales, UNAM, 2012); Malinalli Wong Rueda, *Análisis no destructivo para la caracterización in situ de pintura mural colonial* (tesis de licenciatura en Física, UNAM, 2013).

La inclusión de componentes orgánicos en la pintura mural es un tema que aún está por estudiarse. Sabemos, gracias a los registros elaborados por Sahagún, que la utilización de plantas y flores para crear vistosos colorantes fue una práctica típica y su empleo fue común en los códices. A pesar de ello, poco a poco se ha estudiado su aplicación en los enormes programas pictóricos, faltando entender mejor su uso y el significado de esta práctica.

Con ello, se puede apreciar que, aunque se impuso una nueva imagen, su elaboración mantuvo muchos componentes de la tradición indígena, empleando pigmentos tradicionales y colorantes. Aun así, sería incorrecto pensar que la técnica muralística perduró sin ningún cambio, ya que, al modificarse la sociedad, era inevitable que la forma de hacer las cosas también cambiara. Una de las principales transformaciones se dio en el enlucido, el cual comenzó a elaborarse con yeso. También surgieron nuevos pigmentos, como el verde de cobre que sustituyó al verde maya o el minio que, con su color anaranjado saturado tan característico, fue uno de los tonos más apreciados, encontrándose en casi todos los edificios.

Lo anterior nos lleva a afirmar que en la elaboración de la pintura mural se dio un traslape de las dos tradiciones. Este iniciaba con la negociación del programa pictórico que iba a tener cada espacio y las escenas que iban a tener formas indígenas para clarificar y transformar el discurso. En todas estas imágenes había una confluencia cultural, incluso en aquellas netamente occidentales había una participación de la cultura prehispánica, ya que ahí, el indígena intervenía con los trazos, las formas, el espacio y la composición; es decir, con el simple hecho de imaginar y planificar la mejor manera de elaborar el mural, el tlacuilo filtraba su cosmovisión entre las formas occidentales.

La incorporación del trabajo y de las imágenes indígenas no respondía únicamente a un beneficio económico, es decir, no se debía a la falta de artesanos españoles o a un ahorro de los recursos. Al contrario, el trabajo indígena era necesario como una forma de

evangelización, ya que así, el indígena conocía las imágenes, las veneraba y en buena medida se apropiaba de ellas. Además, gracias a que el indígena pintaba a los personajes divinos, a los santos y las escenas piadosas, se traslapaba la anterior sacralidad de las imágenes a las representaciones cristianas, permitiéndose con ello, que no sólo perdurará la iconografía y la forma de hacer, sino que también la concepción que existía sobre la imagen se mantuviera viva.

CAPÍTULO V

IXIPTLA. ¿REPRESENTANTE O REPRESENTACIÓN?

Desde muy temprano el indígena se interesó e interactuó con las imágenes españolas. Así, a la par del desarrollo de la conquista armada, conoció un nuevo mundo, no sólo de costumbres y objetos, sino también de un imaginario que se mostraba por medio de las imágenes. En este momento, tras la violencia que se vivía en el día a día, se trató de someter lo desconocido, de controlar y dominar el imaginario occidental, ya que de esta manera también se podrían contener los cambios tan abruptos que estaban sucediendo. La forma de hacerlo era simple: manteniendo contentos a los dioses enemigos. Para ello las imágenes cristianas se incluyeron en los altares prehispánicos, ya que al ser *ixiptla* del dios conquistador, si se le daban ofrendas y sacrificios, quizá cesaría su ira. De esta manera podemos explicar que cuando los españoles comenzaron a destruir los templos indígenas encontraron que, junto a las esculturas de los dioses prehispánicos, ya se encontraban

imágenes cristianas.¹

Casi de forma inmediata, la imagen occidental comenzó a ser un elemento de poder, que reflejaba un estatus superior de quien la ostentaba y la poseía. Ante ello, los *pillis*, en su afán de conservar poder, privilegios y una posición social, se apropiaron de ella y la usaron como un símbolo jerárquico que mostraba su relación con el occidental. Un ejemplo de esta apropiación la encontramos en Martín Ucelo, quien fue acusado de idolatría y herejía porque había:

“fecho muchas hechicerías y adivinanzas, y se ha hecho tigre, león y perro, é ha domatizado y domatiza á los naturales de esta Nueva España cosas contra nuestra fee, y ha dicho que es inmortal, y que ha hablado muchas veces con el diablo de noche, é ha hecho y dicho otras muchas cosas contra nuestra santa fee católica, en gran daño é impedimento de la conversión de los naturales”,²

Por esta conducta fue condenado, sus bienes se confiscaron y se le trasladó a España donde fue encarcelado a perpetuidad.³ Entre los papeles que nos dejó este caso se encuentra el *Proceso del santo oficio contra Martin Ucelo, indio, por idolatra y hechicero*. En un fragmento de este texto se mencionan las cosas que le fueron incautadas, donde podemos apreciar los objetos con los que contaban los *pillis* en este momento. En una gran lista vemos desfilar jícaras y ollas -comunes en los inventarios de objetos-, coas, gargantillas de piedras verde y de turquesa, mantas, “pelotas de juegos de indios” y abanicos de plumas.⁴ Junto a estos objetos, propiamente indígenas, también encontramos la intrusión de elementos occidentales, como un rosario de oro. Pero, aquello que nos

¹ Pedro Carrasco, “La transformación de la cultura indígena durante la colonia” en *Historia Mexicana*, XXV, 2 (1975): 197.

² AGN, *Procesos de indios idólatras y hechiceros* (México: Tip. Guerrero Hnos., 1912), 17.

³ AGN, *Procesos de indios idólatras y hechiceros*, 35.

⁴ AGN, *Procesos de indios idólatras y hechiceros*, 38-39.

muestra la apropiación por parte de la nobleza de la imagen occidental es que, en la descripción de su casa, se menciona que “A la entrada del patio, á mano izquierda, está un oratorio con su arco de cantería y un tabernáculo, en el cual está pintado á una parte San Francisco y á otra San Gerónimo y en medio San Luis, todo nuevamente hecho; y las dichas casas todas son nuevas”.⁵ Este pequeño pasaje nos muestra la interacción de los elementos culturales de las dos tradiciones. Para ello, basta imaginarnos la vivienda de Martín, construida sobre un pequeño basamento, con cuartos “ataviados al modo de ellos”, alrededor de patios y con almenas en la techumbre. Cuando uno entraba, junto a la decoración prehispánica, se encontraban las imágenes en grisalla de san Francisco, san Jerónimo y san Luis, a semejanza de las que se encontraban en Europa. Comenzando así la articulación de dos mundos y sus representaciones.

La recepción de la imagen occidental no pudo ser mejor y, al poco tiempo, ésta se encontraba por todas partes: en las iglesias, en los edificios de gobierno, en los campos de labranza y en las casas de los indígenas. El gusto que el indígena mostró por las imágenes no sólo fue propio de las élites, ya que también los macehuales comenzaron a adquirirlas, a tal punto que el cronista Juan de Grijalva comentaba que “Allí tienen muchas imágenes según su posibilidad: para allí son las esteras de colores, las flores y los perfumes. Y es a saber, que un indio que en su vestido y comida no tiene ánimo de gastar dos reales, gasta con gran generosidad mil en una imagen”.⁶

La importancia que adquirieron las imágenes no puede explicarse únicamente a través de la integración iconográfica, estilística y discursiva de ambas tradiciones. Estos elementos, si bien fueron importantes, no fue lo único que permitió su aceptación y, quizá, lo que facilitó su amplia difusión fue que ambas tradiciones le daban propiedades

⁵ AGN, *Procesos de indios idólatras y hechiceros*, 37.

⁶ Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N.P.S. Augustin en las provincias de la Nueva España* (México: Porrúa, 1985), 162.

semejantes a la imagen, es decir, podía: registrar los acontecimientos de las personas; ayudar en transmitir información y ser un receptáculo de las energías divinas y como tal, tener una esencia propia. Junto a estos elementos, la integración de la imagen occidental, de forma muy sutil, permitió un cambio simple pero efectivo: la cristianización del mundo, en el cual, los principios que animaban el entorno fueron explicados por medio de la religión cristiana, con lo cual cambió de forma permanente la explicación que se daba del mundo.

1. REGISTRO

Como anteriormente se vio, la imagen prehispánica tenía la característica de servir como una representación visual y también como una escritura, es decir, unía dos realidades que eran distintas para el mundo occidental: la representación del habla y de aquello que percibía la vista. Para poder llevar a cabo esta labor se ocupaban figuras que debían de ser lo más esquemáticas posibles, para lo cual se abreviaron, simplificaron y minimizaron las formas. Esta hacía claro aquello que se quería comunicar, aunque implicaba la pérdida del naturalismo en la imagen.⁷

Con este sistema, las culturas indígenas del Centro de México podían registrar “el pasado, conservar las guías pronosticarias que indicaban el futuro y documentar las muchas características del presente”.⁸ Si bien, es complicado imaginarnos el amplio espectro de elementos que registraban los pueblos prehispánicos con la imagen y cómo los elementos consignados abarcaban y representaban todos los aspectos de su realidad, sabemos con certeza, a partir de los pocos códices que han llegado a nosotros, que se documentaban aspectos tributarios, rituales, calendáricos, genealógicos e históricos.⁹

Los europeos, al entrar en contacto con esta forma de representación, interpretaron

⁷ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 35-59.

⁸ Elizabeth Hill Boone, *Relatos en rojo y negro* (México: FCE, 2010), 40.

⁹ John B. Glass, “A survey of native Middle American pictorial manuscripts” en *Handbook of Middle American Indians*, Vol. 14-15 (Austin: University of Texas Press, 1975), 28; Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices* (México: CONACULTA, 1998), 32-42; Nelly Gutierrez Solana, *Códices de México* (México: Panorama, 1985), 15; Miguel León-Portilla, *Códices* (México: Aguilar, 2003), 61-115.

los códices como libros y la pictografía como escritura.¹⁰ Juan de Tovar, ante la pregunta: ¿cómo podían los indios, sin escritura, conservar memoria de tantas cosas?, respondía “que tenían sus figures, y hyeroglíficas, con que pintaban las cosas en esta forma, que las cosas que tenían figuras, las ponían con sus propias ymagines; y para las cosas que no avya imagen propia, tenían otros caracteres significativos de aquello, y con estas cosas figuravan quanto querían.”¹¹

Esta aceptación de la imagen prehispánica como una escritura abría dos caminos muy distintos. Por un lado, al ser un sistema de registro, facilitaba la permanencia de las antiguas creencias y prácticas demoníacas y, por ello, muchas de las imágenes que tenían un carácter ritual fueron destruidas, confiscadas o quemadas. La justificación de tales actos era simple para el español dado que “muchas cosas les había hecho creer el diablo, falsas, acerca de la creación del mundo, e todas las cosas e de las gentes y van las ejerciendo como verdad entre las verdades; y porque por eso se los hemos reprobado y quemado sus libros”.¹²

Pero, a la par de esta prohibición, también se destacó su utilidad y, a partir de la Segunda Real Audiencia (1530-1535), estos documentos se consideraron válidos en los alegatos que presentaban los indígenas, aunque, al pasar del tiempo y con la generalización de la escritura occidental, este medio comenzó a perder poco a poco importancia, a tal punto que, para el siglo XVII, la imagen había dejado de ser una forma de

¹⁰ Aunque la escritura prehispánica fue aceptada por un amplio grupo de la sociedad, también existieron detractores. Motolinía era uno de ellos, ya que, aunque aceptaba la existencia de libros entre los indígenas, dudaba en darles a las imágenes un carácter de escritura. Lo mismo sucedía con Joseph de Acosta, pero él cambió de opinión y consideró las imágenes como un sistema de escritura tras discutir con Juan de Tovar. Boone, *Relatos en rojo y negro*, 40-41; George Kubler y Charles Gibson, *The Tovar calendar: An illustrated mexican manuscript* (New Haven: Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1951); Walter D. Mignolo, “Nebrija in the New World. The question of the letter, the colonization of American languages, and the discontinuity of the classical tradition” en *L’Homme, Revue Française d’Anthropologie*, XXXII, 122-124.

¹¹ Citado por Boone, *Relatos en rojo y negro*, 40-41.

¹² “Relación de la genealogía y linaje de los señores que han señoreado esta tierra de la Nueva España” en *Literaturas indígenas*, Miguel León-Portilla (ed.) (México: Promexa, 1985), 718.

registrar la realidad social.¹³

La imagen tuvo importantes modificaciones en aquello que registraba durante el siglo XVI. Uno de los primeros cambios se dio en la concepción del tiempo, ya que, junto a la persecución de los códices calendáricos y rituales, se dio la cristianización del tiempo y se entretejió el paso de los días con un santoral, el cual regía las festividades y las ceremonias de las personas. Este cambio propició que las anteriores formas de registro del tiempo quedaran en desuso y con ello las imágenes que se producían.¹⁴

Pese a ello, la imagen registró los hechos y acontecimientos que ocurrían en la población. Estos códices históricos superpusieron las dos tradiciones; combinó la cuenta del tiempo indígena con la occidental y anotó los hechos, tanto de forma pictográfica, como con caracteres latinos. Esto conllevó a que, en algunas ocasiones, el tiempo lineal se impusiera al tiempo cíclico y estos códices tomaran la forma de anales, es decir, la enumeración anual de los hechos más significativos que ocurrían en un territorio. Un buen ejemplo de las modificaciones que tuvo el registro histórico lo podemos ver en el *Códice Aubin* (ilustración 5.1)¹⁵ donde se pintó: una descripción fragmentaria del calendario mexicana, acompañado de una enumeración de los hechos más relevantes (desde la salida de Aztlán hasta el año 1608) y a los gobernantes mexicanos (desde Tenoch hasta Antonio Valeriano [1522-1605]). En este códice, además de encontrarse los signos calendáricos y la escritura pictográfica, hay glosas en náhuatl que explican el significado de las imágenes y que

¹³ Xavier Noguez, "Los códices del centro de México" en *Códices*, Xavier Noguez (coord.) (México: Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, 2017), 195; John B. Glass, "A survey of native Middle American pictorial manuscripts", 32.

¹⁴ Glass, "A survey of native Middle American pictorial manuscripts", 25.

¹⁵ Otro códice que mantuvo en buena medida la tradición estilística de la Mixteca-Puebla es el *Códice telleriano remensis*, el cual tienen grandes similitudes con el *Códice Aubin*, ya que inicia con la presentación de las 18 veintenas del calendario solar indígena (*xiuhpohualli*) y sus deidades, posteriormente se muestra un *tonalpohualli* y, por último, se da una enumeración de los hechos más relevantes, desde la peregrinación de los mexicanos hasta los acontecimientos de 1549. Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 380; Eloise Quiñones Keber, *Codex telleriano-remensis* (Austin: University of Texas Press, 1995).

registran el tiempo en forma occidental.¹⁶

El registro de la nueva realidad indígena no sólo implicó un cambio en la concepción del tiempo, sino que el espacio también se modificó. Se transformó de un espacio divinizado y animado (como se distingue en los códices prehispánicos) a uno cristianizado, cartografiable y pletórico de recursos que podían ser registrados y, con ello, explotados.

Uno de los cambios más importantes del siglo XVI se dio en la tenencia de la tierra. El territorio dejó de ser propiedad del gobernante indígena y pasó a transformarse en una superficie susceptible de ser parcelada y comercializada. Este cambio, que afectó profundamente a la sociedad, propició la creación de un nuevo registro que respondía a las necesidades catastrales que se habían dado. Así, surgieron las representaciones de mapas, es decir, la figuración espacial donde se buscaba privilegiar los linderos, las cabeceras, los recursos de un territorio, su topografía, orografía y los distintos caminos que comunicaban a las poblaciones.¹⁷ Un bello ejemplo de este tipo de registro lo encontramos en el *Mapa de Oaxtepec* realizado para las *Relaciones Geográficas*, donde, en un fondo con degradados de verde, café y ocre, se pintaron los peñascos típicos de la región y, al centro está la iglesia de Oaxtepec (ilustración 5.3). A los lados se encuentran las visitas y los pueblos sujetos unidos con bandas blancas que representan los caminos, los cuales se acompañan por grandes franjas de color azul y líneas quebradas negras que simulan el agua de una manera pictográfica. Junto a estos elementos también encontramos el registro de los recursos del pueblo, como una huerta, árboles frutales y ojos de agua.

Con el cambio de representación del territorio fue necesario incluir figuras y formas para complementar los registros. En algunos casos, se añadieron los diferentes acontecimientos que había tenido un pueblo o una persona.¹⁸ En el *Mapa Sigüenza* se pintó,

¹⁶ Rafael Tena Martínez, *Códice Aubin* (México: INAH, Secretaría de Cultura, 2018), 88-9.

¹⁷ Barbara E. Mundy, *The mapping of New Spain* (Chicago: University of Chicago Press, 1996); Alessandra Russo, *El realismo circular* (México: UNAM, IIE, 2005).

¹⁸ Glass, "A survey of native Middle American pictorial manuscripts", 20.

en un sobrio paisaje salpicado de topónimos, los hechos que vivió el pueblo mexicana desde su salida de Aztlán hasta su asentamiento en Tenochtitlán (ilustración 5.5).¹⁹ Por otro lado, ante el cambio de la tenencia de la tierra, se dibujaron registros que demostraban la posesión de una propiedad, creándose planos de terrenos con casas, chinampas o campos de labranza.

La transformación del concepto de propiedad favoreció la producción de nuevos registros que se aproximaban y utilizaban las convenciones de los códigos tributarios. Así, se realizaron padrones o recuentos de objetos, tierras, personas o impuestos, listados que servían para consignar las finanzas de un pueblo, una corporación o un individuo.²⁰ En estas imágenes encontramos el uso de los anteriores pictogramas para representar productos como: alimentos, pavos, tela, ropa, cargas de madera y forrajes. También se crearon nuevas pictografías para los objetos occidentales como el dinero. Uno de estos documentos, donde se enumeran productos, es el *Códice de los Alfareros de Cuauhtitlan*, donde se registró, en la banda de la izquierda los objetos de cerámica que los alfareros le dieron a su alcalde mayor, mientras que en la derecha se asienta lo que recibieron por sus piezas (ilustración 5.4).²¹

Este tipo de registro estaba asociado con quejas y demandas, elementos que, aunque debieron de existir en la época prehispánica, no han llegado hasta nuestros días, y es hasta el periodo novohispano cuando este tipo de documentos abunda. Estos códigos jurídicos fueron la forma que tuvo el indígena de quejarse, por medio de la imagen, ante las autoridades de las actividades depredadoras que practicaban algunos encomenderos, autoridades o miembros de la iglesia.²² Una de las imágenes más conmovedoras la

¹⁹ María Castañeda de la Paz, *Pintura de la peregrinación de los Culhuaque-Mexitin. El Mapa de Sigüenza* (México: CONACULTA, INAH, El Colegio Mexiquense, 2006).

²⁰ Glass, "A survey of native Middle American pictorial manuscripts", 24.

²¹ Robert H. Barlow, "El Códice de los Alfareros de Cuauhtitlan" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 12(1951): 5-8.

²² Noguez, "Los códigos del centro de México", 201-3.

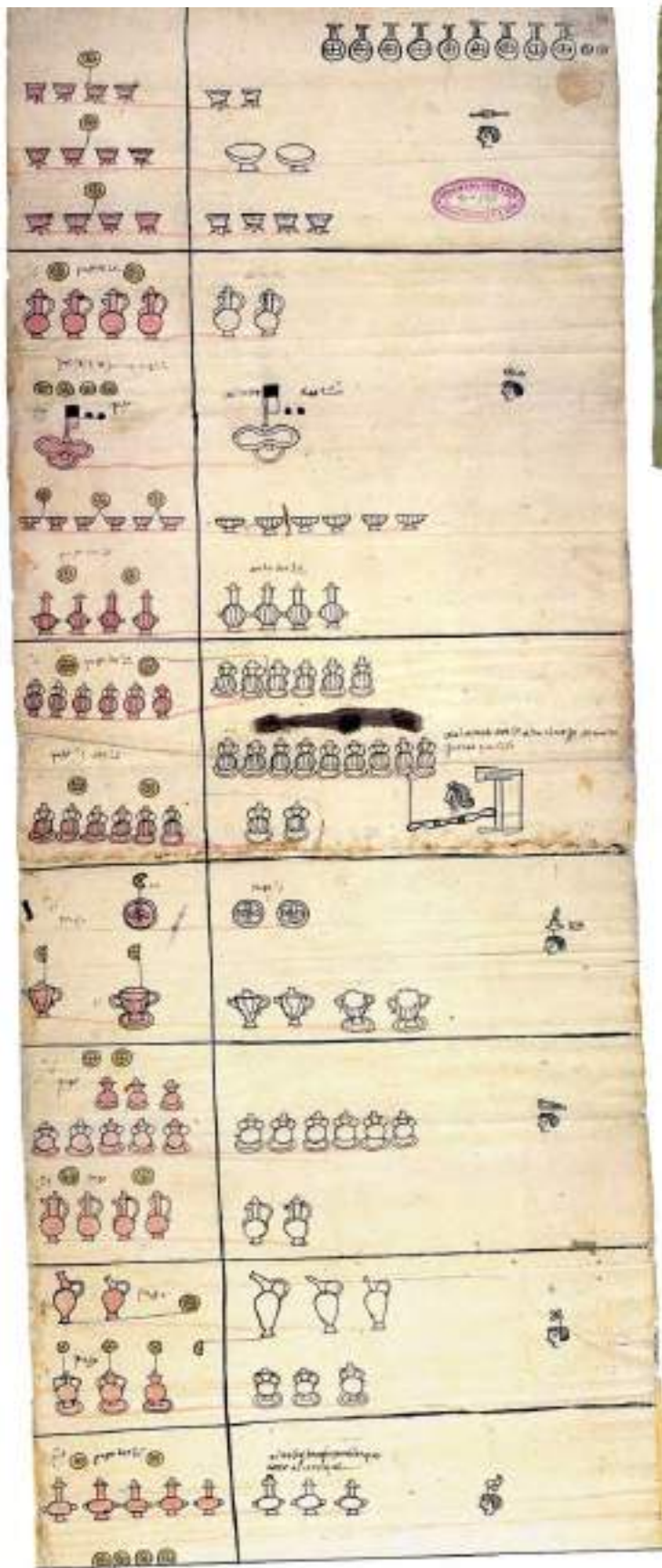


Ilustración 5.4. Código de los Alfareros de Cuauhtitlan



Ilustración 5.5. Mapa Sigüenza.

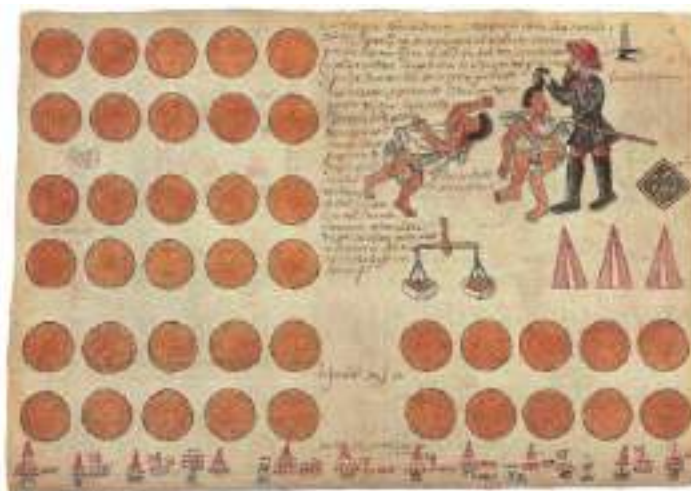


Ilustración 5.6. Folio 27 del Código Kingsborough o Código Tepetlaoztoc.



Ilustración 5.7. Mapa Quinatzin.

encontramos en el *Códice Kingsbourgh* o *Códice Tepetlaoztoc*. En el folio 27 el encomendero Gonzalo de Salazar sujeta del pelo a un indígena, mientras que otro está tirado en el suelo, despojado de su tilma y con la boca ensangrentada (ilustración 5.6).²³ Las imágenes de este códice nos muestran, folio tras folio, la violencia y el abuso que el encomendero de Tepetlaoztoc infringía al pueblo.²⁴

En ocasiones la imagen tenía como finalidad dar a conocer un mundo desconocido, una realidad ignorada por los españoles. De esta manera, las figuras comenzaron a registrar la realidad del indígena y la forma en la cual concebían el mundo. Para ello se pintaron imágenes que representaban la fauna, la flora, los recursos e, incluso, las actividades y costumbres de las personas del nuevo territorio.²⁵ Un ejemplo de esto se encuentra en el *Códice Martín de la Cruz* o Badiano, el cual fue escrito en 1552 y presentado a los reyes católicos para “recomedar ante la Sacra Cesárea Católica y Real Majestad a los indios, aun no siendo de ello merecedores”.²⁶ En él se registraron las distintas plantas medicinales de forma gráfica, acompañándose de una breve descripción (ilustración 5.2).²⁷ Por otro lado, entre los documentos que ilustran las costumbres indígenas, se encuentra el *Mapa Quinatzin*, en el cual, en una de sus láminas, se registran algunos de los delitos más comunes y las sanciones que se le aplicaban al infractor (ilustración 5.7). En una de ellas vemos a una pareja (castigada por no pagar sus deudas) dentro de una caja elaborada con tabloncillos de madera, con tres piedras en el techo. En otro recuadro, en la parte inferior, se distingue a una mujer ahorcada y a un hombre amarrado de pies y manos, que está siendo quemado, mientras un hombre le rocía agua y sal, castigo que era infringido a los

²³ Perla Valle, *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough) Estado de México* (México: Colegio Mexiquense, 1994), f. 27 b.

²⁴ Escalante Gonzalbo y Flores Morán, “Pintura mural y pintura de códices en Tepetlaoztoc a mediados del siglo XVI”, 88-9.

²⁵ Glass, “A survey of native Middle American pictorial manuscripts”, 27.

²⁶ Cruz, *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, 4.

²⁷ Cruz, *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, 4.

adúlteros.²⁸

El registro de las transgresiones también fue utilizado por los frailes para que los indígenas confesaran sus pecados. Así, en el primer concilio provincial celebrado en 1555, se comentó, ante la sorpresa de los religiosos, la inclinación de los indígenas por confesarse, comentándose que “es increíble el fervor de los indios en la primera conversion, pues corrían á tropas á pedir coonfesion, é importunaban á los confesores, para que los oyessen muchas veces”²⁹. Mas adelante se comenta que los indígenas “unos se confesaban llevando pintados los pecados con ciertos caracteres, con que se pudieran entender, y los iban declarando, pues este era el modo de escritura , que usaban en su gentilidad, y otros, que habían aprendido á escribir, trahían sus pecados escritos”.³⁰ Este pequeño pasaje nos muestra que, con el paso del tiempo la imagen comenzó a ser sustituida por la escritura en caracteres latinos, ya que era un medio más eficaz y preciso de registrar los eventos.

Además de la capacidad de registro que ambas tradiciones le daban a la imagen, también se pensaba que podía transmitir una idea, lo suficientemente clara, como para ser entendida por otra persona. Esto resultaba ser todo un reto, no solo para la imagen, sino para cualquier sistema de comunicación, y el desafío se incrementaba al estar implicados dos grupos con códigos culturales distintos.

2. DIDÁCTICA VISUAL

Gran parte de los elementos que perduraron de la cultura indígena fueron aquellos que eran similares a los occidentales. Gracias a esa afinidad se creó un terreno de diálogo y de interacción que ayudó a construir la sociedad novohispana.

²⁸ Luz María Mohar, *Códice Mapa Quinatzin: justicia y derechos humanos en el México antiguo* (México: CNDHM, CIESAS, Miguel Ángel Porrúa, 2004).

²⁹ Lorenzana, *Concilios provinciales*, 3.

³⁰ Lorenzana, *Concilios provinciales*, 4.

Entre estos elementos de contacto, ambas tradiciones le daban a la imagen un gran poder comunicativo, la concebían como un medio efectivo para transmitir las creencias. Sabemos que en la cultura prehispánica existían imágenes en las escuelas, templos y palacios que tenían una función didáctica;³¹ de igual forma, los europeos les daban a las imágenes un uso semejante, concibiéndose como el mejor medio para transmitir las creencias a gran parte de la población.³² Esta similitud permitió que en la Nueva España la imagen fuera considerada como un medio didáctico, que podía enseñarle al indígena aquellos aspectos desconocidos de la cultura occidental, los cuales iban desde la forma de comportarse, hasta las creencias que debía de tener.

La imagen en un inicio tenía un fin concreto: instruir en la religión a los indígenas. Este método, sobre todo, se implementó por la incapacidad que tenían los frailes de comunicarse en las lenguas nativas y, si bien, muy pronto comenzaron a existir traductores, los referentes culturales que cada sociedad tenía hacían casi imposible su entendimiento. En los elementos materiales, como animales u objetos, no había muchos problemas; la situación se complicaba más cuando debían de explicarse elementos trascendentales de las creencias, ¿cómo podía el indígena explicarle al español que el hombre que era sacrificado, al habersele cambiado la esencia por medio de rituales, ya no era un hombre, sino se convertía en un objeto? o ¿cómo hacer entendible que la hostia, realmente era el cuerpo de Cristo y el vino su sangre? A estos aspectos se sumaban una multitud de elementos que eran difíciles de traducir, como la idea de la vida misma, las cualidades de los dioses, la animicidad de la naturaleza o incluso, la misma ritualidad de la vida. Para ello, se siguieron dos caminos, por un lado se tradujo con metáforas indígenas los principios

³¹ Francisco de Burgoa, *Palestra historial de virtudes y exemplares apostólicos* (Mexico: Juan Ruiz, 1997), 160.

³² Esther Pasztory, "El arte" en *Historia Antigua de México. Volumen IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana* (México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades, IIA, Miguel Ángel Porrúa, 2001), 334; Durdica Segota, "Arte mexicana" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV, 54 (1984): 22-3.

cristianos, lo cual, aunque tenía el inconveniente de no apegarse a la ortodoxia cristiana, logró que la religión tuviera una gran aceptación en las comunidades indígenas; por otra parte, algunas personas pensaron que era mejor dejar los mensajes sin modificar y explicarlos de forma pura, sin cambio, lo cual tenía la ventaja de no tergiversar los principios del cristianismo, pero, por otra parte, el indígena tenía menos interés en ellos.

Cualquiera de los caminos escogidos, se veía en la imagen un aliado para explicar los nuevos conceptos. Por parte de los españoles esta solución era tan natural que fue implementada por dos frailes, uno dominico y un franciscano, quienes concibieron que la mejor forma de predicar a la población indígena era por medio de las imágenes. Así, se cuenta que por parte de los franciscanos fue Jacobo de Testera, quien:

venido a esta tierra, como no pudiese tomar tan en breve, como él quisiera, la lengua de los indios para predicar en ella, no sufriendo su espíritu dilación (como era tan ferviente) dióse a otro modo de predicar, que fue 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 decía, con lo cual hizo mucho provecho entre los indios, y también con representaciones de que mucho usaba³³

De un modo semejante, al tener la misma incapacidad de expresarse en las lenguas indígenas, se cuenta que el dominico Gonzalo Lucero:

traía pintada su doctrina en unos lienzos grandes, y en llegando á cualquier pueblo hacía luego colgar la pintura, para que todos la vieses: y en habiendo despertado deseos de entenderla con la dificultad que causaba el ignorarla, cojía el bendito maestro una vara en la mano, con que les iba señalando y

³³ Juan de Torquemada, *Monarquía indiana de los veinte y un libros rituales* (México: UNAM, 1975-79), 268.

declarando lo que significaba la pintura.³⁴

Dejando de lado la discusión sobre quién fue el primero en comenzar este método, debemos recalcar que esta práctica era tan común para los frailes, que, al verse incapacitados de comunicarse en la lengua indígena, su primera opción fue transmitir sus ideas con imágenes. Pero, el éxito de este método se debió en gran parte a la familiaridad que también tenían los indígenas con él, sin lo cual, no se hubiera tenido los frutos conseguidos.

Los métodos que utilizaban los frailes para enseñar por medio de la imagen los principios cristianos eran muy similares. Una vez que un religioso llegaba a un pueblo se colocaba una sarga, es decir, una imagen pintada en una tela y la población se congregaba en torno a la imagen. El fraile lentamente señalaba las distintas escenas con un bastón y explicaba lo que significaban, de tal forma que el contacto con la imagen le permitía al indígena entender aquello que se predicaba. Asimismo, la representación visual le permitía al indígena, si lo necesitaba, acercarse y analizarla con más calma para entender mejor el mensaje. También, en caso de que lo hubiere, había ocasiones en que el fraile se apoyaba en un traductor para que aquello que predicaba fuera entendido más fácilmente.³⁵

Los temas que más se predicaban eran: los artículos de fe, los diez mandamientos y los siete sacramentos. También se enseñaba la vida de Cristo con un especial énfasis en la Pasión, y se reiteraba constantemente las premisas y los dogmas fundamentales del cristianismo como “la existencia de un Dios verdadero creador del cielo y de la tierra; el movimiento que Él les otorgó a los astros; la creación y gobierno de las criaturas racionales y, por último, la inmortalidad del alma, con el respectivo premio o castigo, según la obediencia que se tuvo en vida de los preceptos cristianos.”³⁶

³⁴ Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* (México: Academia Literaria, 1955), 259-262.

³⁵ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 131.

³⁶ Dávila, *Historia de la fundación y discurso*, 251-259.

Para que la imagen impactara a la población, las figuras se cargaban de emotividad. Se resaltaban con sombras los gestos de dolor y se expresaban con la posición de las manos los sentimientos de las personas; todo esto con la finalidad de que el espectador tuviera un sentimiento empático con los personajes, sintiera sus emociones y concibiera que el acontecimiento que veía era real y él era testigo de ello; él era parte de la imagen.³⁷

Gran parte de los murales conventuales tenían una función didáctica. Se cuenta que los religiosos, desde los primeros días de la evangelización, colgaron “algunas imágenes de Cristo Nuestro Redentor y su santísima madre” en el cuarto donde congregaron a los muchachos indígenas para enseñarles la religión cristiana. Con ellas, empezaron a explicar “que aquella imagen que veían de hombre crucificado era imagen de nuestro Dios [...] Y que la imagen de mujer que allí veían era figura de la madre de Dios, llamada María, de quien quiso tomar nuestra humanidad”.³⁸

El uso didáctico de la imagen también se distingue en los grabados de la *Retórica Cristiana* de fray Diego de Valadés.³⁹ En uno de ellos, vemos un convento, con la iglesia en el centro y las cuatro capillas posas en cada esquina (ilustración 5.8). Debajo de la iglesia, se representó el entierro de un fraile y alrededor están las distintas labores que realizaban los religiosos en este espacio. Un par de ellas llama la atención: la primera, marcada con la letra “N” tiene la leyenda “Creatio Mundi” o “creación del mundo” y a un fraile señalando con una vara hacia una imagen pintada en una manta, donde se observa a Dios Padre entre nubes, flanqueado por el sol y la luna y, por debajo de estos, la tierra

³⁷ Pedro Miguel Ibáñez Martínez, “En torno al Nazareno de la Roldana,” en *La imagen devocional barroca*, de P. M. Ibáñez Martínez y C. J. Martínez (España: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), 12.

³⁸ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 131.

³⁹ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 126-131; Isabel Estrada de Gerlero, “Las utopías educativas de Gante y Quiroga” en *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (México: UNAM, IIE, 2011), 314; Rolando Carrasco M., “El exemplum como estrategia persuasiva en la *Rhetorica Christiana* (1579) de fray Diego Valadés” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII, 77 (2000): 37; Francisco de la Maza, “Fray Diego Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (1945): 97-159.

con animales y árboles, quizá refiriendo a que Dios fue el creador del cielo y la tierra y fue quien le dio movimiento a los astros (ilustración 5.9). Por otro lado, en la imagen marcada con la letra P, con la leyenda “Discunt Omnia” o “ellos aprenden todo”, vemos a un fraile (que por la inscripción sabemos que es Pedro de Gante), frente a un grupo de indígenas, señalando una manta donde están pintados distintos instrumentos de trabajo, lo cual ha llevado a pensar que es la representación de la enseñanza de los oficios por medio de la imagen (ilustración 5.9).⁴⁰

Existen más grabados en la obra de fray Diego de Valadés que ejemplifican la cualidad didáctica de la imagen. En uno de ellos, un fraile, dentro de una iglesia, predica a una gran multitud de indígenas y, para hacer más claro su discurso, señala con una vara las escenas de la Pasión que se encuentran en la parte superior (ilustración 5.10).

En otro grabado de la misma obra, vemos en la esquina inferior derecha a un pequeño fraile que está frente a una multitud de indígenas, señalando una gran Crucifixión, la cual, se convierte en el tema principal de la obra (ilustración 5.11). En el centro está Jesús crucificado, María Magdalena llora desconsolada a sus pies y María está desfalleciendo a uno de los lados. A los costados de Cristo se encuentra Dimas (el buen ladrón) y Gestas (el mal ladrón), mientras un ejército cabalga hacia Cristo. Gracias a que uno de los soldados lleva un estandarte con las siglas “SPQR” (Senatus Populus Que Romanus), se identifica a este contingente como un ejército romano. La parte más llamativa de este grabado es la representación de los indígenas. Algunos están arrodillados, otros se llevan la mano al pecho y otros más extienden sus brazos en señal de sorpresa y congoja, con lo cual se quiere mostrar cómo lo narrado por el fraile tienen un gran impacto gracias a la imagen.⁴¹

Aunque uno de los fines más importantes de la imagen era enseñar la religión, las

⁴⁰ Estrada de Gerlero, “Las utopías educativas de Gante y Quiroga”, 307.

⁴¹ Para una explicación más profunda de esta imagen véase Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 126-131.

representaciones visuales también se usaron para la trasmisión de distintos conocimientos, como las costumbres, formas de hacer las cosas o acciones que debía de realizar el indígena. Hemos visto, en el grabado de Diego de Valadés, como se representó a fray Pedro de Gante enseñándole a los indígenas los objetos utilizados en los oficios por medio de una imagen pintada en sarga. También sabemos que se emplearon imágenes que, como si fueran un instructivo, enseñaban paso a paso las acciones que se tenían que realizar para elaborar un objeto.⁴² Un ejemplo de esto lo encontramos en las ilustraciones del libro noveno y décimo del *Códice Florentino*, donde, por medio de las imágenes, se ilustran los pasos que se debían seguir para elaborar una obra, la preparación del material, la manera en la cual se le daba forma al objeto, hasta la conclusión del mismo.

La efectividad de este método nunca se puso en duda, incluso se afirmaba que era muy provechoso y acertado, ya que donde “así se les ha predicado la doctrina christiana por pinturas tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fe católica y están más arraigados en ellas”.⁴³ Incluso, el carácter didáctico de la imagen trascendió la evangelización y en 1731 aún el Dr. Juan José Eguiara y Eguren consideraba que la imagen era “sermones silenciosos” y Antonio Paredes afirmaba en 1759 que las imágenes son “oradores elocuentes que evocan piedad”.⁴⁴ Mostrándonos que el camino creado por los frailes se había asentado y había dado sus frutos.

3. ANIMICIDAD

La imagen, además de ser un elemento didáctico de primer orden, también podía tomar vida, servir como conducto entre el mundo divino y el nuestro y hacer presente a los personajes divinos. Ya hemos visto cómo la tradición occidental contaba distintas

⁴² Estrada de Gerlero, “Las utopías educativas de Gante y Quiroga”, 314; Ángeles Jiménez, “Apeles y tlacuilos”, 97.

⁴³ García Icazbalceta, *Códice franciscano siglo XVI*, 59.

⁴⁴ William B Taylor, *Shrines and miraculous images. Religious life in Mexico before the Reforma* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010), 39.

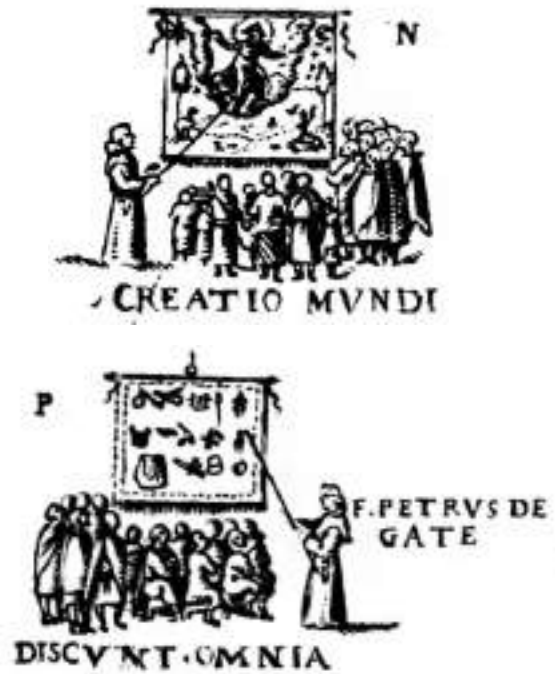
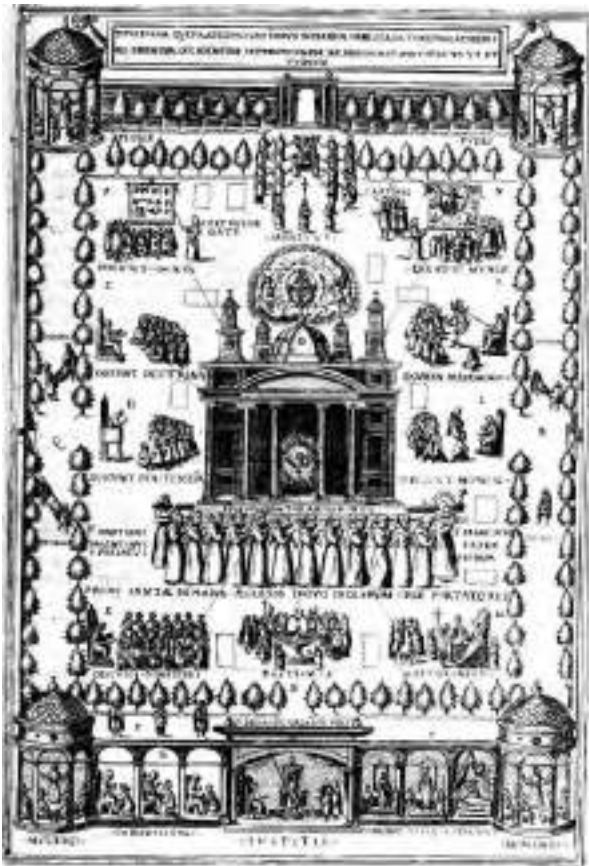


Ilustración 5.8. Alegoría de la Iglesia mexicana y de la evangelización. Arriba detalle de “Creatio Mundi” o “creación del mundo”. Abajo detalle de “Discunt Omnia” o “ellos aprenden todo”
 Extraído de fray Diego Valadés, *Rhetorica christiana*, Perugia, 1579.



Ilustración 5.10. Grabado “El maestro adapta a los sentidos los dones celestes, y riega áridos pechos con fuente de elocuencia” en fray Diego Valadés, *Rhetorica christiana*, Perugia, 1579.



Ilustración 5.11. Grabado “Dios, al verter su sangre, tibió el hierro hiriente. Con ella, a toda la raza humana ha lavado” en fray Diego Valadés, *Rhetorica christiana*, Perugia, 1579.



Ilustración 5.13. “Incendio de todas las ropas y libros y atavíos de los sacerdotes idolátricos que se los quemaron los frailes”. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, f. 242 r.



Ilustración 5.14. Santos con el rostro borrado en el convento de San Simón y San Judas Calpulalpan, Tlaxcala. Fotografía Aban Flores Morán (2018).

anécdotas donde la imagen cobraba vida y en ocasiones salvaba a un pintor de la muerte, ayudaba a una persona o se manifestaba ante todo un pueblo mostrándole su simpatía. De forma semejante la imagen en la tradición indígena se concebía como un contenedor de la esencia divina, energía que sólo podía estar presente en este mundo por medio de un objeto y eran las esculturas, la cerámica y la imagen, los medios principales en los cuales se hacían presentes, se mostraban a las personas.

Estas características muestran lo complejo que es crear una sola definición de la imagen durante el siglo XVI, ya que el indígena le daba distintos conceptos y categorías. Todas estas acepciones entraban en el término nahua *ixiptla*, el cual se ocupó como sinónimo de imagen, pero, sobre todo, hacía referencia al representante de alguien, a un elemento que estaba en lugar de otra cosa, a un signo. Así, cuando Molina define *ixiptla* en su diccionario no duda en dar la acepción de “imagen de alguno, sustituto o delegado”⁴⁵ e igualmente ocupa esta analogía de representante para decir que el obispo es “ixiptatzitzihuan in totecuiyo Jesu Chisto”, es decir, imagen de Nuestro Señor Jesucristo,⁴⁶ siendo esta asociación para él el mejor ejemplo de este término.

Usar esta palabra no era un asunto simple, al contrario, conllevaba grandes problemas, ya que implicaba darle una entidad divina, una animicidad a los objetos. Esto ocasionó que desde muy temprano se estuviera alerta y en muchas ocasiones en franco desacuerdo con el empleo de este término. Alfonso Sánchez de Cisneros mencionaba el peligro que podía significar concebir a la imagen de la Virgen de Guadalupe como un *ixiptla*, es decir, como un representante de la madre de Dios, ya que él:

y todos los demás religiosos habían procurado con muy grande instancia de evitar que los naturales de esta tierra no tuviesen en su devoción y oración en pinturas y en piedras, porque quitarles la ocasión de sus ritos

⁴⁵ Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 95v.

⁴⁶ Molina, *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana*, 90 v.

y ceremonias antiguas de adorar en sus ídolos, y que con esta devoción nueva de nuestra Sa. de Guadalupe parecía que era ocasión de tornar a caer en lo que antes avyan tenido.⁴⁷

A pesar de las voces contrarias, existían ocasiones en las cuales el uso del término *ixiptla* era permitido e incluso alentado, ya que ayudaba a arraigar el cristianismo en las poblaciones indígenas. Por ejemplo, sabemos que en la época prehispánica la vida era dada por una energía del otro mundo que estaba contenida en nosotros, pero ello no nos convertía en dioses. Solamente algunas personas, como las destinadas al sacrificio, los sacerdotes y los gobernantes, en rituales muy específicos y después de haber pasado por distintas ceremonias, podían cambiar su esencia y se convertían en *ixiptla* de los dioses, en representantes de la energía divina.

Con la llegada del cristianismo no se dudó en decir que Dios había hecho a todos los hombres “omitzmixiptlati, omitzmopatilloti yyehuatzin totecuiyo dios”, es decir, a su “imagen y semejanza”,⁴⁸ aunque quizá, una traducción más certera sería que todas las personas éramos representantes y sustitutos⁴⁹ de Dios. Esto era una gran ruptura con las antiguas creencias, ya que ello convertía a cualquier hombre en un *ixiptla* de Dios, pasaba de ser un envoltorio pasivo de una energía que lo animaba, a convertirse en parte de Dios. Dios se encontraba en él, independientemente del grupo social al cual perteneciera. Esto causó una conmoción en la sociedad indígena, ya que, por un lado, se rompía la estrecha relación y control que tenían los gobernantes y los sacerdotes de la divinidad, de comunicarse con ella y hacerla presente. Por otro lado, la presencia divina se popularizaba, se hacía íntima y accesible, y promovía que el indígena se volcara a la nueva religión. Basta

⁴⁷ García Icazbalceta, *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*, 123.

⁴⁸ Molina, *Confionario mayor en la lengua mexicana y castellana*, 74r.

⁴⁹ El verbo *patillotia*, es consignado por Molina como “sustituir en lugar de otro”. Molina, *Confionario mayor en la lengua mexicana y castellana*, 111r.

recordar el ánimo que comenta Motolinía que tenían los indígenas por los santos y sus imágenes, incluso por la Cruz, la cual se colocó en caminos, cerros y milpas, como una nueva protección ante las calamidades.⁵⁰

Darle vida a un objeto era algo peligroso, arriesgado, ya que se manipulaban energías poderosas, para lo cual no estaban todos capacitados. Moldear una forma, escuchar aquel lenguaje ancestral que estaba guardado en el corazón de la persona, sacarlo, refinarlo con las manos y dejarlo representado en la obra, era algo que muy pocas personas podían hacer. La mayoría creaba obras silenciosas, modificaba únicamente los materiales, pero no les daba vida, no aprisionaban la esencia divina. Estas personas que transformaban materialmente un objeto recibían el nombre de *tlachichihque*, que literalmente significa “los que adornan cosas”, ya que posee el verbo *chichihua* o “aderezar [adornar] alguna cosa”,⁵¹ el prefijo *tla-* para decir que aquello que se adorna es un objeto y la marca de plural *-que*. Pero también existían los encargados de adornar a un *ixiptla*, de darle vida a un objeto, ellos recibían el nombre de *techichihque*, término que se podría traducir como “los que adornan seres”. Esta palabra, al igual que la anterior, se encuentra compuesta por el verbo *chichihua* y la marca de plural *-que*; pero, en lugar de tener el prefijo *tla-* que nos indicaría que se adornan objetos, tiene el prefijo *te-* que hace referencia a que aquello que se adorna y embellece son seres. Esta palabra también se usaba para las personas que se encargaban de vestir y adornar a otra persona, como ocurría en los preparativos previos al sacrificio. Por ejemplo, en el mes de izcalli, en la fiesta en honor a Ixcozauhqui o Xiuhtecutli, se registra que después de una noche en vela:

cuando amaneció, una vez más *fueron adornados*. Entonces fueron allí donde iban a morir. Estaban en orden. Cuando llegaron allí donde iban a

⁵⁰ Joaquín Antonio Peñalosa, *La práctica religiosa en México: siglo XVI. Asedios de sociología religiosa* (México: JUS, 1969); James Lockhart, *Los nahuas después de la conquista: historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVII* (México: FCE, 1999), 351.

⁵¹ Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 20r.

morir, luego bailaron, cantaron; hicieron un esfuerzo. Se dijo que (cantaron hasta que) sus voces se quebraron; se decía que estaban roncós.

Auh in otlatvic, njma ic no ceppa **techichioalo**: njma ie ic vi in vmpa mjqujzque, motecpana: in onacique vmpa mjqujzque: njma ie ic mjtotia, mocujca ellaquaoa: omach intozqj tzatzaian, omach ihicaoacaque:⁵²

También *techichihque* podía ser utilizado para referirse a los dioses, los hacedores de las personas. En especial Tezcatlipoca recibía este nombre y, en una oración que los guerreros decían en la guerra para vencer a sus enemigos, se menciona:

Inclina tu corazón, oh maestro, oh nuestro señor, oh dios, oh *Teimatini* (el que dirige y gobierna a los hombres), oh *Techichiuani* (ataviador y componedor), para organizar, ordenar cosas, establecer a la gente. Que el reino sea rico, próspero; que crezca, que aumente. Que gane ferocidad, gloria en la guerra. Que el guerrero águila, el guerrero ocelote, perduren, vivan: aquel que es el gladiador, el sirviente, del sol. En algún lugar, en algún momento, concederás que ellos seguirán al sol, Tlaltecútlí.

Ma tlacaoa in moiollotzin tlacatle, totecoe, teutle, teimatinje, **techichivanje**: ma ximotlatlatlilili, ma ximotlatecpanjli, ma ximotemamanjli ma necujltonolo, ma netlamachtilo, ma veia, ma vecapanjvi in quappetlatl, in ocelupetlatl: ma motequaiotl, ma motleioti in teuatl, in tlachinolli: ma ioli, ma tlacati in quauhtli, in ocelutl, in tonatiuh iteavilticauh, in jtetlamacacauh, in çan canjn, in çan quemán in ticmomacaviliz in contocaz in tonatiuh in tlaltecutli⁵³

⁵² Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson, *Book 2-The ceremonies. Florentine Codex. General history of the New Spain* (Santa Fe: School of American Research, University of Utah, Monographs of The School of American Research and The Museum of New Mexico, 1961), 163.

⁵³ Charles E. Dibble y A. J. O. Anderson, *Book 6-Rhetoric and Moral Philosophy. Florentine Codex. General history of the New Spain* (Santa Fe: School of American Research, University of Utah, Monographs of The School of American Research and The Museum of New Mexico, 1961), 14.

Esta distinción también se encontraba en los objetos animados e inanimados que cada uno producía. Así, los *tlachichiuhque* realizaban obras sin vida, solamente embellecían los objetos, a los cuales no se les aplicaba el término *ixiptla*, sino que, por lo general, se usaban palabras en español como “imagen”, “tabla”, “pintura” o “escultura”. Así, en los *Anales de Juan Bautista* se menciona que:

[...] auh marçõ ypa[n] in moma[n] **ymage[n]** gomentador Cerva[o]tes ynamac catea o[n]can micuallo yn itech **tabla** auh in moma[n] Sant Fran[cls]co tlaopochcopa Sanctana yehuatl.

Y en marzo colocaron la *imagen*, en la *tabla* se pintó a la que fue esposa del comendador Cervantes. Se colocó en san Francisco, a la izquierda de santa Ana, y es la que está ahora.⁵⁴

En cambio, la creación del *ixiptla* sólo podía ser desarrollada por un grupo selecto y adiestrado. Aunque hacen falta más datos para entender de forma íntegra esta diferencia, es probable que aquellos indígenas que eran considerados artistas en el siglo XVI y que habían sido entrenados por los frailes, no únicamente fueran creadores de discursos visuales desde una perspectiva occidental, sino también fueran quienes podían elaborar *ixiptlas*, podían darles vida a las imágenes con su talento. Las referencias son muy escuetas sobre el tema, al ser la animicidad de la imagen algo prohibido en el discurso, pero aceptado en la práctica. Un dato interesante sobre el tema lo encontramos en los *Anales de Juan Bautista*, cuando los principales de la Ciudad de México les preguntan a los pintores sobre su actividad: “¿acaso no aquí le sacamos, el aliento que emana, la palabra del autosacrificio del altépetl?”⁵⁵ Fuera de la formulación ritual que implica esta frase, llama la atención la

⁵⁴ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 190-191.

⁵⁵ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 198- 199.

referencia a que, en el taller de pintura, en la *tlacuilloolcalli*, les sacan el aliento a las cosas. Esta oración se entiende mejor si recordamos que el aliento era una fuerza vital exclusiva de los seres vivos, que reflejaba el aire que fluía como sangre dentro de nuestro cuerpo y nos daba vida.⁵⁶ En ese sentido, el uso de la frase “le sacamos el aliento a las cosas” haría referencia a que ahí, en el taller de pintura, en la *tlacuilloolcalli*, era donde les daban vida a los objetos, los convertían en *ixiptla*.

Esta animicidad se puede reafirmar si volvemos a la crítica que hizo Alfonso Sánchez de Cisneros sobre la creencia de que algunas imágenes estaban vivas. Él, después de afirmar que, con el culto de la aparición de la Virgen de Guadalupe se perpetuaba una idea antigua que se había tratado de erradicar, comenta que esta creencia era un error, ya que todos sabían que “era una pintura que avya hecho Marcos, indio pintor; y que para aquella devoción aproballa y tenella por buena era menester haber verificado los milagros y comprobarlos con copia de testigos”.⁵⁷ Esta referencia es muy importante, ya que Marcos, el indígena que hemos visto que se formó con los frailes, que era considerado un artista, que se integró al gremio, tuvo tienda, firmó sus obras y recibió aprendices, era el mismo pintor que también tenía la capacidad de formar un *ixiptla* y no uno cualquiera, sino uno tan poderoso que forjó toda una identidad en torno a su representación.

Con ello vemos como los *ixiptla* hacen su aparición en los textos. En el *Códice Aubin* se menciona que, el 8 de abril de 1574, en jueves santo, fue llevado en procesión, con otros, un *ixiptla* de Nuestro Señor.⁵⁸ En los *Anales de Tecamachalco* se registró que el seis de enero, en Reyes, se inauguraron los *ixiptla*⁵⁹ y, en los *Anales de Juan Bautista*, aparecieron por doquier, mostrándonos un mundo animado por las imágenes. Se menciona

⁵⁶ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología* (México: UNAM, IIA, 1980), 180, 184.

⁵⁷ García Icazbalceta, *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*, 123.

⁵⁸ Nican teuan tlayauallo Tote[cui]yo *yxiptlatzin* axcan jueves sancto a VIII días del mes de abril. Tena Martínez, *Códice Aubin*, 88-89.

⁵⁹ Ychiquacemilhuyoc henero ypan Reyes yn omomamal teixiptla.

que en el año de 1555 Villaseca quien apareció el *ixiptla* de Nuestra Madre;⁶⁰ en 1566, en la fiesta de san Francisco, los pochteca aparecieron el *ixiptla* de san Francisco y los carpinteros aparecieron el *ixiptla* de san José;⁶¹ en 1564 apareció un *ixiptla* de san Miguel Arcángel al cual le faltaban sus alas de papel;⁶² en el mismo año, en la fiesta de san Andrés, apareció el *ixiptla* de este santo;⁶³ de igual forma, en la fiesta de san Juan Evangelista apareció su *ixiptla* hecho de cañas;⁶⁴ y en 1565, en la fiesta de san Antonio, apareció el *ixiptla* del “Abatis”.⁶⁵

Lo interesante de estas menciones, además de mostrarnos la continuidad de la palabra *ixiptla* en la época novohispana, es la elección del verbo *neci* para hacer referencia a que el *ixiptla* se apareció. El verbo *neci* significa “aparecer ante otros o descubrirme a los que no me hallaban”⁶⁶ y se utiliza para hacer referencia al momento en el cual un ser se aparece a otro, se hace ver. En ese sentido existían otras palabras que se podían usar para referir a que una imagen se enseñaba. Se pudo utilizar el verbo *tlamanilia* que expresa “poner alguna cosa delante del otro”,⁶⁷ también se pudo usar la palabra *tlachialtia* que significa mostrar. Pero, en lugar de eso, se escogió el verbo *neci* que refiere la acción de “mostrar a un ser”, de hacer visible no a una cosa, sino a un ente vivo, a un *ixiptla*.

⁶⁰ [...] quixtilloto in Tepcyacac Sa[n]ta M[ari]a de Guadalupe umpa tlamatín Villaseca quinexli yn ixiptlatzin tonantzi[n]. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 150-1.

⁶¹ Viernes a 4 de octubre de 1566 a[ñ]os ympa[n] ylhuitziq[ui]z in Sant Fran[cis]co yyehua[n]tin pochteca yquac quinextique yn ixiptlatzin Sant Fran[cis]co abitonin co[n]maquitia auh no yquac nez in S[an] Joseph yxiptlatzin quauhxiñqueq[ui] nextique. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 150.

⁶² Auh no yquac ye no cepa ce nez yn ixiptlatzin Sani Miguel Angeles auh yn achtopa nez S[an] Pa[bl]o quimotlalohtique S[an] Miguel Aparitio q[ui]huicaya auh o[n]pa quihualehualtique ynic q[ui]llamelahualtique S[an] Pablo q'[ui]toque oc o[n]mochivaz yn iamatlalpal. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 256.

⁶³ Auh yn iquac S[an] Andres ylhuitzin quiz yquac nezq[ui] yn ixiptlatzin S[an] Andres. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 271.

⁶⁴ Auh yn ipa[n] miércoles a 27 de dezi[embr]e 1564 a[ñ]os yn ipa[n] ylhuitzin S[an] Juo[an] Eua[n]gelista yquac nez yn ixiptlatzin S[an] Juo[an] ohuaquahuil y[n] mochiuh motlacaquetz. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 296.

⁶⁵ Oy miércoles a 17 de henero de 1565 a[ñ]os yq[ua]c ylhuitzin q[ui]z S[an] Ant[oni]o auh no yq[ua]c nez yn ixiptlatzin Abbatiz. Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 300.

⁶⁶ Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 64 v.

⁶⁷ Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 97r.

El *ixiptla* tenían las mismas necesidades que cualquier otro ser, debían de comer, requerían un hogar y necesitaban medios para sustentarse. Esto hacía que los *ixiptla* cristianos tuvieran un cuidado semejante al que habían tenido los *ixiptla* de los dioses prehispánicos. Así, por una suerte de magia simpática, donde lo similar afecta a lo similar, se pensaba que los dioses, los santos y cualquier otra energía al no estar hechos de una materia física, sino de una materia sutil, su alimento debía de ser también algo etéreo, que no se pudiera aprehender, por lo que el olor de las flores, el incienso y todo aquello que tuviera una esencia volátil se le daba como ofrenda, como alimento. Así, en varios testamentos se encuentra la referencia a que los *ixiptla* se quedan con distintas propiedades para que saquen su sustento. Por ejemplo, en el testamento de Ygnacio Antonio Carrillo (1568), del barrio del Espíritu Santo de Metepec manda que:

Otra tierra que se halla en el camino de Calimaya en la que caben diez y ocho cuartillos de sembradura de maíz, la que está por arriba hasta detrás de la casa de don Juan Pedro Tepichin, y esta tierra le quedan a la imagen del Santo Eccehomo Jesús Nazareno, y el Señor de la Columna, y Nuestra Señora de la Candelaria y los Santos Apóstoles; de ahí para su renuevo.⁶⁸

En ocasiones también se asentaba que los familiares debían de encargarse de mantener contentas a las imágenes. Esto se vislumbra en el testamento de María Gerónima (1592) del barrio de San Pablo de México, donde deja encargada una “hechura del Santo San Nicolás” a sus hijos y explícitamente les encomienda que “la cuiden y la barran, y que el día de su festividad se la celebren y le digan su misa”.⁶⁹ Incluso, se dejaban milpas para asegurar el alimento o la ofrenda que necesitaban. En el testamento mencionado de Ygnacio Antonio Carrillo (1568) se les deja a las imágenes “una tierra de una fanega de

⁶⁸ Teresa Rojas Rabiela, Elsa Leticia Rea López y Constantino Medina Lima. *Vidas y bienes olvidados. Testamentos indígenas novohispanos. Vol. 1. Testamentos en castellano del siglo XVI y en náhuatl y castellano de Ocotelulco de los siglos XVI y XVII* (México: CIESAS, 1999), 126.

⁶⁹ Rojas Rabiela, Rea Lopez y Medina Lima. *Vidas y bienes olvidados*, 154.

sembradura de maíz que está en el paraje nombrado el Pozo Nuevo, ésta se les quede a todas las imágenes para que de ahí saquen para las velas, copal y rosas y lo que se gaste todo el año”.⁷⁰

En muchos casos también se les daba un lugar donde vivir, del cual se convertían en las verdaderas propietarias. En el testamento de doña María Salomé del pueblo de Cuautitlán (1589) se menciona que tiene una casa donde solamente están las imágenes, la cual manda que se venda y se le dé el dinero a la iglesia.⁷¹ También, Ygnacio Antonio Carrillo (1568) se muestra contento porque terminó la casa “don[de] están siempre las imágenes, ya que se acabó y son las caceras las imágenes de Dios y a él dicho mi hijo o se la dejo y él sea el albacea”.⁷² Con estas pocas menciones se entrevé que el poseer un *ixiptla* no era una responsabilidad menor, ya que al ser un elemento animado debía de ser cuidado y protegido, para que favoreciera a su propietario.

Si el *ixiptla* estaba animado significaba que al dañarse también se podía afectar aquella esencia que representaba. Una de las costumbres que perduró de la Edad Media en México, y que parece que tuvo una enorme aceptación, fue la quema de efigies. En Europa, cuando una entidad o individuo causaba algún mal se le castigaba dañando el cuerpo. En ocasiones, cuando esto no se podía llevar a cabo, ya fuera porque la persona había muerto antes, se había fugado o no podía ser aprehendido (como en el caso de los demonios), se realizaba la tortura de una imagen que lo representaba, lo cual podía ocasionar los mismos daños en la persona o en el ente, que si se maltrataba su cuerpo real. El arribo de esta idea al territorio novohispano se vio alentado por la idea del *ixiptla*, ya que, si una imagen podía ser el representante de una entidad, tanto su cuidado como su maltrato, afectarían aquello que personificaba. Así, en el *Códice Aubin* se registra que el domingo 8

⁷⁰ Rojas Rabiela, Rea Lopez y Medina Lima. *Vidas y bienes olvidados*, 125.

⁷¹ Rojas Rabiela, Rea Lopez y Medina Lima. *Vidas y bienes olvidados*, 137.

⁷² Rojas Rabiela, Rea Lopez y Medina Lima. *Vidas y bienes olvidados*, 125.

de diciembre de 1596, se hizo un auto de fe donde fueron “quemados los que se hallaban presos en la casa del inquisidor; nueve fueron quemados vivos y diez que habían muerto en la cárcel fue quemada su *ixiptla*”.⁷³

La violencia al *ixiptla*, y a aquello que representaba, se hizo en distintos niveles. Funcionó para combatir a las deidades prehispánicas que todavía seguían presentes en el siglo XVI. Basta recordar a los niños cristianizados por los frailes que todos los fines de semana iban a los pueblos a romper los *ixiptla* de los dioses, o aquella imagen del códice Glasgow, donde se ve a dos franciscanos, con antorchas en sus manos, prendiéndole fuego a las “ropas, libros y atavíos de los sacerdotes idólatras”, es decir, se dibuja el momento en el cual se queman los *ixiptla* de los dioses, para afectar también la esencia de los mismos (ilustración 5.13).⁷⁴

La afrenta a la imagen también se dio en sentido inverso, usándose como un arma para detener la avanzada de los españoles y su Dios; tratándose, por medio del daño a las imágenes, mermar el poder del español y evitar la difusión del cristianismo. Esta práctica parecía ser tan frecuente que en el *confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana* es común el tema de la violencia hacia las imágenes. Así, se le recomendaba al fraile indagar si “por ventura adoraste o tuviste por dios a alguna criatura suya, así como al sol a la luna o a las estrellas”,⁷⁵ posteriormente se pasaba a la pesquisa de los antiguos *ixiptla*, debiéndose preguntar si tenían “todavía guardada alguna imagen [*ixiptla*] del demonio: o sabes que otro la tenga escondida”.⁷⁶ Una vez clarificando estos puntos, se debía examinar la veneración que tenían a las figuras cristianas, en especial si tenían “reverencia a la cruz

⁷³ 1596 años. Axcan domingo a VIII deçienpre yn iquac omochiuh ahoto yn otlatiloque quixtol ychan catca; ca chiuhnahui yolticatca, matlactin onpa mique telpiloyan ça *inixiptla* yn tlatlaque X tli. Tena Martínez, *Códice Aubin*, 100.

⁷⁴ Diego Muñoz Camargo, “Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala” en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*. Volumen IV, ed. Rene Acuña (México: UNAM, IIH, 1984).

⁷⁵ Molina, *Confesionario mayor*, 20r.

⁷⁶ Molina, *Confesionario mayor*, 20r.

de Nuestro Señor Jesuchristo y a su imagen [*ixiptla*] y a las imágenes [*ixiptlahuan*] de los santos quando pasas delante de ellas”⁷⁷ y se debía terminar averiguando si había dañado una imagen, un tema que, con toda la iconoclastia que se vivía en Europa, preocupaba muchísimo a los frailes, por ello se debía saber si “por ventura trataste sin reverencia y sin algún respecto la Cruz de Nuestro Señor o cometiste algún pecado delante de ella o arojastela de aca para aculla, o rasgaste y borraraste alguna imagen”.⁷⁸ En este fragmento, al mencionarse aquello que se persigue, se muestra una conducta común y que era necesario reforzar lo erróneo de estas prácticas.

Dañar una imagen no siempre estaba prohibido y existían ocasiones donde rasparla o borrarla era algo necesario. Esto, sobre todo, se hacía en ocasiones muy especiales, cuando la imagen, por algún motivo, debía de ser desechada o cambiada. En esos casos, no era posible únicamente abandonar al *ixiptla*, ya que ello sería una ofensa para el referente de la imagen y podría ocasionar su ira. Además, dejar un objeto que contenía una esencia divina era algo peligroso, ya que al entrar en contacto con el mundo cotidiano (al cual no pertenecía), podía afectar a las personas y a los pueblos o, incluso, en malas manos, podía provocar toda una catástrofe. Por ello, si la imagen se iba a quitar, era necesario despojar al *ixiptla* de la energía divina, reintegrarla al otro mundo y dejar únicamente la materia física. Esto, con los datos que tenemos no queda claro cómo se hacía o si era permitido por los frailes, pero se puede identificar esta costumbre en aquellos murales que, cuando iban a ser tapados, antes de cubrir la imagen de un personaje divino o de un santo, se raspaba su rostro, borrándose su identidad y despojándolo de su energía divina. Esto se puede apreciar en una de las estancias del claustro bajo del convento de San Simón y San Judas Calpulalpan (Tlaxcala), donde se pintaron una serie de santos franciscanos, los cuales, antes de ser tapados se les borró el rostro y, con ello, se les

⁷⁷ Molina, *Confesionario mayor*, 21v.

⁷⁸ Molina, *Confesionario mayor*, 106v.

despojó de la energía divina que contenían (ilustración 5.14).

El raspado de una imagen, el despojarla de su esencia, debió de ir acompañado de olores, músicas y rezos que permitían, sin que afectara a las personas que participaban, trasgredir la imagen. Pero, todo esto no ha sido consignado en los textos, aunque materialmente tenemos indicios de estas prácticas. En la caja de agua del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco se plasmó un paisaje acuático que rememora el entorno del lago de México. Ahí se pintaron los remolinos de agua de una forma indígena. Los muros se ven recubiertos con plantas acuáticas y animales típicos del Centro de México, los cuales rodean una cruz que es el eje de la composición (ilustración 5.15).⁷⁹ Lo extraño de este programa mural es que, cuando la caja de agua dejó de funcionar y ese espacio se usó para ampliar el convento de Tlatelolco, la pintura mural fue cuidadosamente desprendida y depositada en el fondo de la pileta (ilustración 5.16).⁸⁰ Posteriormente fue cubierta con distintas capas de tierra y se colocó una ofrenda, donde fueron “matadas” distintas piezas cerámicas y se realizó una comida ritual (indicada por los huesos de animales -borrego y ave. que se encuentran cortados y cocidos).⁸¹ Con ello se cancelaba la imagen, el *ixiptla*, se hacía que el cuerpo sutil se reintegrara al mundo divino y así el cuerpo físico podía ser destruido. Era cuando el *ixiptla*, después de pasar por todo un proceso de creación y veneración, llegaba a su fin y, como todo ser, debía de morir.

4. DEVOCIONES

La presencia de entidades en imágenes hizo del mundo novohispano un lugar vivo, saturado de esencias que podían actuar en favor o en contra del sujeto. Como consecuencia de ello, ya que las entidades representadas muchas veces eran contrarias

⁷⁹ Salvador Guilliem Arroyo, “La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco” *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38 (2007): 20-29.

⁸⁰ Guilliem Arroyo, “La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco”, 15.

⁸¹ Guilliem Arroyo, “La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco”, 15.

entre sí, se vieron envueltas en una guerra divina épica.

El enfrentamiento no se redujo a una zona, sino que en los distintos pueblos se podían ver indicios de esa batalla. Se registran inundaciones que arrasan con iglesias, vientos que tiran campanas, rayos que queman iglesias, entre otros fenómenos que son interpretados por el indígena como la presencia de sus antiguos dioses que se niegan a morir. En el pueblo de Tecamachalco se vivió esta lucha cuando “cayó un rayo *tlatlatzin* en la iglesia, en tiempos de lluvias. Y entonces granizó, y el rayo *tetl* traspasó rápidamente dentro de la casa del sacramento, y los *ixiptla* [de los santos] se rompieron”.⁸² En la Ciudad de México hubo un enfrentamiento el 14 de mayo de 1565 en la plaza mayor, cuando se levantó un enorme torbellino en la catedral, los que presenciaron este fenómeno comentaban que “hacía un gran estruendo y era como si cayera un disparo de arma de fuego” e incluso “la gente vio así como si la tierra abriera las fauces”. El torbellino llegó hasta el mercado donde “a un negro le rompió su ropa y lo fue a arrojar al agua” y, mientras se perdía, algunos alcanzaron a ver que “en su interior iba parado Ehecatl”.⁸³ En este episodio se puede distinguir todavía la presencia de deidades que en cualquier momento podían actuar y volver a recuperar su territorio. La tierra iba a abrir sus fauces y se iba a tragar a todas las personas, el viento iba a destrozarse las construcciones, la lluvia dejaría bajo el agua la ciudad española y quizá, un fuerte temblor podía azotar el mundo y la humanidad se terminaría.

Esta lucha provocó una desarticulación de las antiguas creencias y, poco a poco, los dioses prehispánicos fueron desplazados del culto público y durante un corto tiempo lograron sobrevivir en los cultos privados. Pero también ahí, se vieron invadidos y suplantados por una multitud de santos que se apropiaron del espacio íntimo del indígena. Así, desplazados de un mundo que ya difería enormemente de aquel que le había dado

⁸² Solís, *Anales de Tecamachalco*, 70.

⁸³ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 317.

origen, se convirtieron en “espíritus” que regían distintos aspectos de la naturaleza, como el agua y los vientos.⁸⁴ Ahora la Cruz, Cristo, la Virgen María y los santos, se convertían en los nuevos seres sobrenaturales que dominaban el culto, y estaban presentes en todos los momentos de la vida de las personas.⁸⁵

Ello conllevó que el *ixiptla* cristiano, es decir, las imágenes religiosas occidentales, aparecieran en el nuevo territorio y se apropiaran de él. A lo largo de las narraciones cobran vida un cúmulo impresionante de imágenes cristianas. Tiemblan, gimen, lloran, sangran, hablan, cambian de postura, les crece el cabello, se restauran, resisten ataques enemigos, aparecen de maneras misteriosas, sanan a las personas o protegen a los feligreses.⁸⁶

Por ejemplo, la imagen de Nuestra Señora de los Remedios que traía uno de los soldados de Hernán Cortés, realizó su primera muestra de vida cuando los indígenas le reclamaron a Cortés que, por su culpa, los dioses prehispánicos ya no les querían dar agua y sus cultivos se secaban. Ante los reclamos, Cortés les prometió que en menos de veinticuatro horas llovería. Así, para cumplir su promesa, hizo una misa ante la imagen de Nuestra Señora de los Remedios y antes de que acabara el ritual llovió tanto que dieron “gracias todos a Dios de que por aquella Santa Imagen alcanzaron lo deseado” y de ahí “vino el ser esta imagen de los Remedios en la falta de agua para los temporales implorada”.⁸⁷ La vida de esta imagen no quedó sólo ahí, ya que, cuando Hernán Cortés se fue a enfrentar a Pánfilo de Narváez, Moctezuma intentó quitar esta imagen del templo, lo cual no logró ya que “a unos se les pegaban las manos, á otros se les entumían las piernas, y caían por las gradas abajo”. También, en uno de los combates entre los mexicas y los españoles, los indígenas comentaban que “la Imagen de Nuestra Señora les hechaba tierra en los ojos, y que un cavallero vestido de blanco en un caballo con la espada en la mano

⁸⁴ Carrasco, “La transformación de la cultura indígena durante la colonia”, 210.

⁸⁵ Carrasco, “La transformación de la cultura indígena durante la colonia”, 201-202.

⁸⁶ Taylor, *Shrines and miraculous images*, 28.

⁸⁷ Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano* (México: Porrúa, 1982), 129 r.



Ilustración 5.15. Caja de agua del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, Ciudad de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2015).



Ilustración 5.16. Fragmentos de pintura mural desprendidos y depositados en el interior de la caja de agua del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, Ciudad de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2015).



Ilustración 5.17. *La flagelación* en el claustro alto del convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 5.19. Representación de Colhuacatepec Chicomoztoc. *Historia Tolteca Chichimeca*, fol. 16 r.



Ilustración 5.18. Paisaje en una de las capillas del claustro alto del convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2016).

sin ser herido hacía en ellos destrozados, y el caballo con manos, pies y boca hacia tanto mal como el cavallero con su espada”.⁸⁸

En una de estas batallas Juan Rodríguez de Villafuerte abandonó la imagen en Totoltepec, debido a que se encontraba malherido y se le complicaba cargarla. Quince años después se le apareció a un indígena, llamado Juan Diego Cequahtzin, quien se la llevó a su casa y le “ponía de comer y atole, suplicándole que no se ausentase”, pero la imagen siempre volvía al lugar donde la había encontrado. Posteriormente, en una visión, la Virgen le comunicó su interés de que en el lugar donde se la habían encontrado se construyera una ermita, la cual se realizó y desde entonces se le rindió culto ahí.⁸⁹

Al igual que esta imagen, existían otras con claras muestras de vida. En ocasiones se elaboraban milagrosamente, como ocurrió con Nuestra Señora de la Redonda, la cual sólo tenía su cabeza y sus manos, hasta que una anciana indígena se mostró deseosa de terminarla. Casualmente se encontró en su casa con tres oficiales que se ofrecieron a hacerla y, cuando fue a ver cómo iban con el trabajo, no halló a ninguno de ellos y encontró “a la Sagrada Imagen de talla entera, el rostro escorzado y los ojos viendo al cielo, en que daba a entender que era del Cielo aquella Imagen”.⁹⁰ En otras ocasiones, las imágenes cambiaban su forma para salvar a las personas, como ocurrió con Nuestra Señora del Valle, la cual salvó a una niña de morir ahogada en un pozo. La infanta se encontraba en lo profundo del hoyo agarrada de la imagen y esta milagrosamente se alargó y sirvió de escalera a la niña. Este milagro cambió la forma de la Virgen “quedando desde quel punto (como oy se ve) inclinado el rostro y el derecho hombro alargado el brazo”.⁹¹

Las imágenes sufrían cambios, como si se tratara de un cuerpo humano. Un Cristo que se encontraba en Tlatelolco, que sudaba sangre, al tratarse de llevar a la iglesia de

⁸⁸ Vetancurt, *Teatro mexicano*, 129 r.

⁸⁹ Vetancurt, *Teatro mexicano*, 129 r-129 v.

⁹⁰ Vetancurt, *Teatro mexicano*, 132v.

⁹¹ Vetancurt, *Teatro mexicano*, 133 r.

Santa Catarina, fue defendido ferozmente por los indígenas y en la escaramuza le dieron una pedrada en la espinilla con lo cual “se le moreteó y se le hinchó como si fuera carne” y al colocar esta imagen junto a un san Antonio, el santo “levantó los ojos al ver el Santo Christo y oy permanece en crédito del milagro, de que ay autentico testimonio”.⁹² También, en el caso de una imagen de Cristo que se encontraba en Tlalnepantla, al incendiarse la portería del convento donde se encontraba, se quemó por completo la cruz y el cuerpo de Cristo quedó “todo ampollado, y coloradas las ampollas como si fuera sangre y fuese carne viva”.⁹³

En ocasiones las imágenes salvaban a la población de un desastre, como fue el caso del Niño Jesús que se encontraba en la iglesia de San Juan de la Penitencia en la Ciudad de México, quien, en un temblor, cambió su postura para evitar que el muro cayera sobre las personas.⁹⁴ Otras veces las imágenes ayudaban a curar a los feligreses, como ocurrió “con ocasión de que una devota imagen de pincel dio vista a un indio Antonio”.⁹⁵

Además, las imágenes, como todos los seres vivientes, dejaban entrever el paso del tiempo en su material. El desgaste, producto de las caricias que los creyentes le daban, los retoques con los cuales se había tratado de detener el paso del tiempo y cualquier muestra de intervención de épocas pasadas, eran indicios de los favores de la imagen y, junto a ello, ayudaba a demostrar su carácter divino y animado.⁹⁶

Esta animicidad de la imagen tenía dos lecturas: para el español, era el medio por el cual se manifestaba la voluntad de Dios en la tierra,⁹⁷ pero, para el indígena, era la muestra más clara de que era un *ixiptla*, un contenedor de energía divina, un representante del personaje con el cual compartía la misma esencia. Así, la imagen era cristiana, pero al

⁹² Vetancurt, *Teatro mexicano*, 135 r.

⁹³ Vetancurt, *Teatro mexicano*, 135 r.

⁹⁴ Taylor, *Shrines and miraculous images*, 31.

⁹⁵ Vetancurt, *Teatro mexicano*, 134 v.

⁹⁶ Taylor, *Shrines and miraculous images*, 31.

⁹⁷ Taylor, *Shrines and miraculous images*, 22.

ser reinterpretada por el indígena, se creó una imagen/*ixiptla* cristiano-indígena, la cual, aunque seguía los preceptos cristianos, éstos eran matizados por las creencias, las formas y la cosmovisión del indígena, creándose una unión que, en fechas posteriores, fue casi imposible de separar.

Esta afinidad propició que muy pronto los *ixiptlas* cristianos se apropiaran del territorio. Aparecían milagrosamente en las plantas, en los árboles o en cualquier otro lugar ante los ojos atónitos del indígena. Por ejemplo, en la epidemia de 1576, a un pescador que iba en su canoa por el lago de México se le apareció milagrosamente una mujer quien lo consoló y le pidió que le dijera al fraile Mendieta que Dios se había ofendido con la conducta que tenía la población.⁹⁸

Las imágenes comenzaron a ser las guardianas del nuevo territorio. Resistieron milagrosamente el embate de aquellas personas que trataban de destruirlas, ya fuera de infieles, herejes o indígenas que continuaban sus antiguas tradiciones. Esto ocurrió con el caso de la Cruz de Huatulco (Oaxaca), la cual, pese a la ira que los piratas ingleses desataron sobre ella, la Cruz soportó los ataques y protegió a la población.⁹⁹

La presencia de estas imágenes que se expandían por la Nueva España creó también un cambio en la idea del territorio, el cual dejaba de verse como un ente animado, vivo, como en la época prehispánica, y se convertía poco a poco en un cúmulo de lugares que mostraban los signos providenciales de Dios. Cambiaba su forma, su significado y, con ello, el modo de ser representado, convirtiéndose en un espacio cristiano.

5. CRISTIANIZACIÓN DEL ESPACIO

La imagen o el *ixiptla* integró características de ambas tradiciones. En ocasiones se distinguían mayores elementos de una tradición y en otras, el papel cambiaba, y aquella

⁹⁸ Taylor, *Shrines and miraculous images*, 27.

⁹⁹ Taylor, *Shrines and miraculous images*, 27.

que había tenido un papel secundario, se hacía más presente. Este vaivén en la imagen reflejaba la realidad social de ese momento, donde se trataban de integrar y amoldar dos realidades distintas. Esto hacía que las negociaciones, las incongruencias y las incompatibilidades, que se generaban día con día y modificaban el rumbo de la sociedad, causaran irremediablemente una transformación en las representaciones.

De esta manera se generaron continuidades y rupturas en la imagen indígena. Su capacidad de registro se nutrió con nuevos elementos que era necesarios consignar, como los linderos de una propiedad, los pecados de una persona o las injusticias que hacía el español. También el carácter didáctico de la imagen ocupó nuevas formas y creó un discurso capaz de enseñar la nueva religión y los elementos culturales hispanos. Incluso, quizá una de las continuidades más importantes fue que el indígena, antes de integrar el término español para referirse a la imagen, usó la palabra *ixiptla* y las connotaciones que acompañaban a este concepto.

La imagen fue un contenedor de energía divina, un representante que estaba vivo y que influía en el día a día de la persona. Esta cualidad propició que muy pronto las imágenes de María, Dios y los santos, fueran consideradas *ixiptla* y, como tales, pudieran aparecer, comer, sangrar, sudar, todo lo que un ser vivo podía hacer. Con ello, el tránsito del *ixiptla* a las apariciones cristianas era sólo cuestión de tiempo y, una vez que se dio, la vida de la imagen se interpretó como la manifestación de la voluntad de Dios y con ello, el espacio donde aparecía y su representación también se modificó.

Debemos recalcar que la representación del espacio en la época prehispánica tenía cualidades específicas. Al considerarse los recursos y los lugares como entidades vivas,¹⁰⁰

¹⁰⁰ Molly H Bassett, *The fate of earthly things: aztec gods and god-bodies* (Austin: University of Texas Press, 2015), 22; Joel W. Palka, *Maya pilgrimage to ritual landscape: insights from archaeology, history, and ethnography* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014), 63; David M. Carballo, *Urbanization and religion in ancient Central Mexico* (New York: Oxford University Press, 2016), 156; Andrea J., *Stone, Images from the underworld: Naj Tunich and the tradition of maya cave painting* (Austin: University of Texas Press, 1995), 21-2.

su representación no tenía cualidades cartográficas que fueran relacionadas con coordenadas. Al contrario, los lugares tenían una identidad, un carácter, una esencia, que los diferenciaba de los demás sitios y que les otorgaba una condición particular. Esto causaba que los territorios no se pudieran representar como un telón de fondo que acogía las acciones de los personajes, que se extendía detrás del hombre como un elemento secundario o accesorio; todo lo contrario, el espacio, el territorio, era una esencia que al igual que las personas demandaba una forma particular y definida, y que, al concretarse figurativamente, interactuaba con los demás elementos, fueran humanos, animales o dioses, es decir, era concebido como un actor más en el mundo.

El fondo de las representaciones en la época prehispánica no era utilizado para mostrar las cualidades del entorno, no se adornaba con plantas, montañas, lagos y cielo. Todo lo contrario, el fondo se deja blanco, vacío, indiferente, con las figuras flotando libremente en el espacio, sin ninguna línea de horizonte que las fijara en el suelo y sin ningún elemento que ayudara a identificar el lugar en el cual ocurre la acción.¹⁰¹ Los lugares, en cambio, se representaban por medio de topónimos o glifos, que eran signos convencionales que representaban una unidad territorial.¹⁰² Estos símbolos se encontraban sumamente normados, ocupándose para ello generalmente un cerro que se enrolla en los extremos de su base y con pequeñas salientes a lo largo de su contorno. Esta forma, que aludía a un lugar, se complementaba con distintos signos o características que lo particularizaban, le daban cualidades propias y con ello su nombre. Esto, como lo vimos páginas atrás, se aprecia en la lámina 15 del *Códice Nutall* (ilustración 1.20) donde se plasmó una compleja representación sobre un fondo blanco, indefinido y carente de línea de horizonte. No sabemos dónde se llevan a cabo las acciones, no hay ningún elemento que nos permita identificar las cualidades del espacio. Lo que sí observamos en la esquina

¹⁰¹ Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos*, 49.

¹⁰² Mundy. *The mapping of New Spain*, 89.

superior derecha es la representación de dos cerros, uno de ellos es verde con grecas de colores y un asiento en el centro, glifo que refiere al “cerro del trono”; el otro posee líneas inclinadas negras sobre el color verde y salen unas formas flamígeras, aludiéndose al cerro del fuego.¹⁰³ También, enfrente de la señora 3 pedernal, quien está delante de un templo, se distingue un cerro animado. Su forma es blanca con puntos negros, de la punta le sale una voluta negra y otra anaranjada y en la parte inferior tiene dos pies. El glifo refiere a que los sacrificios se llevaron a cabo al pie del cerro de la ceniza,¹⁰⁴ aunque, llama mucho la atención el carácter animado del lugar. Con ello, podemos distinguir que el espacio no se desplegaba como un fondo, al contrario, se particularizaba con una forma definida, independiente, que se relacionaba con las otras figuras.

Tras la primera interacción entre los españoles e indígenas la representación del espacio fue un terreno de negociación. Al inicio, lo primero que se controló fueron las figuras, sobre todo las humanas. Así, vemos cómo las representaciones inspiradas en los grabados europeos se hacen presente. Primero, la línea marco negra se transformó en una línea gruesa de contorno; las figuras comenzaron a sombreadarse generándose un volumen; y se representaron alargadas y con movimientos extraños del cuerpo. En estas imágenes el predominio de la tradición occidental es evidente, al determinar los temas, las formas y la manera de pintar. Pese a ello, un rasgo que de inmediato salta a la vista es que el espacio se mantiene indefinido. Las representaciones se dibujan flotando, sin que exista una línea de horizonte o algún elemento que ayude a definir el contexto en el cual están los personajes, lo cual genera una continuidad de las concepciones indígenas. Lo que importa es registrar la acción y a los personajes que la realizan, lo demás, lo accesorio, es algo de lo cual se puede prescindir.

¹⁰³ Herman Lejarazu, “Códice Nuttall. Lado 2. La historia de Tilantongo y Teozacoalco” en *Arqueología Mexicana*, número especial 29 (2009): 42-43.

¹⁰⁴ Lejarazu, “Códice Nuttall. Lado 2. La historia de Tilantongo y Teozacoalco”, 42-43.

La continuidad del espacio indígena se encuentra en algunos de los primeros murales conventuales del siglo XVI. Por ejemplo, en una de las escenas pintadas en el claustro alto del convento de San Miguel Zinacantepec (Estado de México), se plasmó *La flagelación*, donde está Cristo atado a la columna con un manto que le cubre la cintura (ilustración 5.17). El color negro se usa para marcar el volumen, los músculos, el pecho, las rodillas y los pliegues de la tela. A los lados, dos romanos flagelan a Jesús. El personaje de la izquierda porta un gorro y está vestido con abundantes telas; en cambio, el de la derecha tiene una túnica atada por la cintura y unas calzas que le llegan por debajo de la rodilla. En ambos personajes el negro se matiza para darle volumen a las figuras, aunque en el caso del personaje de la derecha, existe un color negro intenso que da una apariencia de claroscuro. A pesar de estas características, las figuras no se adaptan aún plenamente al canon occidental. Cristo tiene unas enormes piernas, mientras que el personaje de la izquierda posee una clara incongruencia anatómica, pero, lo que más llama la atención es que el fondo se deja en blanco, la columna y los personajes flotan y no se halla ninguna línea de horizonte, representación del piso o de las paredes, que nos indiquen dónde se está llevando a cabo la escena. Para la tradición indígena esto no importa, lo fundamental es representar la acción, el movimiento y las personas que lo llevan a cabo. En ese sentido, en esta imagen, pese a que el estilo se ha transformado, la concepción del espacio sigue las normas indígenas, al ser un ente vivo, no un telón de fondo ni un complemento de la representación.

La presencia del grabado difundió imágenes donde, se incluían elementos en el espacio y en el fondo, lo que hizo que estos elementos se transformaran en las representaciones indígenas. Vemos algunas donde el pasto, la tierra, las montañas, los árboles y el agua, dejan de ser entidades y se convierten en algo inmutable, fijo y susceptible de ser representado a la lejanía. Las ciudades se pintan a lo lejos, mostrándonos cómo cambiaba el imaginario de la manera de habitar y el cielo se degradó

para simular la lejanía, se pintaron nubes prototípicas y el sol, la luna y las estrellas se representaron como un elemento más del paisaje.

La propagación de una nueva manera de ver y representar el espacio produjo cambios en la relación con el entorno. La tierra en la época prehispánica era propiedad de los dioses y podía ser usufructuada gracias al pacto que el gobernante hacía con ellos. Pero, en agradecimiento, se les debía de retribuir una parte por medio de ofrendas.¹⁰⁵ El territorio paso, del anterior concepto, a ser propiedad del rey, susceptible de ser fraccionada y su utilidad dependía de su capacidad de generar recursos.

Este cambio originó nuevas formas de registrar el territorio. La representación del espacio, al ser fraccionado y entrar en un sistema mercantil, necesitaba mostrar los linderos de las propiedades y los bienes que poseía. Por su parte, los mapas cartografiaron los lugares, mostraron sus recursos y las cualidades de la tierra. Incluso, los glifos toponímicos se modificaron al cambiar el concepto del territorio y, aunque mantuvieron su forma tradicional, integraron en sus formas algunas cualidades del entorno, combinándose así la representación del espacio occidental con un glifo indígena. Uno de los más bellos ejemplos de este cambio se encuentra en el folio 16 r. de la *Historia Tolteca Chichimeca*, cuando se representó a Quetzalteueyac y Ixcicouatl en Colhuacatepec Chicomoztoc, donde se entrevistaron con Couatzin y Moquiuix, para sacar a los grupos chichimecas que se encontraban en el interior del cerro (ilustración 5.19).¹⁰⁶ La representación que se hace de Colhuacatepec Chicomoztoc tiene elementos tradicionales. La forma de Colhuacatepec, como un cerro curvado en la parte superior, se asemeja a otras representaciones, como la del primer folio de la *Tira de la Peregrinación*.¹⁰⁷ Por su parte, Chicomoztoc o “el lugar

¹⁰⁵ Marcello Carmagnani, *El regreso de los dioses: el proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII* (México: FCE, 1988), 47.

¹⁰⁶ Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García, *Historia tolteca-chichimeca* (México: CIESAS, 1989), f. 16 r.

¹⁰⁷ Baltazar Brito Guadarrama (ed.), *Códice Boturini: Tira de la peregrinación* (México: INAH, 2015), lám. 1.

de las siete cuevas”, se figura con los meandros al interior del cerro, donde se encuentran los grupos chichimecas. Hasta aquí, parecería ser una representación tradicional, como la de muchos otros códices. Pero, en la parte superior, el glifo se adorna de una forma paisajística, se colocan piedras con formas puntiagudas, biznagas, órganos y nopales, simulando el carácter desértico del lugar. Esta inserción del paisaje occidental en el glifo es un gran cambio en la concepción del entorno, ya que se transforma un espacio sagrado y mítico, en un paisaje humano; un territorio animado que tenía una esencia y una entidad particular en un telón de fondo. Al final, todos estos cambios mostraban un mismo fenómeno: la desarticulación de la representación del territorio prehispánico.

La última gran transformación en la representación del espacio se dio cuando el paisaje se realizó de manera autónoma, sin personajes u objetos, y las plantas, la tierra, los cerros, el agua y el cielo, fueron los protagonistas de la imagen. Este cambio, en última instancia, conllevaba una modificación sustancial en la idea del territorio, el cual se regía ahora por preceptos cristianos.

Esta nueva concepción del entorno había surgido en occidente con la búsqueda de un acercamiento personal con Dios, lo cual favoreció la creación de una nueva imagen que reflejaba el punto de vista personal, individual y subjetivo; que distinguiera cómo los objetos y las cosas se deformaban de acuerdo con la persona que lo veía, convirtiéndose, la perspectiva en un elemento fundamental de la imagen. Este paisaje no buscaba representar un mundo real desacralizado, al contrario, trataba de dar cuenta de la obra de Dios y sus detalles, los cuales, al analizarlos, sintetizarlos y describirlos, uno podría acercarse a lo divino, convirtiéndose la representación del paisaje en un texto que mostraba la interpretación que la persona, el artista hacía de la obra de Dios y mostraba un camino para alcanzar el conocimiento divino.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 84; Hubert Damisch, *El origen de la perspectiva* (Madrid: Alianza, 1997), passim.

La representación del paisaje en la Nueva España se puede entender como la consolidación de la evangelización, en la cual, la forma de ver el mundo se transformó de una concepción prehispánica a una cristiana. Los elementos de la naturaleza ahora eran parte de la obra de Dios y formaban un discurso, el cual, al elaborarse, analizarse y estudiarse, permitía conocer mejor lo divino y acercarnos a sus designios. Estos paisajes abundan en los murales conventuales. Una de las mejores representaciones se localiza en las capillas de las cofradías del claustro alto en el convento de San Martín Huaquechula (Puebla) (ilustración 5.18). En esta pintura la tierra adquiere tonalidades ocres y cafés, las piedras se mezclan con manchas azules que simulan el pasto. Dos árboles, uno de tronco blanco y el otro anaranjado, se destacan en el paisaje, mientras que se representan plantas negras, una casa azul maya y unos pájaros al fondo. El cielo se invade por una luz crepuscular que enrojece la zona inferior y, conforme asciende adquiere tonalidades azules.

Este paisaje hubiera sido imposible pintarse a inicios del siglo XVI, ya que no había una concepción del espacio que permitiera generar una representación de la naturaleza con estas cualidades. Pero en este momento el territorio ya estaba poblado por los *ixiptla* de Cristo, María y los santos, los cuales, con su presencia mostraban su favor y, al mismo tiempo, creaban un nuevo mundo donde el centro era la iglesia y el convento.

CAPÍTULO VI

ESPACIO Y TIEMPO DE LOS MURALES CONVENTUALES

El contacto entre dos culturas que se desconocían por completo dio como resultado una nueva forma de concebir el mundo, la cual, aunque tenía como base los preceptos cristianos, éstos se veían reinterpretados con la cosmovisión indígena, creándose un mundo nuevo, un mundo cristiano-indígena. Las modificaciones que surgieron a raíz de este encuentro se dieron en todos los ámbitos, desde cosas tan sencillas y evidentes como el vestido o los objetos que se utilizaban cotidianamente, hasta lo más complejo y sutil, como la forma de comportarse, la manera de explicar el mundo o las ideas e imágenes en las cuales creer. Todo ello sufrió un cambio radical que reorganizó por completo a la sociedad.

Una de las primeras transformaciones se dio en la manera de concebir y aprovechar

el territorio. En ese sentido, la antigua concepción, en la cual los grupos veían como entidades anímicas los elementos del territorio, se modificó por un espacio que podía ser propiedad de un individuo y como tal podía dividirse y usufructuarse. Esta nueva noción trastocó el anterior sistema y dio paso a una concepción del territorio cristiana, en la cual la naturaleza ya no era el *ixiptla* de las deidades, ahora los elementos eran obra de Dios y a través de ellos se conocían sus designios, creándose un territorio cristiano.

Al cambiar la idea del espacio también se modificó la vivencia que se tenía en él. Así, poco a poco, se combatió el nomadismo que muchos pueblos tenían, ya que este se consideraba una costumbre bárbara. A la vez, se vio con malos ojos la dispersión de las viviendas de los poblados, ya que, al escapar del control y de la vigilancia del español, se podían continuar las antiguas costumbres y, por tanto, sería más complicado erradicarlas. Por ello, desde muy temprano se vio la necesidad de transformar lo diferente, homogeneizarlo, volverlo algo conocido, convertir las cosas según la lógica y la razón occidental, es decir, se trató de modificar la manera de habitar y se agruparon los grupos humanos en pueblos.

La nueva idea del territorio, así como su control político, social, económico y religioso, tenía como centro al pueblo. Desde el reinado de los Reyes Católicos surgió la idea organizar en comunidades a los nuevos grupos de personas que se descubrían, lo cual llevó a que se crearan normas de cómo debían de construirse los poblados. Éstas se fundamentaban, tanto en las ciudades españolas, como en los preceptos de los tratadistas renacentistas. Así, en las instrucciones de Fernando el Católico a Pedrarias Dávila en 1513 se recomendaba que el lugar donde se estableciera una población estuviera asentado en “sitios sanos y no anegadizos”, que se tuviera “buenas aguas y buenos aires y cerca de montes y de buena tierra de labranza y destas cosas las que más pudieren tener”. De igual forma, debía tener plazas, calles e iglesias de una forma ordenada, ya que “los lugares que

de nuevo se hacen dando orden en el comienzo, sin ningún trabajo ni costa quedan ordenados y los otros jamás se ordenan”.¹ Estas mismas características fueron retomadas en las *Ordenanzas* de Carlos V (1526) donde se agregó que la organización del pueblo debía hacerse a “cordel y regla, comenzando desde la plaza mayor, y sacando desde ella las calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma”.² Estos preceptos se aplicaron durante el gobierno de Antonio de Mendoza en la Nueva España, momento en el cual se comenzaron a planear los pueblos con calles anchas para una mejor iluminación y ventilación, ordenadas en damero con una plaza y una iglesia como centro.³ Esta forma de vivir fue obligatoria desde 1551 y 1558, cuando muchos de los pueblos que hoy conocemos se fundaron como resultado de la congregación de los grupos dispersos,⁴ integrándose en una nueva comunidad, la cual compartía una forma de vivir, actuar y significar su entorno, todo ello basado en preceptos cristianos.

En este nuevo mundo, el templo prehispánico, que durante siglos había sido el punto de comunicación entre el Cielo, el Inframundo y la Tierra, se sustituyó por la iglesia y el convento, nuevo *axis mundi* del territorio, el cual unía el espacio terrestre del hombre con el espacio divino y era el lugar más cercano, en el cual un hombre podía estar del Cielo.

El cambio del centro de la sacralidad convirtió a la iglesia en el corazón del pueblo, la cual (junto al mercado) era el punto que unía a los pobladores y, a semejanza de un

¹ Francisco de Solano (ed.), *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana, 1601-1821* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1996), 37.

² *Recopilación de leyes de los reinos de las indias* (Madrid: Cultura Hispánica, 1973), 105; Juan Carlos Pérgolis, *La plaza: el centro de la ciudad* (Bogotá: Universidad Católica de Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2002), 97.

³ Guillermo Tovar de Teresa, “Antonio de Mendoza y el urbanismo en México”, en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, 2 (1985):3-19.

⁴ Peter Gerhard, “Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570” en *Historia Mexicana* XXVI, 3 (1977): 347-395; Howard F. Cline, “Civil Congregations of the Indians in New Spain, 1598-1606” en *The Hispanic American Historical Review*, XXIX (1949): 349-369.

cuerpo, a partir de ahí se desplegaban las demás partes. El templo tenía tal sacralidad, que no era concebido como algo extraño o impuesto, al contrario, era considerado un elemento propio de los poblados, algo que le pertenecía a la comunidad y que reflejaba la esencia de un pueblo. En consecuencia, en muchos poblados, aunque se vivía en condiciones paupérrimas, se gastaban grandes cantidades de dinero en la construcción y decoración de la iglesia.

La sacralidad de la iglesia no se dio de la noche a la mañana, sino que fue el resultado de todo un proceso que duró cerca de veinte años, por lo menos. Así, a la llegada de los primeros españoles, y una vez que se había vencido a los mexicas, se aprovecharon los antiguos edificios sagrados para que, después de estar limpios y santificados, recibieran el culto cristiano. De este primero momento de interacción contamos con pocos ejemplos, quizá uno de los más significativos sea el caso de Olin-tepec, Morelos, donde el antiguo palacio prehispánico se transformó según eran las necesidades de los frailes, tanto de vivienda como de culto.⁵

Después de este primer contacto, conforme se difundió la forma de vida cristiana, los nobles indígenas comenzaron a apropiarse de los símbolos de poder del español y, a la par, la población europea comenzó a aumentar, haciéndose presente en los distintos pueblos. Generalmente, los primeros españoles que llegaban a un pueblo eran los frailes, quienes comenzaban a construir edificios *ex profeso* para su labor, los cuales dejaban de beneficiarse de la antigua sacralidad y comenzaban a forjar su propio espacio divino. Estos primeros templos eran muy sencillos y se componían por un edificio, ubicado al fondo de un gran patio, con uno de sus lados completamente abiertos. Generalmente eran basílicas o templos de tres naves, con techos de dos aguas a base de vigas y armaduras de madera.⁶

⁵ Laura Ledesma Gallegos, *Génesis de la arquitectura mendicante del siglo XVI* (México: INAH, 2012), 58-63.

⁶ Roberto Meli, *Los conventos mexicanos del siglo XVI* (México: UNAM, Instituto de Ingeniería, 440

En ocasiones se debieron construir las paredes con materiales perecederos, como bahareque o adobe, el cual se cubría con un aplanado de barro que debió poseer vistosos murales.

Esta primera arquitectura tenía distintas formas, ya que, al estar determinada por las necesidades de los frailes y de los indígenas, hacía que cada uno de los edificios tuviera características únicas. El virrey Antonio de Mendoza, al ver que “ni en los trazos ni en lo demás se hacía lo que convenía, por no tener quien lo entendiese ni quien diera orden de ello”, se reunió con los provinciales de las principales órdenes mendicantes para definir la forma que debían tener los edificios, estableciéndose una “traza moderada”, conforme a la cual se comenzaron a construir todos los edificios.⁷

1. EL CONVENTO

A partir de este momento inició la álgida labor constructiva de las órdenes y se comenzaron a levantar los conjuntos conventuales. Éstos estaban compuestos por un gran atrio, el cual era un gran espacio al aire libre rodeado por una barda que ayudaba a delimitar el espacio sagrado. En él se llevaban a cabo distintas actividades, como la enseñanza de los oficios o de la doctrina, la realización de las festividades e incluso servía como cementerio a la población. Este espacio se ha vinculado con las plazas prehispánicas donde se reunían las personas para las festividades, aunque también respondía a la necesidad de los frailes de evangelizar a numerosas poblaciones.⁸ Una descripción de estos lugares nos la

Miguel Ángel Porrúa, 2011), 78.

⁷ Antonio de Mendoza, “El gobierno del primer Virrey de España” en *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, coord. Ernesto de la Torre Villar (México: Porrúa, 1991), 75.

⁸ John McAndrew, *The open-air churches of sixteenth-century Mexico. Atrios, posas, open chapels, and other studies* (Cambridge: Harvard University Press, 1965), 202-254; George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: FCE, 2012), 382-388; Carlos Chanfón Olmos, “Antecedentes del atrio mexicano del siglo XVI” en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, 1 (1985): 4-16; Carlos Chanfón Olmos, “Dos representaciones del atrio mexicano en el siglo XVI” en *Churubusco*, 77 (1978): 9-22; Anthinea Blanco y Dillingham Reed, *La plaza mexicana* (México: PUEC, UNAM, 1984), Georgina Isabel Campos Cortés, “El origen de la plaza pública en México: usos y funciones

proporciona Francisco Cervantes de Salazar, quien, en uno de sus diálogos latinos, pone en la voz de Alfaro la descripción del atrio de San Francisco de México, el cual era:

[...] tan plano como el de Santo Domingo y en el centro tiene una cruz tan alta que parece llega al Cielo. Es verdad que debieron ser enormes los troncos de que se labró. Todo alrededor del atrio hay árboles que en su altura compiten con la luz y tan bien ordenados y tan frondosos, que hacen bellísima vista. En las esquinas veo capillas, cuyo uso pienso que será el mismo.⁹

Esta pequeña descripción nos muestra dos elementos que acompañaban al atrio: la cruz atrial y las capillas posas. La cruz atrial era una cruz que se encontraba al centro del atrio, como su nombre lo indica. En un inicio debieron realizarse de madera y con el paso del tiempo se sustituyeron por cruces esculpidas en piedra, las cuales se aprecian en la actualidad. En ellas se labraron distintos elementos, como racimos de uvas, roleos vegetales, coronas de espinas, el rostro de Cristo y los símbolos pasionarios (ilustración 6.1).¹⁰ Esta decoración tenía como finalidad que el feligrés contemplara simultáneamente los elementos de la Pasión y, a través de ellos, alcanzara la salvación,¹¹ aunque también es posible que, al encontrarse en el centro del atrio, como Isabel Estrada de Gerlero ha comentado, represente el árbol de la vida a través del cual el fiel ingresaba a la Jerusalén celeste.¹²

sociales” en *Argumentos*, XXIV, 66 (2011): 83-118; Juan Benito Artigas, *México. Arquitectura del Siglo XVI* (México: Taurus, 2010).; Juan Benito Artigas, *Capillas abiertas aisladas de México* (México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 1982).

⁹ Francisco Cervantes de Salazar. *México en 1554. Tres diálogos latinos* (México: UNAM, 2001), 45.

¹⁰ Mariano Monterrosa, “El simbolismo de las cruces del siglo XVI”, en *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México*, 230.

¹¹ Oscar Molina Palestina, *De sacralización: Los objetos sacros a través del tiempo. El caso de la cruz atrial de Santiago Atzacualco* (tesis del doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2012), 233.

¹² Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo IV, 16-35 (México: SEP, Salvat), 20. La cruz atrial ha tenido varias interpretaciones, algunos autores como Raúl Flores Guerrero y John Mc Andrew la

En cada esquina del atrio se localizaba una capilla posa, éstas se componían por un cuarto cúbico, que podía tener uno o dos de sus lados abiertos hacia el atrio, el techo era piramidal o plano y en su interior se encontraba un altar donde se colocaban las figuras procesionales.¹³ Estas capillas, por lo general, se encontraban decoradas con relieves de grotescos, los escudos de las órdenes religiosas y representaciones de los santos, María y Cristo, como se puede observar en las capillas posas del convento de San Andrés Calpan (Puebla) (ilustración 6.2) y San Miguel Arcángel Huejotzingo (Puebla). Una de las funciones de este espacio se menciona en los *Diálogos Latinos* de Francisco Cervantes de Salazar, quien pone, en la voz de Zamora, la siguiente descripción:

Tiene uno muy importante, a saber, que en las fiestas solemnes como natividad de Nuestro Señor Jesucristo, su muerte, resurrección y ascensión, concepción de la Virgen María, su natividad, días de los apóstoles y de santo Domingo, por no ser el claustro bastante grande para que quepan tantos vecinos, salen rezando ellos y los religiosos, precedidos de la cruz y delante de las imágenes, y van dando vuelta y deteniéndose a orar en cada capilla.¹⁴

han vinculado con una expresión netamente novohispana, que en buena medida respondía a las necesidades de la nueva sociedad y, sobre todo, a la mano indígena que las hacía. En otros casos, se ha querido ver su vínculo con los elementos españoles que le dieron origen como es el caso de los estudios de Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa, José Antonio Terán, Martha Fernández y Elena Isabel Estrada de Gerlero. Cabe aclarar que hace falta un trabajo que aborde a fondo este elemento del cual, aunque se ha hablado mucho, se ha abordado como un elemento secundario, sin darle la atención que merece. Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México* (México: Ediciones Mexicanas 1951); McAndrew, *The open-air churches of sixteenth-century Mexico*; Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2003); Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (México, UNAM, IIE, CONACULTA, INAH, 2011); Santiago Sebastián, “El Arte Iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, volumen XXVIII (Madrid: Espasa-Calpe, 1985); Mariano Monterrosa, Santiago Sebastián y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995).

¹³ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 406-410.

¹⁴ Cervantes de Salazar, *México en 1554*, 45.

Las capillas posas, además de utilizarse como una parada en las procesiones, funcionaban también para separar a la población en grupos de hombres, mujeres, niños y niñas, y a cada una de estas agrupaciones se les daba una instrucción específica.¹⁵ Incluso, para el caso de Huejotzingo, Vetancourt, menciona que a cada uno de los barrios del pueblo le pertenecía una capilla, donde cada domingo se juntaba las personas para ser contadas por los frailes.¹⁶

Al fondo del atrio se encontraban los tres principales edificios del conjunto conventual. Por lo general estaba la iglesia al centro, a la derecha la capilla abierta y a la izquierda el convento. La capilla abierta era un cuarto que tenía un lado descubierto, con lo cual se dejaba visible el interior desde el atrio. Su función consistía en ser un espacio adecuado para guardar la eucaristía y decir la misa a las grandes multitudes de feligreses. Motolinía mencionaba que “los patios son muy grandes y muy gentiles, porque la gente es mucha, y no caben en las iglesias, y por eso tienen su capilla fuera en los patios, porque todos oigan misa todos los domingo y fiestas, y las iglesias sirven para entre semana”.¹⁷ Con ello podemos confirmar que en la capilla abierta se realizaba la misa para comunidades numerosas. Este empleo, sobre todo, se dio en los primeros años, cuando había pocos frailes, por lo que no podían visitar todas las comunidades y officiar misa en cada una de ellas, siendo necesario reunir a todos los poblados los domingos y días de fiesta en el convento. Esto creó un enorme flujo de personas que tenía como centro la iglesia. Este edificio, como no podía albergar a tantas personas, fue necesario implementar un lugar para officiar la misa, resguardar el sacramento y permitir que una multitud participara en este

¹⁵ Diego Valadés, *Retórica cristiana* (México: FCE, 2003), 710.

¹⁶ Agustín de Vetancourt, *Teatro mexicano* (México: Porrúa, 1982), 58.

¹⁷ Fray Toribio de Benavente o Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (México: Porrúa, 2001), 75.



Ilustración 6.1. Cruz atrial del convento de San Agustín Acolman, Estado de México.

Extraída de: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/escapadas/cruz-atrinal.html>



Ilustración 6.2. Capilla posa del convento de San Andrés Calpan, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.3. Capilla abierta del convento de San Luis Tlalmanalco, Estado de México.

Fotografía Benjamín Arredondo (2015). Extraída de <http://vamonosalbale.blogspot.com/2015/02/antes-y-ahora-la-capilla-abierta-de.html>



Ilustración 6.4. Iglesia y capilla abierta integrada como balcón en el convento de la Asunción Tochimilco, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.5. Iglesia de San Agustín Acolman, Estado de México.
Extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Agust%C3%ADn_\(Acolman\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Templo_y_exconvento_de_San_Agust%C3%ADn_(Acolman))



Ilustración 6.6. Portada de la iglesia de Santiago Apóstol Angahuan, Michoacán.
Fotografía de Luis A. Dumois Núñez (sf). Extraída de: http://www.camagueyanos.com/del_saber/angahuan.html



Ilustración 6.7. Contrafuertes y muros elaborados con sillares en el convento de la Inmaculada Concepción de Zacualpan de Amilpas, Morelos.
Extraída de: <https://www.puntopuntotv.com/2015/08/15/zacualpan-de-amilpas-la-joya-tur%C3%ADstica-de-morelos-que-debemos-conocer/>

ritual.¹⁸ Con ello, la capilla abierta se convirtió en un espacio indígena y se concibió como algo propio.¹⁹

Las capillas abiertas, en muchos casos, tenían un carácter “provisional”, utilizándose para oficiar la misa en lo que se construía el templo definitivo. Por ejemplo, el padre Ponce nos comenta que “De estas mismas capillas usan en aquella provincia donde no hay iglesia, aunque no tienen en ellas el Santísimo Sacramento, por no haber la comodidad [...] pero tienenlo allá arriba, en alguna celda o aposento hecho aposta, con mucho ornato y decencia”.²⁰

Estas finalidades hicieron que estos edificios tuvieran múltiples formas. En ocasiones fueron estructuras independientes o adosadas a la iglesia, con uno o varios arcos (Tlalmanalco, Estado de México) (ilustración 6.3), otras tenían una gran bóveda de cañón (Actopan, Hidalgo) (ilustración 9.66), había capillas integradas al edificio de la iglesia o del convento como un balcón (Tochimilco, Puebla) (ilustración 6.4) o como portería (Zinacantepec, Estado de México).²¹

Debido a que este espacio era usado para predicar a grandes grupos, a finales del siglo XVI, cuando la población indígena se había diezmado y ya había suficientes frailes, las capillas abiertas se dejaron de construir y, para inicios del siglo XVIII, fray Mathias de Escobar se sorprendía de que esas grandes estructuras que se encontraban en las

¹⁸ McAndrew, *The open-air churches of sixteenth-century Mexico*; Juan B. Artigas, *Capillas abiertas aisladas de México* (México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 1982); R. García Granados, R., *Capillas abiertas* (México: Ediciones de Arte, c.1948).

¹⁹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 389-390.

²⁰ Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España* (México: UNAM, IIH, 1993), 73.

²¹ Amanda Martínez R., “Arquitectura monástica franciscana del siglo XVI” en Vol. V de *Historia del arte mexicano*, de J. A. Manrique (México: SEP-INBA-Salvat, 1982), 647; Gustavo Curiel Méndez, “Arquitectura monástica agustina en la Nueva España del siglo XVI” en *Historia del arte mexicano*, de J. A. Manrique (México: SEP-INBA-Salvat, 1982), 698; Martha R. Fernández, “Arquitectura monástica de la orden de Santo Domingo” Vol. V, de *Historia del arte mexicano*, de J. A. Manrique (México: SEP-INBA-Salvat, 1982), 669.

porterías y en los atrios:

“se decía Misa los días festivos, para que pudiera oírla toda la muchedumbre, por no caber en la iglesia (aunque tan crecida), la gente. Hasta hoy se ve en ella el nicho y el altar que servía [...] en la pared testera, está hasta hoy pintada la vida mística, la cual por aquel lienzo, explicaba el ministro a la muchedumbre”²²

La puerta de acceso al atrio llevaba a la cruz atrial y de ahí se pasaba al templo. El templo prototípico del siglo XVI era de una sola nave y podía tener un crucero y un ábside poligonal. Algunos templos, quizá los más tardíos, se techaron con bóvedas de nervaduras, aunque es la bóveda de cañón corrido lo más común, no obstante, es muy seguro que las primeras iglesias tenían una techumbre de dos aguas de madera. Las ventanas son escasas y se encuentran en la parte superior de los muros laterales, los cuales son sostenidos por grandes contrafuertes que se encuentran en la parte externa del templo. Las iglesias, en general, tienen una apariencia pesada, lo cual se hace más patente con las almenas y torrecillas que tienen en la parte superior, dándole una apariencia militar a la construcción. Además de estos elementos, el templo se veía complementado con la torre campanario, la cual podía estar integrada al templo, aunque existen ejemplos de torres exentas (Actopan, Hidalgo) y espadañas (Acolman, Estado de México) (ilustración 6.5). Al final, la principal función de este sencillo conjunto arquitectónico era representar la iglesia apostólica en su simplicidad primitiva.²³

A pesar de esta generalización, existieron diversas variantes en los templos del

²² Mathías de Escobar, *Americana thebaida vitas patrum de los religiosos ermitaños de nuestro padre de San Agustín de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán* (México: IIH, UMSNH, Fondo Editorial Morevallado, 2006), 355.

²³ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 290,298-299; Fernández García, “Arquitectura monástica de la orden de Santo Domingo”, 667-668; Martínez R., “Arquitectura monástica franciscana del siglo XVI”, 648; Curiel Méndez, “Arquitectura monástica agustina en la Nueva España del siglo XVI”, 702.

siglo XVI. Por ejemplo, además de las iglesias de una sola nave, también se construyeron edificios con naves criptocolaterales o con capillas en los intervalos de los contrafuertes (Oaxtepec, Morelos), con planta basilical o de varias naves (Tecali, Puebla) e, incluso, en la iglesia de San Pedro y San Pablo Teposcolula (Oaxaca), la planta de la iglesia se asemeja mucho a una cruciforme, aunque es posible que este edificio haya sido elaborado después del siglo XVI.²⁴

Las portadas de las iglesias se caracterizan por su sencillez y por tener elementos de distintos estilos. En ocasiones ostentan una decoración plateresca (Acolman, Estado de México) (ilustración 6.5),²⁵ otras poseen formas mudéjares (Angahuan, Michoacán), (ilustración 6.6),²⁶ aunque lo más común es que en las portadas confluyan los elementos renacentistas, góticos, mudéjares e indígenas.

Junto al templo se encontraba el convento, lugar donde se dio una intensa relación entre los indígenas y los frailes y donde se efectuaron las negociaciones y los préstamos formales para crear el arte del siglo XVI. A este recinto se accedía por el portal de peregrinos y presentaba dos niveles. En el inferior se encontraban una serie de cuartos de servicio, como la sala de profundis, donde se recitaba el salmo 129 (*De profundis*) antes de las comidas y donde en algunas ocasiones se enterraban a los frailes.²⁷ También se encontraba

²⁴ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 349-381; Fernández García, "Arquitectura monástica de la orden de Santo Domingo", 667-668; Martínez R., "Arquitectura monástica franciscana del siglo XVI", 648; Curiel Méndez, "Arquitectura monástica agustina en la Nueva España del siglo XVI", 702; Robert J. Mullen, *Dominican architecture in sixteenth century Oaxaca* (Arizona: Center for Latin American Studies, 1975).

²⁵ Pere Calders, *Acolman* (México: Atlante, 1945); Luis Mac Gregor, *El plateresco en México* (México: Porrúa, 1964), 98; Robert James Mullen, *Architecture and its sculpture in viceregal Mexico* (Austin: University of Texas Press, 1997), 46; Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *Modelos formales en la portada de la iglesia de San Agustín Acolman* (México: Palibrio, 2018).

²⁶ Francisco José Rhode, "Angahuan" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IV, 14 (1946): 5-18; Logan Wagner, Hal Box y Susan Kline Morehead, *Ancient origins of the Mexican plaza: from primordial sea to public space* (Austin: University of Texas Press, 2013), 159-160; Carlos Paredes Martínez, *Arquitectura y espacio social en poblaciones purépechas de la época colonial* (México: UMSH, IIH, 1998), 233-5.

²⁷ Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934), 211,

la cocina y el refectorio, donde los frailes comían; cabe aclarar que, para que esto no fuera un disfrute, y por ello un pecado, se pedía que se guardara silencio “y porque esto mejor se cumpla, haya allí siempre lección mientras comen los frailes; y adonde no hubiere fraile que lea, un indio”.²⁸ En el piso superior se tenían las celdas, compuestas por una ventana y a veces está un asiento excavado en el muro, que recibía el nombre de “tornerilla alta” y era ocupada para leer y estudiar.²⁹ También, en muchos casos, se construía una celda de mayores dimensiones destinada al prior del convento, con ventanas hacia el atrio para que pudiera “con comodidad atender desde su ventana a la doctrina”.³⁰ Estos aposentos se acompañaban por una capilla privada y el *scriptorium* o biblioteca, lugar donde se resguardaban los libros y se escribieron muchos de los textos del siglo XVI.³¹

Las estancias se comunicaban por un pasillo interno o claustro propiamente dicho y después estaba un corredor que rodeaba el patio. Este espacio primero se realizó con gruesos muros de mampostería, grandes ventanas (simulando arcadas) y contrafuertes. Con el paso del tiempo estos muros se refinaron: en ocasiones se realizaron con piedras finamente cortadas, como en el convento de Zacualpan de Amilpas (Morelos) (ilustración 6.7) y otras veces las jambas de los vanos se decoraron con formas de columnas renacentistas, como en el convento de Oaxtepec (Morelos) (ilustración 6.8). Después se comenzaron a construir los corredores delimitados por arcadas y columnas con distintos capiteles: de “cavetto simple” (Ozumba, Estado de México) (ilustración 6.9), con incisiones que representaban plantas (Amecameca, Estado de México) (ilustración 6.10) o con perlas

95, 309.

²⁸ Joaquín García Icazbalceta (ed.), *Códice franciscano siglo XVI. Informe de la provincia del santo evangelio al visitador lic. Juan de Ovando. Informe de la provincia de Guadalajara al mismo. Cartas de religiosos, 1533-1569* (México: S. C. Hayhoe, 1941), 134.

²⁹ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 411, 412, 414; Francisco de Burgoa, *Palestra historial de virtudes, y exemplares apostólicos* (México: Porrúa, 1997).

³⁰ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 414; Escobar, *Americana thebaida*, 158.

³¹ Meli, *Los conventos mexicanos del siglo XVI*, 79.

isabelinas (Atotonilco el Grande, Hidalgo) (ilustración 6.11). Los corredores se podían techar con una bóveda de cañón corrido o con vigas de madera, según fuera el esplendor del edificio.³² Por último, toda la traza terminaba en el centro del patio conventual, donde se encontraba una fuente, como eje de la construcción.³³

Todos estos elementos trabajaban al unísono con la finalidad de convertir al conjunto en una extensión en la tierra del Paraíso. Esta similitud era confirmada constantemente por los frailes, quienes mencionaban que sus edificios se parecían “al Paraíso, por la disposición que en aquel sitio puso el Cielo”.³⁴ Este significado, además, se veía resaltado por medio de la decoración del conjunto conventual, el cual, con las esculturas y la pintura mural buscaba hacer evidente a los ojos del devoto las funciones y significados de los espacios.

El conjunto conventual no poseía el acabado rústico, con la piedra expuesta, que estamos acostumbrados a ver el día de hoy, sino que sus paredes estaban cubiertas por vistosos murales. En la fachada de la iglesia era común que, junto a la sobriedad de su portada, se pintaran hiladas de sillería que hacían referencia a los feligreses que componían la iglesia, ya que eran ellos, al igual que las piedras del edificio, quienes le daban sustento y constituían la comunidad religiosa.³⁵ Igualmente, en el templo y el convento se colocaba en la parte baja del muro un guardapolvo que no sobrepasaba un cuarto del muro, mientras que en la parte central de las paredes se pintaban distintas escenas inspiradas en grabados y estampas occidentales,³⁶ mientras que en los contrafuertes se colocaban

³² Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 413-437.

³³ Laura Ledesma G., *Tradición y expresión de los patios en los claustros* (México: INAH, 2009), *passim*.

³⁴ Antonio Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las indias* (Madrid: Historia 16, 1992), 249.

³⁵ Elena I. Estrada de Gerlero, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana” Vol. V de *Historia del arte mexicano*, de J. A. Manrique (México: SEP-INBA-Salvat, 1982), 638.

³⁶ Elena I. Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el Virreinato” en *Muros, sargas y papeles*

representaciones de santos, asociándose ambos elementos con el sostén de la Iglesia. Esta decoración se complementaba con cenefas decorativas y grutescos pintados en la parte superior de la pared,³⁷ los cuales mezclaban culturas, tiempos y formas en un diseño sin igual. Por último, en el techo se pintaron casetones que simulaban artesonados,³⁸ ocupándose los diseños del *Libro cuarto de Architectura* de Sebastián Serlio como inspiración para realizar estos murales.³⁹

Estas pinturas, aunque estaban en todos los espacios del conjunto conventual, no eran únicamente decorativas, ya que eran fruto de una esmerada planeación entre el fraile y el indígena. Cada programa buscaba transmitir un discurso vinculado a las actividades que se realizaban en un lugar y, con ello, simbolizar mejor el espacio arquitectónico.

Estos murales son un documento invaluable, ya que nos muestran: ideas, sentimientos y creencias de la población; las relaciones que forjaron; la manera en la cual concibieron el espacio conventual y las negociaciones que realizaron para incluir una figura o traducir una idea formalmente. Elementos que son un vestigio de las distintas vertientes que tomaba la sociedad.

(México: IIE-UNAM, 2011), 539-42.

³⁷ La palabra grutesco comenzó a usarse con el descubrimiento de las Termas de Nerón, donde se encontró una decoración fantástica y al creer que este edificio era una gruta, a la pintura se le llamó grutesco. Esta decoración se plasmó en el límite del muro con la techumbre y en los remates superiores de los lambrines. Los grutescos están formados por cenefas con composiciones fantásticas donde los módulos son manejados en espejo (Isabel Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de la evangelización” en *Muros, sargas y papeles*, 507-508).

³⁸ El artesonado es un armadura o bóveda formado por artesones, es decir, adornos poligonales, cóncavos, moldurado y decorado, que en conjunto techan un lugar. Estos elementos, los artesones, pueden ser de madera, piedra u otros materiales. Manuel González Galván, *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal* (México: UNAM, IIE, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2006), 265.

³⁹ Sebastián Serlio, *Tercer y Cuarto Libro de Architectura* (México: Gobierno del Estado de Puebla, IIB, UNAM, Facultad de Arquitectura, LunArena, 2006); Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La pintura mural durante el Virreinato” en *Muros, sargas y papeles* (México: IIE-UNAM, 2011), 539-42; Aban Flores Morán, “La pintura mural de los conventos dominicos en la Nueva España (1530-1590)” en *Arte y hagiografía, Siglos XVI y XX*, Eugenio Martín Torres (ed.) (Colombia: USTA, 2019), 54.



Ilustración 6.8. Contrafuertes decorados con elementos renacentistas en el convento de Santo Domingo de Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.9. Columnas con capitel de "cavetto simple" en el claustro bajo del convento de San Vicente Ferrer Ozumba, Edo. Méx.
Fotografía Aban Flores Morán (2012).



Ilustración 6.10. Columna con capitel con decoración fitomorfa en el convento de la Asunción en Amecameca, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.11. Columna con capitel con perlas isabelinas en el convento de San Agustín en Atotonilco el Grande, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 6.12. *Arma Christi* en una celda del convento de Santiago Apóstol Ocuituco, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.13. Claustro bajo del convento de Santo Domingo Hueyapan, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2012).

Al acercarnos a estas representaciones, algo que de inmediato llama la atención, y que incluso ha causado desconcierto, es su versatilidad. La pintura mural nunca fue algo estable y fijo, sino que se transformaba al variar la población, sus relaciones y las tendencias del gobierno, entre otros muchos motivos. Así, con cada cambio, se realizaban nuevos murales que respondían a las necesidades del momento.

Ante ello, se hace evidente que, para poder identificar las relaciones y negociaciones entre las órdenes mendicantes y los indígenas, es necesario analizar los murales tanto espacial como temporalmente. La dimensión espacial en el convento hace referencia al lugar del edificio donde se pintaron los murales. Este análisis permite identificar las diferencias de los programas pictóricos en un convento y su destinatario, es decir, si la imagen servía para la contemplación de los frailes, para la agrupación que convivía en el edificio o estaba hecho para toda la población. Por otro lado, la dimensión temporal, es decir, los cambios que tuvieron los murales se distinguen con un análisis de la superposición de las capas pictóricas, el cual permite identificar las transformaciones y continuidades que existieron en los programas, las diferencias ideológicas y discursivas de los mendicantes y las posturas sobre la integración de la cultura indígena a la nueva sociedad.

2. EL ESPACIO. DETERMINANTE DE LA IMAGEN

La colaboración entre el indígena y el fraile quedó reflejada en cada muro del convento. La cimentación, la construcción, el aplanado y el decorado, son muestras patentes de una compleja negociación que existía entre estos grupos. A pesar de ello, en la pintura mural, la decisión de qué imagen se iba a pintar en un muro dependía de la función que tenía la habitación. Por tanto, definir los programas pictóricos en relación a un determinado espacio es ineludible, ya que detrás de los murales que cubren una habitación se encuentra una meticulosa planeación que pretendía, por medio de la imagen, mostrar el significado del lugar y las actividades que se debían de realizar ahí, las cuales, en buena medida, se

podían conseguir con una decoración adecuada.⁴⁰

El convento se encontraba planeado en función de tres distintos ámbitos:⁴¹

- El primero de ellos era un espacio íntimo, personal, donde el lugar estaba pensado para que una sola persona lo ocupara, se apropiara de él.
- Los espacios grupales estaban concebidos para que varias personas llevaran a cabo su vida comunitaria. En este sentido, el espacio grupal estaba dirigido a la comunidad mendicante; aunque, en muchas ocasiones, este espacio también era ocupado por los indígenas, ya fuera porque tuvieran la tarea de limpiar el edificio, que vivieran ahí (recordemos que muchos indígenas eran castigados por haber cometido alguna falta con la reclusión en un convento) o que fuesen parte de un grupo que se reunía en este edificio (como las cofradías),⁴² en todos estos casos los indígenas participaban activamente dentro del espacio grupal.
- Por último, un tercer espacio era el público, donde todo el pueblo tenía participación, era el sitio hecho por y para el indígena.

Hay que mencionar que, en estos tres espacios, aunque su proyección estaba dirigida a un grupo determinado y buscaban cumplir con una función específica, en realidad los individuos que utilizaban estos lugares no tenían restricciones tan definidas. Así, notamos que la población se desplegó por todo el convento y realizó labores tan simples como cocinar o barrer, hasta otras como decorar el edificio, con lo cual se apropiaban del lugar y lo hacían suyo, de la comunidad.

⁴⁰ Franco Lotito Catino, "Arquitectura, psicología, espacio e individuo" *Revista AUS*, 6 (2009): 13.

⁴¹ Una primera propuesta de esta división se encuentra en Aban Flores Morán, *El color de la evangelización dominica* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014), 28-33.

⁴² Esto queda expresado en varios procesos inquisitoriales. Por ejemplo, en el proceso llevado a cabo contra Tacatecle y Tauistecle por realizar festividades prehispánicas, al encontrarse culpables, se les condenó a ser llevados "al monasterio del pueblo de Tula, para que allí los tenga el padre guardián reclusos, hasta que otra cosa su señoría mande". AGN, *Procesos de indios idólatras y hechiceros* (México: Tip. Guerrero Hnos., 1912), 16.

Por tanto, esta segmentación es útil, principalmente, porque nos ayuda a categorizar las pinturas murales de acuerdo con un espacio, permitiéndonos vincularlas con un público ideal, al que iban dirigidos los discursos visuales que se creaban.

2.1. LAS CELDAS DE LA ORACIÓN

El lugar donde vivían los religiosos eran las “celdas” y se encontraban en el claustro alto, accediéndose a estos cuartos por un pasillo interior (claustro) o por el mismo corredor de la planta alta. Estas habitaciones constituyen el principal exponente del ámbito privado y reflejan los preceptos de las órdenes mendicantes sobre cómo debía comportarse el fraile. Para ello, todas las celdas debían ser iguales, con excepción de la celda destinada al prior, que generalmente era más grande. En ellas, tanto en su mobiliario como en sus paredes se debía mostrar pobreza y sencillez. Para ello, los cuartos tenían una escala íntima, es decir, eran espacios reducidos y de pequeña altura,⁴³ que debía tener: “ocho pies de ancho y nueve de largo, y la calle del dormitorio a lo más tenga cinco pies de ancho”.⁴⁴ Asimismo, el mobiliario era tan pobre que en algunos conventos los mismos frailes se sorprendían de las carestías que pasaban sus hermanos, como ocurrió con Matías de Escobar que al visitar el convento de Valladolid se sorprendió de que los frailes dormían “en las duras tablas, pues sólo mediaban dos pieles de corderos con que engañaban más que aliviaban el cuerpo, sin más colchón que el referido”.⁴⁵

Esta vivencia, sencilla e íntima, se veía completada con la pintura mural. Por ello, para remarcar el carácter austero de la celda se prefirió una pintura monocroma (en negro o rojo),⁴⁶ con el techo y la parte superior del muro. Los temas que se pintaron tenían pocos

⁴³ José R. Alonso P., *Introducción a la historia de la arquitectura* (Barcelona: Reverté, 2005), 153.

⁴⁴ Andrés Melquiades, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), 322.

⁴⁵ Escobar, *Americana thebaida*, 406.

⁴⁶ Esto sobre todo fue frecuente a inicios del siglo XVI, ya que a finales de esta centuria muchas de las pinturas de las celdas también tenían una pintura policroma, aunque, durante el siglo XVII muchas

elementos iconográficos, representándose *El Calvario* o las *Arma Christi*, como ocurrió en el convento de Santiago Apóstol Ocuituco (Morelos), donde se pintó en la bóveda de las celdas un diseño serliano; en la parte superior del muro se colocó un grutesco y en el tímpano se pintó una escena con las Armas de Cristo en un paisaje pedregoso con árboles en el fondo (ilustración 6.12). La idea que estaba detrás de estas representaciones era que la imagen debía de tener una función espiritual, donde los murales fueran contemplados y meditados por el fraile que habitaba la celda.

Esta concepción de la imagen, como vimos en el capítulo 1, se había desarrollado desde la Edad Media y, para el caso de la Nueva España se articulaba dos concepciones que pudieron coexistir, aunque en su génesis eran contrarias. La primera de ellas pensaba que el edificio debía de ser sobrio, sin una decoración lujosa o una multitud de imágenes que distrajera a los frailes de la oración y meditación.⁴⁷ Esta premisa tuvo como mejor exponente a san Bernardo, quien en su *Apologi ad Willelmum* (1125), había arremetido contra la excesiva decoración del edificio.⁴⁸ La segunda postura afirmaba que la imagen ayudaba a que el pensamiento se elevara a lo divino con la “guía manual” de lo material, como lo había expresado pseudo Aeropagita en su obra *De cælesti hierachia* (ca. s. VI d.C.) y por el abad Suger.⁴⁹ Por lo tanto, en las celdas confluían estas dos posturas al contener imágenes sencillas que no distraían al fraile de la oración y, dado que el tema principal era la vida de Cristo y la Pasión, servían para que el fraile centrara su reflexión en estos tópicos.⁵⁰

celdas volvieron a su sencillez original, con un sencillo cuadro pintado al óleo sobre la pared.

⁴⁷ Aban Flores Morán, *El color de la evangelización dominica*, 33-36.

⁴⁸ Erwin Panofsky, *El abad Suger* (Madrid: Cátedra, 2004), 41.

⁴⁹ Panofsky, *El abad Suger*, 18, 36.

⁵⁰ Los murales en las celdas podían servir como una guía en la meditación orientada, procedimiento que los movimientos surgidos en el siglo XV, como la *Devotio Moderna*, habían establecido. En una de las propuestas sobre cómo realizar esta meditación, san Juan de Ávila mencionaba que el mejor momento para realizarla era una hora antes del amanecer y los temas que se debían de seguir eran: el lunes, el camino a Getsemaní y el prendimiento; el martes, los hechos ocurridos desde la oración

El espacio privado era de recogimiento y oración, donde los frailes tenían una vivencia estática y las únicas actividades que realizaban eran: dormir, orar, escribir y leer. Es necesario advertir que la actividad del estudio, no se permitía en la celda, ya que era una labor comunitaria. Incluso, dado que el estudio iba de la mano con la reflexión, muchas de las órdenes reglamentaban aquellas cosas que se debían de estudiar.⁵¹

Una vez que el fraile traspasaba los muros de su celda, se veía integrado a su comunidad, donde interactuaba con sus hermanos y con los indígenas que colaboraban en el convento, es decir, entraba al espacio grupal.

2.2. EL ESPACIO DE LA VIDA COMUNITARIA

El espacio grupal era donde se llevaba a cabo la vida comunitaria. Este, a diferencia de los monasterios europeos que se encontraban cerrados a la población, estaba abierto a las personas, lo cual hacía que se realizaran más actividades de aquellas para las cuales estaba planeado. Los espacios grupales del edificio eran, en el claustro alto, el *scriptorium* o biblioteca y el corredor; y en el claustro bajo los cuartos de servicio, es decir, el antrefectorio, el refectorio, la sala de profundis, la cocina y la capilla particular.

Estos lugares se caracterizaban arquitectónicamente por ser espacios cerrados, amplios y con una escala normal, es decir, no tenían un tamaño monumental ni eran espacios íntimos, sino que eran “cómodos para el ser humano”.⁵² Estas habitaciones podían tener un diseño de casetones en la bóveda, un grutesco en la parte superior de la pared y, en muchas ocasiones, un epígrafe que ayudaba a darle un significado y sentido al lugar. La parte central del muro, a diferencia de la decoración sobria de las celdas, tenía

en el huerto hasta la flagelación; el miércoles, la coronación; el jueves, la condenación y el vía crucis; el viernes, la crucifixión; el sábado, el descendimiento y la sepultura; y por último el domingo, la resurrección. Melquiades, *Historia de la Mística*, 241-243.

⁵¹ Daniel Ulloa H., *Los predicadores divididos. Los dominicos en Nueva España. Siglo XVI* (México. El Colegio de México, 1977), 237.

⁵² Alonso P., *Introducción a la historia de la arquitectura*, 153.

pintadas grandes escenas donde interactuaban varias figuras con una escala normal y un predominio de las figuras antropomorfas. En estas composiciones, aunque dominaba el color negro, al pasar de los años se colorearon y adquirieron una vistosa policromía, aunque nunca con el esplendor del ámbito público.

Los espacios semipúblicos tenían una función y un significado específico, los cuales se hacían patentes por medio de la pintura, recordándole a los “frailes, viajeros y estudiantes, el espíritu en el que habían profesado”.⁵³ Por ejemplo, el refectorio no solamente era el lugar donde los frailes comían, sino que al estar ahí debían de recordar el dogma de la Eucaristía, es decir, cuando el pan y el vino por medio de la consagración se convierten en el cuerpo y la sangre de Jesús. Para recordar este dogma se usaban dos escenas que ayudaban a esta reflexión: *La última cena* y *El milagro de la multiplicación de los panes y los peces* (ilustración 8.9).⁵⁴

El significado del ámbito semipúblico se podía reafirmar con epígrafes en latín, como sucedió en el comedor del convento de Santo Domingo de Oaxtepec (Morelos), donde se escribieron los tres primeros versículos del capítulo 23 del Libro de los Proverbios, que dice: “Si te sientas a la mesa con un señor, fíjate bien en lo que tienes delante; clava un cuchillo en tu garganta, si tienes mucho apetito. No ambiciones sus manjares, porque son un alimento engañoso” (Proverbios 23:1-3) (ilustración 8.2). Con lo cual, por medio de las escenas pintadas y los textos, se buscaba clarificar el sentido del espacio.

Estos lugares, aunque tenían un gran tamaño, al convivir muchas personas propiciaban la quietud, el estatismo. Pero, a diferencia de las celdas, el rico programa

⁵³ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana: 1533-1630* (México: UNAM, IIH, 1989), 155.

⁵⁴ La relación del milagro de la *Multiplicación de los panes y los peces* con la eucaristía se debe a que los dos hechos comparten una serie de gestos típicos, como son tomar el pan, pronunciar la bendición, partirlo y darlo a los discípulos. José Rico Pavés, *Los sacramentos de la iniciación cristiana* (Salamanca: Instituto Teológico San Ildefonso, 2006), 118.

pictórico permitía un dinamismo visual, donde el fraile podía perderse en las representaciones, seguir su narración y focalizar su reflexión en el elemento relevante de la escena, en la figura trascendental.⁵⁵

Los ambientes grupales ayudaban a crear unión en la comunidad y, por medio de las imágenes se recordaban aquellos principios importantes que guiaban la vida del grupo. Esto, como se advertirá más adelante, propició que cada una de las órdenes, al seguir principios específicos, creara una pintura mural propia que reflejaba la identidad de la Orden.

2.3. LA PREDICACIÓN Y SU ÁMBITO

Más allá de los lugares destinados a la comunidad se encontraba el espacio público, donde toda la población tenía acceso y participación. Este ámbito se encontraba comprendido por la iglesia, el portal de peregrinos, el corredor del claustro bajo⁵⁶ y la capilla abierta; lugares donde toda la población tenía acceso, se generaba la unión de la congregación y, sobre todo, donde el indígena tenía una mayor participación.

Estos sitios, a diferencia de los ámbitos dedicados a la orden, se caracterizan por la apertura y la monumentalidad. La iglesia generalmente es el espacio más grande del conjunto, lo cual le daba una jerarquía ante los demás lugares. La idea de inmensidad del templo se lograba elevando muy alto el techo de la nave, con lo cual se creaba una idea de infinitud. En cambio, en el portal de peregrinos, la capilla abierta y el claustro bajo, se

⁵⁵ Flores Morán, *El color de la evangelización dominica*, 34.

⁵⁶ El corredor y el patio del claustro bajo también tenían una función grupal, ya que antes de servir como un lugar de distracción y relajamiento, servían para meditar la palabra de Dios mientras se caminaba en estos espacios. Laura Ledesma G., Alejandra González L. y Beatriz Sandoval, *...Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...* (México: INAH, 2005), 97; Pablo Escalante Gonzalbo, "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena." en *Felipe II y el arte de su tiempo*, de VV. AA (Madrid: Fundación Argenteria, UAM, Visor, 1998), 242; Diego Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1950), 133; Richard E. Phillips, *Processions through Paradise* (PhD diss., University of Texas at Austin, 1993); Laura E. Hinojosa, *Tlaquiltenango* (México: UAEM, 2009), 65.

buscaba generar una sensación de apertura al dejar descubierto uno de los lados de la estructura, consiguiéndose una sensación de inmensidad.⁵⁷

A diferencia de la vivencia estática que se tenía en las celdas y los espacios grupales, los espacios públicos estaban hechos para caminar y recorrerse. En ellos, toda la concepción del lugar y de la ornamentación se creaba a partir de la trayectoria del observador,⁵⁸ quien tenía una vivencia dinámica, ya fuera que caminara hacia el altar, recorriera las capillas posas en el atrio o se dirigiera a la ceremonia que se realizaba en la capilla abierta.

El movimiento también se expresó en la pintura mural donde, al igual que las celdas y los espacios comunales, se pintaron casetones en la bóveda, los grutescos recorren la parte superior del muro y en su parte central se encuentran composiciones saturadas, donde la figura humana (en escala mayor a la de un hombre) tenía el papel principal. En este espacio se encuentran intervalos saturados de murales y después se da un pequeño reposo y solamente aparece el grutesco, lo cual ayudaba a crear el sentido de pausa y continuidad, compañía y soledad.⁵⁹

Este espacio fue el que tuvo mayor concentración de pintura mural, por lo cual, aunque en un inicio careció de un gran colorido, se logró un gran impacto visual únicamente con las pinturas en grisalla. Posteriormente estos espacios fueron coloreados, cubriéndose parcial o totalmente las anteriores imágenes en blanco y negro, y creándose representaciones con un rico colorido, haciéndose más atractivas y provocando una mayor impresión en el espectador. La decisión de emplear una rica decoración en el ámbito público respondía a que estas imágenes, al estar destinadas a toda la población, debían de atraer a las personas al cristianismo y, a su vez, colaborar en la enseñanza y la difusión de las

⁵⁷ Flores Morán, *El color de la evangelización dominica*,

⁵⁸ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* (Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998), 63.

⁵⁹ Flores Morán, *El color de la evangelización dominica*, 41.

devociones entre la población.

El uso pedagógico de los murales fue muy común en la Nueva España, ocupándose entre las órdenes mendicantes para explicar los temas bíblicos a la población. Esto, como vimos anteriormente, se hacía en un inicio por medio de sargas o mantas que el fraile llevaba consigo y, cuando llegaba a un poblado, las desplegaba y comenzaba a predicar ante los rostros atónitos de las personas.⁶⁰ Con la construcción de los conventos, estas imágenes didácticas se pintaron en los edificios, con lo cual duraban más tiempo y, además, el indígena podía examinarlas en el momento que quisiera. Para que estos murales públicos propiciaran una mayor comprensión e impacto en la población, las escenas y las figuras se revestían de emotividad, resaltando con sombras los gestos de dolor y expresando con la posición de las manos los sentimientos de las personas; todo esto con la finalidad de que el espectador tuviera un sentimiento empático con los personajes y sintiera sus emociones.⁶¹ No es difícil imaginar que se dieran arrebatos de sentimiento enfrente de estas imágenes, en ocasiones llorando y desgarrándose las vestiduras y, en otras, alegrándose por un suceso milagroso. Cómo no iba a ocurrir esto, por ejemplo, si mientras uno veía uno de los conmovedores murales de la crucifixión, se encontraba un fraile, hábil predicador, declamando un discurso como el que compuso Pseudo Simeón Metafrasto para esta ocasión, donde María decía: “Entonces tú dormías sobre mi pecho como niño, y ahora duermes en mis brazos como muerto [...]. Entonces me ocupaba de tus pañales, y ahora me ocupo de tu sudario [...]. Entonces te cogía en los brazos de una madre cuando corrías y saltabas como hacen los niños, y ahora yaces de la misma manera [inmóvil] que los muertos”.⁶²

⁶⁰ Dávila P., *Historia de la fundación y discurso*, 251-259.

⁶¹ Pedro Miguel Ibáñez Martínez, “En torno al Nazareno de la Roldana,” en *La imagen devocional barroca*, de P. M. Ibáñez Martínez y C. J. Martínez (España: Universidad de Castilla - La Mancha, 2010), 12.

⁶² Hans Belting, *Imagen y culto* (Madrid: Akal, 2009), 379-80.

También, en ocasiones, la predicación se acompañaba por sonidos y olores, como ocurrió con fray Luis Caldera quien metía perros, gatos y otros animales en un horno que llevaba consigo y les prendía fuego, para que así las personas, con los aullidos de los animales, comprendieran el sufrimiento que tendrían los pecadores en el Infierno.⁶³ Esto, si se acompañaba con un discurso visual, como las torturas del Infierno que se pintaron en Xoxoteco (Hidalgo) (ilustración 9.70, 9.71) o en Actopan (Hidalgo) (ilustración 9.65-9.69), nos ayuda a tener una ligera idea de la importancia de la función didáctica de las imágenes en los espacios públicos.

Las imágenes públicas no sólo tenían un fin didáctico, ya que su finalidad devocional era igual de importante. Esto, como ya se ha mencionado, se veía favorecido por el carácter animado que las dos tradiciones le daban a la imagen, al buscar que expresaran “algo distinto de la vida puramente física, esto es, la existencia sobrenatural de la persona representada”.⁶⁴ Para ello, los personajes debían de parecer reales y, al mismo tiempo, mostrar una distancia con el espectador. Esto llevó a que se dibujaran las personas con un rostro prototípico, sin ningún tipo de seña particular y sin ninguna expresión; su figura era hierática y se representaba de forma realista; el espacio era indefinido, con una pequeña franja que simulaba la tierra; y la composición se enmarcaba con elementos arquitectónicos. Dichas características se encontraban principalmente en las figuras de los santos que se pintaban en los contrafuertes de los corredores, los cuales tenían un carácter devocional. Aún quedan indicios de ese fervor en las marcas de hollín que cubren muchos de los murales, las cuales se producían por el ofrecimiento constante de velas e incienso al santo.⁶⁵ De igual forma, las mismas crónicas de las órdenes dan cuenta del culto que los

⁶³ Diego Muñoz, “Descripción de la provincia de los apóstoles san Pedro y san Pablo en las Indias de la Nueva España” en *Archivo Iberoamericano* (1922): 383-425, 417.

⁶⁴ Belting, *Imagen y culto*, 41, 239, 352.

⁶⁵ Las marcas de hollín son eliminada en el proceso de restauración, con lo cual se borra la evidencia del culto, pero pueden quedar registradas en los trabajos de investigación previos a la intervención,

religiosos le rendían a las imágenes de los contrafuertes, como fue el caso de fray Jordán a quien se le acostumbraba ver de rodillas en los pasillos frente a los murales de los santos, con tanta atención y devoción “que parecía algún bulto insensible, y solamente se mostraba un hombre en la abundancia de lágrimas que derramaba”.⁶⁶

Con ello el espacio público desplegaba una doble imagen, emotiva por un lado e inexpresiva por el otro; a veces tenía un carisma didáctico y otras veces mostraba la devoción y la vida de las imágenes; pero, ya fuera por la historia que encerraba o por la veneración que le tenía la población, en ambos casos, las emociones y los sentimientos se hacían presentes en este ámbito. Ahí, las imágenes estaban destinadas a hablarle al indígena y buscaban que la religión “penetrara por los sentidos, los deslumbrara y embriagara”.⁶⁷

El espacio arquitectónico determinó indudablemente las imágenes que se pintaban en los muros, ya que debían de ayudar en las funciones que tenía cada espacio, ya fuera de oración, contemplación, predicación o devoción. Pero, los murales tienen además una innegable dimensión temporal. Fueron pintados en un momento específico y, por ello, en su forma, materialidad y función, se reflejan las ideas de la sociedad. Sería incorrecto pensar que todos los programas pictóricos fueron pintados en un mismo momento, al contrario, su elaboración abarca las distintas décadas del siglo XVI, lo cual hace que los murales tengan la capacidad de revelar los ideales que había en los primeros momentos (cuando la evangelización apenas llevaba unas décadas); en el periodo de afianzamiento y

como es el caso de Tetela del Volcán, donde Carlos Martínez Marín comenta que las pinturas se encontraban cubiertas por una gruesa capa de hollín causada por “la combustión de la madera de hogueras”, pero es interesante notar que este ennegrecimiento se menciona continuamente en la parte inferior de las imágenes de los santos. Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán* (México, UNAM-IIH, 1968), 85, 90-100.

⁶⁶ Dávila P., *Historia de la fundación y discurso*, 628.

⁶⁷ María T. Pita Moreda, *Los predicadores novohispanos del siglo XVI* (Salamanca: San Esteban, 1992), 112.

expansión de la labor mendicante, hasta el instante cuando la población indígena se había diezmado y las órdenes mendicantes iban en un proceso de declive. Todo ello, cada ajuste en las relaciones sociales afectó a los murales y les dio una dimensión temporal. Por ello, si somos capaces de identificar los sutiles cambios de color y de figuras que tuvieron los murales, podremos acceder a la transformación de la sociedad, las distintas ideas de las órdenes mendicantes y, sobre todo, la modificación de la participación indígena.

3. EL TIEMPO. LOS PROGRAMAS PICTÓRICOS

El indígena, cuando comenzó la intensa labor constructiva en la segunda mitad del siglo XVI, ya concebía a la iglesia como algo identitario, que le daba cohesión al grupo y que lo diferenciaba de otras poblaciones. Esto llevó a que muchas de las empresas constructivas de los conventos fueran planeadas por los mismos habitantes para que su pueblo tuviera un mayor esplendor. Aunque carecemos de datos para recrear de forma puntual este patronazgo de la comunidad, han llegado hasta nuestros días algunas menciones sobre ello. Por ejemplo, sabemos que, en la ciudad de Tlaxcala, el cabildo indígena fue quien reconstruyó el convento de San Francisco “debido a que las casas están por caerse”. Para ello se mandó que se cortara la madera, se labrara la piedra y se recolectará la cal y “una vez que se haya reunido todo lo necesario, se construirá rápidamente”.⁶⁸

Las obras que emprendía el gobierno indígena era para que los lugares tuvieran “buen aspecto” y en especial la iglesia, ya que este lugar era “la casa de nuestro señor dios, y no es casa para un hombre”.⁶⁹ La competencia entre los poblados, para ver quien tenía el mejor conjunto conventual, quedó registrada en la carta que don Martín Enríquez le envió al rey, donde comentaba que “los indios son tan envidiosos y tienen tanta competencia los

⁶⁸ Eustaquio Celestino Solís, Armando Valencia R. y Constantino Medina Luna, *Actas de cabildo de Tlaxcala, 1547-1567* (México: AGN, 1984), 327.

⁶⁹ Solís, Valencia R. y Medina Luna, *Actas de cabildo de Tlaxcala*, 260, 290.

unos con los otros, que cada uno querría aventajarse y que su iglesia y monasterio fuera más principal”.⁷⁰ Este trabajo emprendido por la población, conforme pasaron las décadas, comenzó a tener también la colaboración de las cofradías, quienes apoyaron en la construcción y adorno de los templos. Esto les ayudaba a las agrupaciones a propagar el culto del santo tutelar y mostrar su poder, atrayendo con ello a más personas a la organización.

La búsqueda de un convento esplendoroso ocasionó, algunas veces, serios problemas con la comunidad, debido a la explotación que se hacía del trabajador. El caso más sonado ocurrió en 1534 cuando se construyó al mismo tiempo la iglesia y el convento de Santiago Apóstol Ocuituco (Morelos), lo que generó una gran carga de trabajo para la población. Ante ello, fray Juan de Zumárraga le quitó la administración del pueblo a los agustinos, lo cual provocó que los frailes salieran enojados con todas sus cosas, incluyendo la campana, los ornamentos y los naranjos que habían plantado,⁷¹ aunque, años más tarde se les devolvió la administración de este lugar.

Fuera de estas menciones esporádicas, parece ser que el proyecto de la construcción del convento se realizó codo a codo entre la población y las órdenes. De no haber sido así, las grandes construcciones que vemos en la actualidad no se hubieran concretado. Para prueba de ello, conservamos las palabras de fray Pedro de Gante quien decía que los indígenas levantaban con entusiasmo las iglesias y los nuevos fieles dotaban a las parroquias “con imágenes de pincel, cruces y estandartes, que atestiguan gran amor y devoción a Dios Nuestro Señor”.⁷²

⁷⁰ Don Martín Enríquez al rey. México 23 de marzo de 1573. AGI, México 19, ramo 3, doc. 106. Citado en Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana: 1533-1630*, 209.

⁷¹ Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 204; Robert Ricard, *La conquista espiritual de México* (México: FCE, 2014), 321, 428 y 436.

⁷² Ernesto de la Torre Villar, “Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América” en *Estudios de Historia Novohispana* 5 (1974): 26.

A pesar de ello, existió un ritmo desigual en las construcciones. En ocasiones hubo templos que en poco tiempo se levantaron y gozaron del asombro de la población, como fue el caso de San Andrés Epazoyucan (Hidalgo), donde la edificación se terminó en poco más de siete meses.⁷³ En cambio, hubo otros proyectos que, aunque se pensaban construir en poco tiempo, terminaron tardándose varias décadas y, en muchos casos, nunca se terminaron, ya fuere porque la población indígena se diezmó; porque el poblado se empobreció; o porque los planes de las órdenes habían cambiado. Quizá, uno de los casos más representativos es el del convento de Santiago Apóstol en Cuilapan (Oaxaca), aunque encontramos ejemplos semejantes a lo largo del territorio mexicano.

Este desarrollo hizo que los conventos tuvieran distintas etapas constructivas, encontrándose algunos edificios que se realizaron en un solo momento y en otros casos su edificación se realizó en diferentes periodos.

La construcción de un convento podía seguir, con sus múltiples variantes, un esquema parecido. Lo primero que se construía del conjunto conventual era un pequeño espacio, generalmente con uno de los lados abiertos hacia el atrio, que servía para realizar el culto mientras la iglesia se terminaba. Estos espacios, cuando el conjunto conventual estaba listo, se convertían en la capilla abierta y, en otros casos, se abandonaban, colapsando al paso del tiempo por la falta de mantenimiento.

A la par se comenzaba a construir el convento, el cual podía consistir en una serie de estancias alrededor del patio central, sin la presencia de un corredor que ligara los espacios, como aún se puede apreciar en el convento de Santo Domingo Hueyapan (Puebla) (ilustración 6.13); o bien, se construían estas estancias unidas por un corredor con techo de madera, como ocurrió con el convento de San Francisco Tlahuelilpan (Hidalgo) o

⁷³ Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N.P.S. Augustin en las provincias de la Nueva España* (México: Porrúa, 1985), 113.

en Santa María Tepapayeca (Puebla) (ilustración 6.14). Estas primeras construcciones creaban un espacio para satisfacer las necesidades básicas de los religiosos: por un lado, la capilla permitía realizar los oficios divinos y, por el otro, el convento brindaba un lugar donde vivir a los frailes y así comenzar la labor de cristianización del lugar.

Satisfechas las necesidades básicas e inmediatas, se emprendía una labor constructiva más compleja, iniciándose la majestuosidad del conjunto. Éste comenzaba normalmente con la edificación de una iglesia de grandes proporciones, la cual podía tener una techumbre de madera que con el tiempo se sustituía por una bóveda de cañón corrido. Dicho cambio, podía tardar unos años, décadas o siglos en realizarse, como ocurrió con la iglesia de San Juan Bautista de Tetela del Volcán (Morelos), la cual estaba techada con vigas de maderas labradas bellamente, hasta que en 1772 se decidió sustituirlas por una bóveda de cañón corrido, la cual, por si fuera poco, comenzó a agrietarse, amenazando con colapsar, teniendo que reconstruirse en 1805.⁷⁴

Las huellas de estas modificaciones aún se pueden distinguir en los edificios. Los momentos constructivos se identifican de distintas maneras: en algunos casos los materiales y las técnicas constructivas cambiaron, en otras el tamaño de la piedra varió o, incluso, la pátina que la recubría nos muestra los distintos momentos de edificación. Un caso particular se encuentra en el convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan (Puebla), construido en 1558, tras la reubicación del pueblo que se encontraba en el cerro, aunque la iglesia quedó terminada hasta 1570.⁷⁵ Quizá, el primer edificio contaba con una pequeña capilla al norte de la iglesia, que servía para oficiar misa y como escuela. Pese a que no contamos con esta prístina construcción quedaron vestigios de su existencia en las paredes

⁷⁴ Martínez Marín, *Tetela del Volcán*, 73-4.

⁷⁵ Pablo Escalante Gonzalbo, "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan" en *Patrocinio, colección y circulación de las artes*, de Gustavo Curiel (coord.) (México: UNAM, IIE, 1997), 227-228.

de la iglesia, donde se alcanzan a percibir los agujeros que servían para sostener las vigas de madera del techo (ilustración 6.15). También, en los muros del templo se distingue que su elaboración no fue en un solo momento, ya que más arriba de esta oquedad se observa un segundo momento constructivo, evidenciado por el uso de una piedra angosta de color café claro; incluso se distingue una tercera etapa que ocupó una piedra más ancha y oscura. Mostrándonos con ello los distintos momentos que tenía la construcción de una iglesia y el tiempo, a veces de cientos de años, que implicaba su culminación.⁷⁶

Una vez que se finalizaba el templo se comenzaba a construir un convento de mayores proporciones. En aquellos casos, donde era necesario, se acababa de construir el claustro bajo, colocándose las arcadas o contrafuertes y, en caso de que ya existiera, se edificaba el claustro alto.

El desfase constructivo en los claustros de los conventos se puede apreciar en varios elementos: primero, en los materiales empleados para edificar cada piso; segundo, en las variaciones de los capiteles de las columnas de cada planta (ilustración 6.9); tercero, en la forma de techar las habitaciones (usándose en el claustro bajo una bóveda de cañón corrido y en la planta superior un techo a base de viguería de madera); por último, en el desfase de los ejes de las columnas de los claustros (ilustración 6.16).

Identificar estos cambios arquitectónicos, para nuestro tema de estudio, es muy importante, ya que, al estar la pintura mural supeditada a la arquitectura, en cuanto cambiaban los espacios del convento, también se daba una nueva decoración. A veces esto implicaba pintar el nuevo espacio; pero otras veces se renovaba por completo el edificio, creándose una pintura que producía un nuevo mundo.

⁷⁶ Comunicación personal con Pablo Escalante viernes 25 de mayo del 2018.



Ilustración 6.14. Corredor del claustro bajo del convento de Santa María Tepapayeca, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2012).

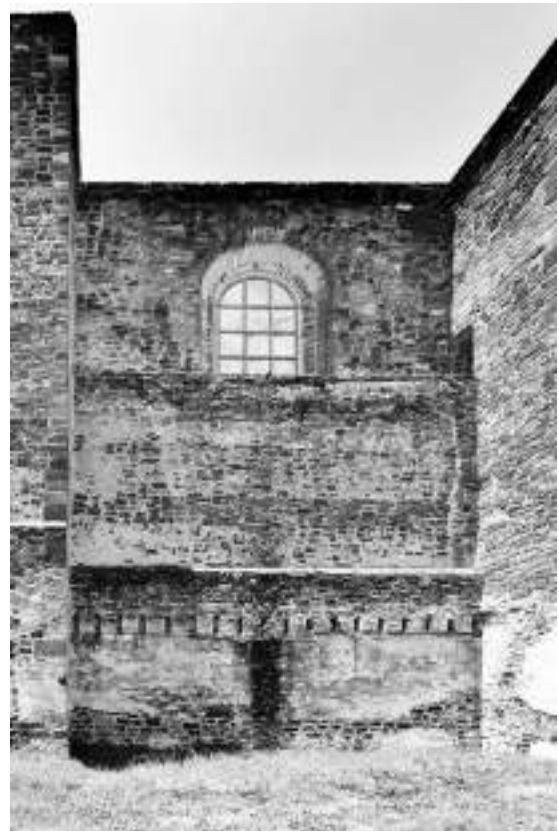


Ilustración 6.15. Huellas de las vigas que techaban la primera iglesia de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.16. Claustro bajo y claustro alto del convento de La Purificación Malinalco, Estado de México.
Extraída de: <https://www.flickr.com/photos/eltb/6793878692/in/photostream/>



Ilustración 6.17. *El árbol de san Francisco* en el portal de peregrinos del convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México, a inicios del siglo XX.

Extraída de George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: FCE, 1984),438.



Ilustración 6.18. *El árbol de san Francisco* en el portal de peregrinos del convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2014).



Ilustración 6.19. Superposición de etapas pictóricas en el convento de la Natividad en Tepoztlán, Morelos. Del lado izquierdo se ve un grutesco en grisalla, en el centro el mismo en color rojo y a la derecha con policromía.

Fotografía Aban Flores Morán (2012).

3.1. LA RENOVACIÓN DE LA IMAGEN. EL PASADO EN EL PRESENTE

Cuando uno se enfrenta a la decoración mural de un conjunto conventual, llama de inmediato la atención lo diferente que puede ser la pintura. En ocasiones el claustro bajo conserva un antiguo programa, mientras que el piso superior tiene una decoración completamente distinta. Otras veces, cuando se pintó el último espacio, todo el convento se remodeló, cubriéndose la primera decoración, aunque, con el pasar del tiempo, la pintura más reciente se desprendió, dejándonos entrever el antiguo programa. El problema se acrecienta si consideramos que muchas veces los murales no eran tapados completamente y solo tenían intervenciones parciales a lo largo del tiempo, añadiéndose nuevas figuras y repintándose algunos elementos. Todos estos repintes y transformaciones ocurrieron desde su creación hasta la actualidad, por lo que conservamos pocos programas pictóricos de un solo momento y por lo general tenemos un *collage* de temporalidades.

A todas estas dificultades se le suma una gran problemática: los diferentes criterios de conservación de la pintura mural que han existido en el siglo XX. La falta de acuerdos ha producido que el patrimonio sea intervenido por personas carentes de una formación adecuada para realizar esta labor, lo cual ha traído graves consecuencias. Asimismo, hasta hace unos años, la intervención de la pintura mural se rigió por la búsqueda del programa más antiguo, lo cual, sin una adecuada documentación (y el acceso a ella), nos privó de conocer los programas retirados. A todo esto, se suman las restauraciones que en ocasiones han agregado elementos que no son comprobables con la documentación existente y menos aún con la misma pintura. Uno de los casos más evidentes está en el convento de San Miguel Zinacantepec (Estado de México) donde Dalia Annunziata Consentino mostró cómo la restauración realizada en los años setenta del siglo XX se tapó una ventana del portal de peregrinos (ilustración 6.17) y sin ningún tipo de criterio, se colocó en el espacio recién creado a santa Clara, con lo cual se rompió la composición original

(ilustración 6.18).⁷⁷ Casos como éste abundan en la historia de la conservación de la pintura mural, como podría ser la exagerada restauración del convento del Divino Salvador de Malinalco (Estado de México) o el de la Casa del Deán, lo cual trae consigo una alteración del dato de estudio y, por tanto, se hace más complicado la comprensión de su significado y temporalidad.

A pesar de este dinamismo, la continuidad también se hace palpable en la pintura. Uno de los elementos que más llama la atención es cuando un mural es sustituido por una imagen idéntica, cambiando apenas la mano del artista o el color que se usaba. Uno de estos casos lo podemos ver en el convento de la Natividad en Tepoztlán (Morelos) donde se plasmó un grutesco con color negro, con un cesto de frutos, un roleo vegetal que se transforma en un pez, y un ave que come y desova sobre él (ilustración 6.19). Lo que llama la atención de este programa es que al poco tiempo se cubrió y se pintó otro diseño prácticamente idéntico, solo que ahora, en lugar de ocuparse el color negro, el rojo domina la composición.⁷⁸ Por si fuera poco, a finales del siglo XVI se volvió a tapar este mural y se volvió a pintar el mismo diseño, pero con color. Al ver estos cambios, que mantienen ciertos elementos del pasado, es indispensable preguntarnos ¿por qué sucede esto? ¿por qué mantener elementos antiguos en los nuevos programas?

La renovación de los edificios es un tema que aún está por explorarse. Sabemos que estas modificaciones no sólo eran el resultado de un cambio social, sino que su práctica también tenía un arraigado simbolismo. Entre las investigaciones que se han efectuado en este campo, si se nos permite el traslape espacial y temporal, están las realizadas entre los grupos mayas del Clásico. En estos reinos la renovación de los edificios no únicamente cumplía la función de hacer evidente el poder que la ciudad tenía, sino que en muchos

⁷⁷ Delia Anunziata, *Las joyas de Zinacantepec* (México, El Colegio Mexiquense, 2003), 59-61.

⁷⁸ Ledesma G., González y Sandoval, ... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios*, 109.

casos respondía a todo un complejo sistema de creencias. Cabe recordar que, en la época prehispánica, cuando se construía un nuevo edificio, el antiguo no se destruía, sino que era conservado en el interior y servía como cimiento de la nueva construcción. La preservación del antiguo edificio, además de tener una explicación estructural y económica (al invertirse menos tiempo y recursos en la construcción), también tenía un motivo simbólico. Así, una vez que se construía el nuevo edificio se destruía ritualmente al anterior, pero no se desechaba completamente, sino que se debía conservar algún elemento. Este vestigio del pasado debía incorporarse tanto al interior como en el exterior del inmueble, por lo que se colocaban piedras, glifos o, incluso, una decoración semejante a la que se había cubierto en las nuevas construcciones.

En este sentido, la decoración al mantener formas del pasado era concebida como algo antiguo y no como algo nuevo, con lo cual se traslapaba la dimensión temporal de la obra. Esto se debía a que muchos objetos se concebían como entes con características definidas, que les eran propias y formaban parte de su ser. En este sentido, la decoración era uno de los principales elementos identitarios y, por ello, al incluirse en un nuevo soporte, no sólo se incluían sus diseños, sino que su ser se hacía presente y, por ende, también el objeto.⁷⁹

La integración de elementos del pasado tenía la función de transferir ritualmente el poder y la sacralidad al nuevo edificio. Esto ocurrió en Ceibal (Guatemala), donde se renovó la estructura A-14 y el nuevo edificio ocupó el mismo espacio, los mismos materiales e, incluso, copió el mismo discurso que se había labrado en la escalera jeroglífica, con lo cual se llevaba a cabo un acto de transferencia del poder y, con ello, se trasladaba también la

⁷⁹Bryan R. Just, "Modifications of ancient maya sculpture" en RES: Anthropology and Aesthetics 48 (2005): 70; Shirley Boteler Mock, "Prelude" en *The sowing and the dawning*, Shirley Boteler Mock (ed.) (Albuquerque: University of New Mexico, 1998), 10.

sacralidad al nuevo edificio.⁸⁰

Para no ir tan lejos de nuestra temporalidad y zona de estudio, una situación semejante la podemos encontrar en el Templo Mayor de Tenochtitlán donde, además de tener piezas de otras culturas (como Teotihuacán y Tula),⁸¹ cada que se hacía una remodelación se conservaban materiales y decoraciones de los antiguos edificios en las nuevas construcciones. Esto puede verse claramente en la etapa IV del Templo Mayor (c. 1454) donde a los pies de la escalinata, del lado de Huitzilopochtli, estaba una escultura de Coyolxauhqui. En 1469 se agrandó este templo y, para transferir la sacralidad y el poder del edificio, se colocaron ofrendas alrededor del templo, se emplearon materiales del antiguo edificio en la nueva construcción y se mantuvo una decoración parecida. Ahí, una de las piezas cargadas de simbolismo y de sacralidad que continuaba prácticamente con los mismos rasgos era la Coyolxauhqui que se mantenía a los pies de la nueva escalinata que conducía al templo de Huitzilopochtli.⁸²

La incorporación de materiales constructivos, así como de esculturas e imágenes

⁸⁰ Just, "Modifications of ancient maya sculpture", 70; Mock, "Prelude, 10; A. Ledyard Smith, "Major Architecture and Caches" en *Excavations at Seibal, Department of Peten, Guatemala* (Cambridge, Massachusetts: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Press, 1982), 64-65; Patricia Ann McAnany, *Living with the ancestors* (New York: Cambridge University Press, 2013).

⁸¹ Leonardo López Luján y Alfredo López Austin, "The mexica in Tula and Tula in Mexico-Tenochtitlan" en *The art of urbanism* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2009), 385-422; Nigel Davies, "The Aztec concept of history: Teotihuacan and Tula" en *The native sources and the history of the Valley of Mexico* (Oxford : British Archaeological Reports, 1984), 207-214; Beatriz de la Fuente, "Escultura en el tiempo. Retorno al pasado tolteca" en *Artes de México*, 9 (1990): 36-53; Leonardo López Luján, *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano* (México: INAH, 1989); Leonardo López Luján, "The aztecs' search for the past" en *Aztecs* (London: Royal Academy of Arts, 2002), 22-29; Eduardo Matos Moctezuma y Leonardo López Luján, "Teotihuacan and its mexica legacy" en *Teotihuacan, Art from the City of the Gods* (San Francisco: Thames and Hudson and Fine Arts Museums of San Francisco, 1993), 156-165; Emily Umberger, "Antiques, revivals, and references to the past in aztec art" en *RES: Anthropology and Aesthetics* 13 (1987): 63-105.

⁸² Eduardo Matos Moctezuma, *Vida y muerte en el Templo Mayor* (México: Asociación de Amigos del Templo Mayor, FCE, 1998); 84; Eduardo Matos Moctezuma, *Coyolxauhqui* (México: SEP, 1979); Eduardo Matos Moctezuma, *Tenochtitlan* (México: FCE, 2006), 71.

del pasado, en los nuevos edificios no paró con la llegada de los españoles. Pese a que no contamos con muchas de las primeras construcciones que se edificaron, es posible suponer que continuó la integración de elementos prehispánicos en los edificios coloniales, los cuales, antes de ser una forma de resistencia ante el nuevo gobierno, era una manera ritual de transferir el poder, el simbolismo e inclusive la sacralidad a los nuevos edificios. Esto es patente en el edificio de los condes de Santiago de Calimaya (Ciudad de México), donde una serpiente sirve de base a la nueva construcción colonial (ilustración 6.20).⁸³ Pero, también lo podemos ver en iglesias y conventos que integran materiales o esculturas prehispánicas en sus muros, como se puede ver en la iglesia de Santiago Tlatelolco, Huaquechula (ilustración 6.21)⁸⁴ o Cholula, con un largo etcétera.⁸⁵

Asimismo, conforme los primeros edificios novohispanos fueron sustituidos por nuevas construcciones, las anteriores estructuras se vieron como un elemento del pasado, que guardaba parte del poder y la sacralidad del edificio, por lo que se hizo necesario incorporar elementos de estas primitivas construcciones. Lo anterior se puede advertir en la iglesia del convento de la Asunción de Yautepec (Morelos) donde se aprecia en la portada la integración de un elemento en relieve que formaba parte de la cenefa decorativa de la primera iglesia (ilustración 6.22).

Por ello, podemos afirmar que continuó a lo largo del siglo XVI la práctica

⁸³ El palacio de los condes de Santiago de Calimaya se reconstruyó en el siglo XVIII. Ignacio González-Polo, *El palacio de los condes de Santiago de Calimaya* (México: DDF, Comité Interno de Ediciones Gubernamentales, 1987), 36.

⁸⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, "Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI" en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea* en Helga von Kügelgen (ed.) (Frankfurt, Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2002), 71-93.

⁸⁵ La incorporación de chalchihuites en la iglesia puede entenderse también como una manera de simbolizar el templo cristiano como un tonacatépetl. Pablo Escalante Gonzalbo, "Terminología y comprensión del arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano. Sobre su naturaleza y su extinción", Ponencia presentada en el *XL Coloquio Internacional de Historia del Arte. Mundo, imperios y naciones: la redefinición del "arte colonial"*, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Ciudad Universitaria, octubre de 2016.

prehispánica de conservar en las nuevas construcciones la decoración y algunos materiales de los antiguos edificios, para transferir el poder y la sacralidad que tenían. Por ello, probablemente, cuando se renovaba un programa pictórico y se mantenían los mismos elementos, pero con un color distinto, se trataba de mantener las cualidades simbólicas y divinas que la pintura le dotaba al espacio. Asimismo, si recordamos que muchas de las imágenes eran consideradas *ixiptla*, entonces la continuidad de elementos formales y materiales, también ayudaban a trasladar las cualidades anímicas de la imagen.

No sólo los materiales muestran estas nociones, también las fuentes documentales registran cómo la renovación de las imágenes fue una actividad común en el siglo XVI. Por ejemplo, en los *Anales de Juan Bautista*, en medio de un desabasto de cal que sufrió la ciudad, se menciona que, el viernes 16 de febrero 1565, “se renovó la imagen, la que cubre a San José”⁸⁶, haciéndose referencia al repinte de la imagen, la cual no ha llegado a nuestros días para saber cuáles fueron estas renovaciones que se hicieron.

Además, en los documentos se consigna otra frase para referirse a la renovación de una imagen: “limpiar los colores”, que implicaba volver a colocar sobre el color original el mismo color -pero nuevo-, con lo cual las imágenes adquirirían un semblante y una nueva viveza. Esta fórmula la vemos contenida en los *Anales de Juan Bautista*, donde se menciona que el sábado 8 de septiembre de 1565: “se colocó el cielo en San José [...]. Y también en ese entonces otra vez se limpiaron los colores de las imágenes”,⁸⁷ es decir, en ese momento se repintaron las imágenes de San José de los Naturales.

En ocasiones, cuando se repintaban o “renovaban” los murales se dejaba constancia de esta intervención, como ocurrió en la pintura mural del portal de peregrinos

⁸⁶ Luis Reyes García, *¿Cómo te confundes? ¿acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista* (México: CIESAS, Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001), 307.

⁸⁷ Reyes García, *¿Cómo te confundes?*, 329.



Ilustración 6.20. Serpiente integrada al palacio de los condes de Santiago de Calimaya, Ciudad de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.21. Representación de un signo calendárico (uno caña), un punzón de hueso, punzones de maguey, un corazón y dos flores en el muro del convento de San Martín Huaquechula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.22. Fragmento de cenefa de la primera construcción integrada a la iglesia del convento de la Asunción de Yautepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.23. Pergamino con la leyenda "Se renovó en Marzo de 1848". Detalle de pintura mural en el convento de la Inmaculada Concepción de Ozumba, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 6.24. Pintura mural en el convento de la Inmaculada Concepción de Ozumba, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

del convento de la Inmaculada Concepción de Ozumba (Estado de México), donde se pintó *La entrada de los doce franciscanos* (ilustración 6.24).⁸⁸ La imagen, que en un inicio debió estar pintada en grisalla y con una gruesa línea negra, actualmente presenta un rico colorido, con tonos verdes, grises, azules, amarillos, ocre, anaranjados y rosas, que fueron puestos posiblemente al óleo, con lo cual se tapó la composición original. A los pies de uno de los frailes se encuentra un papel enrollado con la leyenda “Se renovó en Marzo de 1848” (ilustración 6.23).

Incluso, como hemos visto, el ámbito de las imágenes no se restringía a los edificios públicos. El indígena convivía con ellas en su día a día, ya que, desde muy temprano las imágenes occidentales entraron a sus viviendas, convirtiéndose en un elemento muy importante de su cotidianeidad. La imagen debía estar siempre cuidada y arreglada (más si era un *ixiptla*), por lo que su renovación fue frecuente. Gracias al testamento de Angelina Martina (1580), pochteca de Tlatelolco, sabemos que la renovación también se realizaba con las imágenes que los indígenas tenían en su casa. Así, ella declara que: “un pintor [tlapallacuillo] que se llama Cornelio tiene una ymagen en lienzo para renovar y no se le a pagado por ello cosa alguna y si la hubiere acabado se venda y de su valor se pague su trabajo al dicho pintor y la resta sea para hacer bien por mi ánima”.⁸⁹

La renovación de la imagen era realizada por los pintores, quienes debían recuperar la representación que se había perdido con el paso del tiempo. Los tlacuilos debían sacar de la penumbra los colores y las figuras y, con ello, reactivar su poder y su significado, lo cual se lograba, al igual que en los edificios, manteniendo elementos del pasado en el presente.

⁸⁸ Manuel Romero de Terreros, “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, VI, 24 (1956): 16-17.

⁸⁹ Luis Reyes Garcia, E. Celestino Solís, A. Valencia Ríos, C. Medina Luna y G. Guerrero Díaz, *Documentos nauas de la Ciudad de México del siglo XVI* (México: CIESAS, AGN, 1996) 192.

En ocasiones se prefería que el deterioro quedara visible, al ser una muestra más de los favores que hacía la imagen, ya que las huellas del paso del tiempo, las marcas de sus caricias, las cicatrices de eventos desafortunados o las renovaciones que habían intentado conservar su aspecto original, le conferían a la pieza un aura única⁹⁰ y probaba su actuar en este mundo, revelaba que era un *ixiptla* del personaje divino.

Todo lo anterior nos muestra, tanto documental como físicamente, que existía una dimensión temporal que determina los murales, el cual es indispensable tomarlo en cuenta para el análisis del programa. También, es indiscutible que los murales tuvieron una serie de intervenciones y renovaciones, las cuales dependían de los cambios arquitectónicos que se hacían en el edificio, los recursos económicos con los que contaba el pueblo y la práctica simbólica de la comunidad. Todo ello, hacía que la imagen variara con el tiempo, en ocasiones redecorándose por completo el edificio (dotándoles de una nueva vida a las imágenes) o, por el contrario, pintándose solamente la nueva estancia que se había construido.

Ante todas estas afirmaciones, si la pintura mural se encuentra fragmentada, no tenemos programas completos y un solo edificio (o una sola estancia) cuenta con distintos momentos pictóricos, surgen irremediamente las preguntas: ¿cómo podemos distinguir los cambios que se realizaron en los murales?, ¿cómo relacionarlos cada uno de ellos con una determinada fecha? y ¿cómo podemos dotarles a estas imágenes de una dimensión social?

4. ¿CÓMO APREHENDER EL TIEMPO EN LA IMAGEN? METODOLOGÍA DE ESTUDIO

La pintura mural conventual tiene una dimensión espacial y temporal, es decir, su forma cambiaba según el espacio donde se pintaba y también se renovó varias veces a lo largo

⁹⁰ William B. Taylor, *Shrines and miraculous images. Religious life in Mexico before the Reforma* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010), 22.

del siglo XVI. Estas variaciones son muy importantes, ya que son un testimonio de la relación entre el indígena y el fraile, al decidir los religiosos, los indígenas del cabildo, las cofradías y los artistas, la forma y los temas que se pintaban, así como el discurso que se quería comunicar.

La pintura mural, al igual que las relaciones entre los grupos, no fue estática durante el siglo XVI, por lo que sería un grave error abordarla de forma homogénea, sobre todo si queremos entenderla a profundidad. Al acercarnos a su estudio distinguimos que esta representación es sumamente dúctil y, como buen indicador social, cuando la sociedad cambiaba, necesariamente los programas pictóricos también lo hacían.

Detengámonos un segundo en esta idea e imaginemos un siglo XVI, donde la interacción entre las dos tradiciones no tenía ningún precedente. Cada día se implementaban, modificaban e integraban distintos elementos de una y otra tradición, creándose un periodo dinámico, de constante cambio. Por ello, si el cambio social fue persistente en este periodo y la pintura mural era sensible a las transformaciones de las agrupaciones, entonces deberíamos esperar en las imágenes un gran dinamismo, y en buena medida, con ello podemos visibilizar el problema al cual nos enfrentamos.

Dentro del cambio existen patrones, características que se mantienen durante un lapso de tiempo, normas que imperan en un periodo, que guían la conducta del individuo y que, aunque se modificaron poco a poco en el quehacer cotidiano, determinan las producciones culturales.

La identificación de los cambios y las continuidades de los programas pictóricos y, con ello, de las transformaciones que vivió la población novohispana en el siglo XVI, se puede hacer con un análisis de la superposición de las capas pictóricas. Para esto, debemos afirmar que el siglo XVI no es homogéneo y que está compuesto por distintos

periodos con características e ideas particulares.⁹¹

Las creencias de la sociedad se expresaron en un estilo específico, es decir, una manera común de realizar una imagen,⁹² la cual se hace evidente en la línea, los colores, la textura, la composición y las dimensiones de las formas, entre otros elementos más.⁹³ Un estilo también posee cualidades iconográficas propias, utiliza un grupo limitado de figuras o formas, las cuales, al relacionarse entre sí, crean un lenguaje pictórico que transmite un discurso particular.⁹⁴

Estas características (formales, iconográficas y discursivas) fueron utilizadas de una manera particular en un momento determinado, creándose un estilo único, el cual quedó reflejado en una etapa pictórica.

Dado que el estilo, no es una decisión individual, sino que responde a las necesidades grupales, estas características se encuentran en todos los edificios que se construyeron y decoraron en un momento determinado.

La pintura mural no era un elemento estático. Como todo producto social, con el cambio de inquietudes e intereses de los grupos, se cubrían parcial o totalmente las imágenes y se pintaban nuevos murales acordes a los tiempos y gustos del momento.⁹⁵

Estos recubrimientos, o renovaciones, permiten darles una temporalidad a los murales, ya que, al sobreponerse una capa tras otra, se creó una secuencia pictórica que muestra una sucesión temporal.

Esta sucesión puede ser tratada como una secuencia estratigráfica, por lo que una capa pictórica sería un estrato y, de acuerdo con el principio establecido por la estratigrafía,

⁹¹ Antonio Rubial. *El paraíso de los elegidos* (México: FCE, 2010).

⁹² Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art* (New York: George Braziller, 1994), 51.

⁹³ Sonia Lombardo de Ruiz, "El estilo teotihuacano en la pintura mural," en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán, Estudios*, de B. de la Fuente (México: UNAM, IIE, 2001), 3.

⁹⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos* (México: FCE, 2010), 51-59.

⁹⁵ Flores Morán, *El color de la evangelización dominica*, 46.

las capas internas serían más antiguas y las capas externas serían más recientes.⁹⁶

Este planteamiento nos permite distinguir el primer programa pictórico y aquellos que le siguieron. Cada uno de estos estratos se puede asociar con una temporalidad relativa, relacionada con la fecha de construcción del edificio o con cualquier otro elemento que provea de este dato (documentos, inscripciones, etc.). La fecha de construcción del convento, que contamos con ella en la mayoría de los casos, puede vincularse con el primer programa pictórico, ya que suponemos que una vez terminado el edificio debió de colocarse la primera capa pictórica y, a partir de ahí, se sobrepusieron sucesivamente las demás capas.

La fecha dada por un programa pictórico puede relacionarse con los murales que tengan rasgos formales, figuras y un lenguaje parecido, es decir, que compartan el mismo estilo, con lo cual se puede datar aquellos programas que no pueden relacionarse directamente con una fecha. Asimismo, al tener varios programas fechados, se puede establecer el lapso temporal de un estilo y las características que tuvo, con lo cual, si somos capaces de diferenciar estas sutilezas, podremos acceder a los cambios y las continuidades de la pintura mural en el siglo XVI.

Pero, no debemos de olvidar, que cada una de las órdenes, al tener ideales, una posición sobre su labor en el Nuevo Mundo y la manera de integrar al indígena, crearon programas murales específicos, los cuales fueron transformándose a lo largo del tiempo. Por tanto, para poder acceder a estos elementos, abordaremos los programas pictóricos y la sucesión de estratos que se aprecian en los conventos de los franciscanos, dominicos y agustinos. Lo cual nos ayudará a dimensionar su labor, identificar semejanzas y discrepancias, y la forma de relacionarse e integrar a la tradición indígena.

⁹⁶ Edward C. Harris, *Principios de estratigrafía arqueológica* (Barcelona: Crítica, 1991), 52-54.

CAPÍTULO VII

LOS MURALES FRANCISCANOS

Después de la derrota de Tenochtitlán, Hernán Cortés advirtió la necesidad de comenzar con la conversión y evangelización del nuevo territorio, para ello, en su *Cuarta carta de relación*, fechada el 15 de octubre de 1524, pedía explícitamente que se enviaran frailes de la orden de san Francisco y santo Domingo para esta labor.¹ La preferencia por estas órdenes muestra el aprecio que tenían, sobre todo a partir de la restructuración que habían tenido en el siglo XVI.

Como hemos visto, los franciscanos en el gótico tuvieron fuertes cambios. El crecimiento de la orden, la disminución de la población por las pestes y las distintas interpretaciones de la regla franciscana, provocaron que surgieran dos vertientes en esta

¹ Hernán Cortés, *Cartas de relación* (México: Porrúa, 1975), 204.

agrupación: los conventuales que apoyaban la atenuación de la regla, sobre todo en lo concerniente a la pobreza; y los observantes que tenían una absoluta sujeción a los principios franciscanos. Estas posturas ocasionaron que los franciscanos estuvieron envueltos en una pugna constante y surgieran incluso posiciones extremas, como la de los *reformados*, que buscaban seguir fielmente los principios de la orden. Aunque, también consideraban que el estudio era una labor fundamental, lo cual los distinguía de los observantes.²

Uno de los principales centros *reformados* era España, específicamente la región de Extremadura, donde fray Juan de Guadalupe creó la custodia del Santo Evangelio que tenía una estricta forma de vida.

Durante todo el siglo XV las pugnas entre los *observantes* y los *conventuales* no pararon y, en cambio, surgieron nuevos movimientos, los cuales, para no separar más a la orden, debían de integrarse a una de las dos posturas generales. Esto también ocurrió con los *reformados*, quienes a la hora de tomar un partido se unieron a los *conventuales*, pese al gran parecido que tenían con la *observancia*. De todas formas, a pesar de estas rivalidades, las posturas se unieron en 1519 y la custodia reformada del Santo Evangelio se convirtió en la provincia de San Gabriel.³

Mientras esto ocurría en Europa, la presencia franciscana en el nuevo territorio se daba a la par de la conquista, ya que con Hernán Cortés se encontraban dos frailes franciscanos: fray Diego Altamirano y fray Pedro Melgarejo, quienes tuvieron una labor limitada en la evangelización. Caso contrario fue el de fray Juan de Tecto, fray Juan de Ahora y fray Pedro de Gante, quienes llegaron a la Nueva España en 1523 y comenzaron de inmediato a conocer las costumbres y el idioma de los pueblos del Centro de México.⁴ A

² Antonio Rubial García, *La hermana pobreza*: (México: UNAM, FFyL, 1996), 21-7.

³ Rubial García, *La hermana pobreza*, 27-34

⁴ Lino Gómez Canedo, *Evangelización, cultura y promoción social* (México: Porrúa, 1983), 275; Georges Baudot, *La pugna franciscana por México* (México: Alianza, CONACULTA, 1990), 25.

pesar de este primer esfuerzo, la labor de evangelización inició propiamente con la barcada de “los doce primeros franciscanos” que llegaron a la Nueva España en 1524, con lo cual se cambió el rumbo de este territorio⁵

En un inicio, esta expedición iba a ser emprendida por fray Francisco de los Ángeles y fray Juan Clapión, pero, al ser nombrado general de la orden el primero y al morir el segundo, la empresa no se pudo llevar a cabo. Aun así, Francisco de los Ángeles no dejó de interesarse por el territorio americano y cuando Carlos V le solicitó frailes para la tierra recién conquistada, él no dudó en encomendar la tarea a la provincia de San Gabriel y así quedó al mando de la misión su provincial, fray Martín de Valencia, quien se embarcó con otros once frailes hacia las tierras novohispanas.⁶

La llegada de los doce franciscanos fue un evento sin par. Hernán Cortés, acompañado de todo su séquito, salió a recibirlos y cuando llegó ante ellos, enfrente de la mirada atónita de los indígenas, se arrodilló y besó sus vestiduras.⁷ Este hecho marcó para siempre la historia del territorio e hizo más fácil la labor de los franciscanos, ya que propició que los indígenas tuvieran un gran respeto hacia la orden.

Los franciscanos, una vez establecidos en la capital del imperio mexica, comenzaron su labor de evangelización y se diseminaron por los poblados de México, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo, desde donde comenzó su expansión.⁸ Así, para 1531, además de las anteriores fundaciones, se encontraban ya en Cuernavaca, Cholula, Tlalmanalco, Coyoacán, Cuautitlán, Tula, Tepeaca y Yecapixtla. Este desarrollo, en buena medida, fue posible gracias a la llegada de varias barcadas que agrandaron la presencia franciscana en

⁵ Fidel de Jesús Chauvet, *Los franciscanos en México* (México: Provincia del Santo Evangelio de México, Tradición, 1989) 23.

⁶ Rubial García, *La hermana pobreza*, 95; Andrés de Guadalupe, *Historia de la santa provincia de los Ángeles de la regular observancia y orden de nuestro serafico padre san Francisco* (Madrid: Mateo Fernandez, 1662), 190

⁷ Diego de Valadés, *Retórica cristiana* (México: FCE, 2013), 223.

⁸ Chauvet, *Los franciscanos en México*, 26.

México y, con ello, su labor pudo extenderse a más poblados.

El crecimiento de la orden, la distancia con España y el desconocimiento de la realidad americana por los peninsulares, llevó a que, en el capítulo general de la orden celebrado en Niza en 1535, se diera la escisión del territorio novohispano y se fundara la provincia del Santo Evangelio, en recuerdo de aquella custodia de extrema observancia.⁹

El vínculo de la nueva provincia con el movimiento *reformado* era enorme, ya que los franciscanos novohispanos buscaban fundar una nueva Iglesia que siguiera el cristianismo primitivo en todos los aspectos. Esta postura creó un cristianismo más puro e íntimo, que dejara fuera lo superfluo de la práctica y fomentaba las prácticas ascéticas y contemplativas, así como la lectura de los evangelios y las epístolas.¹⁰

Los franciscanos novohispanos también siguieron de forma estricta las reglas de la orden, sobre todo en lo relativo a la pobreza. Esto llevó a que tuvieran un vestido modesto, una alimentación precaria y no contaran con dinero ni bienes materiales. La impresión que causó esta forma de vida a los indígenas fue muy grande¹¹ e incluso a uno de ellos “pusieronle este nombre de Motolinea los caciques y señores de México, que quiere decir en su lengua el fraile pobre, porque cuanto le daban por Dios, lo daba a los indios y se quedaba algunas veces sin comer, y traía unos hábitos muy rotos y andaba descalzo y siempre les predicaba; y los indios le querían mucho porque era una santa persona”.¹²

Los frailes novohispanos, siguiendo a la vertiente reformada, también hicieron del estudio uno de los ejes de su labor. Así, en los conventos franciscanos, aunque se analizaban los textos bíblicos y a los autores grecorromanos, se estudió profusamente el

⁹ Augustín de Vetancurt, *Teatro mexicano* (México: Porrúa, 1982), 24; Antonio Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica* (México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2002), 12; Ryan Dominic Crewe, *Franciscan spirituality and mission in New Spain, 1524–1599* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014), 45.

¹⁰ Rubial García, *La hermana pobreza*, 102.

¹¹ Miguel León-Portilla, *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl* (México: Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, 1985).

¹² Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (México: Porrúa, 2007), 177.

mundo prehispánico, investigando sus lenguas, costumbres e historia. Esta labor se justificaba, ya que, al entender a la población que se pretendían evangelizar, podían utilizar los medios propicios y más eficaces para su conversión. Asimismo, al conocer la cultura nativa se podían integrar algunos elementos indígenas a la nueva sociedad, como su lengua, estructura política y económica,¹³ lo cual propiciaría que el indígena se apropiara de la nueva fe.

El conocimiento de la cultura del otro no era unidireccional, ya que, mientras el fraile aprendía la cultura nativa, creaba una élite indígena culta, familiarizada con el humanismo del Renacimiento. Este grupo nativo, además de conocer la religión católica, leía a los autores grecorromanos y algunos alumnos más aventajados tenían una educación más esmerada en Santa Cruz de Tlatelolco, del cual hemos hablado en capítulos anteriores.¹⁴

Este diálogo cultural llevó a que los indígenas sintieran un gran apego por los franciscanos. Motolinía cuenta que cuando un fraile salía rumbo a una doctrina, los indígenas los acompañaban varias leguas en su camino.¹⁵ Esta simpatía nos ayuda a explicar el éxito que tuvo la orden, a tal punto que, para la década de los sesenta, contaban ya con 41 casas en los principales pueblos del Centro de México.

Este crecimiento fue un arma de doble filo, ya que, aunque facilitaba la tarea evangelización; por otro lado, el mayor número de frailes provocó un relajamiento en la orden. Esto comenzó a ser mal visto por algunos franciscanos e incluso un grupo de ellos trató de crear una casa de extrema rigidez, independiente de la orden novohispana, que formaría una nueva provincia que llevaría por nombre La Insulana.¹⁶ Este proyecto, aunque

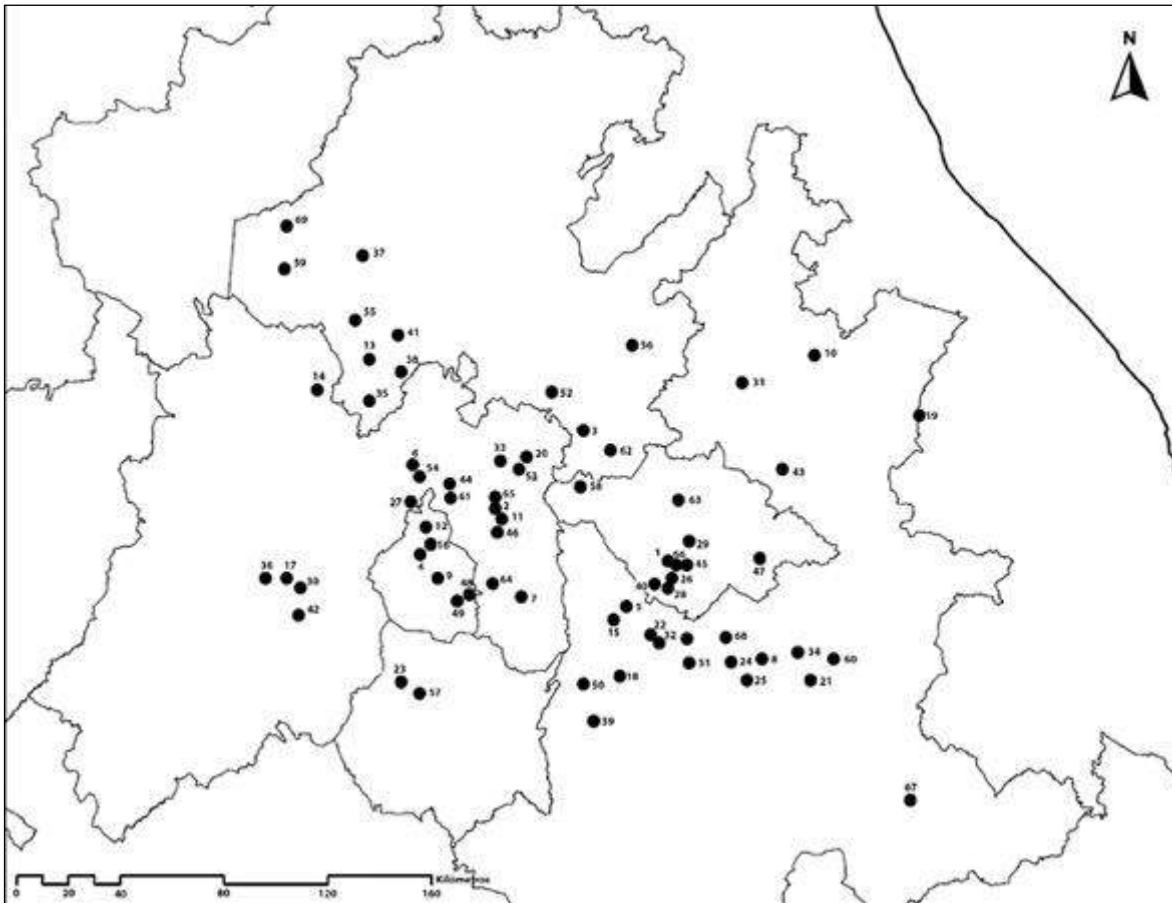
¹³ Rubial García, *La hermana pobreza*, 145.

¹⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, "El colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco" en *Arqueología Mexicana* 89 (2008): 59; Michael Mathes, *Santa Cruz de Tlatelolco* (México: SRE, 1982); Fernando Ocaranza, *El imperial colegio de indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco* (México: s.e, 1934); José María Kobayashi, *La educación como conquista* (México: COLMEX, 1984); Solange Alberro, "El Imperial Colegio de Santa Cruz y las aves de rapiña" en *Historia Mexicana* LXIV, 1 (2014): 7-64.

¹⁵ Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales* (México: UNAM, IIH, 1971), 159.

¹⁶ Rubial García, *La hermana pobreza*, 97 Antonio Rubial García, "La Insulana, un ideal franciscano medieval en Nueva España" en *Estudios de Historia Novohispana* VI, 6 (1978): 1-8.

MAPA 7.1. FUNDACIONES FRANCISCANAS EN EL CENTRO DE MÉXICO. SIGLO XVI



- | | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|
| 1. Tlaxcala (1524) | 24. Cuauhtinchan (1554) | 47. Huamantla (1569) |
| 2. Texcoco (1527) | 25. Tecali (1554) | 48. Milpa Alta (1569) |
| 3. Tepeapulco (1529) | 26. Tepeyanco (1554) | 49. Tecomiltl (1569) |
| 4. Churubusco (1530) | 27. Tlalnepantla (1554) | 50. Tochimilco (1569) |
| 5. Huejotzingo (1530) | 28. Zacatelco (1554) | 51. Totimehuacan (1569) |
| 6. Cuautitlán (1532) | 29. Altihuetzia (1555) | 52. Zempoala (1569) |
| 7. Tlalmanalco (1533) | 30. Metepec (1555) | 53. Oxtoticpac (1570) |
| 8. Tepeaca (1535) | 31. Zacatlán de las Manzanas (1555) | 54. Tultitlán (1570) |
| 9. Xochimilco (1535) | 32. Cholula (San Andrés) (1557) | 55. Tepetitlán (1571) |
| 10. Hueytlalpan (1539) | 33. Teotihuacan (1557) | 56. Tulancingo (1575) |
| 11. Huexotla (1541) | 34. Acatzingo (1558) | 57. Xiutepec (1575) |
| 12. Tlatelolco (1543) | 35. Tepeji del Río (1558) | 58. Calpulalpan (1576) |
| 13. Tula (1543) | 36. Zinacantepec (1558) | 59. Huichapan (1577) |
| 14. Jilotepec (1547) | 37. Alfajayucan (1559) | 60. Quecholac (1580) |
| 15. Calpan (1550) | 38. Atotonilco de Tula (1560) | 61. Tulpetlac (1584) |
| 16. Iztacalco (1550) | 39. Huaquechula (1560) | 62. Apan (1585) |
| 17. Toluca (1550) | 40. Nativitas (1560) | 63. Atlangatepec (1585) |
| 18. Atlixco (1550) | 41. Tlahuelilpa (1560) | 64. Chalco Atenco (1585) |
| 19. Jalacingo (1550) | 42. Calimaya (1561) | 65. Chiautla (1585) |
| 20. Otumba (1550) | 43. Ixtacamaxitlán (1563) | 66. Totolac (1585) |
| 21. Tecamachalco (1551) | 44. Ecatepec (1567) | 67. Tehuacán (1586) |
| 22. Cholula (San Gabriel) (1552) | 45. Chiautempan (1569) | 68. Apaxco (1590) |
| 23. Cuernavaca (1552) | 46. Coatlínchán (1569) | 69. Tecozautla (1620) |

no se llevó a cabo, nos muestra un desencanto en torno a la evangelización y, con ello, una pérdida del ideal franciscano original.

Pese a ello, durante el siglo XVI, los franciscanos no abandonaron completamente sus ideales, como ocurrió con otras órdenes, y siguieron firmes en su labor. El mejor ejemplo de ello es la obra realizada por fray Jerónimo de Mendieta, fray Diego de Valadez

o incluso por los religiosos que, aunque habían llegado en las primeras décadas del siglo XVI, tuvieron un importante papel al final de la centuria dentro de la orden, como fray Bernardino de Sahagún.

Las críticas fueron cada vez más fuertes conforme se iba acercando el fin del siglo XVI y los franciscanos las afrontaron consolidando su poder y presencia en los poblados del Centro de México, contando para este momento con 68 casas en el Altiplano central (mapa 7.1) y 144 en toda la Nueva España.¹⁷ Si a este número le sumamos las visitas que tenían a su cargo, podremos entrever la gran importancia, la labor y el poder que tenía la orden.

Al iniciar la siguiente centuria, las cosas comenzaron a cambiar de manera abrupta para los franciscanos. La caída alarmante de la población indígena, el crecimiento de los criollos y mestizos, la falta de apoyo de la corona y las pugnas constantes con el clero secular, llevaron finalmente a la reconfiguración de la orden.

En primer lugar, la evangelización en el Centro de México ya no era necesaria, ya que los pueblos indígenas eran cristianos y en buena medida sus prácticas ancestrales se habían reconfigurado, lo cual motivó a que los frailes se mudaran a los nuevos territorios que comenzaban a colonizarse, como era el norte de la Nueva España.

Por otro lado, la meta de crear una sociedad cristiano-indígena perfecta, que siguiera las normas del cristianismo primitivo, se abandonó. El colegio de Santa Cruz de Tlatelolco estaba en una notable crisis, ya que se comenzó a considerar peligroso que el indígena tuviera acceso a los altos estudios. Esta nueva postura, en buena medida, reflejaba el desencanto por la sociedad indígena, la cual, pese a todos los esfuerzos que

¹⁷ Este crecimiento provocó que en 1563 se separara la provincia de Yucatán-Guatemala y en 1565 se creara la provincia de San Pedro y San Pablo Michoacán, la cual se dividió en Santiago de Jalisco y San Francisco Zacatecas en 1606. Chauvet, *Los franciscanos en México*, 39. Alfredo Jiménez, *El gran norte de México* (Madrid: Tébar, 2006), 122; Pedro Bracamonte y Sosa, *La conquista inconclusa de Yucatán* (México: CIESAS, 2001), 58-60; Stella María González Cicero, *Perspectiva religiosa en Yucatán 1517-1571* (México: COLMEX, 1978), 180-208.

los franciscanos habían hecho, había recaído constantemente en los vicios y el pecado.¹⁸

A pesar del viento en contra que traía la nueva centuria, el franciscano nunca abandonó los poblados indígenas. Habían creado ambas agrupaciones una relación tan estrecha, que no se podía pensar la una sin la otra, a tal punto que ambas presenciaban, y peleaban codo a codo, ante el ocaso de su mundo. La resistencia llegó a su fin con la secularización palafoxiana, la cual arrancó de tajo a los franciscanos y creó un desaliento en la población (ya de por sí vulnerable), que trastocó el mundo que pacientemente habían creado con la orden de San Francisco.

1. EL CAMBIO DE UNA TRADICIÓN. LA GRISALLA EN EL NUEVO MUNDO

La álgida labor constructiva de los franciscanos se realizó antes de 1576, ya que para este momento estaban construidos la mayoría de los conventos, algunos en su forma final y otros, cuando menos, con un edificio provisional. En estos conjuntos se desplegó desde muy temprano una pintura en grisalla, es decir, una pintura “donde la capa cromática tiene un solo color o tonalidad –generalmente gris- con efectos marcados de claroscuro”.¹⁹ Esta decoración solo utilizaba el color negro, con el cual se contorneaban las figuras y al diluirse en agua se usaba para sombrear y darle volumen a las formas, crear la lejanía y rellenar los espacios del fondo.

Esta pintura fue, visualmente, uno de los primeros y más drásticos cambios que tuvo el mundo indígena, ya que el color negro era secundario en los murales prehispánicos (como vimos en el capítulo 2), por lo que el decorar muros completos con este color era algo que trastocaba lo conocido. Si a ello le sumamos, el cambio de formas, figuras, iconografía y temáticas, podremos vislumbrar la gran transformación visual que implicó la implantación de estas nuevas imágenes.

¹⁸ Rubial García, *La hermana pobreza*, 132.

¹⁹ Cristina Giannini y Roberta Roani, *Diccionario de restauración y diagnóstico* (Donostia, San Sebastián: Nerea, 2008), 138.

Este nuevo estilo comenzó a ser desplegado en todos los conventos franciscanos, desde aquellos que se fundaron en la primera mitad del siglo XVI, como Tepeapulco (1529), Huejotzingo (1530), Tlalmanalco (1533) y Tula (1543); pasando por aquellos que se construyeron a mitad del siglo como Atlixco (c. 1550), Tecamachalco (1551), Cholula (1552), Cuernavaca (1552), Cuauhtinchan (1554), Tecali (1554), Tlalnepantla (1554), Atlihuetzia (1555), Metepec (1555), Zacatlán de las Manzanas (1555), Tepeji del Río (1558), Zinacantepec (1558) y Alfajayucan (1559); hasta llegar a aquellas edificaciones donde predominó otro tipo de imágenes, pero, en sus primeras construcciones se distingue tenuemente una pintura en grisalla, como es el caso de Tochimilco (1569), Huaquechula (1560), Zempoala (1569) y Calpulalpan (1576) (véase anexo 1).

Dichos edificios se construyeron siguiendo el carisma de los franciscanos, manteniéndose sencillos y sin grandes lujos. Esto conllevó a que se usaran techos a base de vigerías de madera, lo cual impidió que se pintaran casetones o artesonados en el techo, algo común en los conventos de las otras órdenes.

Esta sencillez se mantuvo en todo momento, incluso cuando algunos de los conventos se convirtieron en el centro religioso de toda una región. El único caso que no sigue esta norma es el conjunto conventual de San Martín Huaquechula (Puebla), donde se colocó una bóveda de cañón corrido en el corredor del claustro bajo, decorándose con sillares dibujados con una gruesa línea negra (ilustración 7.2).²⁰

La techumbre de vigería se acompañaba con la cenefa decorativa en la parte superior e inferior del muro. Es difícil identificar el desarrollo formal de este elemento, a pesar de la gran temporalidad de esta etapa pictórica y de la extensa muestra de programas, pese a ello, podemos suponer que en un inicio se ocuparon diseños góticos con un fondo negro. Con el paso del tiempo estos diseños se pintaron sobre un fondo blanco

²⁰ El claustro alto fue pintado posteriormente y se encuentra techado con vigerías de madera, a semejanza del resto de los conventos franciscanos.

y se usaron formas renacentistas y fue hasta finales del siglo XVI cuando el cuerpo humano se convirtió en el elemento principal.

Algunos de los grutescos²¹ franciscanos presentan únicamente animales o monstruos que interactúan con roleos vegetales, jarrones, cartelas o escudos. Esto se distingue en el convento de San Miguel Zinacantepec (Estado de México), donde la cenefa del claustro bajo tiene una cartela con un roleo vegetal en donde se posa un pequeño pájaro y un felino (ilustración 7.1a.), y encontramos el mismo diseño, pero más sencillo, en la iglesia de San Miguel Arcángel Huejotzingo (Puebla) (ilustración 7.1b). En este mismo lugar (ilustración 7.1d), y en San Martín Caballero Huaquechula (Puebla) (ilustración 7.1c), se pintó una cenefa parecida, donde un monstruo se transforma en un roleo vegetal que termina en una flor y flanquea una copa con granadas.

Otras cenefas franciscanas utilizaron la figura humana como tema principal. Algunas, relacionadas con la expresión anterior, integran roleos vegetales y distintas formas. En el caso del claustro bajo de Huaquechula (ilustración 7.1f), se pintó un jarrón con roleos vegetales que terminan en un *putto*. Un ave está encima, mientras que una tela une el roleo con un escudo, enmarcado con el cordón franciscano. Por otro lado, en el claustro bajo de San Gabriel Arcángel Cholula (Puebla) (ilustración 7.1g), en el refectorio del convento de Nuestra Señora de la Asunción Atlixco (Puebla) (ilustración 7.1h) y en la iglesia de Huejotzingo (ilustración 7.1i), se encuentra un *putti* que sostiene en una mano una cartela o una guirnalda y en la otra mano un roleo vegetal que se transforma en un delfín.

²¹ Se considera un grutesco como los diseños pintados en el límite del muro con la techumbre y en los remates superiores de los lambrines, los cuales están formados por cenefas con composiciones fantásticas donde los módulos son manejados en espejo. Estrada de Gerlero, "Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de la evangelización" en *Muros, sargas y papeles*, 507-508. Para la descripción del grutesco se tomó como base los trabajos de "La decoración grutesca. Análisis de una forma" de José Fernández Arenas, *El simbolismo del grutesco renacentista* de Cesar García Álvarez y *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI* de Brenda Chávez.

Existen otros diseños donde la figura humana interactúa con animales. En el convento de la Purísima Concepción de Otumba (Estado de México), en un cuarto anexo a la sacristía, se pintó una figura humana que agarra por el cuello a un monstruo fitomorfo que abre la boca y le sale una lengua en forma de flor, mientras que la cola se entrelaza a un racimo de acanto (ilustración 7.1k). En cambio, en la capilla anexa a la iglesia de Huaquechula, está una cenefa con un jarrón que tiene a cada lado a un cuadrúpedo. Este animal es parecido al caballo, pero con orejas que simulan aletas de pescado, un hocico que se enrosca y las patas se transforman en hojas de acanto y un pequeño hombre está sentado sobre él, está de espaldas e intenta domar al animal fantástico (ilustración 7.1l). Un diseño más tardío se encuentra en el convento de San Judas Calpulalpan (Tlaxcala), donde hay una cartela (con un *putto* arriba y abajo) sostenida por dos personajes alados que son perseguidos por un cisne que intenta morderlos, mientras otro personaje alado se esfuerza por detenerlo, jalándolo de las plumas (ilustración 7.1m). Este diseño muestra ya un gran dinamismo, una mayor comprensión de la forma humana y una simplicidad en sus trazos, mostrándonos el desarrollo y perfeccionamiento que alcanzaron las cenefas en la década de los setentas del siglo XVI.

También existen diseños donde sólo interactúa una figura humana alada con un racimo de acantos o granadas, como sucede en los grutescos de la portería (ilustración 7.1n) e iglesia de San Francisco Tepeji del Río (Hidalgo) (ilustración 7.1o), y en el portal de peregrinos de Zinacantepec (Estado de México), donde brota de un escudo un roleo vegetal que es sostenido por una figura humana alada (ilustración 7.1p).

La figura humana no sólo interaccionó con elementos vegetales y animales, ya que, en algunos casos, los elementos renacentistas se hicieron presentes, como ocurre en el corredor del claustro bajo de Tepeji del Río (ilustración 7.1q), en él se pintó a una persona con un jarrón sobre su espalda, acompañado por seres alados y una moldura renacentista. También existen casos en que la figura humana está más vinculada a las creencias

populares, como sucede en el grutesco de la celda prioral del convento de Zinacantepec, donde se representó, entre los roleos vegetales, a dos hombres desnudos armados con casco, escudo y garrote enfrentándose entre sí (ilustración 7.1r), diseño que recuerda la iconografía de los hombres salvajes, personas que se encontraban entre lo humano y lo animal y que representaban una trasgresión al mundo y a las normas de la sociedad.²² Este elemento nos muestra que la interacción de ideas indígenas y españolas no se realizó únicamente con los dogmas institucionales, sino que las creencias populares de los hombres, que regían su día a día y que ayudaban a explicar su mundo, también confluyeron en la sociedad novohispana que se gestaba.

Esto nos lleva a un último tipo de grutesco que se ocupó, el cual tenía características plenamente renacentistas, donde se relacionan las figuras en una creación discursiva que va más allá de lo ornamental y que, en cierta medida, resalta el carácter onírico y fantástico de estas cenefas. En ocasiones se pintaron cabezas humanas con granadas en el cabello y un roleo vegetal que llega a un personaje alado, como en la iglesia de Huaquechula (Puebla) (ilustración 7.1s); en otros casos, vemos caballos alados y enmascarados, personajes apoyados en columnas y seres humanos con alas, sentados en una tela, con un racimo de hojas con el cual se crea un rostro fantástico, como en San Martín Alfajayucan (Hidalgo) (ilustración 7.1u); también se encuentran cenefas con escudos flanqueados por cabezas de león, personajes alados, roleos vegetales, columnas, una cimitarra (espada curva árabe) y un niño (con una tela en la cintura) pisando un orbe y cargando una moldura ainmada, como se distingue en San Juan Bautista Cuautinchán (Puebla) (ilustración 7.1v).

De entre todos estos grutescos debemos de distinguir el de la iglesia de Todos los Santos de Zempoala (Hidalgo) (ilustración 7.1w), el cual, como se comentó en el capítulo 4, se copió de una lámina grabada por Pieter van der Heyden y Jacob Floris como parte de

²² Roger Bartra, *El salvaje en el espejo* (México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Era, 1992), 114-5.



Ilustración 7.1a. Grutesco en el convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.



Ilustración 7.1b. Grutesco en la iglesia de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.



Ilustración 7.1c. Grutesco en la iglesia de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.



Ilustración 7.1d. Grutesco en el convento de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.



Ilustración 7.1e. Grutesco en el convento de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.



Ilustración 7.1f. Grutesco en el convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.



Ilustración 7.1g. Grutesco en el claustro bajo de San Gabriel Arcángel de Cholula, Puebla.



Ilustración 7.1h. Grutesco en el convento de Nuestra Señora de la Asunción Atlixco.



Ilustración 7.1i. Grutesco en la iglesia de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.



Ilustración 7.1j. Grutesco en el convento de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.



Ilustración 7.1k. Grutesco en el convento de la Purísima Concepción de Otumba, Estado de México.



Ilustración 7.1l. Grutesco en la iglesia del convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.



Ilustración 7.1m. Grutesco en convento de San Judas en Calpulalpan, Tlaxcala.



Ilustración 7.1n. Grutesco en el convento de la iglesia de San Francisco de Tepeji del Río, Hidalgo.



Ilustración 7.1o. Grutesco en el convento de la iglesia de San Francisco de Tepeji del Río, Hidalgo.



Ilustración 7.1p. Grutesco en el convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.



Ilustración 7.1q. Grutesco en el convento de la iglesia de San Francisco de Tepeji del Río, Hidalgo.



Ilustración 7.1r. Grutesco en el convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.



Ilustración 7.1s. Grutesco en el convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.



Ilustración 7.1t. Grutesco en el convento de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.



Ilustración 7.1u Grutesco en el convento San Martín en Alfajayucan, Hidalgo.



Ilustración 7.1v. Grutesco en el convento San Juan Bautista Cuautinchán, Puebla.



Ilustración 7.1w. Grutesco en la iglesia del convento de todos los santos de Zempoala, Hidalgo.



Ilustración 7.1x. Grutesco en del convento de la Asunción en Cuernavaca, Morelos.



Ilustración 7.2. Bóveda de cañón corrido del corredor del claustro bajo del convento de San Martín Huaquechula, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2017)



Ilustración 7.3. Flores y animales en la enjuta de los arcos del corredor del claustro bajo del convento de Nuestra Señora de la Asunción Atlixco, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)

la serie *Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata* (1566).²³ En el mural está un águila bicéfala, seguida de dos mujeres con armadura, escudos y tridente. Enfrente de ellas se localiza un roleo vegetal que se conecta con una armadura que tiene dos escudos y estandartes con la sigla SPOR (Senātus Populusque Rōmānus) rodeado por serpientes, caracoles y mariposas. Este tipo de grutescos, que transformaban lo ornamental en un discurso visual, fue muy gustado en el Renacimiento, ya que las personas podían pasar horas interpretando las imágenes, buscando un sentido a las representaciones.

Dentro de estas variantes un caso particular es el del grutesco del claustro bajo del convento de la Asunción en Cuernavaca (Morelos), el cual, pese a los trabajos de restauración realizados, es complicado definir el motivo, ya que se repite una especie de montaña de la tradición pictórica indígena, con un plato adentro y a los lados un racimo de un elemento vegetal.

Los franciscanos tienen dos cenefas que es común encontrarlas en sus edificaciones. La primera composición está en el claustro bajo del convento de San Francisco Tepeapulco (Hidalgo), en el convento de Santiago Tecali (Puebla) y en la parte superior de la iglesia de Todos los Santos de Zempoala (Hidalgo) (ilustración 7.1t). Esta cenefa, como se comentó en capítulos anteriores, también se copió de la lámina grabada por Pieter van der Heyden y Jacob Floris como parte de la serie *Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata* (1566).²⁴ En ella se distingue a un personaje sosteniendo una cartela con un rectángulo en su interior (que simula el agua), con un cisne y un pescado. A los lados dos personajes alados, con plantas en lugar de piernas, hacen sonar unas largas trompetas de las que cuelga un estandarte con un alacrán. Al final de la composición está una cabeza abriendo la boca con un jarrón con granadas y de los oídos

²³ Brenda Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2018), 80.

²⁴ Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico*, 92.

le salen unas ramas donde se posa un ave.

El segundo diseño que ocuparon profusamente los franciscanos lo encontramos en Cuauhtinchan (Puebla), Calpulalpan (Tlaxcala) y Tepeapulco (Hidalgo) (ilustración 7.1j). La cenefa se compone por un jarrón con granadas y un roleo vegetal que se convierte en una cabeza de animal. Sobre este elemento está un ave y al final se encuentra un personaje alado, con patas de ave, sosteniendo un medallón con las llagas de cristo y el busto de un personaje.

Un caso particular en la decoración de la parte superior del muro lo encontramos en el claustro bajo del convento de Nuestra Señora de la Asunción Atlixco (Puebla) donde, en la enjuta de los arcos, están flores y granadas, acompañadas por pájaros, mariposas y otros insectos (ilustración 7.3). Estas figuras ayudaban a asociar el convento con el Paraíso y para ello, en lugar de utilizar las flores y animales comunes en Europa, se decidió ocupar la fauna y la flora local, como también ocurrió de una manera más majestuosa en el convento agustino del Divino Salvador Malinalco (Estado de México),²⁵ con lo cual se comenzaba a dar una apropiación de los elementos del nuevo territorio y su resignificación, incorporándose como parte de los símbolos del cristianismo.

Este repertorio se acompañaba por epígrafes, es decir, por pequeños textos que se escribían en la parte superior de los muros y que ayudaban a resaltar el sentido del lugar. En el caso de los conventos franciscanos, la presencia de epígrafes no es tan común como lo fue en los conventos agustinos, aunque sí hay importantes ejemplos.

El uso de los epígrafes por los franciscanos se restringe a los espacios públicos. En el templo de La Asunción Tecamachalco (Puebla), se pintó en la parte superior del coro la frase [BEN]EDICT DOMINE DOMU[M I]STA[M] Q[UAM], que se podría traducir como “señor, bendice, esta casa” y que formaba parte de una frase que continuaba *Benedic, Domine,*

²⁵ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco* (Austin: University of Texas Press, 1993), 83-123.

domum istam quam edificavi nomini tuo; benientium in loco isto exaudi preces in excelso solio glorie tue (Señor, Bendice esta casa que he edificado en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu Gloria las plegarias de los que vengan a este lugar),²⁶ la cual se usó en España desde el Románico, como lo atestigua la iglesia de San Miguel en Neila (Burgos) donde se encuentra la misma inscripción.²⁷

Un caso parecido está en la iglesia de San Francisco de Tepeji del Río (Hidalgo) donde se escribió AVE MARIA, GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM. BENEDICTA TU IN MULIERIBUS (Dios te salve María, llena eres de gracia, el Señor es contigo. Bendita tú eres entre todas las mujeres) que corresponde a la oración del *Ave María*. En la misma iglesia encontramos en el arco del coro la inscripción VOLUNTATI [S L]AUD[AMUS] y del lado del ábside PROPTER MAGNAM GLORIAM (ilustración 7.5), las cuales forman parte del himno litúrgico *Gloria in excelsis Deo*. Esto lleva a suponer que en la parte superior se pintó la oración *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* (Gloria en los altos Cielos a Dios y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad. Te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamos, te damos gracias por tu inmensa gloria).²⁸

También se conservan epígrafes en latín en las pequeñas capillas que existían en los corredores de los conventos, las cuales tenían en su interior al santo venerado por las cofradías, quienes ocupaban este espacio para sus actividades. En el convento de San Miguel Arcángel Huejotzingo (Puebla) se encuentra en una capilla la frase SIGNASTI DOMINE

²⁶ Este texto era una antífona que formaba parte de una ceremonia de consagración mozárabe, la cual era cantada por el coro en el momento en el que los consagrantes aspergían las paredes del templo. Eduardo Carrero Santamaría y Gloria Fernández Somoza, "El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias" en *Anuario de Estudios Medievales* 35 (2005): 396-7.

²⁷ Alejandro García Morilla, "Talleres, scriptoria y pequeños centros. La producción epigráfica en la provincia de Burgos" en *Documenta & Instrumenta*, 12 (2014): pp. 145-193, 177; Alejandro García Morilla, *Las inscripciones medievales de la provincia de Burgos: siglos VIII-XIII* (tesis de doctorado, Universidad Complutense, 2013), 213.

²⁸ Además de estos programas, en el coro de la iglesia de Tepeapulco se alcanza a leer "SEXTI[...]NCTL", sin que se pueda identificar a que texto corresponden estas letras.

SERUUR TUUM FRANCISUR SIGNIS REDEPTIONIS NOSTRE (Marcaste, Señor, a tu siervo Francisco con el signo de nuestra redención) que corresponde a una oración que se realizaba en la víspera de la fiesta de san Francisco. Esta frase se encuentra registrada en los *Breviarios romanos* y los franciscanos la tomaron como un elemento identitario, a tal grado que se encuentra en los libros que escribieron los frailes de esta orden, como en el caso del *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana* de Alonso de Molina (1569), en cuya portada se colocó un grabado con el escudo franciscano y alrededor esta inscripción.²⁹ En este mismo convento está una capilla dedicada a san Miguel arcángel³⁰ donde se pintó la oración PRINCEPS GLORIOSISIME MICHAEL ARCANGELE ESTO MEMOR INRI HIC ET UBIQUE (Oh, príncipe, el glorioso Miguel arcángel, acuérdate de nosotros, aquí y en todas partes) (ilustración 7.4). Esta frase se localiza en algunos libros de coro, desde el siglo XIII,³¹ y fue incluida en los *Breviarios romanos* como parte de las oraciones que se tenían que realizar en las festividades de san Miguel arcángel.³²

Junto a estos pasajes litúrgicos y evangelizadores, los franciscanos, en su afán de hacer que los poblados se apropiaran de la nueva religión, realizaron epígrafes en español y en náhuatl, muchos de ellos labrados en las paredes de la iglesia.³³ Los textos del claustro

²⁹ Alfonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* (México: Porrúa, 2008), 1.

³⁰ Además de estas dos capillas se encuentra otra con la salutación a la Virgen María: AVE, FILIA DEI PATRIS: AVE, MATER DEI FILII: AVE, SPONSA SPIRITUS SANCTI: AVE, TEMPLUM TOTIUS SANCTISSIME TRINITATIS, y en otra más se encuentra "ISTISVTDVEVIB9.OLEVVITE DEFIVIT"

³¹ Garrigosa i Massana, Joaquim, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII* (Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 2004), 29.

³² Quignonez, *Breviarium romanum ex sacra potissimum scriptura et probatis sanctorum* (Lugduni: Theobaldum Paganum, 1546), 235 v.

³³ Muchos de los epígrafes en náhuatl corresponden con lapidas o con registros de intervenciones de los edificios. En el caso del arco de la capilla abierta de la Asunción Tochimilco (Puebla) se esculpió la frase "Sancta Maria assumptio ocofetlayucan, Xochimilco ascan mezcoles ic castoliluitl manci metztli otobe de 1567 años nicanmotoca", es decir, "Axcan mezcolez ic caxtolli ilhuitl manci metztli octubre de 1567 años nican omotoca". Esto se traduce: "Ahora miércoles, en el propio mes de octubre del año de 1567, aquí fue enterrada". Se trata pues de una lápida que data de una fecha previa a la terminación del convento y posiblemente corresponde a Nahuixóchitl, madre del cacique Aepochiyauhtzin. Araceli Peralta Flores y Jorge Rojas Ramírez, *Xochimilco y sus monumentos históricos* (México: Pórtico de la Ciudad de México, 1992). En el caso del templo de La Purificación Tlalnepantla (Estado de México) se labraron santos, ángeles tenantes, el glifo toponímico del pueblo, un cáliz con una hostia y el monograma de Jesús con la leyenda IPANXIHVITL DE 1587 ANOS.

bajo del convento de San Juan Bautista Cuahutinchan (Puebla) son el mejor ejemplo de este tipo.³⁴ Ahí se pintaron sentencias de los padres de la Iglesia que aluden a la castidad. En el muro este se puede leer la frase de san Jerónimo: “EN QUALQUIER PERSONA O GRADO O ESTADO LA CASTIDAD TIENE LA VANTASA I PRIMER LUGAR. HIERONIMO”; después se consignó la sentencia de san Bernardo: “LA CASTIDAD SIN CHARIDAD ES LAMPARA SIN ASEITE. S. BERNARDO”;³⁵ y se termina con la frase de san Jerónimo: “NO SON VIRGENES AQUELLOS CUIOS CUERPOS ESTA ENTEROS: SI EL ANIMO I PENSAMIENTO ESTA CORRUPTO. S. A. HIERONIMO”.³⁶

En el muro sur se registró la frase de san Gregorio “EL ENEMIGO ANTIGUO NO MERESCE NADA POR SU CASTIDAD POR QUE LE FALTA CHARIDAD. ORIC”.³⁷ Después está un jaguar y un águila flanqueando una escena de *La anunciación* (ilustración 7.15) que tapó un epígrafe del cual solo queda “ORIC [...] DE CASTIDAD”, continuando la frase “[LOS QU]E NO SE CA[S]AN E BIVE CASTAMENTE SON COMO LOS ANGELES EN LA TIERRA. AMBROSIO”³⁸ y se termina el muro con la frase de san Jerónimo “BIVIR EN LA CARNE FVERA DE LA CARNE NO ES VIDA HUMANA SINO ANGELICA”.³⁹

En el muro este se pintó una frase de san Ambrosio “LA VIGINIDAD: SOBREVIA A LA NATURALEZA HUMANA. S.”, continúa la frase: “LA CASTIDAD SOLA ES [...] VE EN ESTA VIDA REPRESENTA UN ESTAD O DE HIMORTALIDAD”⁴⁰ y lamentablemente las dos siguientes frases

TEOCALHVIACA, que se puede traducir como “en el año de 1587. El templo espacioso”.

³⁴ Eduardo Merlo y Rodolfo Vallín, “El convento de Cauhtinchan y sus pinturas murales” en *Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del centro de México* (México: SMA, 1975), 154.

³⁵ Esta frase corresponde a san Bernardo y se encuentra en la *Carta 42 a Enrique, Arzobispo de Seno* o *Tratado sobre las costumbre y ministerio de los obispos*, 3,8.

³⁶ Esta frase de san Jerónimo corresponde a la *Carta a Demetrio y a su hijo Mauricio*. Merlo y Vallín, “El convento de Cuauhtinchan y sus pinturas murales”, 155.

³⁷ San Gregorio Libro IX, Cap XLIV. Merlo y Vallín, “El convento de Cuauhtinchan y sus pinturas murales”, 155.

³⁸ Esta es la traducción de la frase “*Qui castitatem servaverit, ángelus est*” consignada en el primer libro del *Tratado sobre la virginidad* de san Ambrosio. Ambrosio de Milán, *Sobre las vírgenes. Sobre las viudas* (Madrid: Ciudad Nueva, 1999).

³⁹ San Jerónimo, *Carta a demetrio y a su hijo Mauricio*. Merlo y Vallín, “El convento de Cuauhtinchan y sus pinturas murales”, 155.

⁴⁰ Quizá este epígrafe sea una traducción de la frase de san Ambrosio “*Sola est castitas, quae in hoc mortalitatis et loco et tempore, statum quemdam immortalitatis et gloriae repraesentat*” (Solo la castidad representa cierto estado de inmortalidad y gloria en este lugar y tiempo de inmortalidad).

están perdidas, conservándose únicamente el fragmento “[...]ASTIDAD SE DOBLA”.

Finalmente, en el muro norte se encuentran las frases de san Jerónimo “CHRISTO AMA A LOS VIRGENES [M]AS Q[UE A TODOS PORQUE DAN DE SU VOLUNTAD]”⁴¹ y después de varios fragmentos desprendidos se registran las frases “DES I LO q VEN LES ES MANDADO” y “A CONSIENTA EN LA MENTE E PRO[...]”.

Los epígrafes de este convento no se limitaban a los muros, ya que en los contrafuertes también se escribieron sentencias que son registradas como “DICHOS NOTABLES”, los cuales son frases de autores griegos y romanos, como Séneca o Marco Aurelio. En el muro oeste se lee “LA [...] ANA AU QUE POR MILAGRO NOS CRYE[...] R SOLAS U HONESTIDAD: SE DEVRIA RECEBBIR”, continúa “AQUEL BIVIRA JUSTAMENTE QUE HIZIERE LO QUE A OTRO ACONSEJA” y termina con la sentencia “LOS AMIGO DE DIOS DESTA VIDA Y DE LA OTRA GOZAN”. En el mismo muro, pero en las curvaturas de los arcos de los vanos, sólo queda “[...] ES VIDA DEL lider” de la primera frase, registrándose después una máxima de Séneca “EL QUE NO SABE DAR INJUSTAMENTE PIDE” y termina con “RECEBIR BENEFICIOS ES VENDER LA LIBERTAD.”⁴²

En el muro norte se registra la frase de Horacio “EN LA PROSPERIDAD SE TEMPLADO I EN LA ADVERSIDAD PRUDENTE,”⁴³ continúa un dicho del filósofo Quilón: “LA COSA MAS DIFICULTOSA ES CALLAR Y GASTAR BIEN EL TIEMPO” (ilustración 7.6)⁴⁴ y al final, podemos leer,

⁴¹ San Jerónimo citado por Francisco de Quevedo, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1952), 1276.

⁴² La frase en latín *Beneficium accipere est libertatem vendere* que podría traducirse como “recibir beneficios es vender la libertad” se encuentra en la *Carta XLII* de Séneca. Posiblemente esta sentencia también está en las *Sententiae* de Publilio Siro. Lucio Anneo Seneca, *Cartas a Lucilio* (México : UNAM, 1980); Publilio Siro, *Publilii syri mimi sententiae* (Hildesheim: G. Olms, 1964).

⁴³ Corresponde a la “Oda decima del segundo libro”. Horacio. *Odas* (Madrid: Gredos, 2010), 56.

⁴⁴ Esta frase es del filósofo Quilón de Esparta (Chilo). Bartolomé José Gallardo comenta que en el libro *Veinte diálogos* de Diego de Aguayo (mediados del siglo XVI) el libro empieza con la siguiente dedicatoria “La más difícil cosa de hacer, según dijo un filósofo antiguo, llamado Chilo, es callar y gastar bien el tiempo; para prueba de esta verdad... tuve por más conveniente escribir la doctrina que en estos veinte diálogos se contiene”. Blanca García Vega, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVIII* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984), I, 256; Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid: Gredos, 1968), 8.

“LOS MEDICOS LOS CUER [...] Y LOS SACERDOTES [...] OS LAS AIAS M [...]”. En la curvatura de los arcos se pintó “AQUEL PREDICA BIEN: QUE LO QUE DICE PONE POR OBRA” y la frase de Séneca: “LA NOBLEZA NO RECIBE INJURIA” (ilustración 7.6)⁴⁵ y al final está “USA MAS A MENUDO DE LA S [...] LEGUA”.

La pared este inicia con el lema “ODU ES PERDONAR LA INJURIA QUE VE [...] A LA”,⁴⁶ le sigue la frase registrada por Mateo y san Gregorio “A LOS AMIGOS AMONESTARLOS EN SECRETO Y ALABARLOS EN PUBLICO”⁴⁷ y termina con “LO QUE SE PU[...]GIR [CO]N AVISOS: NUCA SE LA[...] A [...] A”⁴⁸. De igual forma, en los arcos se consignó la frase de Séneca “SI SUFRES LOS ERRORES DE TUS AMIGOS TU LOS HAZES”,⁴⁹ continua una máxima de César Augusto “MAL VIVEN LOS QUE SIEMPRE PEINSAN VIVIR”⁵⁰ y por último, en el mismo muro, se puede leer la frase de Séneca: “EL REMEDIO DE LAS INJURIAS ES EL OLVIDO”.⁵¹

Los proverbios terminan en el muro sur donde se lee la frase de Marco Aurelio “A DOLOR POR LO QUE SE CASTIGA I GRAN ALEGRIA POR LO QUE SE PERDONA”,⁵² continúa “APENAS TIENE BUEN FIN LAS COSAS QUE TUVIERON MAL PRINCIPIO”,⁵³ y la frase de Marco Aurelio “LO

⁴⁵ Pedro Díaz de Toledo, *Proverbios y sentencias de Lucio Aneo Seneca, y de Don Yñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana* (Anvers: Iuan Steelfio, 1552), 78 v.

⁴⁶ Esta frase quizá corresponda a un fragmento del *Flos sactorum*. Ahí se menciona que Salomón dijo “es más digno de loar el que sabe perdonar injurias que el que sabe ganar ciudad y vencer enemigos robustos”. Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum* (Barcelona: Casa de Damian Bages, 1586), 181 v.

⁴⁷ Mateo XVIII-15-17 y san Gregorio De Mor. Lib. VIII Cap. XVI. Esta sentencia era de uso común, ya que Leonardo da Vinci en sus aforismos menciona “Debes reprender en secreto a tu amigo y alabarlo en público”. Leonardo, da Vinci, *Aforismos* (Madrid: Espasa Calpe, 1965), 99.

⁴⁸ Posiblemente la sentencia era “Lo que pude corregir con avisos, nunca lo corregí con azotes”, ésta frase se encuentra en Antonio de Guevara, *Libro áureo de marco Aurelio* (Madrid: Turner, 1994 [1528]), 270.

⁴⁹ Esta frase es de Séneca y se encuentra en el capítulo 3, doctrina 3. La mención de este pasaje la hace Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés y menciona que Séneca, por encargo del Cardenal Cisneros, escribió este libro, algo por demás imposible. Aun así, es interesante que este libro se “repartió á los labradores, con cuyo motivo llegó á ser libro muy popular”, con lo cual, pese a no encontrars la referencia precisa del texto de Séneca, suponemos que este libro se encontraba en las bibliotecas conventuales de la Nueva España. Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Las quinquagenas de la nobleza de España* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1880), 8.

⁵⁰ César Augusto, *Res gestae: divi Augusti*, (Madrid: Clásicas, 1994), 285.

⁵¹ Esta frase es también de Séneca “Injuriam remedium est oblivio”. Publii Syri, *Selectae sententiae* (Lvgvndi Batavorvm: ex Office Plantiniana, 1598), 18.

⁵² Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, 270.

⁵³ Esta frase en latín: “difficile eft ut bono peragátur exitu, quae malo funt inchoata principio” se

QUE SE CASTIGUE EN PUBLICO: PRIMERO SE AMONESTE EN SECRETO”⁵⁴. Estas frases se acompañan por las siguientes oraciones en las arcadas: “LO QUE SE PUEDE HASER POR BIEN: NUNCA SE HAGA POR MAL”,⁵⁵ “JAMAS SE CASTIGUE UNA COSA: SIN QUE SE PERDONEN QUATRO”,⁵⁶ Y “LO QUE SE PUEDE ADSEER POR LA PAZ; NUNCA SE GANE POR GUERRA”.⁵⁷

Este tipo de proverbios eran muy usados en la literatura humanista y tenían la finalidad de servir como consejo y guía en las decisiones de los gobernantes, quienes debían de regirse por la razón y la sabiduría. Así, los epígrafes que pintaron los franciscanos en sus conventos no sólo tenían la función de significar un lugar y propiciar la reflexión de los frailes, sino que también sirvieron para difundir las ideas cristianas a los pobladores del lugar, sobre todo a los principales de los pueblos, a quienes se buscaba formar como

encuentra consignada en el Canon 5 de *Margarita decreti, seu tabula martiniana*. Girolamo Cagnolo, *Splendidissimi iurisconsulti domini Hieronymi Cagnoli* (Venettis: Hieronymum Scotum, 1554), 39.

⁵⁴ Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, 270.

⁵⁵ Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, 270.

⁵⁶ Guevara, *Libro áureo de Marco Aurelio*, 270.

⁵⁷ El padre Pedro de León en su *Compendio de algunas experiencias en los ministerios de que usa la Compañía de Jesús con que prácticamente se muestra, con algunos acontecimientos, el buen acierto en ellos* (1619), registra un epitafio que estaba sobre el sepulcro de un rey de Chipre donde había nueve consejos:

Lo que pude hacer por bien, nunca lo hice por mal;

Lo que pude adquirir por paz, no lo adquirí por guerra;

Lo que pude convencer por ruegos, no lo convencí por amenazas;

Lo que pude remediar secreto no lo castigué público;

Lo que pude corregir con avisos, nunca lo corregí con azotes;

Lo que castigué público, primero lo amonesté en secreto;

Jamás castigué cosa sin que primero perdonase cuatro;

Tengo dolor por lo que castigué y grande alegría por lo que perdoné;

Porque nació como hombre, comen gusanos mi carne;

Porque viví como noble, gozan mi espíritu los dioses.

Llama la atención que algunas de las sentencias de Cuauhtinchan como: “A dolor por lo que se castiga i gran alegría por lo que se perdona”, “Lo que se castiga en público, primero se amoneste en secreto”, “Lo que se puede hacer por bien: nunca se haga por mal”, “Jamás se castigue una cosa sin que se perdonen cuatro” y “Lo que se puede hacer por la paz; nunca se gane por guerra” se encuentran también en dicho sepulcro. Esto podría llevar a pensar que las sentencias de Cuauhtinchan fueron copiadas del libro del padre León y, por lo tanto, las pinturas murales serían del siglo XVII. Al respecto Marie-Lucie Copete comenta que estas frases se basaron en citas de otros autores, aunque no identificó su fuente. En nuestro caso, sabemos que cuando menos dos de ellas (A dolor por lo que se castiga... Jamás se castigue una cosa....) fueron extraídas del *Libro áureo de Marco Aurelio* de fray Antonio de Guevara escrito en 1528, por lo que la idea de Copete es cierta, aunque aún falta encontrar la fuente de las demás citas. Marie-Lucie Copete, “De la escritura de la misión a la cultura política. Saberes contextualizados en el Compendio (1619) del misionero jesuita Pedro de León” en *Missions d'évangélisation et circulation des savoirs*. Aliocha Maldavsky e Ines G. Županov (Madrid: Casa de Velazquez, 2011), 365.

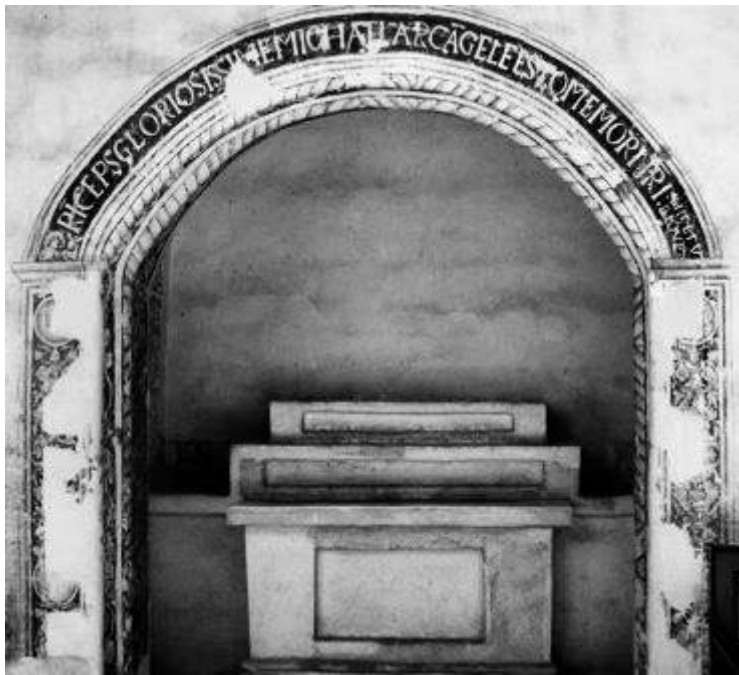


Ilustración 7.4. Capilla de san Miguel arcángel en el convento de San Miguel Arcángel Huejotzingo (Puebla) con la frase PRINCEPS GLORIOSIS MICHAEL ARCANGELE ESTO MEMOR IN RI HIC ET UBIQUE (Oh, príncipe, el glorioso Miguel arcángel, acuérdate de nosotros y aquí y en todas partes).

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.5. Epígrafe donde se encuentra [GRATIAS AGIMUS TIBI] PROPTER MAGNAM GLORIAM, (te damos gracias por tu inmensa gloria) que formaba parte del himno *Gloria in excelsis Deo*.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.6. Epígrafes en el muro norte del claustro bajo del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla. En la cenefa superior se escribió la frase de Quilón "LA COSA MAS DIFICULTOSA ES CALLAR Y GASTAR BIEN EL TIEMPO" y en el arco la frase de Séneca: "LA NOBLEZA NO RECIBE INJURIA"

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.7. Simulación de un tapiz con “follajes en aliceres” y frontal de altar en el claustro bajo del convento de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.8. Tapiz con un diseño de cuadretes con granadas y flores en la celda prioral del convento de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)

verdaderos humanistas y, por ello, los muros de los conventos estaban creados para que los indígenas también participaran en las reflexiones de los proverbios.

Las funciones de los murales y la participación indígena es más evidente en los programas pintados en la parte central de los muros. Esta sección podía tener una decoración sencilla con “follajes en aliceres”, es decir, con la simulación de un tapiz con formas vegetales. Esto lo podemos apreciar en el convento de San Miguel Zinacantepec (Estado de México) donde se entrelazan tallos gruesos, con flores y frutos, y una flor en cada uno de los eslabones (ilustración 4.51). Este mismo diseño, con ligeras variantes, lo encontramos en el convento de Huejotzingo (ilustración 7.7), Tlaquiltenango, Tula, Cholula y Tlalmanalco. El uso de diseños que se repetían por toda la pared fue común en los conventos franciscanos del siglo XVI, utilizándose, otras veces, un diseño de cuadretes con granadas y flores, como ocurrió en la celda prioral del convento de Zinacantepec (ilustración 7.8) o con casetones como se aprecia en el convento de Tlaquiltenango (ilustración 4.52).

La simulación de telas, por medio de la pintura mural, también se empleó en los altares de los nichos procesionales, las capillas del claustro y las capillas posas, para aparentar un frontal de altar. A diferencia de los frontales que se producían en Europa con vistosos colores, los representados en la pintura mural novohispana fueron más sencillos como se ve en Huejotzingo (ilustración 7.7), Cholula, Cuauhtinchan y Calpulalpan. Estos frontales tienen una “lancería de follaje” realizada en blanco y negro en el centro, mientras que a los lados y en la parte superior hay tiras que simulan telas. A pesar de esta sencillez, los murales poseen pequeños detalles; por ejemplo, para simular el flequillo de la tela, se trazaban delicadas líneas que se desvanecían, simulando los hilos que componían la tela.

Los conventos también tenían escenas bíblicas en los muros, la mayoría de ellas con un carácter didáctico y devocional. Debemos subrayar que, para el caso de los franciscanos, al igual que ocurrió en la bóveda de cañón corrido, sus conventos no tienen representaciones de santos en los contrafuertes, lo cual se debe a que la gran mayoría de

los edificios están contruidos con arcadas y los contrafuertes, que propician un espacio ideal para desplegar estas figuras, son prácticamente nulos.

Los franciscanos ocuparon cinco temáticas en sus muros: la vida de Cristo, la exaltación de María, los santos franciscanos, imágenes de culto o históricas y paisajes o representaciones espaciales. Estas pinturas, en un primer momento, se realizaron con una línea gruesa negra que contorneaba la figura y el volumen se hacía con una franja negra (simulando las sombras) que se degradaba para aparentar la luz. Las figuras tenían una desproporción, encontrándose muchas veces un torso pequeño, con grandes piernas y brazos, y también tenía posturas anatómicas incorrectas.⁵⁸

Las escenas tenían un fondo vacío, sin figuras que definieran el lugar donde se desarrollaba la acción (elemento vinculado con la tradición estilística Mixteca-Puebla). Este espacio poco a poco, con la influencia del grabado, comenzó a llenarse de figuras, pintándose formas prototípicas de pastos, flores, árboles, montañas y edificios. Estos elementos son muy parecidos en los murales de los distintos conventos, lo que lleva a pensar que el pintor los aprendía de memoria y los usaba libremente en los espacios vacíos. Este carácter decorativo fomentó que las formas no tuvieran una escala coherente, encontrándose árboles pequeños en la parte frontal y más grandes a la lejanía. Aunque también se pintaron pequeñas escenas que brindaban información extra, representándose más grandes o pequeñas de acuerdo con la importancia que tenían en la narración.

Aunque poseemos pocos conjuntos conventuales franciscanos con un programa pictórico completo de este momento, con los murales que tenemos podemos reconstruir, de forma parcial, el primer estilo franciscano. Entre los personajes que se pintaron se encuentran los arcángeles. En el convento de San Miguel Huejotzingo (Puebla) (ilustración

⁵⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, "The painters of Sahagún's manuscripts, mediators between two worlds," en *Sahagún at 500*, de J. F. Schwaller (California: Academy of American Franciscan History, 2003), 170-171.

TABLA 1. ESCENAS EN GRISALLA PINTADAS EN LOS CONVENTOS FRANCISCANOS															
Escena	Convento														
	Tepeapulco	Huejotzingo	Tula	Atlixco	Cholula	Cuernavaca	Cuahtinchan	Tepeji	Alfajayucan	Tochimilco	Calpulalpan	Zinacantepec	Tlamanalco	Tecamachaico	Metepec
Misa de san Gregorio	X				X										
San Sebastián	X		X		X			X				X			X
San Lorenzo	X		X		X							X			
San Pablo	X	X	X		X			X	X			X			
San Pedro		X	X					X	X			X			
San Luis								X							
San Juan Bautista			X		X							X			
Santa Elena			X			X						X			X
Santa Catalina		X													
Santa Bárbara		X													
Arcángel Miguel	X														
Arcángel Gabriel	X														
Arcángel Rafael	X														
San Antonio de Padua		X		X	X					X	X				
San Bernardino				X						X	X				
San Buenaventura		X		X						X	X				
Santa Isabel de Portugal		X													
Santa Clara		X									X		X		
San Francisco (S.F.)		X		X						X	X	X	X		
Inocencio III aprueba la regla de san Francisco					X	X									
Renuncia a los bienes de S.F.					X										
San Francisco delante de Cristo					X	X									
Natividad	X														
Visita de los pastores	X														
Reyes Magos	X														
Circuncisión	X				X										
Flagelación de Cristo				X								X			
Oración en el Huerto				X											
Lavado de pies		X													
Crucifixión	X				X						X			X	
Coronación de María					X										
María con Cristo y san Juan Bautista												X			
Virgen María con franciscanos	X														
Anunciación		X													
Inmaculada Concepción		X			X		X		X						
Llegada de los doce franciscanos		X													
Cofradía		X													
Paisaje						X									
Animales						X				X					
Mapa											X				

7.9) se pintó a Rafael con una cruz en la mano izquierda y a Tobías con un pescado, escena que alude a la instrucción que le dio el arcángel de agarrar un pez, sacarle la hiel, el corazón y el hígado, elementos que le ayudarían a combatir al demonio, casarse y recuperar la visión de su padre.⁵⁹ Del lado derecho se encuentra Gabriel con una filacteria en la mano que debió decir “Ave, gratia plena, Dominus tecum” (Dios te salve, llena de la gracia del Señor. Él está contigo), saludo que le dio a María en el momento de *La anunciación*. En medio está Miguel, patrono del pueblo, con una lujosa armadura, escudo, espada y estandarte.⁶⁰

La presencia de los arcángeles en el convento se vincula con una devoción muy difundida en la Edad Media, donde estos espíritus eran los representantes de Dios ante los hombres. El auge de cada uno de ellos tuvo distinta suerte. El arcángel Gabriel tuvo una gran fama, al estar vinculado con *La anunciación* y personificar al mensajero de Dios. Por su parte, Rafael fue popular hasta el siglo XV cuando se convirtió en el patrono de los viajeros y el encargado de guiar el alma de los muertos, dirigiendo los pensamientos de la persona y ayudándole a resolver las últimas trampas que el diablo tenía previsto para ellos.⁶¹ En cambio, san Miguel siempre fue muy valorado como guardián del pueblo cristiano y como combatiente del demonio,⁶² elementos que eran muy importantes solicitar en el proceso de cristianización y evangelización de la Nueva España,.

Entre los santos más representados se encuentran los apóstoles Pedro y Pablo. Al primero de ellos lo encontramos en los conventos de Huejotzingo, Tula, Tepeji, Alfajayucan y Zinacantepec, donde se representa de edad avanzada, con poco cabello, su túnica tiene

⁵⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*. T. I, v. 1 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 38.

⁶⁰ Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995), 96; Joaquín Montes Bardo, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España* (Jaén: Universidad de Jaén, 1998), 159.

⁶¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. I, v.1, 213.

⁶² Philippe Faure, “Ángeles” en *Diccionario razonado del occidente medieval*, en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.) (Madrid: Akal, 2003), 31.

una caída con pliegues verticales y en sus manos sostiene un par de llaves y un libro. Por su parte san Pablo se representó en Tepeapulco, Huejotzingo, Tula, Tepeji, Cholula, Alfajayucan y Zinacantepec, con características semejantes a las de san Pedro, es decir, se pintó como un hombre de edad avanzada con poco cabello y sólo se distingue el uno del otro por su atributo iconográfico, ya que mientras Pedro porta unas llaves, Pablo lleva una espada, símbolo de su martirio.

Un personaje contemporáneo a Jesús que fue muy representado en los murales franciscanos fue san Juan Bautista, quien estaba íntimamente vinculado al sacramento del bautizo, con el cual el feligrés se purificaba e incorporaba a la comunidad de la Iglesia. Este santo se pintó en los edificios de Tula, Cholula y Zinacantepec, representándose como un hombre de mediana edad, con una vestimenta de piel de camello, un libro con un cordero y un estandarte con una cruz.

También se representó a los mártires san Lorenzo y san Sebastián. El último de ellos era invocado contra la peste, debido a que se creía que esta enfermedad era causada por los flechazos que Cristo, el diablo o la muerte lanzaban contra las personas.⁶³ Así, por una suerte de magia simpática que existía, donde lo similar afectaba a lo similar, se pensaba que, como las marcas de la peste parecían flechazos, el protector contra este mal debía de ser san Sebastián, ya que él había sido torturado de esta manera.⁶⁴ Este santo fue uno de los más importantes de la Edad Media, a causa de las constantes epidemias que azotaban a Europa, fama que continuó en Nueva España, pintándose en los conventos de Tepeapulco, Tula, Cholula, Tepeji, Zinacantepec y Metepec. En estos murales se representó con el cuerpo atado a un tronco, mientras que su silueta sinuosa es atravesada por flechas que le disparan los soldados que lo rodean. La presencia de este santo y su popularidad no es extraña, ya que durante el siglo XVI las epidemias azotaron

⁶³ Jean Delumeau, *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII)* (México: Taurus, 2002), 170-1.

⁶⁴ Delumeau, *El miedo en Occidente*, 170-1.

constantemente a la población,⁶⁵ por lo que se buscaba obtener la protección divina ante estas calamidades, solicitándose la mediación de este santo. Una anécdota de este culto nos la da fray Gerónimo de Mendieta, quien nos comenta que, cuando estaba como guardián del templo de Xochimilco, una gran peste azotó al poblado, por lo que se encomendaron a Santiago Matamoros, pero la enfermedad no desapareció. Como era costumbre, entonces se invocó a san Sebastián, pero, ante la sorpresa de todos, el santo tampoco logró quitar la peste, por lo que Mendieta pidió a san Bernardino que los protegiera de la enfermedad y a partir de ese momento la peste comenzó a desaparecer y este santo quedó como patrón del pueblo.⁶⁶

Por otro lado, la figura de san Lorenzo también es común en los murales franciscanos, encontrándose en los conventos de Tepeapulco, Tula, Cholula y Zinacantepec. Este santo era representado como un hombre imberbe, con tonsura clerical, vestido como diácono (con alba y dalmática) y con una palma y una parrilla, símbolo de su martirio. Él era venerado por los bibliotecarios que tenían la función de guardar los libros sagrados;⁶⁷ pero, sobre todo, se vinculaba con el fuego y protegía de éste; razón por la cual se asimiló entre los pueblos nahuas con *tlixictli* (el fuego). Esta relación aún es posible identificarla el día de hoy entre los pueblos nahuas de Chicontepepec (Veracruz),⁶⁸ mostrándonos el fuerte vínculo que se creó en el siglo XVI.

También los santos de la realeza fueron representados por los franciscanos. Entre ellos, se encuentra san Luis IX, quien se pintó en el claustro alto del convento de Tepeji.

⁶⁵ Las epidemias aparecieron desde 1521 y afectaron posteriormente en 1531 (sarampión), 1538 (varicela), 1545 (peste) y en 1550 (paperas). Elsa Malvido Miranda, “¿El arca de Noé o la caja de Pandora? Suma y recopilación de pandemias epidemias y endemias en Nueva España, 1519-1810” en Cárdenas de la Peña (coord.), *Temas médicos de la Nueva España* (México: IMSS, Instituto Cultural Domecq, 1992), 55; Elsa Malvido, *La población, siglos XVI al XX* (México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Océano, 2006), 30.

⁶⁶ Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México: CONACULTA, 1997), 53.

⁶⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, T. II, v. 2* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 255-6.

⁶⁸ Arturo Gómez Martínez, *Tlanetokilli: la espiritualidad de los nahuas chicontepepecanos* (México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002), 141.



Ilustración 7.9. Los arcángeles Rafael, Miguel y Gabriel, en la sala de profundis del convento de San Miguel Huejotzingo, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

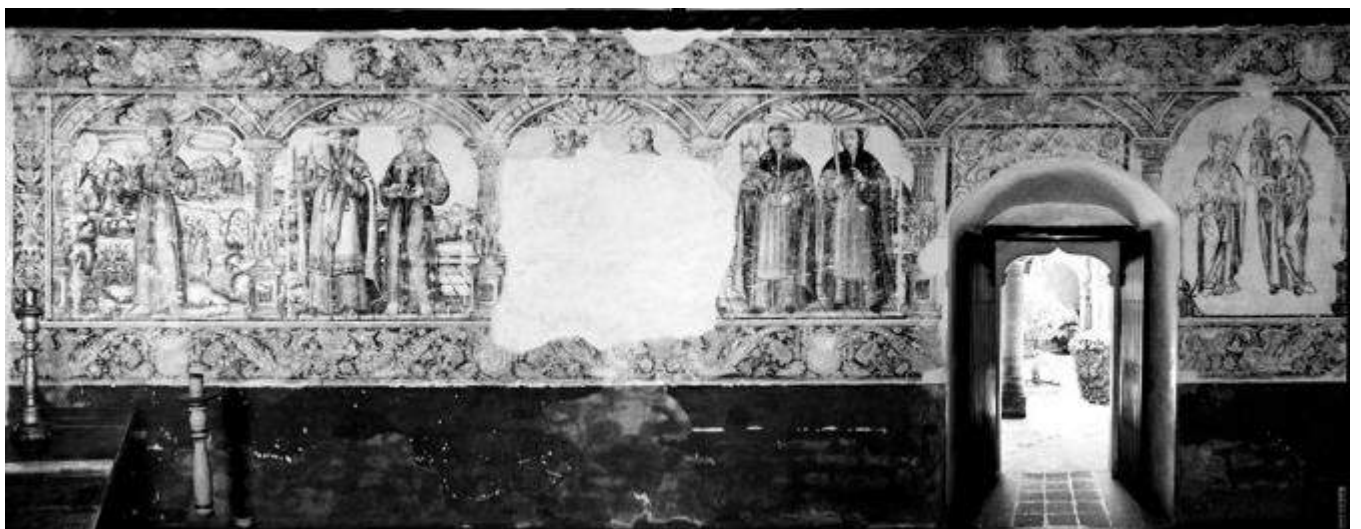


Ilustración 7.10. San Francisco, san Buenaventura y san Antonio, santa Clara y santa Isabel de Portugal y santa Catalina y santa Bárbara en la sala de profundis del convento de San Miguel Huejotzingo, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.11. *La misa de san Gregorio* en el claustro alto de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.12. *San Francisco arrebatado por el carro de fuego* en el claustro bajo del convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

Este santo era el modelo cristiano del buen gobernante, aunque su presencia en los conventos franciscanos se vincula más con su participación como terciario franciscano.⁶⁹ Por su parte, santa Elena se pintó en los conventos de Tepeapulco, Huejotzingo, Cuernavaca, Zinacantepec y Metepec. Ella se pinta vestida lujosamente (aunque a veces porta el hábito franciscano) y con una gran cruz en sus manos, elemento que hace alusión a la búsqueda de las reliquias de Cristo.⁷⁰ Asimismo, los franciscanos también exaltaron la figura de santa Bárbara y de santa Catalina en Huejotzingo (ilustración 7.10). La primera se caracteriza por sostener una torre y la palma de mártir; mientras que Catalina tiene una corona, un libro, una palma y le entierra una espada en el ojo a un hombre, representación de la sabiduría decapitando a la herejía.⁷¹

Uno de los santos más comunes, tanto en Europa (ilustración 1.16) como en América, fue Gregorio Magno, al cual se le representaba oficiando una misa y apareciéndosele Cristo con los instrumentos de la pasión, para quitar la incredulidad que tenía uno de los asistentes sobre la presencia de Jesús en la hostia. Este santo era invocado contra la peste y para aliviar el sufrimiento de las almas del purgatorio,⁷² aunque en la Nueva España ayudó a hacer evidente la presencia de Cristo en la hostia. Este tema era uno de los principales dogmas que los franciscanos trataron de hacer entender al indígena. Alonso de Molina en su *Confesionario mayor* insistía en que la población no debía dudar de que Cristo “asi como esta alla en el Cielo: asi de la misma manera esta en el sanctissimo sacramento y tambien has de tener entendido que dentro de la hostia consagrada por muy chica y pequeña que sea esta alli tambien entero y perfectamente el

⁶⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 2*, 274-5.

⁷⁰ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F, T. II, v. 1* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 428.

⁷¹ Mariano Monterrosa y Leticia Talavera, *La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1990), 139; Montes Bardo, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España*, 114.

⁷² Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 2*, 48.

cuerpo admirable de nuestro redentor Jesus XPO”⁷³

Una de las imágenes de esta escena está en el convento de San Francisco Tepeapulco (Hidalgo) (ilustración 7.11). San Gregorio está en el centro arrodillado y levanta la hostia. Enfrente está un altar con una Biblia, un cáliz, un pequeño icono de Jesús y dos velas. Está acompañado por dos de sus asistentes, quienes sostienen un candelero. La escena representa el momento en el cual aparece el cuerpo de Cristo, brotando sangre de su costado, la cual llena un cáliz y alrededor se revelan los instrumentos de la pasión.⁷⁴ Llama la atención que entre ellos se encuentra una planta de maíz simulando una palma. Este mural es un claro ejemplo de la postura a seguir de los franciscanos, quienes fueron adeptos a integrar elementos significativos de la tradición prehispánica para clarificar conceptos cristianos. En este sentido, la planta de maíz comenzó a ser asociado con el sacrificio y con el misterio de la transustanciación,⁷⁵ y cargado de este simbolismo se incluyó dentro de las *Arma Christi*.

También se pintaron en las paredes a los franciscanos que alcanzaron la santidad. San Antonio de Padua se encontraba en los conventos de Huejotzingo (ilustración 7.10), Atlixco, Cholula, Tochimilco y Calpulalpan, y se representó con el hábito franciscano y el niño Jesús sobre un libro, atributos que hacían alusión a la aparición que hizo Cristo en su habitación. Este santo, doctor de la Iglesia, destacó por su habilidad para predicar y se invocaba contra los naufragios y la liberación de prisioneros,⁷⁶ aunque en la Nueva España

⁷³ Alfonso de Molina, *Confionario mayor en la lengua mexicana y castellana, 1569* (México: UNAM, IIF, IIH, 1984), 73r.

⁷⁴ Las Arma Christi son los instrumentos de la pasión mediante los cuales Cristo venció a la muerte. Estos son: la columna, la cuerda, el flagelo, la vara, el gallo, la jarra, las tenazas, la señal de la fisga, la cabeza de Caifás, Judas con la bolsa de monedas al cuello, las treinta monedas alineadas, el martillo, los clavos, los dados, la linterna, la espada con la oreja de Malco, la cruz, la lanza, la caña con una esponja, la cruz, la mano que abofeteó a Cristo, una cabeza que escupe, la cabeza de Arimatea y Nicodemo.

⁷⁵ Pablo Escalante Gonzalbo, “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XL, 113 (2018): 105.

⁷⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 127.

se pensaba que podía atraer la lluvia.⁷⁷ También se encontraban a los doctores de la Iglesia: san Bernardino y san Buenaventura (ilustración 7.10), representados como obispo y cardenal, respectivamente; mientras que santa Clara está en los edificios de Huejotzingo (ilustración 7.10), Calpulalpan (ilustración 5.14) y Tlalmanalco. Ella se representó con el atuendo franciscano con una custodia de cristal o una lámpara y en ocasiones la acompaña santa Isabel de Portugal como ocurrió en la Sala de Profundis del convento de Huejotzingo (ilustración 7.10).⁷⁸

La figura que tiene una mayor presencia en los conjuntos conventuales es el fundador de la orden: san Francisco. Su figura la encontramos en los conventos de Huejotzingo (ilustración 7.10), Atlixco, Alfajayucan, Tochimilco, Zinacantepec y Tlalmanalco, donde, a semejanza de lo que ocurrió con Jesús, se representan escenas trascendentales de su vida. La similitud de estos dos programas iconográficos no es coincidencia, ya que algunos religiosos vinculaban a san Francisco con Adán o Cristo y lo veían como el nuevo mesías que iniciaba una nueva era, en la cual se expandiría el cristianismo a todo el mundo bajo el gobierno de los frailes.⁷⁹ Estas asociaciones, surgidas en Europa en el siglo XIV, tuvieron un fuerte impulso en la Nueva España y, con ello, fue común que en este territorio se comparara a Cristo y a san Francisco.

Las imágenes que representaban la vida de san Francisco iniciaban con su designio divino, cuando el crucifijo de san Damián le dijo “Francisce repara domum meam” (Francisco repara mi casa), escena que se pintó en Cholula y Cuernavaca. De ahí, se enaltecó su designio de pobreza y de mendicidad en Cholula, con la escena de la renuncia de sus bienes materiales que le había dejado su padre, quitándose su vestimenta ante el obispo Guido de Asís, quien, para no dejarlo desnudo, le obsequió un traje de labrador,

⁷⁷ Gómez Martínez, *Tlanetokilli*, 142.

⁷⁸ Monterrosa y Talavera, *La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla*, 139.

⁷⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 545.

primera limosna que recibió.⁸⁰ El siguiente episodio es la confirmación de la orden en los edificios de Cholula y Cuernavaca, donde se pintó a Inocencio III aprobando la *Regla de san Francisco*. El último tópico que se utilizó es *San Francisco arrebatado por el carro de fuego* en el convento de Cholula (ilustración 7.12). En este mural se distingue a tres caballos blancos jalando una carreta envuelta en llamas y a san Francisco parado sobre ella. Esta escena representa la anécdota ocurrida en el convento de Asís cuando, tras la ausencia de san Francisco, los frailes vieron entrar un carro de fuego con un brillo sin igual, el cual transportaba al santo. Esta escena podía ser interpretada de dos formas: primero, como una prueba de la santidad del fraile y, por tanto, el momento de consolidación de la orden; pero, por otro lado, se podía entender como la revelación del triunfo de san Francisco y de la Iglesia sobre la herejía.⁸¹ Este último tema era muy significativo para la Nueva España, ya que enaltecía la labor de los franciscanos y la difusión que hacían de la religión católica, ganándole terreno al “demonio”, al igual que san Francisco lo había hecho.

Es posible que se hayan pintado más escenas de la vida de san Francisco, aunque muchos de estos murales se encuentran deteriorados o tuvieron repintes posteriores. Uno de estos casos es la *Estigmatización de san Francisco*, donde se representó el momento cuando recibió los estigmas de Cristo. Esta escena la vemos en el convento de Cholula, pero lamentablemente se encuentra muy deteriorada; mientras que en el convento de Zinacantepec se repintó la escena original, modificándose por completo. En la portería de este convento se pintó *El árbol genealógico de san Francisco* (ilustración 6.18), con el santo acostado, un árbol brota de su costado y entre las ramas y las flores se pintaron a los santos y personajes importantes de la orden. Esta imagen, como se comentó en el capítulo anterior, ha sido objeto de múltiples intervenciones, tanto en el pasado como en el presente,

⁸⁰ Monterrosa y Talavera, *La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla*, 91.

⁸¹ Antonio Rubial, “El Apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición milenaria” en *Conocimiento y cultura*, Adriana Álvarez Sánchez (Coord.) (México: Eón, UNAM, FFyL), 32.

lo cual dificulta el acceso a la imagen original.

Fuera de ello, es muy probable que haya existido una primera imagen en grisalla y que este tema era muy común en los conventos franciscanos. Inclusive en los *Anales de Juan Bautista* se menciona que el jueves santo, 7 de abril de 1569, “entonces se pintó la pintura negra de la portería sobre la descendencia espiritual de san Francisco”,⁸² imagen que debió ser semejante a la de Zinacantepec.

Además de los santos, que eran el sostén de la Iglesia, los franciscanos también pintaron escenas bíblicas. Las imágenes relacionadas con el Antiguo Testamento son limitadas, encontrándose únicamente en el retablo del ábside de la iglesia de Todos los Santos de Zempoala (Hidalgo), donde se encuentra del lado izquierdo a *Herodes, Salomé y Juan Bautista*, a *Judith y Holofernes, La reina Esther, Isaac y Esau*, una *Sagrada familia, Salomón, Los tres jóvenes judíos y Nabucodonosor*, así como una representación del *Apocalipsis*. En cambio, del lado derecho se pintó la *Jerusalén celeste, Job, El sueño de Job, Moisés recibiendo las tablas de la ley, La unción de un rey judío, Josías* y cierra el ciclo la representación de *David venciendo a Goliat*.⁸³

Pese a este programa, las escenas del Antiguo Testamento son muy escasas, más si se comparan con las representaciones del Nuevo Testamento. Esta preferencia se debía a que el eje de la reflexión de los franciscanos era la vida de Cristo, la cual no sólo guiaba su actuar, sino que también ayudaba a explicar la realidad misma. Al respecto san Buenaventura comentaba que Cristo debía de ser para los frailes su lógica y su raciocinio.⁸⁴ Ello llevó a que en los conventos se exaltara este tema, pintándose desde su nacimiento hasta su muerte, ya que ello permitía explicar la vida de Jesús a la población y, junto a ello,

⁸² Luis Reyes García, *¿Cómo te confundes? ¿acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista* (México: CIESAS, Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001), 183.

⁸³ Víctor M. Ballesteros G., *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca* (México: UAEH, 2003), 54-76.

⁸⁴ José Antonio Merino, *Humanismo franciscano* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982), 14.

propiciaba la reflexión de estos tópicos dentro de los miembros de la orden.

Los franciscanos iniciaban la exaltación de la vida de Jesús con *La natividad*, *La adoración de los pastores* y *La adoración de los Reyes magos*, como se puede ver en la Sala de Profundis del convento de Huejotzingo (Puebla). De ahí se pasaba a representar *La presentación en el templo de Jesús*, como ocurre en el claustro bajo del convento de San Gabriel Cholula (Puebla) y con esta escena se cerraba el ciclo de la infancia de Jesús. Los temas de la vida pública de Cristo no se pintaron en los conventos franciscanos, por tanto, del ciclo de la infancia se pasó a *La pasión*, la cual se desplegó en el ámbito público.

A diferencia de una representación detallada y pormenorizada de la pasión (como fue la realizada por los agustinos) los franciscanos utilizaron un programa conciso y sencillo. La primera escena que se pintaba era el *Lavatorio de los pies* en la Sala de Profundis del convento de Huejotzingo (Puebla). Esta escena forma parte del ciclo iconográfico de *La última cena* y corresponde al momento cuando Jesús lava los pies a sus discípulos, actividad que era realizada por los esclavos, por lo que la imagen está vinculada con la humildad que predicaba Jesús.⁸⁵ Posteriormente en el claustro bajo de Atlixco está *la Oración en el huerto*, donde se agrupan en una misma imagen: *La oración de Jesús*, *La confrontación con un ángel*, *El monte de los olivos*, *El beso de Judas* y *El prendimiento de Jesús*. En el mismo convento de Atlixco, y en el claustro alto de Zinacantepec, se pintó *La flagelación de Cristo* (ilustración 5.17), escena que representa el momento en el cual, como preludio a la Crucifixión, se azota a Jesús atado a una columna. A partir de esta escena se pasó directo a *La crucifixión*, dejándose de lado momentos cruciales como *La coronación de espinas*, el *Ecce homo*, *El camino al monte Calvario*, o el momento en el que Jesús es clavado a la cruz.⁸⁶

⁸⁵ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. T. I, v. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 356.

⁸⁶ Lázaro de Aspuz, *Manual de historia franciscana* (Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1954), 37.

Las escenas de *La crucifixión* son muy prototípicas en los conventos novohispanos, ya que se pinta a Cristo en el centro, con la cabeza inclinada hacia el lado derecho y las piernas ligeramente flexionadas. A la izquierda está san Juan, a la derecha María, quien se lleva las manos al pecho en símbolo de dolor, y tirada a los pies de la cruz se encuentra María Magdalena llorando desconsolada. Junto a estos personajes se podían pintar otros elementos iconográficos como el sol y la luna, que hacen referencia a la profecía del Antiguo Testamento “Aquel día, dice el señor Yavé, haré que se ponga el sol al medio día, y en pleno día tendré tinieblas sobre la tierra”.⁸⁷ También se puede incluir el cráneo de Adán al pie de la cruz, ya que en el mismo lugar donde fue crucificado Jesús había muerto Adán y, a lo lejos, entre árboles y colinas, se puede encontrar la ciudad de Jerusalén.⁸⁸

Si existía entre los franciscanos una persona con una devoción semejante a la de Jesús, esa era María. Comenta san Buenaventura que san Francisco había puesto “en María, después de Cristo, [...] toda su confianza; por lo cual la constituyó abogada suya y de sus religiosos”.⁸⁹ Para los franciscanos ella era uno de los símbolos más importantes del cristianismo, que le daba cohesión a la comunidad por medio de la pureza que representaba. Por ello, su imagen era una de las más eficientes armas contra el mal, ya que ella había triunfado sobre el demonio y el pecado desde el mismo instante de su concepción, por lo cual debía de ser un modelo a seguir para toda la humanidad.⁹⁰ Esto hizo que su figura se pintara en el ámbito público. Las escenas que se representaron fueron: *La coronación* en el claustro bajo del convento de Cholula y en una capilla posa del convento de Huejotzingo; *La Virgen, el niño Jesús y san Juan Bautista* (una temática muy

⁸⁷ José María Medianero Hernández y Isabel Labrador González, “Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz” en *Laboratorio de Arte* 17 (2004): 73-92; Paul Thoby, *Le crucifix des origines au Concile du Trente* (Nantes: Bellanger, 1959), 29-31; Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. I, v. 2, 505-507.

⁸⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. I, v. 2, 508-510.

⁸⁹ San Buenaventura, *Leyenda Mayor de san Francisco* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998), 9,3.

⁹⁰ Pascual Rambla, *Tratado popular sobre la santísima Virgen* (Barcelona: Ed. Vilamala, 1954), 201.

común del Renacimiento) en el convento de Zinacantepec y *La Virgen y el niño*, acompañados por san Francisco y san Antonio de Padua en el claustro alto de Tepeapulco.

Una de las escenas marianas más comunes y, en cierta manera, un estandarte de la orden la *Inmaculada Concepción*, es decir, la exaltación de la pureza de María y su liberación de todo pecado desde el momento de su nacimiento. Detrás de esta imagen existía toda una polémica en torno a la naturaleza de María, que contraponía a los dominicos y a los franciscanos, ya que la Orden de Predicadores, siguiendo a Tomás de Aquino (su principal teólogo), negaba la concepción “sin mancha” de María, ya que iba en contra de la universalidad del pecado original, por tanto, se creía que su purificación se había realizado mientras Jesús estaba en el seno materno y así Cristo podía ser llamado “el salvador de todos los hombres”.⁹¹ En cambio, la posición franciscana, siguiendo a Duns de Escoto, afirmaba que María había sido liberada del pecado original gracias a los méritos que iba a tener su hijo.⁹² Esta discordia terminó cuando el papa Pío IX convirtió a la Inmaculada Concepción en un dogma en 1854.

La imagen de la *Inmaculada Concepción* se encuentra en los claustros bajos de Cholula y Huejotzingo (Puebla). La segunda de estas imágenes es una de las más representativas. En ella se encuentra a María parada sobre una luna con una túnica que cae de manera recta. La Virgen está con las manos unidas, la cabeza inclinada hacia la derecha, rodeada por una aureola y una corona de estrellas. En la parte superior una filacteria registra la frase “TOTA PVLCHRAES AMICA MEA ET MACVLA NON ESTIN TE VIRGO MARIA” (Eres toda hermosa, amada mía, en ti no hay ninguna mancha, Virgen María) (Cantar de los Cantares, 3,3), encima está la representación de Dios Padre rodeado por nubes que se

⁹¹ Antonio Rubial García, “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 72 (1998): 8; Henri Bourgeois, Bernard Sesboüé y Paul Tihon. *Historia de los dogmas* (Salamanca: Secretariado Trinitario, 1996), 452.

⁹² Bourgeois, Sesboü y Tihon. *Historia de los dogmas*, 453; Rubial García, “Civitas Dei et novus orbis”, 9.

pliegan y ondulan, y alrededor se encuentran los emblemas marianos con una filacteria y una leyenda: un sol con la frase ELECTA VT SOL (refulgente como el sol); una imagen de una torre con la inscripción TARRIS DAVID CUM PROPUGNACULIS (Torre de David con almenas); un olivo y OLIVA SPECIOSA IN CAMPIS (hermoso olivo en los campos); un espejo con SPECULUM SINE MACULA (espejo sin mancha); una fuente con FONS HORTORUDT (fuente de los huertos); una ciudad con la leyenda CIVITA DEI (ciudad de Dios); una luna con PULCRA UT LUNA (hermosa como la luna llena); unas estrellas y STELLA MARIS (estrella de mar); un ramo de flores y SICUT LIUM INTER SPINAS (como azucena entre espinas); un edificio con una puerta entreabierta y dos torres con PORTA CELI (puerta del Cielo); un rosal con la filacteria PLATATIO ROSE (rosa plantada); un árbol con el lema CYPRESSUS IN MONTE SYON (ciprés en el Monte Sion); un pozo con el lema PUTEUS AQUARUM VIVENTIUM (pozo de aguas vivas); y un huerto cerrado y la filacteria con el texto HORTUS CONCLUSUS (huerto cerrado). A la derecha de María se dibujó a santo Tomás con el atuendo de los dominicos, sostiene una pluma y un libro con un edificio y hay una corona a sus pies. Arriba se escribió AB OMNI PECCATO ORIGINALI ET ACTUALI IMMUNIS FUIT (De todo pecado, tanto original como actual, era ella inmune). Del otro lado está Duns de Escoto, vestido con túnica y bonete, sostiene un libro y señala a María. Sobre él se encuentra un fragmento de la antífona *Ave Regina Caelorum* (Salve, Reina de los Cielos) DIGNARE ME LAUDARETE VIRGO SACRA (Concédeme alabarte, Virgen Santa).

Llama la atención en este mural la presencia de santo Tomás, principal teórico de la corriente antinmaculista, a quien se le representó con una frase que, extraída de su contexto, ayudaba a los franciscanos a reforzar sus argumentos, afirmándose que, incluso el principal detractor del immaculismo, aceptaba que María nunca había contraído el pecado, por lo cual se confirmaba la pureza de María y su immaculada concepción.⁹³

⁹³ Luis Lambruschini, *De la Inmaculada Concepción de María* (Barcelona: Pablo Riera, 1843), 55.

También, como lo comenta Antonio Rubial García, esta imagen muestra que en la Nueva España no se dieron los enfrentamientos apasionados entre ambas corrientes y esta armonía fue aprovechada por los franciscanos para colocar al mismo nivel a un venerable no canonizado, como lo era Duns de Escoto, con un santo con aureola, como santo Tomás.⁹⁴

Otra temática habitual en los murales franciscanos era *La anunciación*. Como hemos visto, esta escena fue común desde el románico, pero adquirió su forma moderna en el gótico (ilustración 1.13), por lo que su presencia en los conventos franciscanos no es algo particular de estas tierras. Esta escena la encontramos en el convento de Alfajayucan y Huejotzingo, mientras que en Cholula está flanqueada por san Francisco y san Antonio de Padua. Un caso particular es el del convento de Cuauhtinchan, donde se encuentra en un pequeño cuadro *La anunciación* (ilustración 7.15), con Dios Padre en la esquina superior derecha saliendo de una nube simulada con pliegues y ondulaciones.⁹⁵ Debajo el arcángel Gabriel con una filacteria en su mano le da la noticia a María. El arcángel, además de tener una diadema con cuentas azules, tienen un pie con una curvatura anormal, con los dedos hacia abajo, elemento vinculado a la tradición estilística Mixteca-Puebla. En la parte superior el Espíritu Santo, en forma de paloma, se dirige a María, quien se encuentra en un espacio adornado con telas con chalchihuites y un diseño de *chevron*, que representa la sobreposición de las plumas. María, sentada frente a su atril, se lleva las manos al pecho en símbolo de aceptación y detrás de ella está una figura anormal: un bulto mortuorio con piel de jaguar, que en la tradición prehispánica simbolizaba a los dioses y su esencia divina.

⁹⁴ Antonio Rubial García. "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la madre Ágreda en la propaganda Inmaculista franciscana" en *La imagen sagrada y sacralizada: XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editor Peter Krieger, (México, UNAM, IIE, 2011), 564.

⁹⁵ Esta forma de representar las nubes fue aprendida por el indígena de los grabados europeos y la ocupó en otras imágenes, como las viñetas que aparecen en el Códice Florentino. Pablo Escalante Gonzalbo, "The art of war, the working class, and the snowfall. Reflections on the assimilation of western aesthetics" en *The Florentine Codex*, eds. Jeanette Favrot Peterson y Kevin Terraciano (Austin: University of Texas Press, 2019), 72.

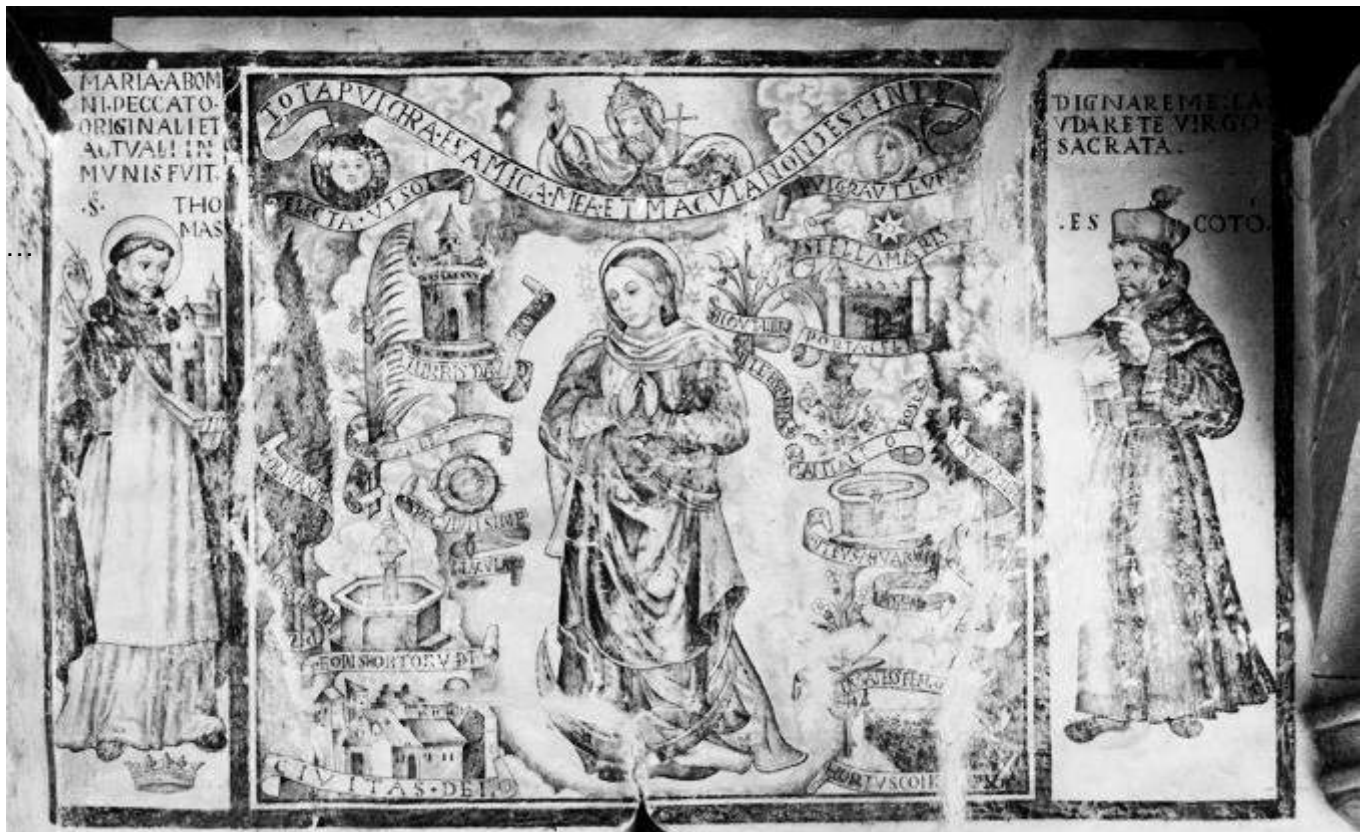


Ilustración 7.13. Inmaculada Concepción flanqueada por Tomas de Aquino y Duns de Escoto en el claustro bajo del convento de San Miguel Huejotzingo, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.14. Pintura mural del ábside de la iglesia de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo.
Izquierda: arriba están *Herodes, Salomé y Juan Bautista* y *Judith y Holofernes*; en medio se encuentra *La reina Esther e Isaac y Esau*; en la parte inferior está una *Sagrada familia* y *Salomón*.
Derecha: arriba está *La Jerusalén celeste* y *Job*; en medio se pintó *El sueño de Job* y *Moisés recibiendo las tablas de la ley*; en la parte baja está *La unción de un rey judío* y *Josías*.
Fotografía Aban Flores Morán (2012)



Ilustración 7.15. *La Anunciación* flanqueada por un águila y un jaguar en el claustro bajo del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2012)



Ilustración 7.16. Mural de la portería del convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

Por tanto, la escena busca traducir en términos indígenas el embarazo divino de María, al colocar un bulto mortuario detrás de ella y expresar con ello que la Virgen carga una esencia divina, que se encuentra embarazada.⁹⁶

En esta representación, además de traducirse los conceptos cristianos con figuras indígenas, es muy notoria la presencia de un jaguar y un águila a los lados de la anunciación, animales que, como se mencionó, eran característicos de la tradición estilística Mixteca-Puebla, a los cuales se les comenzó a identificar como símbolos identitarios de los grupos indígenas.

La integración de animales a los programas pictóricos no era algo extraño para ninguna de las dos tradiciones, ya que en ambas estos seres estaban cargados de un gran simbolismo, el cual se expresaba cuando se incluían estas figuras en una composición.

En los conventos franciscanos se integraron en los murales a animales nativos, los cuales mantuvieron en muchas ocasiones su significado prehispánico, con lo cual se comenzaba a crear un bestiario novohispano. Así, se pintaron plantas de la región, mariposas, águilas, aves, jaguares, conejos y peces, los cuales se pintaron con una gruesa línea negra y una serie de pequeñas líneas en su interior, texturizando las figuras como ocurría en los códices prehispánicos.

Con el paso del tiempo, los animales adquirieron características cada vez más naturalistas e integraron los cánones occidentales. Las figuras adquirieron volumen por medio de un degradado y se incluyeron en complejos paisajes, donde el único protagonista era la naturaleza. Un caso por resaltar de este momento se encuentra en el del corredor del claustro alto del convento de Cholula (Puebla) (ilustración 7.17), donde, en un primer momento, se elaboró un tapiz con "follajes en alcires" y posteriormente se pintó un paisaje

⁹⁶ Pablo Escalante Gonzalbo, "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchan" en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Patrocinio, colección y circulación de las artes*, de Gustavo Curiel (México: UNAM-IIE, 1997), 215-236.

acuático. Del lado izquierdo hay árboles y plantas con aves volando, mientras que del lado derecho hay grandes pastos con una garza. La restauración del tapiz entorpece el entendimiento completo del paisaje, pero, si se observa con atención, se distinguen pájaros, peces y plantas acuáticas que completaban el mural.⁹⁷

Las garzas también se pintaron en Alfajayucan a lado de los símbolos de Cristo. La presencia de este animal caracterizaba al conjunto conventual como el centro de la comunidad, ya que se creía que la garza tenía su nido y alimento en un solo lugar, por tanto, el hombre debía de ser como la garza y tener a la Iglesia católica como su “única y perpetua sustentadora, para que no carezcas del alimento espiritual y del liviano pan celestial, ni busques muchos lugares de ajena gloria (es decir heréticos)”.⁹⁸

Una escena semejante se encuentra en la portería del mismo convento de Cholula, donde se observa, entre columnas con plantas entrelazadas, la presencia de un paisaje con árboles y pájaros (ilustración 7.16). La inclusión de estos elementos, como hemos visto, están asociados con el desarrollo de la perspectiva y el humanismo cristiano, lo cual permitió que la naturaleza se concibiera como un libro escrito por Dios, donde se podían conocer los designios divinos y, si éramos capaces de analizar, seccionar y conocer el entorno natural, podíamos acercarnos a los propósitos de Dios. Por ello, el paisaje, antes de ser un elemento decorativo, tenía una función simbólica, creaba un discurso divino.

En este convento, además, los animales se mezclaron con elementos vinculados a la muerte. En la misma portería están dos unicornios a los lados de un escudo y, en la parte inferior, está una muerte flechadora junto a dos calaveras coronadas con una serpiente enrollada en ellas. La muerte flechadora había sido un tema muy difundido en la Edad Media y se vinculaba con la idea de que cualquier persona, fuera rey, sacerdote, mujer, niño o campesino, estaba a expensas de su caprichosa voluntad. Esto hacía que todos tuviéramos

⁹⁷ Monterrosa y Talavera, *La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla*, 79.

⁹⁸ Nilda Guglielmi (ed.), *El fisiólogo. Bestiario Medieval* (Madrid: Eneida, 2002), 97.

la misma suerte ante la muerte, algo que, para el caso de la mayoría de la población, era un desahogo, al saber que los gobernantes y los nobles, pese a los privilegios que tenían en esta vida, iban a correr con la misma suerte. De ahí que se dibuje la calavera, rodeada por una serpiente, síntesis por antonomasia de la muerte en el pensamiento occidental.

Los franciscanos también exaltaron su labor y dedicación a la evangelización, actividad que fue una de las principales tareas que san Francisco le encomendó a su congregación e, incluso, él mismo le dedicó gran parte de su tiempo. Por ello, los franciscanos, siguiendo el ejemplo de su fundador, hicieron de esta actividad el eje de su labor en la Nueva España y se representara esta actitud en los conventos. Uno de los programas pictóricos que se pueden incluir en este tema es *La llegada de los doce franciscanos*, el cual se encuentra en el convento de Huejotzingo (ilustración 7.18). La escena retrata, en un fondo vacío, a doce franciscanos arrodillados en torno a una cruz. Cada uno de ellos tiene el atuendo franciscano y con gruesas bandas negras se les da volumen a las figuras. Los rostros son idénticos, tienen tonsura (menos el último de ellos) y encima de su cabeza se encuentra su nombre. En la parte superior se encuentra una leyenda que exalta su labor: “ESTOS MUY DIHOSOS Y BIENAVENTURADOS DOCE RELIGIOSOS FUERON LOS PRIMEROS FVNDADORES DE LA FRE EN ESTA NUEVA IGLESIA SALIERON DES SANA AÑO DE 1524 DIA DE LA CONVERSIÓN DE S. PABLO Y LLEGARON A ESTA TVA VIERNES VIGILIA VIGILIES EPENTECOSTES DEL MESMO AÑO”.

Una imagen semejante se debió de encontrar en la portería del convento de Ozumba (ilustración 6.24) donde se representó *La llegada de los doce franciscanos*. La escena muestra al grupo de frailes siendo recibido por Hernán Cortés, quien se arrodilla ante ellos, mientras los nobles indígenas y los franciscanos Pedro de Gante, Juan de Ahora y Juan de Tecto, presencian el acto. Esta escena, aunque se elaboró en el siglo XVI, ha tenido tantas renovaciones que es imposible saber cómo era la imagen original. La misma suerte tuvo el mural de *El martirio de los niños tlaxcaltecas* pintado en la portería del mismo convento, el

cual se realizó en el siglo XVI y se renovó en siglos posteriores. A pesar de ello, en la imagen se distingue a Cristóbal, Antonio y Juan, siendo atacados por los pobladores de Tlaxcala, castigo que les infringen por destruir a los dioses prehispánicos. Así, en este convento, con las escenas de *La llegada de los doce franciscanos* y *El martirio de los niños tlaxcaltecas* se exaltaba la labor de los franciscanos ante la población.

La labor de la evangelización hacía necesario que el indígena comprendiera las nuevas creencias y adoptara las prácticas civiles y religiosas de occidente, entre las cuales se encontraba la confesión. Si bien, se ha pensado que existió en la época prehispánica una práctica semejante, ya que Sahagún menciona que se hacía una vez en la vida cuando la persona era vieja y sólo se confesaban las faltas sexuales,⁹⁹ ésta era muy diferente de la confesión cristiana, la cual, de acuerdo con Molina, destruía “la mala y pestisera vida de los hombres y se quiere y alcanza y es muy fortalecida y es fozada toda virtud y bondad: y por la tal confesión merece y es santificada el anima; y con ella son vencidos menospreciados y desterrados todos los demonios, y ella es verdadera consolación y medicina de los pecadores”.¹⁰⁰ Por ello, esta práctica como eje del actuar cristiano y como prueba fehaciente de la evangelización, fue representada en el convento de Tlaquiltenango¹⁰¹ (Morelos) (ilustración 7.19). En la escena pintó a un fraile sentado con un hábito franciscano, tonsura y haciendo la señal de bendición.¹⁰² Enfrente de él está un indígena vestido con pantalón,

⁹⁹ Noemí Quezada, *Amor y magia amorosa entre los aztecas* (México: UNAM, IIA, 1996), 41

¹⁰⁰ Molina, *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana*, 17.

¹⁰¹ En los trabajos de conservación, realizados en agosto del 2002, en el convento de Tlaquiltenango por el Centro regional INAH Morelos, las alumnas Ileana Miranda y Lucía Turner (Escuela Nacional de Restauración) bajo la supervisión de Laura Elena Hinojosa, descubrieron que el fraile pintado en el cuarto contiguo a la entrada del convento tenía originalmente una túnica café y sandalias; posteriormente se cubrió su ropa con una lechada de cal y se realizó al temple un manto negro y se taparon las sandalias con zapatos del mismo color. Laura Elena Hinojosa. *Tlaquiltenango* (México: UAEM, 2009), 91-93.

¹⁰² EL convento de Tlaquiltenango fue fundado por los franciscanos en 1540, cuando pintaron los murales en grisalla y colocaron un códice tributario en la parte superior. De 1573 a 1583 el convento fue ocupado por los dominicos, quienes realizaron algunas modificaciones en los murales. Posteriormente, de 1583 a 1590 los franciscanos volvieron al pueblo, hasta que en 1590 fue ocupado definitivamente por los dominicos. Hinojosa, *Tlaquiltenango*, 65; Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México* (México: Andrade y Morales, 1886-1892), I, 22.

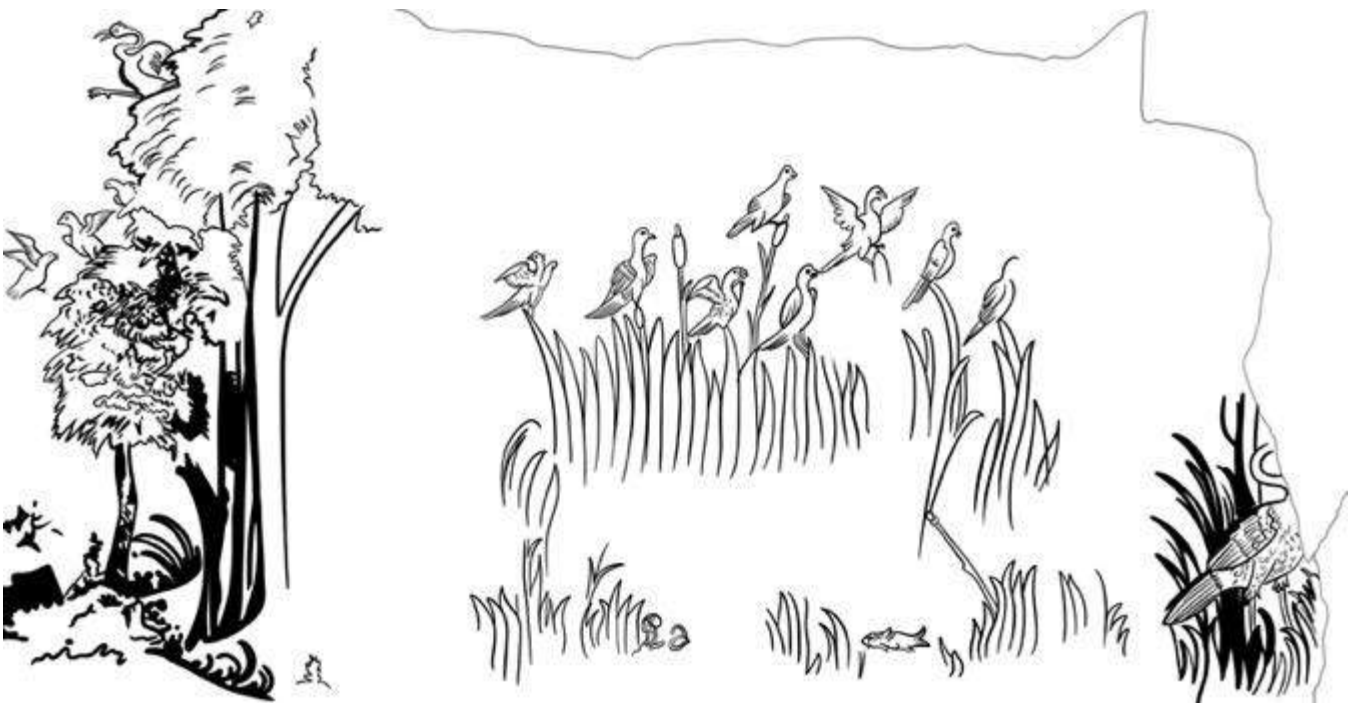
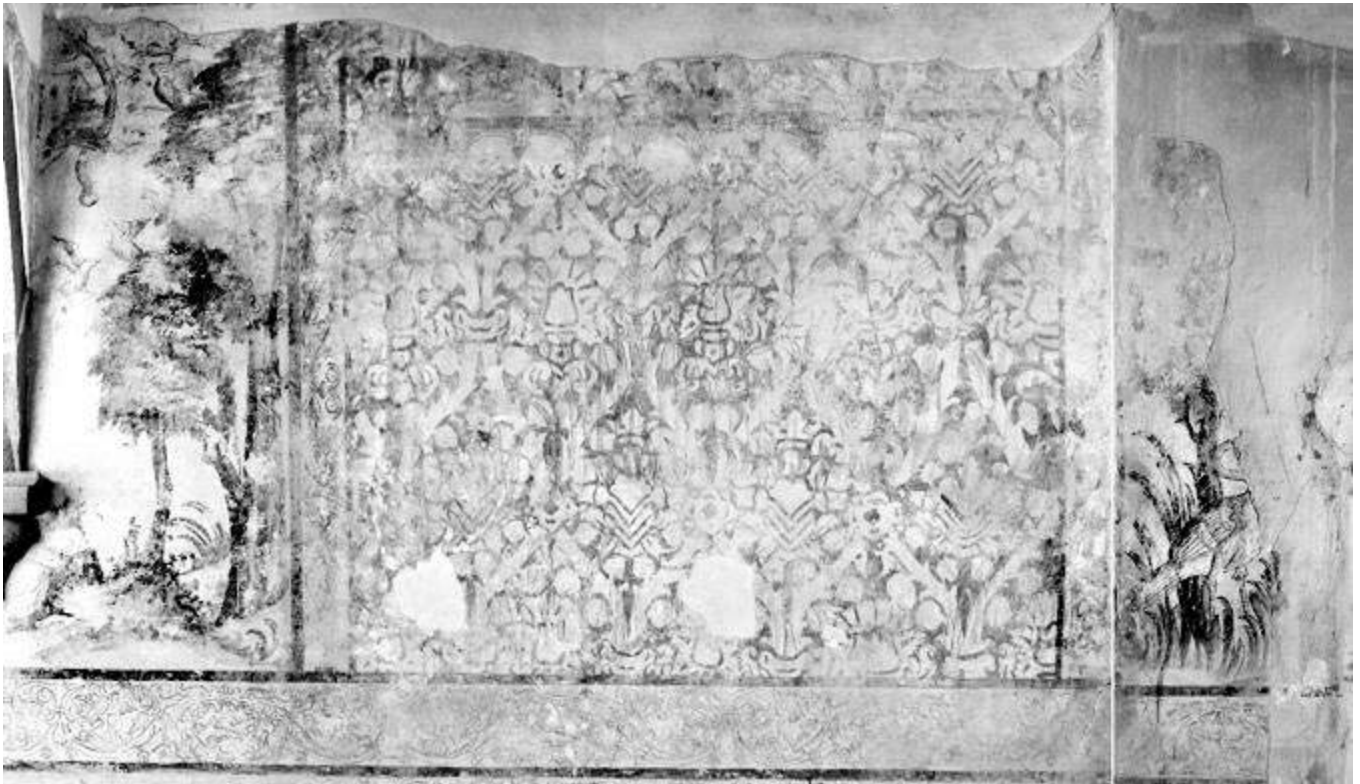


Ilustración 7.17. Pintura mural del claustro alto del convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla. En su primera etapa se pintó un tapiz con follajes en alcires y en la segunda etapa se colocó un paisaje.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

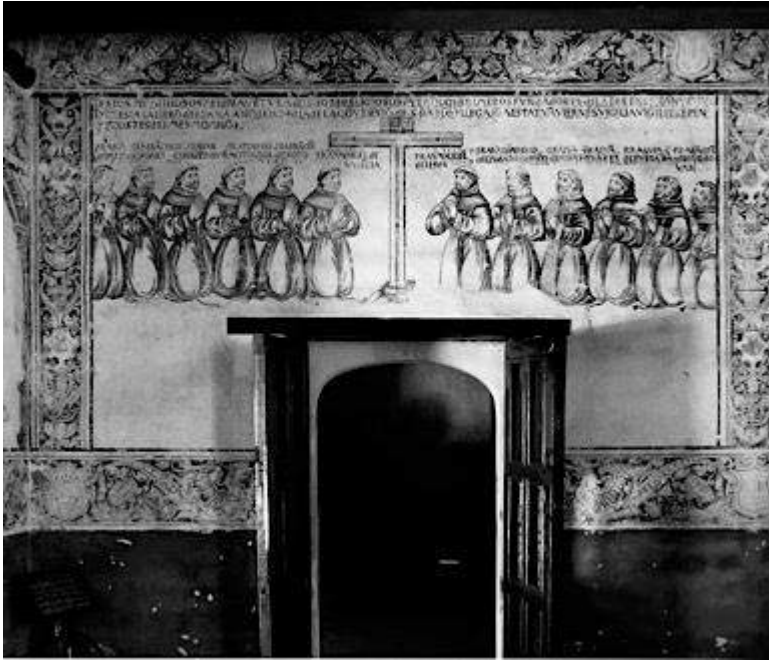


Ilustración 7.18. *La llegada de los doce franciscanos* en la sala de profundis del convento de San Miguel Huejotzingo, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2013)



Ilustración 7.19. *La confesión* en la portería del convento de Santo Domingo Tlaquiltenango, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2013)

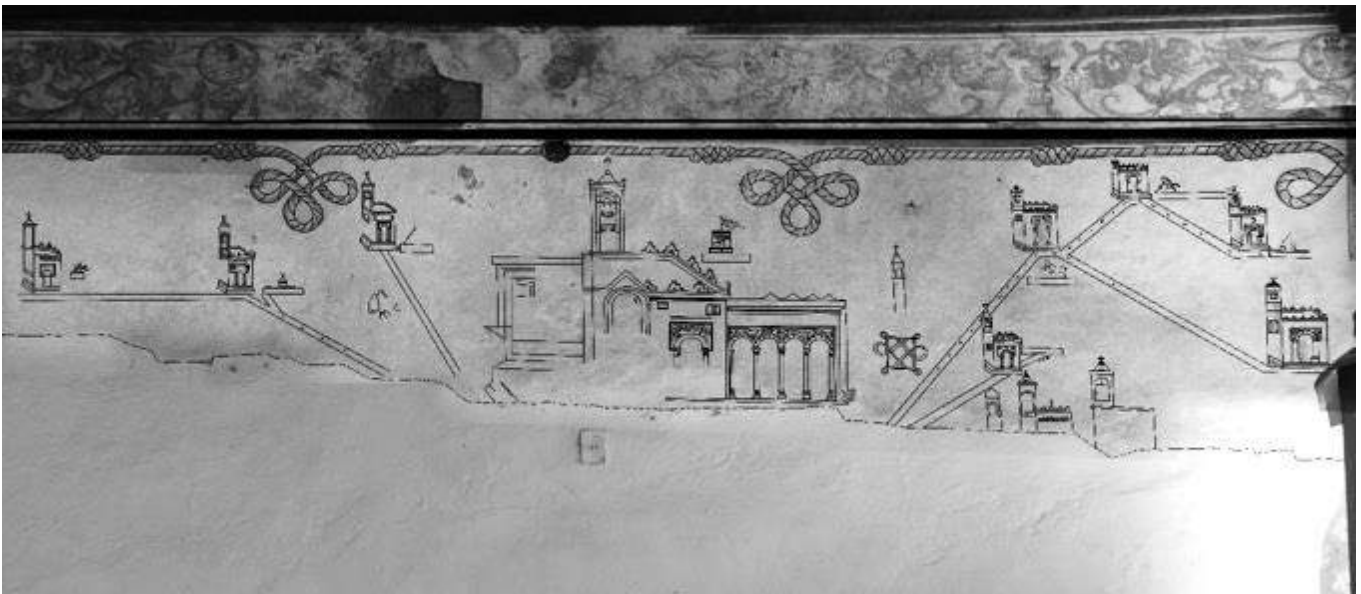


Ilustración 7.20. Mapa de Calpulalpan en el convento de San Simón y San Judas Calpulalpan, Tlaxcala.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

camisa, tilma, zapatos y con el sombrero a sus pies. Él se encuentra hincado y tiene las manos juntas en actitud de rezar, mientras que encima, un ángel lo cuida y un demonio, con colmillos, pelo chino (símbolo de los dioses del inframundo en la época prehispánica) y alas de mariposa, le saca un papel picado con sapos negros de la boca, como símbolo del pecado.

Toda esta labor, que era exaltada por los frailes, hizo que la iglesia se convirtiera en el corazón del poblado, donde, después de los primeros años traumáticos de la conquista, se entablaron nuevas relaciones sociales y los frailes emprendían poco a poco la evangelización de la región. Así, estos espacios que articulaban el territorio quedaron plasmados en los muros del convento, como ocurrió en el caso de Calpulalpan, donde vemos un mapa con gran parecido a los elaborados para las *Relaciones Geográficas* (ilustración 7.20).¹⁰³ En él vemos al centro la iglesia de Calpulalpan con su glifo toponímico (una casa *calli* con una bandera *pantli*) de donde salen caminos con huellas, representación del traslado, a doce pequeñas iglesias que son las visitas de Calpulalpan. Los pueblos administrados llegaban hasta el poblado de *Atlan* (representado con un chorro de agua con dientes) hacia el norte y a Ocelotepec y Cuauhtepec hacia el sur, sitios donde se llevaban a cabo las guerras floridas entre los mexicas y los tlaxcaltecas.¹⁰⁴ Este mural es un vestigio de una práctica que debió ser común en todos los conventos, donde se registraba en un mapa el nuevo territorio cristiano que tenía como centro a la iglesia y de ahí partían y llegaban todos los caminos, convirtiéndose el conjunto conventual en el elemento que cohesionaba al nuevo territorio y que representaba el triunfo de la empresa mendicante.

Junto a la exaltación de la labor de los franciscanos se elaboró un complejo discurso

¹⁰³ Calpulalpan era sujeto de Texcoco, pero de este poblado no han llegado a nuestros días los mapas de las relaciones geográficas. Se sabe que el poblado de Calpulalpan tenía 18 visitas y, tras la congregación de 1599-1604, sólo quedaron cinco de ellas. René Acuña *Relaciones geográficas del siglo XVI : México* (México: UNAM, IIA, 1984), 7, 173.

¹⁰⁴ Pedro Carrasco, *Estructura político-territorial del Imperio Tenochca* (México: FCE, COLMEX, 1996), 204.

que mostraba una idea clara y patente de su cometido en el nuevo territorio. Esta posición trataba de incluir a la otra cultura en la formación de la nueva sociedad e integrar elementos identitarios, propios de los indígenas (como jaguares y águilas), para que las personas se apropiaran de la religión. Uno de los primeros intentos por integrar figuras indígenas, con un significado complejo y profundo, en los murales occidentales, se dio en la portería del convento de Cuauhtinchan, donde se pintó un *tonalpohualli* (calendario ritual). Al respecto Mendieta comenta sobre esta decisión que:

tienen pintada la memoria de cuenta que ellos tenían antigua con estos caracteres ó signos llenos de abusion. Y no fué acertado dejárselo pintar, ni es acertado permitir que se conserve la tal pintura, ni que se pinten en parte alguna los dichos caracteres, sino que totalmente los olviden y se rijan los indios solamente por el calendario y cuenta de días y meses y años que tiene y usa la Iglesia católica romana.¹⁰⁵

Podemos suponer que la inclusión del *tonalpohualli* era por que se pensaba que era un tipo de zodiaco, el cual, como hemos visto, se acostumbraba a pintar en las iglesias para que el feligrés se diera cuenta que el único camino que había para vencer cualquier obstáculo y predestinación del tiempo era aceptando la religión; única forma de alcanzar la salvación.¹⁰⁶ Si bien, el *tonalpohualli* podía verse como un zodiaco, si se tomaba descontextualizado, su uso implicaba vínculos más profundos con toda una cosmovisión que le daba sustento, la cual estaba tratándose de erradicar. Ante ello, el mismo Mendieta nos comenta que “era cosa peligrosa que anduviese entre los indios, trayéndoles á la memoria las cosas de su infidelidad y idolatría antigua (porque en cada día tenían su fiesta

¹⁰⁵ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 98-9.

¹⁰⁶ Luis A. Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León* (España: Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 2001), 71-2; Manuel A. Castiñeiras, "Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de Isidoro y del calendario de Filócalo" en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1 (1994): 77-100.

y ídolo á quien la hacían, con sus ritos y ceremonias)",¹⁰⁷ al darse cuenta del peligro que significaba este calendario, al no ser sólo un "zodiaco", el mural del *tonalpohualli* fue borrado, a fin de cuentas existía todo un cúmulo de símbolos que podían ser rescatados e integrados al discurso cristiano.

Con ello, en estas primeras décadas la semilla estaba sembrada. Los franciscanos habían comenzado una labor de evangelización que tenía como eje principal la integración de elementos indígenas en la nueva sociedad, que, si bien, apenas se veía tenuemente en los murales de grisalla, tendrá su explosión en las siguientes etapas.

Estos murales nos dejan ver que el franciscano no concebía al indígena como un ente impávido que debía de recibir la religión y la cultura de manera pasiva, sino al contrario, pensaban que era un pueblo con características únicas, hábil en las artes y de un pensamiento refinado, que podía generar un gran aporte al mundo, ya que muchas de las costumbres que tenían se pensaban que eran más civilizadas que las europeas, lo cual llevó a que se integraran en los conventos franciscanos lo mejor de ambas tradiciones en pos de crear algo único, algo perfecto que nunca se había creado en el mundo, una sociedad cristiana-indígena.

2. UNA POSTURA INCONCLUSA. LOS MURALES CARMESÍES FRANCISCANOS

Cerca de la década de los sesenta del siglo XVI se comenzó a dar un cambio en los conventos franciscanos: los programas en color negro comenzaron a taparse y en su lugar se pintaron murales donde el color rojo era el dominante. Este cambio se puede apreciar en los conventos de Tepeapulco (1529), Huejotzingo (1530), Tlalmanalco (1533), Atlixco (c. 1550), Otumba (1550), Tecamachalco (1551), Cholula (1552), Cuernavaca (1552), Cuautinchan (1554), Tepeyanco (1554), Metepec (1555), Zacatlán de las manzanas (1555), Tepeji del Río (1558), Zinacantepec (1558), Alfajayucan (1559); Huaquechula (1560) y

¹⁰⁷ Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 98-9.

Tochimilco (1569) (Anexo 1). Este cambio lo podemos ver claramente en el convento de la Asunción Atlixco (Puebla), donde se tapó el programa en grisalla y se colocó un programa donde domina el color rojo (ilustración 7.21).

El inicio de esta nueva decoración se puede conocer gracias a los murales del convento de la Asunción de Tochimilco (Puebla), el cual, una vez que se concluyó en 1569,¹⁰⁸ cambió la decoración en grisalla de sus primeras estancias por murales donde se usó mayoritariamente el color rojo.

Para estudiar esta etapa pictórica tenemos el problema de no contar con un edificio donde se desarrolle esta decoración de una forma completa (como ocurre en los conventos dominicos), al contrario, para poder reconstruir esta etapa tenemos que tomar fragmentos, indicios que han quedado aislados en uno y otro edificio y así generar un programa completo, aunque, a pesar de este esfuerzo son inevitables las grandes lagunas que quedan.

Lo fragmentado de esta decoración, que, aunque podemos verla, se escapa entre nuestros dedos sin que podamos retenerla o contemplarla en su totalidad, se debe a que en los procesos de restauración muchas veces se eliminó este programa para llegar a la pintura más temprana, dejándose únicamente algunos testigos de su presencia. También, con los pocos vestigios que quedan, es posible pensar que fue un estilo que nunca se generalizó entre los franciscanos y sólo se desarrolló en unos pocos edificios sin llegar a afianzarse, como ocurrió con otro tipo de decoración.

Esta nueva imagen tuvo como característica una mayor presencia de elementos

¹⁰⁸ La primera fundación se encontraba cerca de Atlixco y en el *Códice franciscano* se registró con su antiguo nombre: Ocopetlayuca. En la Relación Geográfica de Ocopetlayucan se menciona que este convento fue fundado por Diego de Olarte, quien murió en 1569 y la edificación del edificio fue hasta 1564, aunque probablemente ya había antes una modesta estructura. Joaquín García Icazbalceta, (ed.). *Códice franciscano siglo XVI* (México: S. C. Hayhoe, 1941), 22; René Acuña (ed.), "Relación de Ocopetlayucan" en *Relaciones geográficas del siglo XVI: México* (México: UNAM, IIA, 1986), 81-2; George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: FCE, 2012), 589-90.



Ilustración 7.21. Sobreposición de etapas pictóricas en *La flagelación* del convento de la Asunción Atlixco, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.22. Simulación de bóveda de cruceira en el convento de San Martín Alfajayucan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.23. Casetones serlianos en el ábside de la iglesia de San Luis Tlalmanalco, Estado de México.

Extraída de <https://www.flickr.com/photos/elbtb/10601289034/in/photostream/> (2013)



Ilustración 7.24. Decoración de damero en el claustro superior del convento de La Asunción Tecamachalco, Puebla.

Extraída de <https://www.flickr.com/photos/eltb/10601289034/in/photostream/> (2013)



Ilustración 7.25. Guardapolvo de la sacristía del convento de la Purísima Concepción en Otumba, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.26. Guardapolvo del convento de San Juan Bautista Cuauhtinchan, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

decorativos, que buscan hacer más suntuoso el edificio. Podemos apreciar esta tendencia a partir del techo, donde se pintaron casetones serlianos. Esta decoración había sido frecuente entre otras órdenes, pero los franciscanos no la habían ocupado y fue en este momento cuando empezó su uso esporádico, como se advierte en la iglesia de San Luis Tlalmanalco (Estado de México), donde la bóveda de cañón corrido se decoró con un artesonado que intercaló octágonos y cruces de color rojo (ilustración 7.23). Este cambio propició la integración de nuevos diseños, como sucedió en la bóveda de uno de los cuartos del claustro bajo del convento de San Martín Alfajayucan (Hidalgo) donde se pintaron nervaduras con el cordón franciscano que salen de una clave circular con el IHS en su interior (ilustración 7.22).

Los guardapolvos son los elementos que más han perdurado de esta etapa pictórica. Ahí, a diferencia del tono uniforme que se usaba anteriormente, se pintaron distintos diseños geométricos en su interior. La forma más sencilla que se ocupó tenía cuadros rojos y blancos, a manera de un tablero de ajedrez, como se distingue en el claustro superior del convento de Tecamachalco (Puebla) (ilustración 7.24). En otros casos esta decoración reticular se hacía más complicada al colocarse un círculo en el interior de cada cuadro, dividiéndose diagonalmente y pintándose una parte de rojo y otra de blanco, como ocurrió en Huejotzingo (Puebla), Tepeyanco (Tlaxcala) y Cuauhtinchan (Puebla) (ilustración 7.26). En otros casos, se intercalaba un paralelogramo rojo y blanco, con un rombo con varias divisiones en su interior, como ocurrió en la nave de la iglesia de San Luis Tlalmanalco (Estado de México) y en el claustro bajo de Otumba (Estado de México) (ilustración 7.25). Además de estas decoraciones geométricas también se simulaban tapices, como en el caso de Zinacantepec, donde se pintaron rombos con flores en el interior (ilustración 4.10). Esta decoración fue tan común y agrado tanto las personas que existieron iglesias que pintaron toda su fachada con estos diseños, como fue el caso del templo de San Francisco Tepeyanco (Tlaxcala), donde aún se distingue en la fachada cuadros con círculos divididos

por una línea vertical y coloreados de rojo y blanco (Ilustración 7.29).

El cambio de color también modificó el programa de las cenefas y de los programas centrales. En el primero de ellos podemos apreciar que al inicio coexistió el color negro y el rojo, como ocurre en el grutesco de las dependencias del claustro alto de Tepeapulco (ilustración 7.27a), donde se pintó un racimo de granadas con un roleo vegetal que se transforma en un dragón y encima está un ave y un *putto* con un escudo. También se dio la renovación de algunas cenefas en este momento, es decir, se tapó el anterior programa y se colocó el mismo diseño, pero ahora de color rojo. Esto lo podemos distinguir en el claustro alto del convento de Huaquechula, donde se colocó la misma cenefa del claustro bajo, pero en color rojo (ilustración 7.27d). Este mural mantuvo el mismo diseño, en el cual aparece una cartela y un jarrón con granadas unidos por un roleo vegetal, el cual tiene en un extremo una flor, del otro una cara alada y un ave se posa en su tallo. Un caso parecido es el de las cenefas de las capillas del claustro bajo de Huejotzingo, donde se tapó el anterior roleo vegetal y se colocó el mismo diseño, pero ahora en color rojo (ilustración 7.27e).

También existieron ocasiones en las cuales se tomaron diseños de los anteriores programas y se integraron nuevos elementos. Esto ocurrió en el grutesco de la iglesia de Huaquechula, donde aparece un animal cuadrúpedo compuestas por hojas y un personaje con zapatos monta al animal (ilustración 7.11). Este diseño pintado en grisalla en una capilla de la iglesia se volvió a utilizar en las cenefas de las capillas del claustro alto, integrándose, en una, un roleo vegetal que termina en cada extremo con una cabeza de animal (ilustración 7.27c) y, en otra, además del anterior diseño, se añadió un roleo que se transforma en un caballo alado, el cual es agarrado del cuello por un humano con corona de acantos (ilustración 7.27b).

Además de las renovaciones de las imágenes, también se pintaron nuevas cenefas



Ilustración 7.27a. Grutesco en el convento de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.



Ilustración 7.27b. Grutesco en el convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.



Ilustración 7.27c. Grutesco en el convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.



Ilustración 7.27d. Grutesco en el convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.



Ilustración 7.27e. Grutesco en el convento de San Miguel Arcángel Huejotzingo, Puebla.



Ilustración 7.27f. Grutesco en el claustro bajo del convento de la Asunción Cuernavaca, Puebla.



Ilustración 7.27g. Grutesco en el claustro bajo de San Gabriel Arcángel de Cholula, Puebla.



Ilustración 7.27h. Grutesco en el convento de San Juan Bautista en Cuautinchán, Puebla.



Ilustración 7.27i. Grutesco en el convento San Martín en Alfajayucan, Hidalgo.



Ilustración 7.28. Marco de un nicho procesional en el claustro bajo del convento de la Purísima Concepción en Otumba, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.29. Fachada de la iglesia de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.30. Decoración en color rojo del conjunto conventual de la Asunción Tochmilco, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)

con un sencillo diseño, como sucedió en el convento de Cuernavaca, donde se elaboró una cenefa que repite la forma de una granada abierta (ilustración 7.27f). Asimismo, en el claustro alto del mismo convento, siguiendo con el diseño tosco del claustro inferior (ilustración 7.1x), se pintó un roleo vegetal que sale de un amarre de flores y llega a un escudo franciscano en el que están representadas las cinco llagas de Cristo y los tres clavos. (ilustración 7.27g). En cambio, en la iglesia de Cuauhtinchan (Puebla) se pintó un roleo vegetal que termina en cada extremo con una flor vista de frente o de reverso (ilustración 7.27h); y en el convento de Alfajayucan (Hidalgo) se usó el mismo roleo vegetal con flores, pero agarrado por un ángel (ilustración 7.27i).

Estas nuevas cenefas se utilizaron para enmarcar las ventanas, las puertas y los nichos, como ocurrió en el convento de Tepeapulco, Huejotzingo y Cuernavaca. Un caso único, donde se muestra el nuevo gusto, está en el convento de Otumba (Estado de México), en el cual, pese al deterioro que tiene el claustro, se entreve una decoración con cuentas, ramas de acanto y una banda con orlas, que es rematada en la parte superior por una cabeza que muerde una argolla, la cual se encuentra rodeada por racimos de granadas (ilustración 7.28).

Esta nueva decoración tuvo su máximo esplendor en la parte central del muro, donde se pintaron escenas en color rojo. De estos programas han llegado pocos ejemplos hasta nuestros días, ya que muchos de ellos fueron tapados por una decoración polícroma y otros más fueron removidos en el proceso de restauración para dejar la decoración en grisalla. Uno de los casos que nos muestra cómo debieron de encontrarse estos programas, está en el convento de Tochimilco (Puebla), donde en la enjuta de las arcadas (en la parte interna y externa) se pintaron santos enmarcados por el cordón franciscano con color rojo (ilustración 7.30).

El paso del tiempo, las intervenciones y los fenómenos naturales (como los sismos), han mermado el programa de este convento, pero aún se pueden apreciar las figuras de

santa Elena, santa Clara, san Francisco y santa Bibiana. Esta última santa puede considerarse una innovación de este momento, ya que no se había encontrado antes. Ella es representada con una columna y un flagelo y era invocada contra el alcoholismo debido al parecido de su nombre con el verbo beber.¹⁰⁹ Esta práctica fue muy combatida por los frailes,¹¹⁰ por lo cual su fervor no resulta extraño, aunque, con esta única representación, es aventurado generalizar su culto.

La carencia de imágenes carmesíes muestra que este estilo no se generalizó en los conventos franciscanos. En cambio, a la par de estos murales surgió una corriente policroma que exaltaba el cristianismo indígena, la cual expresa la creatividad indígena y el desarrollo de las ideas franciscanas.

3. EL COLOR INDÍGENA. CONSOLIDACIÓN DE UN PROYECTO

Los murales carmesíes franciscanos no tuvieron la aceptación esperada y cerca de 1570 comenzaron a pintarse murales donde las figuras usaban distintos colores.¹¹¹ La policromía fue un cambio rotundo que, aunque se dio de manera paulatina, modificó la fisonomía de los edificios, ya que, además del uso del color, también se consolidaron formas, figuras y temáticas indígenas, lo cual reflejaba una postura de integración que se consolidaba y afirmaba.

El cambio hacia los murales policromos sucedió de dos formas. Existieron algunos casos donde las imágenes en grisalla nunca fueron cubiertas por una pintura carmesí, por lo que la policromía fue su primera renovación. Esto sucedió en aquellos conventos que se

¹⁰⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. II, v. 1, 227-8.

¹¹⁰ Sonia Corcuera de Mancera, *El fraile, el indio y el pulque. Evangelización y embriaguez en la Nueva España (1523-1548)* (México: FCE, 1991),

¹¹¹ Esta nueva etapa pictórica se distingue en los conventos de Tepeapulco (1529), Huejotzingo (1530), Tlalmanalco (1533), Xochimilco (1535), Huexotla (1541), Tlatelolco (1543), Atlixco (c. 1550), Tecamachalco (1551), Cholula (1552), Cuernavaca (1552), Cuautinchán (1554), Tecali (1554), Tepeyanco (1554), Zacatlán de las Manzanas (1555), Tepeji del Río (1558), Zinacantepec (1558), Alfajayucan (1559); Huaquechula (1560), Tochimilco (1569), Zempoala (1569), Tepetitlán (1571) y Calpulalpan (1576).

habían terminado de construir después de la segunda mitad del siglo XVI y, por tanto, realizar una renovación carmesí, en tan poco tiempo, implicaba un gasto innecesario. Por ello, al paso de las décadas, cuando el mantenimiento de la pintura se hacía necesario, se optó por un programa pictórico policromo, ya que los murales con tonalidades rojizas habían pasado de moda. Un ejemplo de ello se encuentra en el convento de San Francisco Tepeji (Hidalgo) (1558), donde se pintaron en grisalla los primeros murales y, al paso de los años, estos murales fueron tapados, pintándose el mismo diseño, pero ahora con color (ilustración 7.32). En otras ocasiones, en los conventos que se fundaron y decoraron en la primera mitad del siglo XVI, su desarrollo fue más largo, por lo que existe una primera decoración en grisalla, posteriormente una carmesí y después una pintura policroma. Esta sobreposición de etapas la podemos observar en el convento de La Asunción Tochimilco (Puebla), donde existe una primera etapa en grisalla, posteriormente se desarrolló un programa más completo con tonalidades rojizas, el cual fue renovado con una pintura policroma. Esta sobreposición aún se aprecia en los medallones realizados con un rico colorido, donde ha desaparecido parte de la pintura, debido al paso del tiempo, y ha quedado al descubierto la etapa carmesí (ilustración 7.33).

Fechar esta etapa resulta más complicado. Entre los múltiples factores que lo dificultan, se encuentra que no tenemos ningún convento donde la primera decoración sea policroma, debido a que la álgida labor constructiva se dio a mediados del siglo XVI, por lo que no podemos relacionar ningún programa con una fecha de fundación. Esto se puede solventar gracias a dos programas que pueden darnos una fecha relativa. El primero de estos casos es la pintura mural de la iglesia de Tecamachalco, la cual sabemos que se realizó en 1562, ya que en los Anales del pueblo se menciona que “Aquí [en este año], empezó ya ‘a pintarse’ *mihcuiloua* el sotocoro. Aquí mismo [en esta fecha], empezó ‘a

pintarse´ *mihcuiloua* la capilla, el diecinueve del mes de mayo”.¹¹² Párrafos más adelante se registra “Aquí [en este año] ‘terminó de pintarse´ *omicuillo* la iglesia, el día catorce del mes de agosto”.¹¹³ Al vincular esta información con los murales policromos que se encuentran en la iglesia podemos suponer que la policromía inicio en la década de los sesentas del siglo XVI. Estos datos se complementan con la información que tenemos del convento de Cuauhtinchan, donde se construyó en 1569 “una buena iglesia de bóveda” por mandato del padre provincial fray Miguel Navarro,¹¹⁴ la cual se decoró con murales que simulan vistosos tapices policromos en el ábside. Estas pinturas fueron tapadas en 1601 cuando se colocó el retablo, elaborado por Juan de Arrue que actualmente se ve.¹¹⁵ Estas dos noticias nos llevan a dar un periodo tentativo de desarrollo de los programas pictóricos policromos, los cuales comenzaron a pintarse en 1560 y tuvieron su desarrollo más claro en la siguiente década.

Los murales policromos en un inicio utilizaron una paleta indígena con los colores azul, ocre, rojo, blanco y negro. Estos colores se ocupaban de una forma plana sin matices, ni degradaciones. Conforme pasó el tiempo, a finales del siglo XVI y principio del siglo XVII, aparecieron más colores en los murales y el verde, el amarillo, el anaranjado, el café y el violeta completaron la paleta del pintor. El aumento cromático trajo innovaciones formales. El negro dejó de ser el único color que se usaba para sombrear los colores y se, comenzaron a matizar, saturándose para simular la sombra y diluyéndose para la luz. De igual forma, el color dejó de restringirse a la figura, desplegándose libremente por el lienzo, combinándose en ocasiones para hacer un nuevo color, crear las texturas o resaltar alguna cualidad de la forma. Esto se puede observar en el cielo, donde el color transitaba del

¹¹²Eustaquio Solís y Luis Reyes García, *Anales de Tecamachalco, 1398-1590* (México: Gobierno del Estado de Puebla, FCE, 1992), 45.

¹¹³ Solís y Reyes García, *Anales de Tecamachalco*, 45.

¹¹⁴ Anon., *Cartas de religiosos de Nueva España* (México: S. Ch. Hayhoe, 1941), IV, 83.

¹¹⁵ Anon., *San Juan Bautista, Cuauhtinchan. restauración 1987* (México: SEDUE, 1987), 111.



Ilustración 7.31. Primera etapa pictórica en grisalla y segunda etapa pictórica con policromía en el mural de *San Sebastián* en el claustro alto del convento de San Francisco Tepeji del Río, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.32. Sobreposición de etapas pictóricas en el convento de La Asunción Tochimilco, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

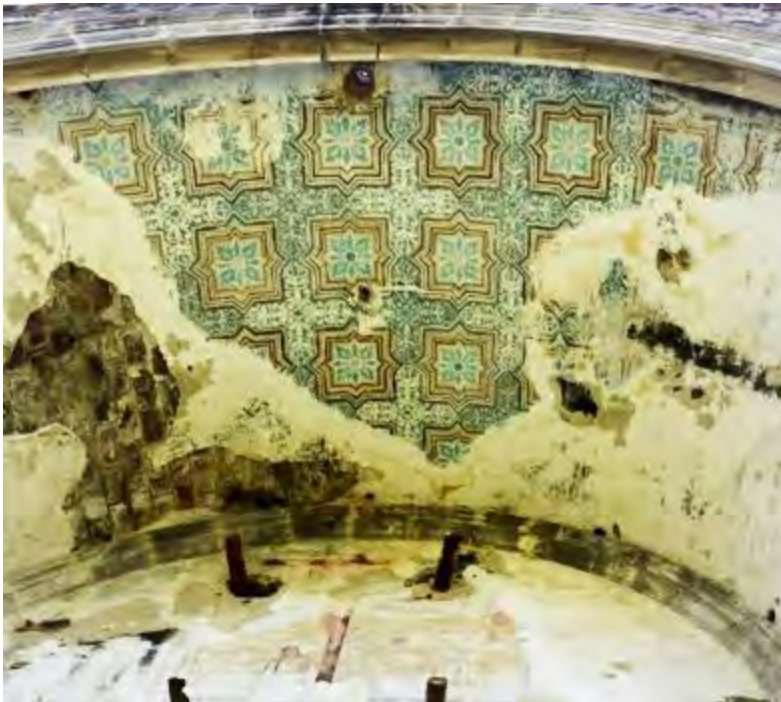


Ilustración 7.33. Bóveda del ábside de la iglesia de Santiago Tecali, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.34. Bóveda de cañón corrido en la iglesia de la Asunción Cuernavaca, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.35. Fachada de la iglesia de Santiago Tecali, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.36. *Pelicano* en una enjuta del claustro bajo del convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.37. Cartela con el rostro de Jesús en una enjuta del claustro bajo del convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.38. Cartela con el retrato de fray Juan de Bastida en una enjuta del claustro bajo del convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.39. Tapiz sostenido por san Pablo y san Pedro en la iglesia de San Bartolomé Tepetitlán, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)

anaranjado, al blanco y terminaba en un tono azul; mientras que en la tierra se mezclaba el verde, el ocre y el café a lo largo de la superficie.

La nueva decoración policroma, al igual que la etapa carmesí, se desplegó en todas las instancias del convento, aunque tuvo un mayor uso en el ámbito público y en especial en el templo. El cromatismo en las paredes buscaba, por medio de una imagen llamativa, afirmar la religión en los indígenas y fortalecer las creencias cristianas, ya no tan nuevas para este momento.

Al igual que en la etapa anterior, se pintó la bóveda de cañón corrido con diseños serlianos. Los conventos se mantuvieron austeros y siguieron los ideales de pobreza al techarse con vigerías de madera, pero, en el templo se permitió desplegar una arquitectura y una decoración más vistosa. Por ejemplo, en el ábside de la iglesia de Tecali (Puebla) se pintó un diseño azul que intercala estrellas y cruces, creadas por el cordón franciscano, con diseños fitomorfos en el interior (ilustración 7.33). En cambio, en la iglesia de Cuernavaca (Morelos) se simuló una bóveda de nervaduras con diseños fitomorfos, colocándose el escudo franciscano y el monograma IHS en las claves (ilustración 7.34).

La decoración de la bóveda se acompañó con nuevas cenefas en los muros. Los diseños se hicieron más simples, las figuras fantásticas casi desaparecieron y los ángeles y roleos vegetales dominaron las paredes. Uno de los pocos ejemplos donde se ocuparon figuras imaginarias es en la iglesia de Cuernavaca (Morelos), donde se colocó, en un fondo azul, un escudo franciscano sostenido por dos animales quiméricos (sombreados en color anaranjado) que se transforman en un roleo vegetal, el cual termina en una flor (ilustración 7.40a). Si comparamos este grutesco con los elaborados en grisalla, como los del convento de Huejotzingo (ilustración 7.1d), se podrá apreciar la simplificación del diseño y la menor calidad en su elaboración. Esto nos muestra cómo una imagen que había sido tan importante en las primeras décadas de interacción, para finales del siglo XVI e inicios del XVII, había dejado de ser del gusto de la población y quedaba como un vestigio del pasado.

En este momento se renovaron las cenefas decorativas. En el caso de Tepeapulco (Hidalgo) se repintó de una forma más simple el grutesco en color rojo (ilustración 7.28a). En esta cenefa se distingue un racimo de granadas, del cual sale un roleo vegetal que se transforma en un dragón, tiene un ave encima y es pisado por un *putto* que sostiene un escudo (ilustración 7.40b). Este diseño se acompaña en la parte inferior por cortinajes con frutas, elementos que serán un distintivo de los grutescos del siglo XVII.

Las cenefas en este momento tendrán como elemento principal a los niños regordetes y alados. En ocasiones estos ángeles, como en Alfajayucan (Hidalgo), se pintan de color encarnado con el manto de la Verónica y los instrumentos de la pasión (la columna, el flagelo, los clavos y la corona de espinas), intercalándose con plantas, jarrones y aves (ilustración 7.40c). Otras veces, como en el caso de Xochimilco, estos *putti* sostienen un telaje con un racimo de granadas y flanquean escudos con el busto de un fraile (ilustración 7.40d). También se encuentran cabezas aladas intercaladas con roleos vegetales y *putti* que sostienen un escudo con el monograma IHS (ilustración 7.40e) e, incluso, en Tepeapulco (Hidalgo) (ilustración 7.40f) y Cholula (Puebla) (ilustración 7.12) se pintó el mismo diseño, con un escudo circular (con las llagas de Cristo) sostenido por dos personas sentadas en una tela que se une a un roleo vegetal, el cual termina en una cabeza de animal. Encima se posa un ave que enrolla su cuello en el roleo y al final están dos personas con agarrando escudo cuadrado.

Existen programas donde el *putto*, o la cabeza alada, es el tema principal y se intercala con algún otro elemento. En la iglesia de Cuernavaca se pintó sobre un fondo anaranjado, una cabeza encarnada (con cabello café y alas azules) y una forma vegetal azul (ilustración 7.40h). En otros casos, como en el grutesco del claustro alto de Tepeapulco, se alternan cabezas aladas y cartelas con el anagrama de María (ilustración 7.40g).



Ilustración 7.40a. Grutesco en la iglesia de la Asunción en Cuernavaca, Morelos.



Ilustración 7.40b. Grutesco en el convento de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.



Ilustración 7.40c. Grutesco en el convento de San Martín Alfajayucan, Hidalgo.



Ilustración 7.40d. Grutesco en el convento de San Bernardino Xochimilco, Ciudad de México.



Ilustración 7.40e. Grutesco en el convento de San Martín Alfajayucan, Hidalgo.



Ilustración 7.40f. Grutesco en el convento de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.



Ilustración 7.40g. Grutesco en el convento de San Francisco Tepeapulco, Hidalgo.



Ilustración 7.40h. Grutesco en la iglesia de la Asunción Cuernavaca, Morelos.



Ilustración 7.40i. Grutesco en el convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla.



Ilustración 7.40j. Grutesco en la iglesia de la Asunción en Cuernavaca, Morelos.



Ilustración 7.40k. Grutesco en la iglesia de Todos los Santos, Hidalgo.



Ilustración 7.40l. Grutesco en la iglesia de San Francisco, Tlahuelilpan, Hidalgo.



Ilustración 7.40m. Grutesco en la iglesia de San Francisco, Tlahuelilpan, Hidalgo.

También se pintaron cenefas con elementos vegetales únicamente. En Cholula (Puebla) se pintó un roleo vegetal, con un tallo y hojas azules, que se intercala con flores blancas (ilustración 7.40i); mientras que en la iglesia de Cuernavaca se representaron jarrones dentro de arcadas compuestas por flores y vides (ilustración 7.40j). Un caso por resaltar es el de la iglesia de Zempoala (Hidalgo), donde el diseño de la cartela con un rectángulo azul, un cisne y un pez (ilustración 7.1t), fue tapado por un diseño que alterna listones, flores y roleos vegetales de color vino, verde oscuro y anaranjado (ilustración 7.40k). En esta cenefa la línea que se ocupó, el uso del color y la paleta, llevan a pensar que su elaboración fue más tardía, quizá del siglo XVIII, aunque, debido a que no existe ningún diseño parecido en otro edificio, es difícil comprobar esta afirmación.

Por último, uno de los grutescos de finales del siglo XVI o inicios del siglo XVII se encuentra en la iglesia de Tlahuelilpan (Hidalgo), en el que se puede observar un color azul maya (matizado en tonalidades oscuras y claras), café, anaranjado, rojo y negro (ilustración 7.40l, m). Los diseños intercalan medallones con jarrones y entrelaces de listones y formas vegetales que se transforman en cabezas fantásticas. En cada uno de los medallones está una escena de la pasión, como *El beso de Judas*, *La flagelación*, *La coronación*, el *Ecce homo*, *El camino al Calvario* y *Cristo clavado en la Cruz*. La exaltación de la pasión en las cenefas fue una de las novedades de los conventos franciscanos de este periodo que, acompañadas por los querubines y los roleos vegetales coloridos, les daba a los edificios una mayor suntuosidad.

La transformación del espacio por medio del color impactó en todo el edificio. En las enjutas de los arcos, por ejemplo, se pintaron: ángeles, *putti* y flores. Esta decoración lo encontramos en la fachada de la iglesia de Tecali (Puebla), donde en la portada, labrada en piedra, se pintaron dos ángeles en las enjutas del arco de la puerta (ilustración 7.35). Estos ángeles tienen un color encarnado en la piel, el cual se degradó y saturó para darle volumen al cuerpo. El cabello es anaranjado con roleos rojos que simulan ondulaciones.

Las vestiduras del ángel derecho son azules y sus alas de color negro, mientras que estos colores se invierten en el de la derecha, teniendo la ropa negra con las alas azules. Ambos sostienen un listón rojo que crea un moño en la clave del arco, mientras que en la otra mano sujetan una vara con flores.

Las figuras policromas están también en la iglesia y el portal de peregrinos de Cuauhtinchan (Puebla) y en el claustro bajo de Tochimilco (Puebla), aunque, quizá, es en el convento de Cholula (Puebla) donde esta decoración tiene su máximo esplendor. En el claustro bajo de este edificio se cubrió la anterior decoración, que exaltaba la pasión y la vida de san Francisco, y se colocó un nuevo programa. Este tuvo un grutesco con cortinas y frutas que se extendía por todos los muros. En las esquinas del claustro, en las enjutas de las arcadas, se colocó el escudo franciscano, un *putto*, un roleo vegetal con una persona, la representación de la justicia, un pelícano (ilustración 7.36)¹¹⁶ y una mujer con un ancla (esperanza).¹¹⁷ Por otro lado, en las enjutas centrales de los arcos del corredor se colocó el busto de Jesús (ilustración 7.37), a María y al cordero de Dios. Estas figuras se acompañan por retratos de frailes novohispanos distinguidos,¹¹⁸ como fray Diego de

¹¹⁶ El pelícano es un signo crístico por excelencia. En el fisiólogo se dice que “ama mucho a sus hijos. Engendrados éstos, cuando crecen comienzan a golpear en el rostro a sus padres, y los padres, a su vez, hacen lo mismo. Pero los padres luego se compadecen, los lloran durante tres días, condoliéndose de aquellos a quienes mataron. Al tercer día la madre hiriéndose el pecho, rocía con su sangre los cadáveres de los polluelos y aquella sangre los rescata de la muerte”, hechos que se ligan con la vida de Cristo y de la pasión. Guglielmi (ed.), *El fisiólogo*, 72.

¹¹⁷ Mariano Monterrosa Prado, *Repertorio de símbolos cristianos* (México: INAH, 2004), 32.

¹¹⁸ Francisco de la Maza en su libro *La Ciudad de Cholula y sus iglesias* (1959) realizó la identificación de estos doce frailes. Posteriormente Sebastián Santiago en su texto para *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia* mencionó que estos doce misioneros franciscanos trabajaron juntos en Cholula y que su vida se encontraba registrada en los libros de Torquemada y Mendieta. Respecta a la identificación de su vida y labor en la Nueva España, Ligia Fernández Flores registró en su artículo los datos consignados por Mendieta de algunos de ellos. Cabe destacar que, aunque algunos de estos frailes, como Diego de Cañizares o Juan de Bastida, se mencionan en distintas fuentes datos de su vida, para el caso de otros frailes (Rodrigo de Ayamonte, Pablo de la Cueva y Juan Roldán) no se encuentran entre los varones ilustres que menciona Mendieta, Torquemada y Vetancurt, por lo que es de suponer que su recuerdo era más local, relacionándose su esfuerzo directamente con el convento de Cholula. Francisco de la Maza, *La Ciudad de Cholula y sus iglesias* (México: IIE-UNAM, 1959), 71; Sebastián Santiago, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia, Summa Artis: Historia General del Arte* (Madrid: Espasa, Calpe, 1996); Ligia Fernández Flores, “Las pinturas murales del convento franciscano de San Gabriel, Cholula” en *Decires* VII, 7 (2005): 17, 20 7-30.

Cañizares, fray Rodrigo de Ayamonte, fray García de Salvatierra, fray Juan Osorio, fray Miguel Navarra, fray Pablo de la Cueva, fray Juan Roldán, fray Pedro Goz, fray Domingo de Aréyzaga, fray José de Sanstia, fray Juan de Romanones y fray Juan de Bastida (ilustración 7.38), que destacaron por su caridad, penitencia, habilidad en la predicación, pobreza y desapego del poder, actitudes que eran muy apreciadas por los franciscanos.

Las pinturas del centro del muro también cambiaron con la policromía, aunque se mantuvieron muchas de las temáticas típicas de los franciscanos. Las imágenes de tapices que cubrían las paredes se siguieron ocupando, pero, a diferencia de los murales en grisalla, los tapices policromos se pintaron en la iglesia. En el ábside del templo de Cuauhtinchan (Puebla) se muestra la esplendorosa decoración que se buscaba crear (ilustración 4.48). Ahí se pintó en la parte central un tapiz azul maya con entrelaces vegetales oscuros y un grutesco con un fondo morado, un roleo vegetal anaranjado y una parvada de pájaros que revolotea entre sus hojas. A los lados se colocaron otros dos tapices con tres medallones. El fondo es rojo con un encadenamiento de formas blancas y se delimita por una cenefa roja con roleos vegetales verdes y blancos. Hasta los extremos se colocaron otro par de tapices con el fondo azul maya y diseños fitomorfos oscuros, los cuales son delimitados por un grutesco con roleos vegetales anaranjados sobre un fondo blanco. Estos murales muestran la riqueza del templo, donde los murales simulaban ricos tapices que cubrían las paredes, los cuales ningún rey podía tener, ya que sólo eran dignos de la casa de Dios. Otro vestigio de estos programas está en la iglesia de san Bartolomé Tepetitlán (Hidalgo) (ilustración 7.39), donde se conserva un tapiz compuesto por dos filas de color amarillo y verde, con un diseño vegetal más oscuro en el interior y un marco amarillo sostenido por san Pedro y san Pablo.

La presencia de estos dos personajes muestra la continuidad de otro tema: los santos (tabla 2). Sabemos que estos personajes se encontraban en todos los conventos e incluso eran más representados que antes. Pero, en muchos casos, existe el gran problema

que, debido al deterioro en los murales, se hace casi imposible reconocer sus identidades, como ocurre en los conventos de Tepeapulco (Hidalgo), Huexotla (Estado de México) y Alfajayucan (Morelos). Entre los santos pintados en este momento, y que podemos identificar, se encuentran san Pedro y san Pablo en los conventos de Cuauhtinchan, Huaquechula, Tepetitla, Tepeji y Alfajayucan (en estos dos últimos conventos las figuras fueron renovadas). Una de las mejores imágenes está en el convento de Huaquechula, donde se distingue un gusto manierista en las proporciones del cuerpo y una mayor libertad en el uso del espacio. Por ejemplo, en la imagen de san Pablo (ilustración 7.41), se representó a un hombre de edad avanzada con poco cabello y mirando ligeramente hacia abajo. Tiene un largo cuello y está vestido con una túnica que cae de forma lineal hacia el piso. En las manos sostiene, apenas con la punta de los dedos, una espada azul y un grueso libro ocre. Está parado en una baldosa roja que se pierde a lo lejos y a sus lados se intan dos eventos importantes de su vida: su conversión, cuando camino a Damasco es deslumbrado por un rayo que lo tira del caballo y escucha la voz de Jesús que le dice “Saulo, Saulo ¿por qué me persigues?”, con lo cual a partir de ese momento comenzó su labor misional. Esta anécdota se pintó en el mural con un caballo parado sobre sus patas trasera y Saulo tirado en el piso. La otra escena que se representó es el martirio de san Pablo en Roma, la cual se compone en un cuerpo inclinado, una cabeza en el suelo y frente a él un personaje limpiando la espada que usó para decapitarlo, convirtiéndose desde este momento la espada en uno de sus atributos.¹¹⁹ Algo característico de este mural son los colores que se emplean, ya que se mezclan los colores café, anaranjado, rojo y verde en el piso del fondo, y en los árboles y en el cielo domina el color azul, lo cual crea un gran colorido en la escena, propio del gusto de ese momento.

Otros santos de la anterior época que se continuaron pintando fueron: san Lorenzo

¹¹⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. II, v. 3,6.

TABLA 2. ESCENAS POLICROMAS PINTADAS EN LOS CONVENTOS FRANCISCANOS																	
Convento																	
	Tepeapulco	Xochimilco	Huexotla	Tlatelolco	Atlixco	Tecamachalco	Cholula	Cuervavaca	Cuahtinchan	Tecali	Tepeyanco	Zacatlán	Tepeji	Zinacantepec	Alfajayucan	Huaquechula	Tepetitlán
Escena																	
Frailes/ santos (indefinido)	X		X												X		
San Cristóbal		X		X		X					X						
San Sebastián										X		X					
Santa Elena												X					
San Lorenzo																X	
San Pablo									X			X		X	X	X	
San Pedro									X			X		X	X	X	
San Antonio de Padua					X				X								
San Bernardino					X												
San Buenaventura					X												
San Francisco (S.F.)					X							X					
Anunciación																X	
Bautizo de Jesús								X									
Cristo cargando la Cruz									X								
Crucifixión									X								
Ascensión																	X
María												X		X	X		
María con niño Jesús												X					
SF recibiendo los estigmas													X	X			
SF predicando a las aves													X				
Árbol franciscano													X				
Mártires de Japón								X					X				
Cofradía																X	
Ciudad					X												
Paisaje				X		X										X	
Jaguar				X			X		X			X					
Águila				X					X								

(Huaquechula), santa Elena (Tepeji) y se renovaron los murales de Atlixco, donde se representó a san Antonio de Padua, san Bernardino, san Buenaventura y san Francisco (ilustración 7.42), distinguiéndose claramente cómo la imagen original estaba en grisalla y se le sobrepusieron diversos colores.

San Sebastián también se siguió pintando, como se distingue en Tepeyanco y Tepeji, pero, junto a él, otro santo comenzó a aparecer y cobró poco a poco fuerza: san Cristóbal. Él era concebido como un gigante que orgulloso de su fuerza se puso a las órdenes del rey más poderoso del mundo. Pasó, así, del servicio de un monarca al del

diablo, pero siempre les dejaba de servir al ver que le temían a algo; hasta que, aconsejado por un ermitaño, comenzó a servir a Cristo y ayudó a los viajeros y peregrinos a cruzar un río. Un día le tocó asistir a un pequeño niño, el cual, conforme caminaba, comenzó a hacerse más pesado, a tal punto que el gigante tuvo que ayudarse de un árbol y, al llegar al otro extremo del caudal el niño le reveló que era Jesús.¹²⁰ La popularidad de este santo se debía a que era invocado contra la muerte súbita y en Europa se acostumbraba pintar a la entrada o en la fachada del templo.¹²¹ En la Nueva España la tradición continuó y lo encontramos representado en la nave de la iglesia de Tlatelolco, Xochimilco y Tecamachalco, mientras que en Tepeyanco se encuentra pintado en la capilla abierta. A partir de este momento, finales del siglo XVI y principios del XVII, san Cristóbal acompañó a san Sebastián en su lucha contra la peste, ya que, en esos momentos, la muerte podía llegar en cualquier momento, por lo que uno debía estar listo para afrontarla. Esta figura nos muestra que, a finales del siglo, la protección contra las enfermedades era una de las principales preocupaciones de la población, para lo cual, ya no bastaba únicamente con un santo, sino que era necesario tener toda la ayuda divina posible.

Por otro lado, la vida de Jesús continuó siendo el centro de los programas, aunque han llegado pocas imágenes hasta nuestros días, en comparación con la gran difusión que debieron tener en este momento. El tema de *La anunciación* se encuentra en la iglesia de Huaquechula, *El bautizo de Jesús* en Cholula, *Cristo cargando la Cruz* y *La crucifixión* apenas se distinguen en el convento de Tecali y *La ascensión* es representada por primera vez en la iglesia de Huaquechula.

Entre estas representaciones, *El bautizo de Jesús* del convento de san Gabriel Arcángel Cholula (Puebla) (ilustración 7.43), muestra innovaciones en la concepción de la imagen. Jesús se representó dentro del agua, vestido únicamente con una tela que se

¹²⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. II, v. 1, 354.

¹²¹ Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. II, v. 1, 355.



Ilustración 7.41. San Pablo en una de las capillas del claustro alto del convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2016)



Ilustración 7.42. San Bernardino y san Buenaventura en el convento de San Francisco Atlixco, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.43. *El Bautizo de Jesús* en el convento de San Gabriel Arcángel Cholula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.44. *La Ascensión* en la iglesia de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2017)

enreda en sus caderas. De un lado, un ángel de cabellera amarilla sostiene el manto azul de Cristo y, del otro lado, san Juan Bautista, con una vestimenta amarilla y una manta blanca, le rocía agua a Jesús sobre la cabeza. Arriba, en el centro, está una paloma (Espíritu Santo) y del lado izquierdo está Dios Padre, con una vestimenta azul y con un orbe del mismo color. De su boca sale una filacteria con “HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS” (Este es mi Hijo amado) y del otro lado se encuentra la leyenda “EGO DE BAPTIZO IN NOMINE P[AT]RIS ET [FILI]I ET SPIRITU SANCTI AMEN” (Yo te bautizo, en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, amen). Al fondo se despliega un paisaje donde el agua, la vegetación y el cielo se funden en un tono azul maya. La unión de estos elementos, por medio del color azul, se puede asociar con el término náhuatl *ilhuicatl*¹²² que Sahagún explica como “«agua que se juntó con el cielo», porque “los antiguos habitantes de esta tierra pensaban que el cielo se junta con el agua en el mar, como si fuese una casa, que el agua son las paredes y el cielo está sobre [el]las”.¹²³ Esta presencia indígena se puede ver también en la paleta que se usó en la elaboración del mural, al ocuparse los colores ocre, azul, blanco y negro, tonos que eran propios de los murales del Posclásico.

De igual forma, los nuevos gustos se reflejan en el mural de *La ascensión*, pintada en la nave de la iglesia de Huaquechula (ilustración 7.44). En este mural se pintó a los doce apóstoles y a María, quienes gesticulan con las manos y miran sorprendidos hacia el cielo. Todos ellos portan largas túnicas y, aunque sólo quedaron vestigios de color azul y rojo, debieron tener una gran policromía. El cabello y la barba de los apóstoles son rojos, lo cual muestra de una manera indígena su esencia masculina por medio del color.¹²⁴ Todos ellos

¹²² Patrick Johansson K., “Ilhuicaatl 'agua-cielo'. El mar en la cosmovisión náhuatl prehispánica” en *El mar: percepciones, lectura y contextos*, Guadalupe Pinzón Ríos y Flor Trejo Rivera (coords.), (México: UNAM, IAH, IIA, 2015), 21-54.

¹²³ Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (Madrid: Dastin, 2001), 1040.

¹²⁴ Aban Flores Morán, *El sincretismo cultural y la conquista de la imagen: (tesis de licenciatura en Arqueología, ENAH, 2011)*, 116.

se localizan en un primer plano, creándose el espacio y la profundidad con una sucesión de columnas renacentistas que disminuyen su tamaño con un punto de fuga. Estas características, están vinculadas con el estilo manierista de finales del siglo XVI, el cual dominaba la plástica novohispana y, por tanto, también influía en las representaciones ocupadas en los conventos franciscanos.

La exaltación de la Virgen María continuó siendo uno de los ejes de la plástica franciscana; pero, al igual que sucedió con los programas crísticos, las temáticas se redujeron. Encontramos su figura en los conventos de Tepeji, Alfajayucan y Huaquechula, mientras que en Tepeji (Hidalgo) ella se acompaña por Jesús. En Huaquechula la representación de María está en una de las capillas del claustro superior (ilustración 7.45). Ahí, aunque queda muy poca policromía, se alcanza a distinguir a María en el centro con una cabellera rubia, manto azul y vestido blanco. Está parada sobre una luna cóncava, que vincula a María con una Virgen apocalíptica; aunque, a finales del siglo XVI, también era uno de los principales símbolos inmaculistas.¹²⁵ A los lados se encuentran seis ángeles tenantes, con cabellera rubia y vestimenta azul, tocando trompetas y cargando cruces e incensarios, mientras que a los pies de María apenas se distinguen cabezas que miran tristemente hacia abajo. Este mural debió de ser uno de los más bellos de este momento, el cual, junto a las otras imágenes del convento de Huaquechula, convertían a este edificio en el conjunto conventual prototípico de este momento.

Además de la continuidad que se dio en la representación de los santos, la vida de Cristo y la Virgen María, la exaltación de san Francisco también fue un tema que perduró. Así, podemos ver en el convento de Alfajayucan y Zinacantepec la escena de *San Francisco recibiendo los estigmas*; mientras que *San Francisco predicando a las aves* (ilustración 7.46) se pintó en este último edificio, donde también se renovó *El árbol franciscano*. La

¹²⁵Juan José Antequera Luengo, *Religión y misticismo en los símbolos oficiales (Sevilla, Huelva, Córdoba)* (Sevilla: Facediciones, 2008), 10

importancia que estos temas tenían hizo que se colocaran en el portal de peregrinos, que servía de capilla abierta, por lo que era un lugar muy importante para el culto indígena. Desafortunadamente, las intervenciones del siglo XX le han quitado aquellos indicios del pasado y solamente quedan estas imágenes como una muestra del papel que los franciscanos le dieron a su fundador.

El enaltecimiento de san Francisco y de los santos franciscanos, propició la exaltación de los frailes de la orden, como se observa en el mural de *El linaje espiritual de san Francisco*¹²⁶ pintado en el claustro bajo del convento de Cuernavaca (ilustración 7.47). Este mural pese a que está incompleto nos muestra más de doscientas ochenta figuras que se despliegan a los lados de una columna con cuatro cuadretes, acomodados uno sobre otro, con la vida de san Francisco. En la parte inferior, prácticamente perdido, está la renuncia a la herencia paterna; arriba está el sueño del papa Inocencio III, donde Francisco sostiene sobre sus espaldas la Iglesia de Cristo; le sigue la concesión de la indulgencia llamada de la Porciúncula por parte de Honorio III; y termina, en la parte superior, con la estigmatización de san Francisco.¹²⁷ A los lados se representó *La gran familia franciscana*, con santos en las dos hileras superiores, dirigidos por san Buenaventura y san Antonio de Padua; en la tercera y cuarta fila están los beatos; en la quinta fila se encuentran los emperadores y reyes de la orden tercera; la sexta está dedicada a los frailes y en las últimas tres filas se representa a las santas y beatas.¹²⁸ El mural está acompañado por textos en latín que aclaran la escena o glorifica la labor de los frailes, dándoles aliento en su ardua tarea. Un ejemplo de ello lo encontramos en la frase: ECCE NOS RELIQUIMUS OMNIA, ET SECUTI SUMUS TE. QUID ERGO ERIT NOBIS? DIXIT ILLIS: `AMEN DICO VOS QUOD OMNIS, QUI RELIQUIT

¹²⁶ Manuel Toussaint, *La pintura en México durante el siglo XVI* (México: Imprenta mundial, 1936), 19.

¹²⁷ María Celia Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca* (Cuernavaca: Catedral de la Asunción de María, UAEM, 2011), 75-76.

¹²⁸ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 77-78.

[DOMOS VEL FRATRES AUT SORORES AUT PATREM AUT MATREM AUT FILIOS AUT AGROS PROPTER NOMEN MEUM, CENTUPLUM ACCIPIET ET VITAM AETERNAM POSSIDEBIT] (“Nosotros lo hemos abandonado todo y te hemos seguido, ¿cuál será pues nuestra recompensa? Él les respondió: “En verdad os digo que todo el que haya dejado casa, hermanos, hermanas, padre, madre, hijos o propiedades por causa de mi Nombre, recibirá cien veces más y tendrá por herencia la vida eterna” (Mateo, 19: 27-8).¹²⁹

La glorificación de la familia franciscana se acompañaba con la exaltación de la labor evangelizadora, en la cual los frailes llegaban a dar su vida por predicar la palabra de Dios. La representación de este tema, a finales del siglo XVI, se relaciona con el crecimiento del clero secular que menguaba el poder de los mendicantes y se comenzaba a poner en duda la labor que habían realizado, tanto por la incorporación de formas indígenas al cristianismo, como en su vocación evangelizadora.

Todas estas críticas fueron silenciadas por un tiempo cuando, el 5 de febrero de 1597, el comisario franciscano, fray Pedro Bautista Blázquez, Felipe de Jesús, cuatro frailes japoneses y toda una comitiva cristiana fueron crucificados en Nagasaki por intentar evangelizar el territorio.¹³⁰ Este hecho, confirmó lo exaltado por los franciscanos: su búsqueda por llevar la palabra de Dios a todos los rincones del orbe, incluso aunque les costara su propia vida.

Este suceso muy pronto se convirtió en uno de los temas más representados en los conventos franciscanos, ya que equiparaba a los frailes con los primeros mártires, al haber muerto ambos grupos defendiendo su fe. Este tema, a su vez, le mostraba al resto de la población el camino a seguir, ya que cualquier persona, al igual que los simples hombres que se habían embarcado a Japón, debían defender su fe en el día a día, lo cual podría

¹²⁹ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 79.

¹³⁰ Emilio Sola, *Historia de un desencuentro. España y Japón, 1580-1614* (Madrid: Fugaz Ediciones, 1999), 72-83.



Ilustración 7.45. *La Virgen María* en una de las capillas del claustro alto del convento de San Martín Caballero Huaquechula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2016)



Ilustración 7.46. *San Francisco recibiendo los estigmas* y *San Francisco predicando a las aves* en el portal de peregrinos de San Miguel Zinacantepec, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.47. *El Linaje Espiritual de san Francisco* en el claustro bajo del convento de la Asunción Cuernavaca, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.48. *Procesión de una cofradía* en una de las capillas del claustro alto del convento de San Martín caballero Huaquechula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2016)

convertirlos en santos.

El tema lo encontramos representado en el portal de peregrinos de Zinacantepec, aunque, debido al paso del tiempo, sólo se pueden observar algunos personajes indefinidos sobre cruces rojas.¹³¹ En cambio, en la nave de la iglesia de Cuernavaca se encuentra uno de los más bellos murales de este tema, donde se distingue la evolución del pintor indígena (ilustración 7.51 y 7.52). El fondo de la escena representa la tierra y el agua con matizaciones ocre, cafés y azules, con lo cual, aunque se determina el espacio de la escena (terrestre o acuático), no se da más información del lugar o alguna característica propia. La escala de los personajes no concuerda con la realidad, representándose los edificios pequeños y a las personas grandes, las cuales poseen diferentes tamaños según su importancia en la narración: los guardianes y los mártires son grandes, mientras que las personas del pueblo se presentan pequeñas. La representación del cuerpo se hace de una forma prototípica y las proporciones varían de una persona a otra. Algunos individuos tienen grandes brazos y otros tienen grandes piernas. El rostro es idéntico con una nariz pequeña, los labios dibujados con tres líneas horizontales, los ojos y las cejas con líneas curvas y tienen una frente de donde les cae el cabello. Estas facciones son parecidas a otras imágenes del momento, como la de *El bautismo de Jesús* en el convento de Cholula. Por otro lado, la paleta que se usa posee distintos tonos azules, anaranjados, amarillos, rojos, verdes, cafés y negros. Este cromatismo se mezcla libremente entre sí (por ejemplo, en la tierra) o se puede diluir para crear una tonalidad más clara y al mezclarse con negro se crea una tonalidad más oscura, con lo cual se crea el volumen de las figuras.¹³²

¹³¹ Delia Anunziata Cosentino, *Las joyas de Zinacantepec* (México, El Colegio Mexiquense, A.C. 2003), 51.

¹³² La identificación formal del mural ha sido complicada debido principalmente a las intervenciones que ha tenido. Cecilia Fontana Calvo ha comentado que desde su descubrimiento las pinturas han tenido una serie de repintes para hacerlos más nítidos, sobre todo se repasaron con una línea negra los contornos de las figuras y los objetos, con lo cual Carlos Flores Marín afirmó que fueron a tal punto intervenidas que “perdieron su mérito original”. Esto no ha impedido que los murales se vinculen con una manufactura asiática (Luis Islas García), debido al poco parecido que tienen con la pintura mural del siglo XVI, lo cual otros autores, como María Elena Ota Mishima, Gustavo Curiel,

La narración de los acontecimientos inicia del lado de la epístola (cerca del altar) y, aunque no contamos con el inicio, debió de representarse el encarcelamiento de los 24 prisioneros o el momento cuando les cortaron las orejas y los condenan a muerte (ilustración 7.51). Posteriormente sigue *El traslado por Kioto*. Los prisioneros, atados con las manos cruzadas al frente, son trasladados en carretas tiradas por bueyes, las cuales están custodiadas por guardias armados con lanzas, mientras que, en la parte inferior y superior, se representó la ciudad de Kioto con la figura prototípica de casas. La siguiente escena, separada por una línea negra, representa *El traslado por Osaka*. Ahí el medio de transporte cambia a caballos y el séquito de guardias aumenta, manteniéndose la misma forma de las casas con forma idéntica, pero, a los lados, se pintaron a los pobladores que se arrodillan ante la presencia de los frailes.¹³³

La narración continúa del lado de la epístola con *El viaje a Nagasaki*, narración que cambia el traslado terrestre por uno marítimo (ilustración 7.52). En ella vemos como los mártires, acompañados por los soldados, son llevados en barcas a su destino. Esta imagen es una de las más llamativas del programa y nos muestra la asimilación que tuvo el indígena de los cánones occidentales. El agua ya no presenta roleos marcados por líneas negras, ahora se simula con pequeñas ondulaciones azules sobre un fondo blanco con peces, que entran y salen del agua, figuras muy parecidas a las de los planisferios del siglo XVI.¹³⁴

La siguiente escena se identifica con el cambio de superficie, pasándose del agua a

Elena Isabel Estrada de Gerlero, rechazan y vinculan más a una etapa tardía de la pintura mural conventual mendicante. Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 129-131; Luis Islas García, *Los murales de la catedral de Cuernavaca*. (México: Talleres de la imprenta la esfera, 1967); Gustavo Curiel, "San Felipe de Jesús: figura y culto" en *Historia, Leyendas y Mitos de México: su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM, IIE, 1988); Elena I. Estrada de Gerlero, "Los protomártires de Japón en la hagiografía novohispana", en VV.AA., *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860* (México: MUNAL, 2000); María Elena Ota Mishima, "Un mural franciscano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki", *Estudios de Asia y África* 50 (1981): 675-697.

¹³³ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 155.

¹³⁴ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 116-120

la tierra. La nueva imagen representa *Los mártires en la ciudad de Nagasaki*, población que se pintó como una fortificación parecida a un castillo medieval, al ser una colonia portuguesa.¹³⁵ Esta imagen se llena de gente. Junto a los mártires y los guardias (armados con lanzas y catanas), hay mujeres, hombres y niños, que se juntan a ver a los presos; arrodillándose algunos y otros comentando sorprendidos el suceso. La vestimenta, para el caso de los hombres, trata de reflejar la moda de aquella región (pantalones holgados, chalecos y un sombrero cónico); mientras que las mujeres tienen una ropa prototípica con una falda y una blusa.¹³⁶

El último suceso corresponde a *La crucifixión* realizada en la colina Teteyama. La imagen se compone por cruces que siguen una diagonal para representar la elevación del monte. Sobre estas cruces se pintó a la comitiva y a los captores clavándoles una lanza en el torso. Al pie de la ilustración se ven restos de cruces, ropa tirada y pedazos de cuerpo, lo cual evidencia la santidad de los mártires, ya que se contaba que sus cuerpos “estuvieron frescos durante siete meses”,¹³⁷ lo cual hizo que las personas se llevaran fragmentos de su cuerpo y pedazos de objetos como reliquias.¹³⁸

Por último, arriba de la escena se pintó un par de columnas incendiándose y estrellas amarillas.¹³⁹ De acuerdo con María Celia Fontana Calvo, esta imagen está relacionada con la descripción que un portugués hizo de uno de los prodigios asociados al martirio, quien vio en el cielo tres columnas de fuego, una de las cuales cayó sobre la casa de la Compañía de Jesús, "Y que por el lugar do había bajado la columna veía quedar muchas centellas, que parecían estrellas, y esto fue notorio de la dicha ciudad",¹⁴⁰ haciéndose de esta manera,

¹³⁵ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 121.

¹³⁶ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 131.

¹³⁷ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 127.

¹³⁸ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 123.

¹³⁹ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 123.

¹⁴⁰ Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, 123.

un traslape literal del texto de una forma figurativa.

En la narración se crea una línea discursiva que liga a los frailes con Cristo y a su martirio con la pasión. Así, en ambas historias hay una audiencia que dicta la sentencia de muerte, posteriormente los frailes son trasladados amarrados como el *Ecce Homo* y todo termina con la crucifixión en la colina Teteyama, hecho semejante a lo ocurrido con Cristo en el monte Calvario. Esto vinculaba a los frailes con Cristo y evidenciaba que los franciscanos seguían en carne propia sus enseñanzas y sus acciones, y llegaban incluso a dar su vida por llevar la palabra de salvación a todos los rincones del planeta. Esto, además, le dio una nueva fuerza a la labor de evangelización realizada por los mendicantes, quienes tuvieron, por un corto periodo, un respiro ante los embates del clero secular.

La glorificación del trabajo de los franciscanos no sólo se hizo con los mártires de Nagasaki, sino que también se resaltó algo más concreto y visible, la veneración popular. Entre los temas que se siguieron ocupando se encuentran las prácticas religiosas del pueblo y, en específico, la labor de las cofradías. Estos programas debieron encontrarse en muchos de los conventos franciscanos, aunque el día de hoy, solamente contamos con un mural en una de las capillas del claustro alto de Huaquechula (Puebla), donde se pintó la procesión de una cofradía (Ilustración 7.48). La imagen está compuesta por una fila de cofrades vestidos con túnicas y capuchas negras y blancas. Los dos del inicio, son figuras pequeñas que portan velas o hachas en las manos. Les sigue un disciplinante con una cruz y cuatro cofrades con un flagelo en la mano. El piso, sobre el que están parados, es ocre con modulaciones de café y al fondo, el cielo, pasa de blanco a azul claro fundiéndose con la bóveda estrellada.

Las prácticas religiosas populares eran un claro reflejo del éxito de la evangelización, la cual, no sólo había logrado cristianizar a la mayoría de la población, sino que también había cambiado su cosmovisión, y había logrado que las ideas y creencias occidentales se filtraran en la manera de concebir el mundo en la población nativa. Esto se



Ilustración 7.49. Jerusalén en el claustro alto del convento de San Miguel Atlixco, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.50. Paisaje acuático en la iglesia de la Asunción Tecamachalco, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2011)



Ilustración 7.51. Pintura del muro de la epístola en la iglesia de la Asunción en Cuernavaca, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.52. Pintura del muro del evangelio en la iglesia de la Asunción en Cuernavaca, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)





Ilustración 7.53. Paisaje acuático en la caja de agua del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, Ciudad de México. Nótese el jaguar a la izquierda y el ahuízotl a la derecha entre los pastos. Fotografía Aban Flores Morán (2010). Redibujado de Salvador Guilliem Arroyo, "La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco" *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38 (2007).



Ilustración 7.54. Genealogía de la familia Cano-Moctezuma, donde se liga al matrimonio de Juan Cano e Izabel Moctezuma con los tlatoanis de México Tenochtitlan. Extraída de: https://amoxcalli.org.mx/zoom.php?ri=codices/388/laminas/388_1.jpg&ni=388_1.jpg&risni=codices/388/laminas/

logró ya que los franciscanos desde el inicio tenían claro que, para tener éxito en su tarea, debían permitir elementos propios de los pueblos, para que sirvieran como un puente entre las creencias cristianas y las culturas indígenas, lo cual facilitaba que la población se apropiara de las nuevas entidades, lugares y acciones.

Uno de los primeros elementos que se apropiaron los pueblos fueron de los santos. Esta integración en ocasiones se hacía para resolver problemáticas concretas de los poblados (como hacer frente a las enfermedades) y otras veces eran equiparados con los antiguos dioses, con lo cual también se cristianizaron los ritos y costumbres, elementos fundamentales en la cohesión de los poblados. A la par de la integración de los santos se incorporó una geografía divina a la cosmovisión indígena. El Cielo, poblado por ángeles, santos y Dios, suplantó la antigua idea de los estratos celestes prehispánicos; el Infierno, poblado de diablos y satanás, se hizo cada vez más frecuente en las creencias de la población.

Entre estos lugares míticos también hizo su aparición Jerusalén. Este sitio era concebido como un modelo de la tierra perfecta, donde Dios se había presentado y, por tanto, tenía características celestiales. Este lugar, para el siglo XVI, se pensaba que debía de ser imitado y reproducido en todas partes, pero, sobre todo, en el convento. Así, cuando los franciscanos llegaron al nuevo territorio, vieron la posibilidad de crear una Jerusalén terrestre, una ciudad de elegidos y perfectos cristianos dirigidos por los frailes. En este idílico lugar serían los Hermanos Menores los rectores y se encargarían de proteger a su población del mal, por lo cual debían de estar en guardia constante, ya que, su principal enemigo (el diablo) se hacía presente en diversas formas. A veces era un encomendero avaricioso; otras un idólatra que seguía a falsos dioses; o podía tomar la forma de cualquier persona y tratara de estorbar la labor de los frailes. Por tanto, su labor era muy importante e, incluso, muchos de ellos pensaban que estas fundaciones crearían la ciudad de los

últimos tiempos, premonición de la llegada de la Jerusalén Celestial.¹⁴¹

Estas ideas hicieron que Jerusalén estuviera siempre presente en la sociedad del siglo XVI y, por tanto, su imagen también fuera constantemente exaltada. En ocasiones, la Jerusalén histórica, donde había vivido Cristo, aparecía como un telón de fondo en las escenas de la pasión y en otras se representaba la Jerusalén celeste, resplandeciente, la cual podía estar formada por un cuadrado con una traza perfecta; o bien, se pintaba con torres y edificaciones irregulares.¹⁴² Fuera cualquiera de las formas, Jerusalén formaba parte de la cultura visual del indígena.

Una de las representaciones más bellas que se hizo de Jerusalén en pintura mural se encuentra en el claustro alto del convento de Atlixco (Puebla) (ilustración 7.49). Ahí, se pintó un prado verde y café con un acueducto. En el centro está una ciudad amurallada, con edificios y torres de color verde, rojo, blanco y café, que se sobreponen, como las ciudades medievales que el indígena acostumbraba a ver en los grabados. Al centro se deja un misterioso espacio sin edificios, el cual se encuentra actualmente encalado, donde debió de estar el templo de Salomón, centro del mundo y metáfora de Cristo. Así, a finales del siglo XVI Jerusalén se había integrado al imaginario indígena; lo veía en las imágenes, lo pintaba en los muros y lo integraba a sus anhelos.

La labor de los frailes trascendió la esfera religiosa y transformó la concepción que se tenía del mundo y cómo se representaba. Hemos comentado que, con la difusión del pensamiento humanista, se creó una nueva concepción del espacio, donde la naturaleza pasaba de ser un telón de fondo a un elemento único, el cual era una de las mejores obras de Dios. Por tanto, si éramos capaces de estudiarla, entenderla, analizarla y representarla de forma fidedigna, quizá podríamos descifrar aquello que Dios dejó escrito en esas

¹⁴¹ Antonio Rubial García, "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 72 (1998), 14.

¹⁴² Rubial García, "Civitas Dei et novus orbis", 12.

páginas. Estas ideas crearon una nueva concepción del espacio y de la forma en la cual se representaba, donde la perspectiva tomaba un lugar fundamental.¹⁴³

Para el caso de la Nueva España, como hemos visto, las primeras imágenes tenían un espacio vacío e indeterminado, como en la antigua representación de la tradición pictográfica. Posteriormente, con la llegada del grabado, se usaron formas prototípicas de árboles, pastos, montañas y nubes; y fue hasta finales del siglo XVI cuando la naturaleza, como obra de Dios y libro que debe de ser descifrado, comenzó a aparecer en el convento libremente, sin supeditarse a una figura humana.

Este concepto se representó en el convento de Huaquechula (Puebla) donde se despliega un paisaje por las paredes laterales de las capillas del claustro alto (ilustración 5.18). La tierra se pintó con una mezcla de amarillo, café y rojo; las piedras son simuladas con una línea negra, marcándose su sombra proyectada sobre la superficie. Las tonalidades azules se aprovechan para los pastos y las plantas que nacen de la tierra, mientras que dos árboles, uno anaranjado y el otro blanco, con una frondosa copa se pintan a los lados de una casa con su chimenea. Los animales también intervienen en la representación, encontrándose pájaros que se posan en los árboles y en el techo de la casa. Por último, en el fondo se pintó un cielo multicolor que inicia con un tono anaranjado vivo, se diluye hasta alcanzar una tonalidad blanca y de ahí se transforma a un color azul que se funde con el cielo estrellado de la bóveda.

Al igual que había ocurrido con otros elementos, los paisajes incorporaron formas indígenas, que hacían patente la integración de la población nativa al cristianismo. Entre los diversos espacios naturales que podían ser representados, el más gustado fue el paisaje acuático. Si bien, estas representaciones ya se encontraban desde la etapa anterior (Cholula, Puebla) (ilustración 7.17), es en este momento cuando adquiere un papel

¹⁴³ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 84; Hubert Damisch, *El origen de la perspectiva* (Madrid: Alianza, 1997), passim.

protagónico, pintándose en los ámbitos públicos. Uno de estos casos se dio en la iglesia de Tecamachalco (Puebla) (ilustración 7.50), donde se pintaron cuerpos de agua a lo largo de los muros del templo. La representación de las formas de este mural se hizo de una forma pictográfica: con un color azul en el centro contorneado por chalchihuites y con distintas plantas acuáticas en la parte superior. Lamentablemente, de esta representación, solamente quedan fragmentos dispersos, aunque debió de ser una imagen impactante, donde los muros de agua envolvían al feligrés, como si fuera un pez en un estanque, siendo quizá una de las mejores síntesis del arte cristiano-indígena.

Otro mural parecido se encuentra en la caja de agua del convento de Tlatelolco, aledaña al colegio de la Santa Cruz (ilustración 5.15). Este lugar fue muy importante para la cultura cristiano indígena del siglo XVI, ya que ahí fue donde los indígenas adquirían la cultura humanista de su tiempo;¹⁴⁴ además, de ser donde fray Bernardino de Sahagún completó y terminó su magna obra.¹⁴⁵ En este mural el agua de color azul maya se arremolina con líneas negras. Sobre el líquido, se encuentran canoas con personas pescando, trampas de redes para cazar aves y una serie de plantas que le daban a la composición un carácter cotidiano. En el centro se pintó una cruz, la cual se acompañaba por animales nativos del centro de México (ilustración 7.53).¹⁴⁶ Aparece un águila y un jaguar, monos, peces, patos, garzas e incluso aparece un animal mítico, el ahuízotl, el cual se relacionaba con los tlaloques (proveedores del agua).¹⁴⁷

¹⁴⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, "El colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco" en *Arqueología Mexicana* 89 (2008): 59; Fernando Ocaranza, *El imperial colegio de indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco* (México: s.e, 1934); Jose Maria Kobayashi, *La educación como conquista* (México: Colmex, 1985).

¹⁴⁵ Miguel León-Portilla, *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco* (México: SER, 1999).

¹⁴⁶ Salvador Guilliem Arroyo, "La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco" *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38 (2007): 20-29.

¹⁴⁷ El ahuízotl se describía como "[...] notablemente monstruoso en su cuerpo y en sus obras, que habita en los manantiales o venas de las fuentes [...] Es tamaño como un perrillo, tiene el pelo muy lezne y pequeño; tiene las orejitas [sic] pequeñas y puntiagudas; tiene el cuerpo negro y muy liso; tiene la cola larga, y en el cabo de la cola una mano como mano de persona [...] Habita este animal en los profundos manantiales de, las aguas, y si alguna persona llega a la orilla del agua donde él habita, luego le arrebató con la mano de la cola y le mete debaxo del agua y le lleva al profundo".

La presencia de estos animales podría llevar a interpretar la imagen como una representación de la cotidianidad; aunque, debido a que la religión intervenía en todos los aspectos de la sociedad, una simple escena del día a día, también tenía un sentido religioso. En este mural, por tanto, los elementos indígenas se incorporaron a la cosmovisión novohispana, se reinterpretaron y, con ello, se creó algo nuevo, un mural que resignificó el entorno de una forma cristiana.

Para poder encontrar un posible camino en la interpretación de este mural podemos hacer uso de los cantos creados en el siglo XVI, en los cuales se incorporan simbolismos y formas retóricas indígenas en un verso religioso. Entre estos cantos se encuentra el *Michcuicatl* o “canto de los peces”, el cual, como vimos en páginas anteriores, era bailado en las fiestas cristianas, por lo que era un canto conocido y sus metáforas eran entendidas y significativas para los indígenas del Centro de México.

El canto hace una comparación entre el ámbito acuático y el mundo humano. En esta analogía los peces y animales marinos son los indígenas que buscan la palabra de Dios. Esta comparación queda explícita cuando se canta: “Habitantes del agua,/ hechuras de Dios,/ pez, axolotl,/ pececillo blanco,/ nada es su canto,/ el que entonan./ La rana pequeña,/ la rana de los carrizales/ mucho canta;/ las moscas de los pantanos,/ alegres pasan el tiempo.”¹⁴⁸ En estas estrofas los animales son una analogía de los humanos, quienes tienen como fin encontrar la palabra de Dios. Esto se aclara cuando se enuncia: “Yo, pez precioso,/ dentro del agua vivo./ Junto a las flores de los carrizos color de jade/anda brotando,/ la busco,/ la palabra de Dios.”¹⁴⁹ La búsqueda del verdadero Dios, que desde la época prehispánica el indígena había realizado, había sido inútil, ya que “Somos menesterosos,/ nada es nuestro canto,/ en el interior del agua./ Anhelamos la pluma

Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, 627.

¹⁴⁸ Miguel León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, IIB, IIFL, IIH, Fideicomiso Teixidor, 2019), 659.

¹⁴⁹ León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, 641.

preciosa del pájaro zanate,/ el que hace ruido cual cascabel precioso,/ así le canta al Dios único, sobrino mío.”¹⁵⁰ Los pájaros en este sentido portarían la palabra de Dios, están más cerca del Cielo y su canto, su predicación, guía a los peces, a los indígenas a Dios. Por tanto, los frailes serían los pájaros. Esta analogía se comprueba cuando se dice: “Vuelas como ave tzinitzcan,/ toda la tierra se extiende,/ reluce como perla,/flores preciosas de mazorca tierna,/se dispersan./ Son el canto de san Francisco”.¹⁵¹ Así, en el *Michcuicatl* se hace una analogía de los peces con los indígenas y los pájaros con los portadores de la palabra de Dios, los frailes. Pero, las analogías van más allá, ya que la muerte es vista como su salvación: “Pez colibrí,/ su libro dorado,/ sólo en la red te alegras,/ allí das fin a tu tristeza”.¹⁵² Este párrafo explicaría con metáforas que el pez, al ser capturado, abandonaría el agua y terminaría su sufrimiento, es decir, el indígena tras su muerte dejaría las penas de este mundo. Pero ¿qué se espera tras el fallecimiento de una persona? Esta pregunta que era muy común en los cantos de aflicción indígena, queda formulado cuando se entona: “Sólo somos pececillos chichimecas,/ somos menesterosos;/ nos encierran en el agua/ los que junto a nosotros están en México./ ¿A dónde en verdad iremos?/ Aquí sólo nos perderemos.”¹⁵³ La respuesta a esta inquietud, antes de recordar una vida de tormento en el Infierno, muestra la otra cara de la moneda: “Tú, cangrejo rojo, pluma de quetzal,/ entre las aguas fuiste con pena abandonado,/ tú, san Juan, tú fuiste,/ yo voy al interior del Cielo./ Ya Jerusalén, la gloria”.¹⁵⁴ Esta estrofa le otorga al pez, al indígena, el Cielo y la Jerusalén Celeste, con lo cual se transforma el canto de aflicción en un canto de alabanza, donde los pececillos, pese a los tormentos de la vida, con su alabanza y su servidumbre al único Dios, obtienen la salvación. El canto termina diciendo: “Todavía alegrémonos,/ nosotros mexicas,/

¹⁵⁰ León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, 625.

¹⁵¹ León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, 655.

¹⁵² León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, 629.

¹⁵³ León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, 649.

¹⁵⁴ León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, 633.

nosotros pececillos./ En la encrucijada del agua,/ el brote dorado resplandece,/ donde están los sauces preciosos [...] así les ordenó:/ Vosotros viviréis en el interior del agua./ Nunca se extinguirá/ la servidumbre de todos los peces,/ cuantos sean los que te atrapen./ Mis vasallos,/ vosotros viviréis en el agua.”¹⁵⁵

La relación de este canto, que vincula a los peces con el humano, a los pájaros de bellos cantos con la predicación de los frailes y a la pesca con la muerte que lleva a encontrarse con Dios, tienen gran parecido con el mural de la caja de agua de Tlatelolco, donde encontramos alrededor de la cruz a distintos animales en el agua, arriba, entre los árboles los pájaros cantan, sacan vírgulas de la palabra (ilustración 5.16) y, sobre el agua, los pescadores, como fuerza natural de la vida, dan muerte a algunos animales. Si bien, estas representaciones tienen un carácter cotidiano, también reflejan la transformación de la vida de los indígenas, la cual ahora se significa a través de los principios cristianos.

El franciscano en sus murales, al tiempo que exaltaba su labor y las prácticas de fervor que había producido, también evidenciaba el cambio en la concepción del mundo que había creado. Un cambio en el cual, si bien se mantenían ideas y formas prehispánicas, éstas, al tener un nuevo contexto, al haber pasado por el tamiz del cristianismo, adquirían una nueva forma y ampliaban su significado, creándose un cristianismo indígena.

Este nuevo mundo creó un paisaje poblado por un bestiario cristiano-indígena, integrado por animales del mundo europeo y el nativo. Así, en los conventos se encuentra una fauna sincrética compuesta por peces, venados, águilas, pájaros, conejos, insectos, serpientes y unicornios. Entre ellos, el jaguar es el animal más plasmado en los murales y su figura la encontramos en la caja de agua de Tlatelolco (ilustración 7.53), en Cuauhtinchan (ilustración 7.15), Cholula (ilustración 7.16) y Zacatlán,¹⁵⁶ lo cual nos muestra la importancia

¹⁵⁵ León Portilla (ed.), *Cantares mexicanos*, 667.

¹⁵⁶ Estos jaguares son de un menor tamaño. Se encuentran con una línea caligráfica y posiblemente sean los más tardíos, ya que, junto a ellos, también se pintó un pueblito, un río, vegetación, venados, árboles, un personaje sacrificando un animal, otros humanos con arco y flecha, un burro, conejos,

de este animal. Por ejemplo, en el convento de Cholula (ilustración 7.16) se encontraba un paisaje en grisalla enmarcado con columnas abalaustradas y un venado agazapado en la base, cuando se dio la renovación del mural, se decidió cubrir la imagen del venado y, en su lugar, se colocó un jaguar. Esta renovación, también se dio en el convento de Cuauhtinchan (Puebla), dejándose en grisalla la escena de *La anunciación* y renovándose con un vistoso colorido la figura del jaguar y del águila (ilustración 7.15).¹⁵⁷

Con los pocos datos que tenemos, podemos apreciar como este felino fue más importante para el indígena que el águila, lo cual lleva a pensar que en este momento (a finales del siglo XVI), el jaguar se comenzó a ver como un signo indígena, que reflejaba los valores y la cosmovisión del grupo, es decir, se transformó en un símbolo identitario.

Este significado del jaguar tuvo tal aceptación que durante los siguientes siglos se vinculó con el indígena y su historia. Quizá, uno de los casos donde se hace más evidente esta relación es en la *Genealogía de la familia Cano-Moctezuma*. En este documento se liga al matrimonio de Juan Cano e Isabel Moctezuma con los *tlatoanis* de México Tenochtitlan, para demostrar su linaje y se justificar los privilegios que tenían (ilustración 7.54).¹⁵⁸ Un elemento que llama la atención es la manera en la cual se representó a los ancestros de Isabel. En la columna de la izquierda se mantiene una forma tradicional indígena, representándose a los gobernantes con su tilma y sentados en su *icpalli* (asiento de petate). En cambio, los gobernantes del centro de los folios, Acamapiltzin, Moteuhcoma

cruces, dos franciscanos, zacate y personajes españoles realizando distintas actividades de la vida cotidiana. Información de restauración recuperada de Natalia Rivera Scott, "Rescate y restauración de los jaguarcitos de Zacatlán de las Manzanas" en *CentroUrbano*, última modificación julio 06, 2016, <https://centrourbano.com/2016/07/06/rescate-restauracion-los-jaguarcitos-zacatlan-las-manzanas/>

¹⁵⁷ La primera etapa pictórica del convento de Cuauhtinchan debieron pintarse las imágenes en grisalla. Colocándose los epígrafes, la anunciación flanqueada por el jaguar y el águila, así como un cielo estrellado en los nichos procesionales. Posteriormente, cuando se colocó el retablo policromo se debió repintar el cielo estrellado en azul, el jaguar y el águila con tonalidades cafés y ocre, y se colocó el cordón franciscano con azul y rojo.

¹⁵⁸ Luz María Mohar Betancourt, "Un registro histórico en las imágenes multicolores del Fondo Mexicano de la Biblioteca Nacional de Francia" en *Códices y Escrituras del México Antiguo* (México: Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas, INAH, 2012), 22 ; Emma Pérez-Rocha, *Privilegios en lucha. La información de doña Isabel Moctezuma* (México: INAH, 1998).

(sic.), Quauhnochtli y don Francisco Cano (último esposo de Isabel Moctezuma)¹⁵⁹ se dibujaron sobre un jaguar, nuevo símbolo de identidad indígena. Esta asociación, del gobernante con el felino, hace visible y patente el nuevo significado de este símbolo y su auge a finales del siglo XVI.

Fue en este último momento cuando los franciscanos consolidaron un proyecto que habían comenzado desde su arribo a las nuevas tierras, en el cual la participación e integración de ideas y formas del mundo prehispánico era algo fundamental. Donde se trataba de difundir un mensaje cristiano, pero siempre transformado por la cosmovisión indígena, que se daba a la tarea de interpretar el mundo y representarlo en sus propios términos en los muros. Esto creaba una participación activa del indígena y generaba una alianza intensa con el franciscano, la cual se mantendría hasta el fin del mundo cristiano indígena.

4. LA POLICROMÍA EN TIEMPOS DEL BARROCO Y DEL NEOCLÁSICO

La pintura mural, aunque continuó utilizándose después del siglo XVI fue remplazada por otros tipos de representaciones: los retablos dorados embellecieron y atrajeron la atención del feligrés; las esculturas proveyeron una representación tridimensional de las personas de devoción y las cortinas y los tapices engalanaban los conventos, con lo cual se prescindía de la pintura mural. Pese a ello, podemos identificar tenuemente como, en algunos casos, continuó la decoración de los conventos franciscanos, identificándose sutiles huellas en los edificios de Huejotzingo, Oxtoticpac, Tepeyanco, Tepeapulco y Tepetitlán.

A diferencia de los murales coloridos de fines del siglo XVI y principios del XVII, la pintura del siglo XVIII se caracteriza por usar un color rojo con el que se oscurece el amarillo

¹⁵⁹ José Miguel Carrillo de Albornoz, *Los hijos de Isabel de Moctezuma* (México: Nueva Imagen, 1998).

(de textura pastosa) y se contornean las formas. Esta combinación de colores trataba de simular el dorado de las iglesias, usándose esta pintura en aquellos edificios con mayores carencias económicas.

De esta etapa pictórica, el elemento más común son los marcos, como ocurre en los casos de Huejotzingo, Tepetitlán y Tepeapulco. En algunos casos, como en la iglesia de Tepeyanco (Tlaxcala), aún podemos ver las imágenes que contenían, mostrándose a santa Clara y san Cristóbal en el sotocoro del templo. En el caso de san Cristóbal el color rojo demarca el contorno de las figuras y, con un color encarnado, se sombrea la zona de la piel y el cabello (ilustración 7.56). Asimismo, en el fondo se simulaban las montañas y el cielo con grandes secciones que se colorean únicamente con ocre.

En San Nicolás Oxtoticpac (Estado de México) este estilo tiene su mejor expresión. Este convento se caracteriza por un claustro pequeño y un edificio de poca altura. En una de las estancias del claustro bajo se encuentra una pintura mural donde se representó, separados por aves, a san Francisco, san Antonio de Padua, san Sebastián, san Nicolás, san Juan Bautista, san Miguel y cuatro ángeles que cargan los instrumentos de la pasión (columna, flagelo, lanza, esponja, cruz y escalera). Estos murales, además de integrar a santos que no se habían ocupado antes, como san Nicolás de Bari o san Antonio de Padua, tienen una ingenuidad en su representación, la cual se hace evidente en la desproporción de las figuras.

En el muro oeste se representó a un ángel con la esponja y la lanza de la crucifixión, a san Sebastián con un ángel sosteniendo la cuerda con la que está amarrado y a san Nicolás de Bari con una cazuela con tres niños dentro (ilustración 7.55).¹⁶⁰ En estas figuras el contorno cambia de tono de acuerdo con el cromatismo de la forma, la cual no se rellena

¹⁶⁰ Este elemento refiere al milagro que hizo el santo al resucitar a tres escolares muertos a manos de un posadero. Él era el patrono de los escolares, los marineros, los prestamistas y los perfumeros. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, T. II, v. 3, 429.

completamente y, en caso de hacerse, se emplea un color muy diluido.

La desproporción está en todas las figuras: el ángel tiene los brazos casi del ancho de su torso, posee grandes piernas y un ojo más arriba que el otro; san Sebastián se curva del estómago de una forma irreal, además de poseer una lateralidad incorrecta en las manos y san Antonio de Padua tiene un gran torso con unos pequeños brazos. A estas imperfecciones se le suma una forma extraña de marcar la aureola de santidad, con un círculo compuesto por líneas curvas, como cabellos rizados que salen de la cabeza del personaje. Estas características revelan el cambio en la decoración pictórica de los conventos franciscanos, donde los pintores que decoraron estos templos ya no tenían la esmerada educación artística del siglo XVI y, en cambio, sus figuras, su trazo, su color y su composición muestran una pintura ingenua, relacionada con un trabajo popular, alejado del arte humanista desarrollado por los indígenas a inicios del virreinato.

Asimismo, en el siglo XVIII fue común la aplicación de pintura al óleo sobre los muros. Para el caso de los franciscanos este cambio implicó, en ocasiones, la renovación de los anteriores programas, como el caso del convento de Ozumba (ilustración 6.24), mientras que, en otros casos se pintaron cuadros en los muros del corredor de los claustros, parecidos a las pinturas sobre lienzo o tabla que se acostumbraban a colgar. Esta novedad la podemos ver en la representación de san Cristóbal del claustro alto del convento de Oxtoticpac (ilustración 7.57). En esta imagen está san Cristóbal con el niño Jesús sobre su hombro izquierdo. El contorno del cuerpo se hizo con un color café, el cual se utiliza también para remarcar la musculatura del personaje. Cristóbal está cubierto con una túnica color rosa que se enreda por el cuerpo y termina volando por su espalda. Detrás de él se extiende un cortinaje rojo y en la parte inferior se pintaron cerros, árboles, plantas, flores y un lago con dos patos nadando. Esta representación, pese al colorido que tiene, nos muestra un paisaje irreal, que integra elementos prototípicos que hacen que el fondo tenga un carácter meramente decorativo.

Sabemos la fecha de esta representación gracias a una cartela que se encuentra pegada con el año 1791 y con la leyenda “poder tan sin segundo Cristóbal se mira en vos, que, si a un mundo carga dios, vos cargáis a Dios y al mundo [...] y expenssas de don Eusebio Estrada y don Antonio Nicolas”. Esta fecha nos ayuda a datar este tipo de programas a finales del siglo XVIII y relacionarla con la secularización y la creación de un programa pictórico apto para el nuevo grupo que iba a habitar el edificio.

Hay que destacar que, cuando se pintó esta escena, el mundo estaba cambiando: la Academia de San Carlos iniciaba sus actividades, la plástica neoclásica reformulaba las normas de las representaciones y, poco a poco, la imagen se hacía más simple y perdía el carácter ornamental y lujoso que había ostentado en el barroco.¹⁶¹

Para el siglo XIX los conventos se revistieron de nuevos murales que, conforme a los pequeños indicios que tenemos, invadieron todas las construcciones y renovaron el espacio, dándole un nuevo sentido. Estos programas se caracterizan por el uso de un azul claro en el fondo, siendo esta tonalidad el color preferido del momento. Pese a la gran difusión que tuvo este estilo, es difícil caracterizar el programa pictórico, ya que muy pocos edificios han conservado una decoración completa. A pesar de esto, contamos con algunas imágenes que nos permiten reconstruir parcialmente la decoración, como ocurre en las iglesias de Tochimilco (Puebla), Huaquechula (Puebla) y Cuauhtinchan (Puebla).

En el templo de Tochimilco (Puebla) se pintó un retablo en el ábside de la iglesia con características neoclásicas. Lamentablemente se ha perdido mucho de este mural, distinguiéndose apenas dos grandes columnas que sostienen un friso, mientras que en la parte inferior se pintaron dos nichos con san Pedro y san Pablo, dos santos que, desde el

¹⁶¹ Luis Ortiz Macedo, *El arte neoclásico en México* (México: UNAM, Seminario de Cultura Mexicana, 2012); Raymond Hernández-Durán, *The Academy of San Carlos and Mexican art history: politics, history, and art in nineteenth-century Mexico* (London : Routledge, 2017); Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* (México: UNAM, ENAP, 2008).



Ilustración 7.55. Ángel con la lanza de Longino, san Sebastián y san Nicolás en el convento de San Nicolás Oxtoticpac, Estado de México (siglo XVIII).
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.56. *San Cristóbal* en el sotocoro de la iglesia de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala (siglo XVII-XVIII).
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 7.57. *San Cristóbal* realizado en 1791 en el claustro alto del convento de San Nicolás Oxtoticpac, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.58. Decoración neoclásica de 1872 en la iglesia de Cuahtinchan, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 7.59. Paisaje del siglo XIX en el convento de San Martín caballero Huaquechula, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

inicio de la Nueva España, fueron muy representados y socorridos.

Una decoración semejante está en la parroquia de Cuauhtinchan (Puebla), donde se pintaron dos pares de columnas con un friso azul rematado con una cornisa y en el techo se pintaron casetones de color azul turquesa, azul marino y blanco (ilustración 7.58). Entre las columnas se pintaron jarrones con flores y detrás de esta arquitectura se extiende un cortinaje rojo, amarrado en las columnas, que deja entrever una pared azul con marcos color crema. En medio se encuentra una cartela con la leyenda “Se compuso esta capilla con todos sus adornos estando de cura el Señor D. José Ma. Vera. Año de 1872”.

Esta inscripción nos permite datar aquellos murales que tienen un predominio del color azul claro en el siglo XIX. Esto mismo ocurre en la capilla de la iglesia de Huaquechula (Puebla) pintada de color crema con nervaduras azules y el monograma de IHS repitiéndose por todo el espacio. De igual manera, en una de las estancias del claustro bajo del mismo convento encontramos una de las pocas escenas que perduran de este periodo (ilustración 7.59). El mural representa un paisaje que ocupa un fondo azul claro. Ahí se pintó un gran árbol de tronco negro y hojas verdes, las cuales se realizaron presionando repetidamente la brocha sobre la pared. A su lado se distingue una maceta con una planta con hojas alargadas y en un extremo un puente de herrería que conduce a una casa que se encuentra al fondo. La vivienda se ubica en medio del bosque, es de dos pisos, tiene ventanas de herrería y un techo de teja.

Esta imagen nos habla de un cambio de gusto y, por ende, de una transformación en la sociedad. Los edificios habían dejado de estar en manos de los franciscanos y muchos de ellos, en el mejor de los casos, pasaron a manos del clero secular, propiciándose el despliegue de esta nueva decoración. Aquellos conventos que tuvieron una peor suerte fueron abandonados, ocupándose como viviendas, establos o adquirieron una función administrativa. Estas condiciones explican la desaparición de las anteriores temáticas, como la exaltación de los frailes franciscanos, la vida de san Francisco, las escenas de la

pasión o aquellas imágenes donde se integraban elementos indígenas. Todo ello dejó de pintarse. En su lugar los muros se decoraron de azul, las formas grecorromanas engalanaron las paredes y los paisajes dejaron de tener un carácter simbólico, dejaron de ser el libro de Dios y se convirtieron en una proyección sentimental. Este cambio no era meramente decorativo, sino que respondía también a un cambio en la concepción de la imagen, la cual ya no era un medio didáctico, tampoco era concebida como algo vivo y menos aún servía como un medio de registro. La imagen despojada de todos estos elementos se había convertido en un elemento decorativo y sobrio, alejada de aquellos ideales que los franciscanos le habían dado en el siglo XVI.

CAPÍTULO VIII

LA PINTURA MURAL DE LOS CONVENTOS DOMINICOS

La Orden de San Francisco fue la primera agrupación que respondió al llamado de Cortés y comenzó, con una visión particular, a evangelizar el territorio recién descubierto. Al poco tiempo, apenas dos años después de la llegada de los Hermanos Menores, los dominicos siguieron sus pasos.

En 1526 Tomás Ortiz,¹ partidario de la corriente ultrarreformista, se embarcó con doce religiosos a la Nueva España para comenzar la actividad evangelizadora de la orden.

¹ Tomás Ortiz era partidario de la corriente ultrarreformista que el fraile Juan Hurtado había impuesto desde su provincialato en España. Esta postura, sobretodo, trataba de regresar a los orígenes de la orden, impulsándose una vida monacal de recogimiento. (vid. p. 101) Daniel Ulloa, *Los predicadores divididos* (México: COLMEX, 1977), 39.

Entre los frailes que se encontraban en esta primera expedición estaba fray Domingo de Betanzos, quien quedó a la cabeza de la orden tras un año de gobierno de Tomás Ortiz.²

Betanzos, al estar al mando de la misión, volcó la labor de los dominicos a una vida monacal, por lo cual tuvieron una sola casa en la Ciudad de México, donde los frailes guardaban la más estricta observancia de sus ideales, dedicándose a la contemplación, a la oración, al estudio y sólo una vez a la semana, de dos en dos, salían a predicar por los poblados cercanos.³

Esta postura se vio brevemente interrumpida cuando llegó un segundo grupo de frailes y se eligió como nuevo vicario a Vicente de Santa María, quien, al ver las necesidades del nuevo territorio, decidió que la orden debía de seguir los pasos de los franciscanos y centrar sus actividades en la evangelización. Esto cambió la actitud de los dominicos y, en lugar de tener una sola casa, comenzaron a construir edificios en los pueblos indígenas, para así, al vivir en constante contacto con la población, mantenerla en la fe y alejarla de la idolatría.⁴ Pese a estas intenciones, el viraje de la orden se enfrentó con un par de problemas: en primer lugar, los seguidores de Betanzos se resistieron a estos cambios y, en segundo lugar, los franciscanos ya habían fundado un convento en muchos pueblos del Centro de México por lo que los dominicos tuvieron que dirigir su mirada a la Mixteca.

Pocos años después, en 1530, un suceso marcó el futuro de la orden novohispana. Durante el capítulo general celebrado en Roma se creó la provincia de la Santa Cruz, la cual incluía a los territorios isleños y a la Nueva España, y quedaba al mando de esta jurisdicción el vicario del convento de La Española. Al llegar esta noticia a América, el nuevo provincial nombró como vicario del convento de Santo Domingo de México a Francisco de

² Ulloa, *Los predicadores divididos*, 89-93.

³ María T. Pita Moreda, *Los predicadores novohispanos del siglo XVI* (Salamanca: San Esteban, 1992), 75.

⁴ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 109; Pita M. *Los predicadores novohispanos*, 76.

San Miguel.⁵ Este hecho se tomó entre los novohispanos como una injerencia en su autoridad y provocó una tensa situación en el grupo. Domingo de Betanzos aprovechó esta coyuntura y viajó a Roma para convencer al papa y al maestro general de separar a la Nueva España de la provincia isleña, ya que, al tener una gran población indígena, las necesidades eran distintas a las de los territorios insulares, por lo que no era conveniente que alguien que desconocía las circunstancias nativas se hiciera cargo de ellas. Este argumento fue convincente para las autoridades, creándose la provincia de Santiago, la cual abarcaba todo el territorio novohispano.⁶

La buena noticia llegó a México y, con el afán de establecer la provincia lo más pronto posible, se procedió a elegir al provincial. En la elección fue elegido Francisco de San Miguel para guiar a la orden novohispana, quien ya había desarrollado un importante trabajo de evangelización. Este hecho, antes de unir a la orden, dividió al grupo, ya que, cuando Betanzos regresó al territorio novohispano, declaró nula esta elección. Esto era posible, ya que el papa lo había nombrado vicario general y, por tanto, la decisión había sido acéfala al no ser presidida por él, por lo que, una vez más, debían de realizarse las elecciones.⁷ Las nuevas votaciones favorecieron a Betanzos, y él fijó las normas básicas de la orden y estableció reglas estrictas y austeras sobre el vestido, comida y pobreza, las cuales seguían los postulados del movimiento ultrarreformista. Mientras tanto, el camino vinculado a la evangelización se detuvo por completo.⁸

A mediados del siglo XVI se dio un suceso que cambió el rostro de la orden: la muerte de Betanzos acaecida en 1549. Este evento se acompañaba por cambios

⁵ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 112-114.

⁶ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 125-136.

⁷ El cargo de *vicario general* duraba siete años, tenía la función de representar al maestro general en los territorios externos a Europa y estaba entre sus principales labores hacer cumplir las reglas. Este puesto no debe confundirse con el de *vicario provincial*, el cual tenía la obligación de gobernar la provincia hasta que se eligiera nuevo provincial. Ulloa, *Los predicadores divididos*, 128.

⁸ Fernández Rodríguez, *Los dominicos en el contexto*, 152-159; Pita M. *Los predicadores novohispanos*, 83.

importantes en la sociedad. En primer lugar, se había menguado el afán religioso y la observancia de los primeros años, relajándose las costumbres. Por otro lado, en el Centro de México la evangelización ya no era necesaria, ya que gran parte de la población había nacido después de la conquista, por lo que había sido educada por los frailes, frecuentaba la iglesia y estaba familiarizada con las instituciones occidentales.⁹

Estos cambios no podían pasar desapercibidos en la orden y generaron un nuevo momento de tensión. Por un lado, algunos frailes, la mayoría de ellos españoles, pensaban que la orden debía de seguir los principios de oración y meditación, pero sin exagerar en la pobreza. En cambio, los frailes que habían nacido en la Nueva España dirigían su mirada a las nuevas tierras y pensaban que su labor debía encaminarse a la evangelización, sobre todo de la región de Oaxaca.¹⁰ El desacuerdo entre ambas posturas se intensificó y alcanzó un punto crítico cuando los criollos fueron excluidos de los puestos de gobierno de la orden, con lo cual se favorecían los intereses del grupo peninsular. Para este momento las diferencias entre ambos bandos ya eran infranqueables, lo cual llevó a que en 1592 la región de Oaxaca se separara y formara la provincia de San Hipólito,¹¹ con una mayoría criolla que realizó una importante labor evangelizadora.

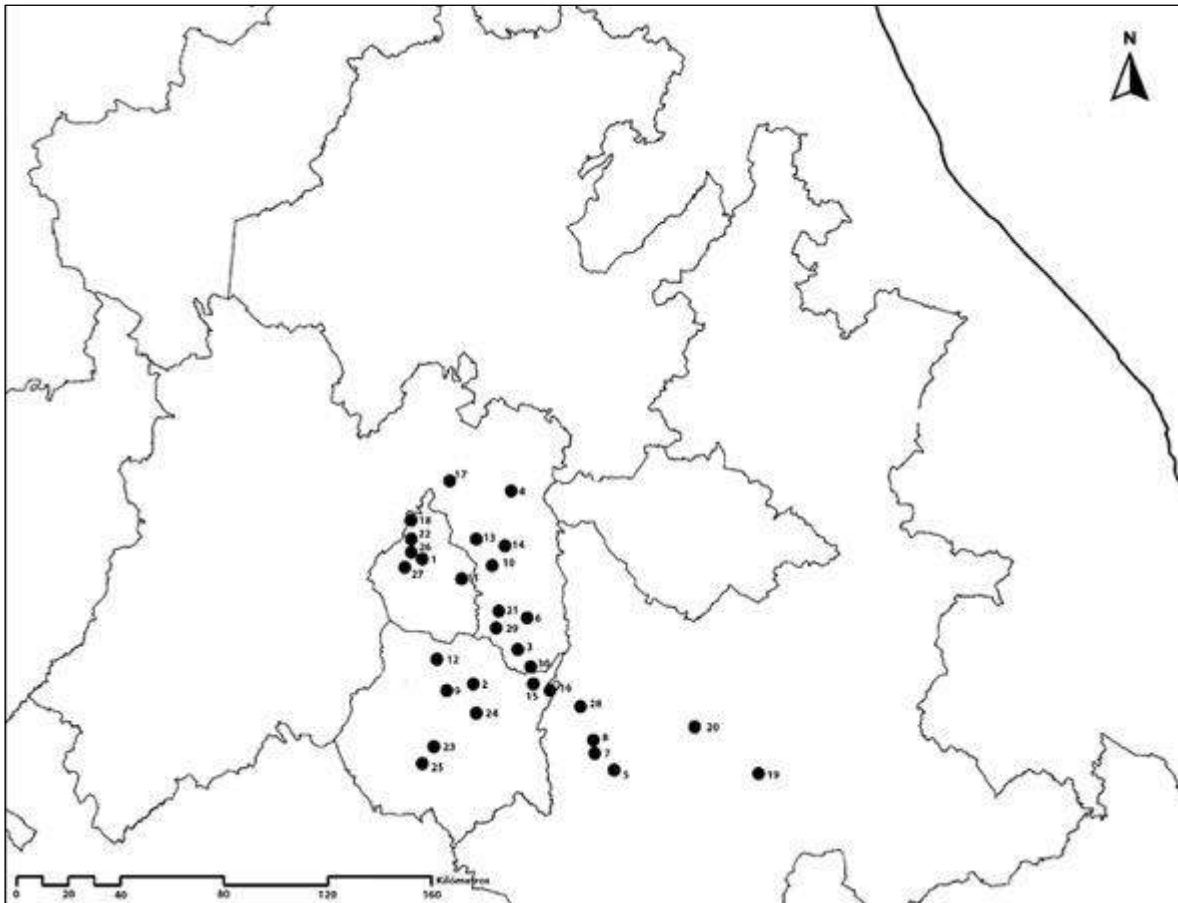
Los ideales y las pugnas dentro de la Orden de Predicadores explican en buena medida los pocos conjuntos conventuales que se fundaron en el siglo XVI, ya que, si se compara con la labor constructiva de los franciscanos, el esfuerzo de los dominicos representa poco menos de la mitad de los edificios. Asimismo, sus fundaciones en el Centro de México se hicieron en zonas estratégicas que permitían el tránsito hacia Oaxaca

⁹ Antonio Rubial García, "Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España," en *La Iglesia en Nueva España* (México: UNAM, IIH, 2010), 220-223.

¹⁰ Pita M. *Los predicadores novohispanos, passim*.

¹¹ Esteban Arroyo, *Los dominicos, forjadores de la civilización oajaqueña*. (Oajaca: R. G. Plaza, 1961), 159. La primera provincia que se separó fue San Vicente de Chiapas y Guatemala en 1551; posteriormente la de Hipólito Mártir de Oaxaca en 1592; y la división de Santos Ángeles de Puebla hasta 1656.

MAPA 8.1. FUNDACIONES DE LA ORDEN DE PREDICADORES EN NUEVA ESPAÑA (SIGLO XVI)



- | | | |
|-------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Coyoacán (1529) | 11. Tláhuac (1554) | 21. Tenango Chalco (1570) |
| 2. Oaxtepec (1534) | 12. Tepoztlán (1559) | 22. Tacubaya (1570) |
| 3. Chimalhuacán Chalco (1534) | 13. Chimalhuacán Atenco (1559) | 23. Tlaltzapán (1576) |
| 4. Tepetlaoztoc (1535) | 14. Coatepec Chalco (1560) | 24. Las Amilpas (Cuautla) (1580) |
| 5. Izúcar (1540) | 15. Tetela del Volcán (1561) | 25. Tlaquiltenango (1590) |
| 6. Amecameca (1547) | 16. Hueyapan (1561) | 26. Mixcoac (1595) |
| 7. Tepapayeca (1550) | 17. Ecatepec (1562) | 27. San Jacinto Tenantitla (1599) |
| 8. Tlapanala (1550) | 18. Azcapotzalco (1565) | 28. Atzitzihuacan (1600) |
| 9. Yautepec (1550) | 19. Tepexi de la Seda (1567) | 29. Juchitepec (1603) |
| 10. Ixtapaluca (1553) | 20. Huehuetlán (1569) | 30. Ecatzingo (1603) |

y la mixteca, mostrándonos la importancia que esta zona tenía para la orden. Así, para 1538 ya se menciona la existencia de vicarías en los poblados de Chimalhuacán-Chalco, Coyoacán, Izúcar, Puebla y Oaxtepec.¹² Posteriormente, para mediados del siglo XVI, se construyeron los conventos de Tepapayeca, Yautepec, Amecameca y Tepoztlán, y, a partir de ese momento, la actividad constructiva durante el siglo XVI no se detuvo y al concluir la centuria tenían treinta casas (mapa 8.1), desde donde se difundían los ideales dominicos.¹³

¹² Pita M. *Los predicadores novohispanos*, 112.

¹³ Dávila Padilla menciona que a finales del siglo XVI se tenían erguidas veintidós casas en la Nación Mexicana, las cuales eran: "Coyoacán, Atlacubaya, Azcapuçalco, Iztapaluca, Coatepec,

1. EL NEGRO DE LA ORACIÓN

En los primeros conventos, como Chimalhuacán Chalco (1534-58) y Oaxtepec (1534-49), como en aquellos edificios que se construyeron en la década de los cincuenta del siglo XVI, como Yautepec (1550-67) y Amecameca (1547-50), la primera decoración se caracterizó por un fondo negro con una figura en blanco, a la cual se le colocaban los detalles internos con una línea negra gruesa. En este momento, las formas pintadas son muy sencillas, repetitivas y, en la mayoría de los casos, ornamentales. La estandarización de las figuras se propició al inicio con el uso de estarcidos o calcas, las cuales permitían trazar una forma sin errores y reproducirla cuantas veces fuera necesario en los conventos. Este procedimiento ayudó a que el indígena hiciera las imágenes con las características adecuadas, sin errores o desproporciones, con lo cual se usaba su formación técnica, su conocimiento de pigmentos y materiales, pero no se le daba una libertad compositiva, al contrario, debía de seguir guías para que creara una figura correcta al gusto de los dominicos.¹⁴

Al poco tiempo, en Oaxtepec y Yautepec, estas primeras decoraciones al negativo comenzaron a convivir con una nueva representación que, aunque mantenía el negro como principal pigmento, implicaba una mayor familiaridad con la imagen occidental. En los edificios construidos entre la década de los cuarenta y los sesenta del siglo XVI, como Tepetlaoxtoc (1535), Tepoztlán (1559), Tetela del Volcán (1561) y Azcapotzalco (1565), las

Tepetlaoztoc, Chimaloacán Atengo, Cuitláhuac, Tenango, Amequamecán, Chimalacán Chalco, Ecarçingo, Oaxtepec, Yautepec, Teputzlan, Coauçtla, Tlaltizapán, Tetela, Hueyapan, Tepapayecan, Itzucan, Huehuetlan y Tepexic” a éstas, Hernando Ojea agrega en 1607 los conventos de: Tlaquiltenango, Zuchitepec, San Jacinto Coyoacán y Santo Domingo Coyoacán (Mixcoac). Aparte de estas fundaciones, también se construyeron en el siglo XVI los conventos de Ecatepec -cedido a los franciscanos en 1567-, Tlapanala y Atzitzihuacan que eran visitas de los dominicos. A. Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* (México: Academia Literaria, 1955), 64; Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México* (México: Andrade y Morales, 1886), I: 64; Hernando Ojea, *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México* (México: MNM, 1897), 35-36.

¹⁴ Aban Flores Morán, *El color de la evangelización dominica* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014), 50.

primeras pinturas que se hicieron fueron en grisalla. Así, las figuras se contorneaban con una línea negra gruesa, se trazaban los elementos del interior de la forma y se colocaban tonalidades grisáceas que modelaban la figura, con lo cual se abandonaron las primeras formas planas.

A diferencia de los conventos franciscanos, los dominicos desde el principio edificaron conjuntos opulentos y muy decorados. Esto se puede apreciar desde la bóveda de cañón corrido, la cual se ocupó para techar las edificaciones y en ella se pintaron artesonados que recorren todas las estancias. Uno de los diseños más utilizados en este momento, encontrado en Oaxtepec (ilustración 4.4) y Yautepec, es aquel que intercala triángulos y hexágonos con rosas, el cual se copió del *Libro quarto de Architectura* de Sebastián Serlio (ilustración 4.3).¹⁵ También se utilizó el diseño inspirado en el templo romano de Baco (ilustración 4.1), donde se alternan octágonos, hexágonos y cruces,¹⁶ como se ve en el convento de Tetela del Volcán (Morelos) (ilustración 4.2). Estos diseños se acompañaban con grandes guirnaldas y medallones con el escudo de los dominicos, el anagrama de María y los monogramas de Jesús y Cristo.

Estos diseños se acompañaban con las cenefas decorativas pintadas en la parte superior del muro. En un inicio estos elementos eran diseños muy simples, donde se coloreaba el fondo de negro y se dejaban las figuras en blanco, marcándose sólo algunos detalles en el interior. Ejemplos de estos diseños se encuentran en los conventos de Yautepec (Morelos) y Oaxtepec (Morelos) donde las cenefas tienen querubines sobre copas flanqueados por delfines fitomorfos que terminan con una cola en forma de flor (ilustración 8.1a). Este grutesco, es muy parecido al de Amecameca (Estado de México), donde se pintó a un querubín sobre un racimo de flores con pétalos entrelazados, de donde surgen

¹⁵ Sebastián Serlio, "Libro quarto" en *Tercer y quarto libro de Architectura* (México: Gobierno del Estado de Puebla, IIB, UNAM, Facultad de Arquitectura, LunArena, 2006), LXXIV r.

¹⁶ Serlio, "Libro tercero" en *Tercer y quarto libro de architectura*, fol. XIII v.

dos delfines fitomorfos que se dirigen a otro racimo con granadas, uvas y botones de flores (ilustración 8.1b).¹⁷ Otro ejemplo de esta decoración la encontramos en el mismo convento de Oaxtepec (Morelos) donde se pintó una cabeza rodeada por hojas de distintos tamaños, que se intercalan con un racimo de granadas y hojas que forman una flor (ilustración 8.1c).

La presencia de elementos fitomorfos en las cenefas fue algo común en esta etapa. En ocasiones eran el elemento principal, como ocurre en el convento de Yautepec, donde brotan flores, botones y granadas de un roleo vegetal e, incluso, se encuentra un ave comiendo de un racimo de uvas (ilustración 8.1d). La presencia de aves y elementos fitomorfos está también en el claustro alto del mismo convento, donde un águila con las alas extendidas se posa sobre un roleo con flores y uvas (ilustración 8.1e). En ocasiones también los elementos fitomorfos se transforman y crean una nueva figura, como en la sala de profundis de Tepoztlán, donde una cesta con frutos es flanqueada por delfines con una flor en la boca. Su cuerpo tiene anillos, hojas y racimos de uvas y sobre su lomo está un ave desovando (ilustración 8.1f).¹⁸

Estos diseños, donde una figura fitomorfa se transforma en otro elemento, fueron muy ocupados por los dominicos. En el convento de Tepoztlán se pintó a dos seres con una corona hecha de hojas y barba prominente sosteniendo un escudo; sus gregüescos están hechos con hojas y de ahí se transforman su cuerpo en un roleo vegetal que terminan en otra cabeza barbada viendo de frente con una corona de hojas (ilustración 8.1g). Una cenefa semejante la encontramos en Oaxtepec, donde una corona sostenida por hojas de acanto es flanqueada por dos personas con cabello y barba de hojas (ilustración 8.1h). El personaje está vestido con elementos vegetales y sus manos se tornan en botones de

¹⁷ El mismo grutesco se ha localizado en Culhuacán (Ciudad de México) y como parte de un programa más complejo en el convento de Yecapixtla (Morelos), mientras que en Acolman (Edo. México) y Malinalco (Edo. México) las figuras que componen este grutesco se encuentran coloreadas. Brenda Chávez, *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI* (tesis de licenciatura en Arqueología, ENAH, 2013), 122-124.

¹⁸ Ledesma, González y Sandoval, *...Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios*, 114-115.



Ilustración 8.1a. Grutesco del convento de la Asunción Yautepec, Morelos.



Ilustración 8.1b. Grutesco del convento de la Asunción Amecameca, Estado de México.



Ilustración 8.1c. Grutesco del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.



Ilustración 8.1d. Grutesco del convento de la Asunción Yautepec, Morelos.



Ilustración 8.1e. Grutesco del claustro alto del convento de la Asunción Yautepec, Morelos.



Ilustración 8.1f. Grutesco en la sala de profundis del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos.

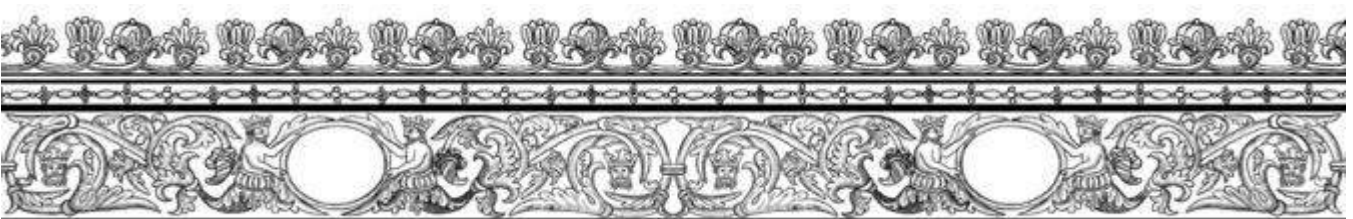


Ilustración 8.1g. Grutesco del claustro bajo del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos.



Ilustración 8.1h. Grutesco de las celdas del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.



Ilustración 8.1i. Grutesco de una de las estancias del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.



Ilustración 8.1j. Grutesco de San Juan Bautista Tetela del Volcán, Morelos.



Ilustración 8.1k. Grutesco del claustro bajo del convento de la Asunción Yautepec, Morelos.



Ilustración 8.1l. Grutesco del claustro alto del convento de Santo Domingo Tepetlaoztoc, Estado de México.



Ilustración 8.2. Epígrafes en latín en el refectorio del convento de Santo Domingo de Guzmán Oaxtepec, Morelos. En la derecha están los versículos del libro de Job: **QVE PRVS N[ONLEB]AT TANGERE ANIMA MEA, NVNC PRE [PRAE] ANGVSTIA, CIBI MEI SVNT. NVN POTERIT (VENTANA) COMEDI INSVLSVM, QVOD NON EST SALE [CONDITVM],** los cuales fueron tapados y, al poco tiempo, se escribieron los versículos del libro de los proverbios, como se aprecia a la izquierda, donde se escribió **QVANDO SEDERIS VT COMEDAS CVM PRINCIPE DILIGENTER ATT(ENDE) QVE POSITA SVNT ANTE FATIEM TVAM ET STATVE CVL[TRVM].**

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.3. Filacteria en el claustro bajo del convento de San Vicente Ferrer Chimalhuacán Ozumba (Estado de México). A la derecha se encuentra un fragmento de *La anunciación* que estaba acompañada por el texto **QVOMODO FIE[T ISTVD?] QVONIAM VIRVM [NON COGNOSC]** (Entonces María dijo al ángel: ¿Cómo será esto? Porque yo no conozco varón) (Lucas 1.34).

Fotografía Aban Flores Morán (2010).

flores. En lugar de pies tienen unas grandes garras y su cuerpo se convierte en una forma escamosa que resulta en un roleo vegetal de donde brotan uvas, granadas, flores y botones, con diversos pájaros que se posan en sus ramas. También en una de las estancias del claustro bajo del mismo convento de Oaxtepec (ilustración 8.1i), está una cenefa con dos personajes alados que se convierten en roleos vegetales con flores, mientras que una gran ave se posa sobre ellos.

Por último, también hay cenefas donde los roleos vegetales se intercalan con figuras humanas, en algunos casos estos diseños se encuentran muy deteriorados, como el diseño del claustro bajo de Tepetlaoztoc (Estado de México) (ilustración 8.1l). En otros casos esta combinación invade todo el convento, como ocurrió en Tetela del Volcán (ilustración 8.1j), donde, en todas las dependencias, se pintó un grutesco con dos *putti* que sostienen el escudo dominico. A sus lados están dos dragones, montados por otro *putto* con una cola que termina en un querubín, mientras que un ave que mira hacia arriba con una calavera cierra la composición. En ocasiones estos diseños se hacían más sencillos, como ocurre en el claustro bajo del convento de Yautepec (Morelos) (ilustración 8.1k) donde dos humanos alados sostienen un escudo y se alternan con un listón con granadas.

Estas cenefas decorativas podían enmarcar frases en latín extraídas de la Biblia, las cuales se pintaban en la parte superior del muro. Una de las principales funciones que tenían estos epígrafes era resaltar la función de los espacios. Por ejemplo, en el refectorio del convento de Oaxtepec se escribieron los versículos del libro de Job. En la pared sur se conserva: ANTEQVAM COMEDAM SVSPIRO: ETSI CVT INNVNDANTES AQVES [SIC RV]GITVS ME[VS]? (Los gemidos se han convertido en mi pan y mis lamentos se derraman como agua) (Job 3,24) y en la pared norte-este: QVE PRIVS N[ONLEB]AT TANGERE ANIMA MEA, NVNC PRE [PRAE] ANGVSTIA, CIBI MEI SVNT. NVN POTERIT (ventana) COMEDI INSVLSVM, QVOD NON EST SALE [CONDITVM] (¿Se come sin sal un alimento insípido? Lo que yo me resistía incluso a tocar es mi alimento en la angustia) (Job 6, 6-7). Unos años después de que se pintaran estos

epígrafes la estancia fue dividida en dos y la sala de profundis quedó del lado este y del oeste el comedor. Al renovarse este último espacio se pintaron versículos del libro de los Proverbios, que versa: QVANDO SEDERIS VT COMEDAS CVM PRINCIPE DILIGENTER ATT(ENDE) QVE POSITA SVNT ANTE FATIEM TVAM ET STATVE CVL[TRVM], continuando en la pared sur: [IN GVTTVRE TVO SI TA]MEN HABES IN POTESTATE [ANI]MAM TVAM NE DESIDERES DE CIBIS [EIVS] IN QVO EST PANIS MENDATTI (ilustración 8.2) (Si te sientas a la mesa con un señor, fíjate bien en lo que tienes delante; clava un cuchillo en tu garganta, si tienes mucho apetito. No ambiciones sus manjares, porque son un alimento engañoso) (Proverbios 23, 1-3). Estos epígrafes al encontrarse en el refectorio, donde los frailes acostumbraban a reunirse para comer, hacían patente el deber que tenían los dominicos de moderarse en las comidas y, sobre todo, no disfrutar los alimentos. Para asegurar esto, un religioso (y en ocasiones un indígena) leía versículos de la Biblia para que sus compañeros no olvidaran sus compromisos.

De igual forma, en el convento de Chimalhuacán Ozumba se encuentran epígrafes en filacterias a lo largo de las arcadas del claustro bajo. Del lado este se pintó: “OMNIS [A]RBOR NON FAC[IT FRVCT]VM BONVM INIGN MITETVR” (todo árbol que no lleva buen fruto [será cortado y] metido al fuego) (Mateo, 7, 19); y después: “NISI PENITENCIAM HA[BVER]ITIS OM[N]ES SIMILITER PERIBITIS” (Si vosotros no hacéis penitencia, todos pereceréis igualmente) (Lucas, 13, 3). En la arcada sur se localiza: “MISEREP[R]E MEI [DEV]S SECV[NDVM] MAGNAM [MISERI]CORDIAM [T]VAM (¡Oh Dios, apiádate de mí! según tu gran misericordia) (Salmos, 51, 1)) y después: “IN SUDORE VV[LTVS TVI VESCERIS PANE, DONES REVERTARIS IN TERRAM] DE QVA SVMPTVS ES” (Ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la tierra, de donde fuiste sacado) (Génesis 3, 19). Por su parte, en el lado oeste se puede apreciar: “QVOMODO FIE[T ISTVD?] QVONIAM VIRVM [NON COGNOSC]” (ilustración 8.3) (Entonces María dijo al ángel: ¿Cómo será esto? Porque yo no conozco varón) (Lucas 1.34) y “[SP]IRITVS S[ANCTVS SV]PERVENIET IN] TE ET V[IRT]VS ALTISIMI OBVMBRABIT” (Espíritu Santo vendrá sobre

ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra) (Lucas 1, 35). Por último, en la arcada norte se halla “TIMETE DOMINVM ET DAT[E ILLI HONOREM]M QVIA VENIT HORA [JVDICII EJVS] (Temed a Dios y dadle gloria, porque llegó la hora de su juicio) (Apocalipsis, 14, 7) y EGO VO[X CLAMANTIS IN DESERTO DIRIGITE VIAM DOMI]NI SIO[C VT] DIXIT ISAIAS PROPHETA (Yo soy la voz de uno que clama en el desierto: “Enderezad el camino del Señor”, como dijo el profeta Isaías) (Juan, I, 23).

Los dominicos tuvieron un uso muy limitado de los epígrafes, restringiéndose a las anteriores menciones. Pero, otra novedad que se dio en los conventos dominicos fue que, al techar los edificios con una bóveda de cañón corrido, se usaron anchos contrafuertes que soportaban el peso y el empuje de la bóveda, lo cual propició que en estos espacios se pintaran a los personajes importantes de la orden. Los individuos que se representaron tenían pocas variantes entre sí, debido a que su elaboración fue por medio de calcas, sobre todo en la cabeza, las manos y los pies. Estos elementos eran utilizados indistintamente en los personajes, detallándose posteriormente los rasgos de cada uno.¹⁹ En estas figuras existe un interés por darles volumen y hacerlas realistas. Para ello, con sombras se detallaban las facciones de la cara, las arrugas y los dobleces del vestido. El negro pocas veces se empleaba en grandes superficies y, de hacerlo, generalmente era en los vestidos. El fondo era neutro, sin ningún elemento que lo definiera, mientras que toda la imagen era enmarcada con formas arquitectónicas, creándose una sensación de proximidad, pero, al mismo tiempo dándoles a los personajes un carácter divino, inalcanzable.

Entre los individuos que se pintaron en los contrafuertes de los conventos dominicos se encuentran los apóstoles, identificándose en Oaxtepec a san Andrés, san Felipe, san Pablo, san Pedro y Santiago el Mayor. En este convento las figuras tienen una gruesa línea que contornea y detalla los rasgos. Asimismo, el color negro se ocupa en grandes zonas

¹⁹ Elda Pasquel Muñoz, *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos* (tesis de licenciatura, UIA, 1990), 359.

Santo	Convento																												
	Santo sin atributo	Santos mártires	San Andrés	San Felipe	San Pablo	San Pedro	Santiago el Mayor	San Marcos	San Lucas	San Juan	San Jerónimo	San Antonio Abad	San Esteban	San Vicente Diácono	Santa Catalina de Alejandría	Santa Lucía	Papa Benedicto XI	Santo Domingo de Guzmán	Antonino de Florencia	Catalina de Siena	Pedro de Córdoba	Pedro de Verona	Rosa de Lima	Tomás de Aquino	Vicente Ferrer	San Telmo	Bernardino de Siena	Francisco de Asís	
Chimalhuacán							X	X	X																				
Ozumba																													
Oaxtepec	X		X	X	X	X	X					X	X	X	X	X		X	X	X		X	X	X	X				X
Tepetlaoztoc	X																				X							X	
Yautepec		X								X	X					X	X	X		X		X			X	X		X	
Azcapotzalco	X																												

para simular una sombra profusa y se degrada en un pequeño espacio para generar el volumen de las formas. La profusión de la sombra posiblemente responde a repintes hechos en fechas posteriores, seguramente en el siglo XVII (cuando estaba en auge un estilo tenebrista), momento en el cual, probablemente, también se colorearon los atributos de los santos. Uno de los casos más representativos lo encontramos en la figura de san Pedro (ilustración 8.5), el cual se representó de pie, con una gran túnica y un cuerpo robusto que le da monumentalidad a la figura, efecto que se hace más notorio al colocarle unos largos brazos, lo cual nos muestra una incompreensión anatómica. La figura está delineada en negro, al igual que los detalles que la componen. Las sombras están muy marcadas, creándose casi un claroscuro. La túnica y el manto tienen pliegues rectos con una ligera curvatura, mientras que en las manos lleva un libro (coloreado en verde posteriormente) y dos llaves. El rostro, representado en tres cuartos, tiene una gran semejanza con el de los otros personajes pintados en el convento, mostrándose la edad avanzada de san Pedro al dibujarse calvo, aunque fuera de esto no existe ninguna otra característica particular.

Las figuras de los apóstoles son uno de los principales temas del arte cristiano, relacionándose con la predicación y, por ende, la difusión de la vida y obra de Cristo. En la Nueva España estas figuras tuvieron una gran importancia al vincularse con los frailes,

quienes, como los nuevos apóstoles, realizaban la misma tarea en el territorio novohispano, llevaban la Iglesia hasta aquellos lugares que habían sido desconocidos por los primeros seguidores de Jesús.

Junto a los apóstoles, otro grupo que se representó fueron los evangelistas, como se observa en las enjutas de las arcadas del convento de Chimalhuacán Ozumba (Estado de México), en las cuales se pintó a Marcos, Lucas y Juan. Ellos están sentados acompañados por sus símbolos y escriben sus respectivos textos. Estos personajes se dibujaron con una línea sinuosa y se marcaron las sombras tenuemente con un color grisáceo con tonalidades cafés. Marcos, por ejemplo, se pintó sentado sobre una silla compuesta por molduras y con una pata de felino en el descansabrazo (ilustración 8.6). El asiento se proyecta hacia el fondo, con lo cual se trata de darle profundidad a la escena, pero esta no es convincente, debido a la incompreensión de la perspectiva. Marcos se representa con un cuerpo desproporcionado, ancho, que lo hace colosal. Pese a que se representa sentado, y los pliegues de la túnica simulan el cuerpo, no se reconoce su forma. Si se secciona por intuición sus partes, se cae en cuenta de la incongruencia de la figura: con enormes piernas, grandes brazos y un pequeño torso. Quizá esto es evidente si se comparan los dos brazos: el derecho con un gran tamaño y un grosor casi de la dimensión de la cabeza; en tanto que el izquierdo es muy pequeño, mostrándonos con ello las diferencias en los tamaños de las partes del cuerpo. De igual forma, el rostro es simulado de una forma prototípica y es coronado por una elipse que simula la aureola de santidad, la cual, por la forma en que se representa, terminará en otras figuras confundándose con un sombrero.²⁰ Por último, a la izquierda del santo se pintó un león, del cual sólo se distinguen las patas delanteras que se curvan hacia atrás, con bandas ondulantes que simulan la melena, mientras que su cabeza apenas es esbozada, dibujándose el hocico y los ojos de

²⁰ Comunicación personal Pablo Escalante 15 de marzo 2017.

la misma manera que los rasgos de los evangelistas.

En los conventos también se exaltó el anhelo de una vida ermitaña y apartada del mundo, un ideal que los dominicos compartían con los agustinos. Estos principios se hicieron evidentes con la figura de san Antonio Abad y san Jerónimo, pintados en los conventos de Yautepec (Morelos) y Oaxtepec (Morelos). Este último santo es representado con sus características más comunes: golpeándose con una piedra el pecho, meditando sobre una calavera y con un león domesticado.

Otro grupo que se representó fue el de los mártires. En Oaxtepec encontramos a san Esteban, Vicente Diácono, santa Catalina de Alejandría y santa Lucía, con las mismas características formales con las que se pintaron a los apóstoles. El primero de ellos se le representa con su dalmática de diácono, una palma en su mano derecha y tres piedras con las que fue martirizado. Su culto estaba ligado a la curación de enfermedades, sobre todo de tiña, la cual se podía sanar frotando en las heridas las flores blancas y los manteles que se ponían en el altar del santo.²¹ Por su parte a Vicente Diácono se le representó con levita y un libro, y en la mano derecha debió de llevar una muela de molino o una parrilla. Su culto estaba difundido entre los viticultores y por ende se relacionaba con la eucaristía.²² Por su parte Catalina de Alejandría lleva una corona, un libro que alude a la ciencia y una espada, símbolo de su martirio, que probablemente (al igual que ocurrió en Huejotzingo) se clavaba en el emperador Maximiano, su perseguidor. Su culto, además de estar ligado a las jóvenes que se iban a casar, se vinculaba con las disputas teológicas, ya que uno de los eventos más conocidos de su vida fue la discusión que sostuvo con cincuenta filósofos, por lo que los frailes se avocaban a ella para obtener claridad en el pensamiento.²³ Es interesante

²¹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F, T. II, v. 1* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 463.

²² Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z, T. II, v. 3* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 324-5.

²³ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 277.

destacar la presencia de esta santa en los murales de las órdenes mendicantes, ya que, si recordamos las discusiones religiosas que sostenían los frailes con los nobles y sabios indígenas, es posible que el fraile se sintiera en una posición semejante a la de Catalina de Alejandría y, de ahí, que se favoreciera su culto entre las distintas órdenes. Por último, también se representó en el convento de Oaxtepec y Yautepec a santa Lucía, que se identifica por llevar sus ojos en una bandeja y su palma de martirio.

En el convento de Yautepec (Morelos), además de representarse a los mártires, también se enaltecó el papel de los dominicos ilustres. El creador de esta agrupación, Domingo de Guzmán, fue el personaje más representado en los contrafuertes de los conventos. Un caso que debemos destacar es que, a diferencia de lo que ocurrió en los conventos franciscanos, este santo entre los dominicos no tuvo un tratamiento distinto, ni se exaltó su vida; al contrario, tuvo el mismo lugar e importancia que los demás personajes pintados. Una de las mejores imágenes de este santo la encontramos en el convento de Yautepec (Morelos), donde se pintó con el hábito de los dominicos. En una mano un estandarte crucífero (que simboliza la fe cristiana) con el cual aplasta a un demonio (ilustración 8.7) y en la otra mano lleva una palma y un libro. A la derecha se representó un perro, echado, color blanco y negro, con una tea encendida en la boca.

En Yautepec, además del fundador de la orden, están los dos papas que, hasta ese momento, habían salido de la Orden de Predicadores: Inocencio V (1276) y Benedicto XI (1303-1304).²⁴ Ellos se representaron con el hábito de los dominicos, con la mitra papal, un libro en una mano y en la otra una férula. También se pintaron a los dominicos que habían destacado por su santidad como Antonio de Florencia que había sido canonizado en 1523; Pedro de Verona, representado con un machete clavado en el cráneo y un puñal

²⁴ De 1566 a 1572, Pío V fue el tercer fraile dominico en ser papa. Su ausencia nos ayuda a sustentar la idea de que estos murales son anteriores a la década de los sesenta del siglo XVI, ya que de otra forma se hubiera incluido su figura, como ocurrió en la siguiente etapa pictórica.

en el pecho; Tomás de Aquino, doctor de la Iglesia; Vicente Ferrer, representado con grandes alas, ya que “el papa lo había comparado con un ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores”;²⁵ y san Telmo con un barco en su mano.²⁶ Es de destacar que, entre los frailes importantes de la orden se incluyó en el convento de Tepetlaoztoc (Estado de México) a fray Pedro de Córdoba (ilustración 8.4), quien fue el fundador de la orden de los dominicos en las islas antillanas, donde destacó como protector de los indígenas y por su afán en desarrollar métodos para la evangelización de los nuevos territorios.²⁷

Como se ha comentado, estas imágenes no fueron conservadas sin cambio, ya que se les agregaron distintos elementos a lo largo del tiempo, algunas partes fueron coloreadas y otras oscurecidas, según eran los nuevos gustos del momento. Estas modificaciones muchas veces implicaban el cambio de identidad de los personajes, transformándose aquellas figuras que habían perdido el fervor de la población en nuevos santos que estaban de moda. Éste fue el caso de una religiosa dominica que se encontraba pintada en el corredor de Oaxtepec (Morelos) (ilustración 8.25), la cual fue repintada, colocándosele un libro con un niño sobre él, con lo cual se transformó en santa Rosa de Lima (1586-1617). Esta religiosa fue una monja dominica, canonizada en 1671, que era considerada por la Orden de Predicadores como la patrona de América, con lo cual su fervor creció,²⁸ y posiblemente fue ese momento cuando se hizo la intervención del mural.

También en los conventos dominicos se pintaron a dos santos franciscanos: Bernardino de Siena y Francisco de Asís. La inclusión de estos personajes muestra la importancia que los franciscanos tenían en la Nueva España, a tal grado que los dominicos

²⁵ Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. II, v. 3, 329.

²⁶ Para un estudio del convento de Yauatepec véase Ligia Fernández Flores, “La influencia de Sebastián Serlio en las pinturas murales del convento dominico de Nuestra Señora de la Asunción de Yauatepec, Morelos” en *Decires* (2014): 9-23; Hermelinda Casares Gil, *La predicación dominica en el Siglo XVI: el caso de sus monasterios en el estado de Morelos* (tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 1995).

²⁷ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 63.

²⁸ Ramón Mujica Pinilla, *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (México: FCE, 2005).



Ilustración 8.4. Pedro de Córdoba en el convento de Santo Domingo Tepetlaoztoc, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.5. San Pedro en el convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.6. Marcos evangelista en el convento de San Vicente Ferrer Chimalhuacán Ozumba, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.7. Santo Domingo en el convento de la Asunción Yautepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.8. *Milagro de la Virgen del Rosario* en el convento de San Juan Bautista Tetela del Volcán, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.9. *La expulsión de Adán y Eva* en el convento de San Vicente Ferrer Chimalhuacán Ozumba, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.10. *La multiplicación de los panes y los peces* en el refectorio del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos,

Fotografía Aban Flores Morán (2010)

buscaban resaltar el lazo que tenían con esta orden por medio de la imagen, recurso que fue común en Europa, al exaltarse el papel de santo Domingo y san Francisco en la creación de un nuevo modo de vida. Si bien, esto fue enaltecido por los dominicos, llama la atención que los franciscanos no hicieron lo mismo y pintaron únicamente al fundados de su orden.

La parte central del muro no sólo albergaba figuras humanas, ya que también se pintaron escenas del Nuevo Testamento.²⁹ Estas imágenes se inspiraron en los grabados de los libros y las estampas que circulaban en la Nueva España, copiándose tanto los personajes, como sus posturas y los contrastes de luz y sombra con los que se moldeaba la figura, identificándose únicamente por medio de la hipercorrección de los cuerpos la mano indígena.

Los dominicos, a diferencia de los franciscanos, centraron su interés en la pasión de Cristo, dejándose de exaltar temas que eran comunes entre los franciscanos como la Virgen María, la vida del fundador de la orden, los paisajes y animales propios de la tierra o la labor de evangelización.

La única escena que tenemos del Antiguo Testamento está en el convento de Chimalhuacán Ozumba (Estado de México) y corresponde con *La expulsión de Adán y Eva* (ilustración 8.9). En ella vemos el cuerpo de Eva de espaldas, con el cabello largo. Adán, de frente, se tapa con una hoja la entrepierna, mientras voltea a ver al arcángel (vestido con túnica) que los expulsa del Paraíso y resguarda la entrada. Las figuras, por una remodelación que tuvo el edificio, carecen de cabeza, pero, a pesar de ello, se distingue un cuerpo con extremidades alargadas y una línea sinuosa con ligeras sombras en los bordes para darle volumen a la forma.

²⁹ Los temas que se representaron en las paredes de los conventos dominicos fueron: la anunciación, visitación, bautismo, milagro de los panes y los peces, arresto de Jesús, flagelación, coronación de espinas, expolio de Cristo, camino al Calvario, Cristo clavado en la Cruz, crucifixión, calvario, desprendimiento, contemplación, entierro, descenso al Infierno, resurrección, presentación a María, aparición a Magdalena y la ascensión.

Santo	Convento																				
	Expulsión de Adán y Eva	Anunciación	Milagro de los panes y los peces	Flagelación	Coronación de espinas	Expolio de Cristo	Camino al Calvario	Cristo clavado en la Cruz	Crucifixión	Calvario	Desprendimiento	Contemplación	Entierro	Descenso al Infierno	Resurrección	Presentación a María	Aparición a Magdalena	Incredulidad de Santo Tomás	Ascensión	Milagro	
Chimalhuacán Ozumba	X	X																			
Oaxtepec			X						X	X											
Tepetlaoztoc				X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
Tetela del Volcán																					X

Fuera de esta representación, la vida de Cristo es lo principal que se exalta en los conventos dominicos. La primera narración que tenemos³⁰ está en el refectorio del convento de Oaxtepec donde se pintó un pasaje de la vida pública de Jesús: *La multiplicación de los panes y los peces* (ilustración 8.9). En ella, del lado izquierdo, Jesús bendice una cesta de pan y pescado, mientras Pedro y otro de sus discípulos lo miran sorprendidos. Del lado derecho, en un primer plano, está un hombre recostado y una mujer sentada con un niño en brazos. Arriba de ellos Jesús reparte panes entre la muchedumbre, la cual se simula con círculos que se superponen uno a otro y en el fondo se pintó un paisaje con montañas y árboles, con un rompimiento de gloria en la parte central, de donde sale Dios padre. Al igual que en otros programas, la imagen muestra una clara renovación, al colorearse con verde la vegetación, el cielo de azul y sombrearse algunas de las figuras.

Aun así, sin contar esta escena, el tema que se representó con más detalle fue la pasión de Cristo. Uno de los programas más completos está en el convento de

³⁰ Probablemente en las arcadas de Chimalhuacán Chalco (Estado de México) se encontraba pintada una *Anunciación*, lo cual se puede suponer por la paloma que aún se distingue en una enjuta y por el epígrafe que se pintó, a saber: "QVOMODO FIE[T ISTVD?] QVONIAM VIRVM [NON COGNOSC]" (Entonces María dijo al ángel: ¿Cómo será esto? Porque yo no conozco varón) (Lucas 1.34) y "[SP]IRITVS S[ANCTVS SVPERVENIET IN] TE ET V[IRT]VS ALTISIMI OBVMBRABIT" (Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra) (Lucas 1, 35).

Tepetlaoztoc, donde se pintaron en grandes medallones circulares las escenas que van desde *La flagelación* hasta *La ascensión*.³¹ Estas escenas, como se ha mencionado, se basaron en los grabados realizados por Jacob Cornelisz van Oostsanen o un grabador cercano a él,³² copiándose íntegramente la composición y solo se distinguen ambas imágenes por ligeras variantes en las proporciones de la figura.³³

Además de estos temas, en el convento de Tetela del Volcán (Morelos) tenemos la única imagen dominica que hace referencia a la labor de evangelización de la orden, ya que se exalta el culto que los indígenas le tenían a la Virgen del Rosario (ilustración 8.8). La Virgen fue pintada rodeada de nubes en la parte superior izquierda, posteriormente aparece Jesucristo crucificado entregándole un rosario a un indígena e inmediatamente después está la figura de Dios padre. Debajo de estas escenas aparece un hombre amortajado, el alma le sale de la boca y el cuerpo está recostado sobre una plataforma levantada por pequeñas columnas. En una de las esquinas se encuentra un niño cubierto con su tilma y dos mujeres indígenas le lloran al difunto. Debajo de la plataforma se encuentra un sartal con once cuentas, una caja y un abanico, mientras que del lado izquierdo está una mujer, con una cara diabólica en la entrepierna y dos animales le muerden los hombros. Por último, en la parte inferior se pintaron tres escenas: a la derecha un diablo jala a un hombre y a una mujer; en el centro otro diablo conduce a un indígena con los ojos vendados y; por último, están unas grandes fauces de donde sale una bocanada de fuego, al tiempo que un demonio jala a una persona al interior de la boca, donde se observan caras de hombres y mujeres indígenas.³⁴

³¹ Las escenas que se pintaron en el convento de Tepetlaoztoc son: *La flagelación*, *La coronación de espinas*, *El expolio de Cristo*, *El camino al Calvario*, *Cristo clavado en la cruz*, *La crucifixión*, *El calvario*, *el desprendimiento*, *La contemplación*, *El entierro*, *El descenso al Infierno*, *La resurrección*, *La presentación a María*, *La aparición a Magdalena*, *La incredulidad de Santo Tomás* y *La ascensión*.

³² Ellen S. Jacobowitz, *The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries* (Washington: National Gallery of Art, 1983), 270; Flores Morán, *El color de la evangelización dominica*, 56.

³³ Véase páginas 324 y 327.

³⁴ Carlos Martínez Marín, *Tetela del volcán* (México: UNAM, IIH, 1968), 103-104

La escena narra un milagro realizado por la Virgen del Rosario a un indígena que murió sin confesión en Tepetlaoztoc. El fraile encargado del convento del pueblo, fray Domingo de la Anunciación, se encontraba fuera, por eso, cuando llegó a la casa del indígena, lo encontró muerto. Afligido por su culpa se puso a rezar el rosario y, aún no había terminado, cuando el indígena volvió a la vida. De inmediato les contó a los presentes que, cuando su alma se separó del cuerpo, unos diablos se apoderaron de ella y la condujeron por parajes llenos de sufrimiento. En eso una luz intensa apareció y en ella un ángel les ordenó a los diablos que soltaran el alma, a lo cual los diablos se negaron. El ángel entonces los obligó diciéndoles que era mandato del Señor por intercesión de la Virgen del Rosario. En ese momento el indígena volvió a la vida y después de contar su historia y confesarse, se recostó en su petate y murió en paz.³⁵

Este mural recoge una anécdota que era conocida y contada por los dominicos, en la cual se mostraba la devoción que los indígenas le tenían a la Virgen del Rosario, al ser la patrona de la mayoría de las cofradías fundadas por los dominicos.³⁶ Si bien, en la imagen no se exalta directamente la labor de evangelización de los frailes, si muestra la veneración que tenían los indígenas a esta Virgen y su poder, lo cual, en una sociedad donde la muerte estaba siempre presente, la cualidad redentora era muy valorada, al igual que ocurría con san Cristóbal y san Sebastián entre los franciscanos. A pesar de ello, los dominicos en este mural no exaltaron los métodos de evangelización, no muestran su labor con los indígenas y menos aún reformulan las formas indígenas para que, integradas a un tema cristiano, ayuden a hacer más accesible la religión. Por tanto, este mural, aunque tiene algunos rasgos indígenas, se limita a contar un milagro, sin resignificar las formas nativas, ni hacer partícipe a la población del discurso visual realizado.

³⁵ Dávila Padilla, *Historia de la fundación*, 615-17.

³⁶ Jean E. F. Starr, "La conversión religiosa y las cofradías entre los zapotecas de los valles centrales de Oaxaca. Análisis de una disertación presentada en Londres durante el coloquio en honor del profesor José Alcina Franch" en *Historia Mexicana*, LIV, 3 (2005): 869.

Todo lo referido nos muestra una postura muy clara del trabajo de los dominicos en la Nueva España, donde la religión debía de ser explicada sin tergiversar el discurso y sin adaptarse a los conceptos de la nueva población. Esto creó murales que sólo ocupaban la habilidad técnica del indígena, sin incorporar sus formas y su cosmovisión en pos de hacer una religión más cotidiana para la gente. Al contrario, la búsqueda de la pureza y la ortodoxia del mensaje se convirtieron en un eje de las imágenes dominicas, principio que con el paso del tiempo se fue consolidando.

2. EL ROJO DE LA OPULENCIA

La pintura en grisalla fue poco a poco reemplazada por un color rojo óxido, el cual, a diferencia de lo que ocurrió en los conventos franciscanos, se encuentra en todos los conventos. Esta nueva decoración la localizamos en los muros de Izúcar (1575) y Tlaltizapán (1576), mientras que, en los conventos de Chimalhuacán Ozumba, Yautepec, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Oaxtepec y Tlaquiltenango, los anteriores diseños en grisalla fueron renovados con tonalidades carmesíes (ilustración 8.11). En algunos casos, el cambio se dio de forma paulatina, advirtiéndose que el rojo y el negro conviven en algunos diseños, como ocurrió en los murales de los nichos del claustro bajo de Tepoztlán, donde se simulan frontales de altar realizados con tela y plumas (ilustración 8.12). Estos lienzos tienen el escudo dominico enmarcado con cuentas de un rosario, detrás está un fondo de “lancería de follaje”, el cual se rodea con tiras de plumas (chevronees rojos y blancos) y, en los extremos de las telas, se colocaron pequeños flecos de hilo pintados con finas pinceladas de rojo. Aun así, esta interacción desapareció con el paso de los años y poco a poco los conventos dominicos se vistieron de rojo.

En esta etapa no existió un gran cambio en los temas que se representaron, por lo que la gran novedad fue la renovación de las imágenes con color rojo. Así, en el caso de las techumbres de Tlaquiltenango, Tepoztlán y Tlaltizapán se ocupó el anterior diseño

serliano que intercala hexágonos con rosas en su interior y triángulos equiláteros, el cual tuvo como particularidad en este momento poseer pequeñas estrellas rojas (ilustración 8.14), mientras que en Oaxtepec se utilizó el diseño compuesto por cruces, hexágonos y octágonos. Una característica de este estilo fue que estos diseños trascendieron de la bóveda y cubrieron los muros del convento. En Tetela del Volcán (Morelos) el programa de *El milagro de la Virgen del Rosario* fue tapado por una decoración que cubre todo el cuarto, empleándose un diseño semejante al que cubría la bóveda de Oaxtepec (ilustración 8.13).

El muro también se decoró con la simulación de sillares, los cuales se dibujaban con una gruesa línea roja y se dejaba el resto del bloque en color blanco. Esta decoración la encontramos en el salón del gran Calvario de Oaxtepec, donde las arcadas que se habían pintado en color negro fueron renovadas con una decoración de sillares rojos. También está en las arcadas del convento de Tláhuac, donde aún se observan las líneas rojas que creaban los sillares (ilustración 8.16).

La decoración geométrica del guardapolvo de los conventos franciscanos también se encuentra en los edificios dominicos. En una de las estancias del claustro superior del convento de Tepoztlán (Morelos) está un lambrín compuesto por cuadrados con un círculo en medio, los cuales están divididos en dos, dejándose una mitad en rojo y la otra en blanco. Por su parte, en Tenango (Estado de México) se pintaron trapecios rojos y blancos que se intercalan con rombos en el guardapolvo, mientras que en el coro de la iglesia de Tlaltizapán (Morelos) se alternan cuadrados con una “lancería de follaje”. Esta decoración incluso cubría las fachadas de la iglesia, como ocurre en Amecameca (Estado de México) donde se pintaron rombos rojos separados por una banda blanca zigzagueante (ilustración 8.15).

El color rojo también renovó las cenefas, repintándose el mismo diseño que se había plasmado en grisalla. Uno de los primeros cambios, además del color usado, fue el abandono de los diseños con líneas simples y elaborados al negativo. Además de ello, las



Ilustración 8.11. Sobreposición de etapas pictóricas en un grutesco del convento la Asunción Yautepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.12. Frontal de altar debajo de los nichos procesionales del claustro bajo del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.13. Diseños serlianos en la capilla del Rosario en el claustro alto del convento de San Juan Bautista Tetela del Volcán, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.14. Bóveda con diseño serliano en el claustro bajo del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.15. Iglesia de la Asunción Amecameca, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.16. Decoración de sillares en las arcadas del claustro bajo del convento de San Pedro Apóstol Tlahuac, Ciudad de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

cenefas tuvieron una reducción en las formas y temas, lo cual puede responder más a la falta de programas que a una homogenización de los grutescos.

En el convento de Yautepec (Morelos) se repitieron los mismos diseños, ocupándose las mismas figuras y posturas, como ocurre en la cenefa que intercala un roleo vegetal con hojas, flores, botones, racimos de uvas y granadas, con un ave que come dichos frutos (ilustración 8.17a).

Además de este diseño, donde los elementos vegetales son los protagonistas, se pintaron cenefas donde las figuras fitomorfas se convierten en otras formas. En Tepoztlán (ilustración 8.17b) y Tlaltizapán (ilustración 8.18) se renovó con rojo el diseño donde una cesta de frutas es flanqueada por aves que desovan sobre delfines que se transforman en un roleo vegetal. También, en otras ocasiones, el roleo vegetal se convierte en un humano, como ocurre en Tepoztlán, donde se encuentra una cenefa con medallones flanqueados por tritones que se convierten en roleos vegetales, saliéndoles tallos y frutos, mientras que en la cola tienen una cabeza con corona que ve de frente (ilustración 8.17c).³⁷

También los diseños con formas humanas tuvieron un papel principal, como ocurrió en el convento de Yautepec, donde dos personajes alados sostienen con una mano un escudo y con la otra un ramo de acanto y un listón (ilustración 8.17 d). Una cenefa semejante está en el convento de Oaxtepec, donde dos personajes alados sostienen una cartela y con el otro brazo agarran un roleo vegetal, del cual brotan flores y surge una cabeza, hasta llegar a una corona (ilustración 8.17e). Por último, solamente ha llegado a nuestros días un diseño que no se había elaborado anteriormente, el cual se encuentra en el convento de Tepoztlán, donde se pintó de forma plana, sin variaciones tonales, un roleo

³⁷ A diferencia de la primera etapa, donde los medallones tenían el escudo dominico y un florero con azucenas, en esta nueva etapa se pintó: el anagrama de María; el monograma de Jesús; una corona de espinas con cinco llagas; una palma con un cáliz, la hostia y un libro; los atributos de san Pedro de Verona y una mitra con un báculo sobre un libro cerrado (Ledesma G., González y Sandoval... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...*, 102, 231-239).

vegetal que flanquea el escudo de la Orden de Predicadores (ilustración 8.17g).

Estos elementos comenzaban a cambiar la fisonomía de los edificios y el negro, que buscaba la oración y meditación del fraile, le daba paso a un color rojo que mostraba la riqueza y jerarquía de la orden. A pesar de ello, el cambio fundamental de este periodo se dio en la parte central del muro, ya que las antiguas escenas, se cubrieron totalmente (como en Tlaquiltenango y Tepetlaoxtoc) y en su lugar los conventos exaltaron los símbolos dominicos.

Es necesario mencionar que, aunque en este momento también se pintaron santos y escenas en tonalidades rojas, no han llegado hasta nuestros días muchas de estas imágenes, debido a que la mayoría de ellas fueron cubiertas por murales policromos, como se entrevé en Izúcar (ilustración 8.21) y en los contrafuertes del convento de Tetela del Volcán,³⁸ lo cual nos impide comprender las características que estos elementos tenían en este momento.

A pesar de ello, tenemos algunos vestigios que nos permiten conocer cómo debieron de ser estas imágenes. Uno de estos casos se halla en el convento de Tlaltizapán (Morelos), donde se pintó en grandes dimensiones la cenefa que representa a dos hombres barbados que se transforman en un roleo vegetal con un tallo delgado, del cual brotan distintas flores (ilustración 8.18). En este caso sostiene un escudo con un cerro que tiene una cartela que dice "Mexicana"; arriba está un águila con una corona y detrás de la cartela está una espada y una cruz con una filacteria que dice "San Miguel". La sencillez de la representación y la desproporción de las figuras nos deja ver una mano ingenua, sin mucha habilidad, sobre todo si la comparamos con el mismo diseño del convento de Tepoztlán (ilustración 8.17c)

³⁸ Cama Villafranca notó durante la restauración de las pinturas del conjunto conventual de Tetela del Volcán que varias figuras se "invadían" o "recubrían" con una línea roja de tres o cuatro centímetros de grosor, por lo cual el químico Javier Vázquez (ENCRYM) hizo el análisis de esto y mostró una capa pictórica previa en color rojo. Jaime Cama Villafranca, *Tetela del Volcán* (México: INAH, 2006), 27.



Ilustración 8.17a. Grutesco del claustro alto del convento de la Asunción Yautepec, Morelos.



Ilustración 8.17b. Grutesco en el claustro bajo del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos.



Ilustración 8.17c. Grutesco en el claustro bajo del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos.



Ilustración 8.17d. Grutesco del claustro bajo del convento de la Asunción Yautepec, Morelos.



Ilustración 8.17e. Grutesco en el convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.



Ilustración 8.17f. Grutesco en el convento de Santo Domingo Izúcar, Puebla.



Ilustración 8.17g. Grutesco en la sala de profundis del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos.



Ilustración 8.18. Grutescos en el convento de San Miguel Tlaltizapán, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.19. Cortinaje sostenido por cabezas de león en el convento de San Miguel Tlaltizapán, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2013).



Ilustración 8.20. Pintura mural de la portería del convento de Tepoztlán, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2013).

En el convento de Tlaltizapán también se pintaron cortinajes que se desplegaron a lo largo del convento, los cuales brotaban de la boca de un felino y se extienden entre anillos y cabezas de león (ilustración 8.19), decoración que se encuentra en Tetela del Volcán, Tepoztlán y Churubusco. Esta pintura, que simulaba suntuosas telas que se colgaban en las paredes de las casas de las personas adineradas, se acompañaba por grandes representaciones del escudo de la Orden de Predicadores en blanco y negro, el cual era flanqueado por los perros con una antorcha en su boca (delineados en rojo), como se distingue en Tepoztlán (ilustración 8.20), Tlaltizapán y Churubusco. Esta imagen hacía alusión al sueño que tuvo la beata Juana de Aza, madre de Domingo de Guzmán, donde daba luz a un perro que tenía una tea encendida en la boca. Ella, asustada por esta premonición, fue con el sacerdote quien le dijo “No te preocupes, Señora. La antorcha encendida representa la palabra de Dios. Como el perro, tu hijo va a ir por todo el mundo anunciándola”. Es importante notar que, mientras los franciscanos glorificaban la vida de su fundador, los dominicos, aunque representaron a Santo Domingo, prefirieron exaltar los elementos característicos de la orden, es decir, en lugar de enaltecer a una persona, exaltaron a la agrupación.

3. LA POLICROMÍA DE LA ORDEN DE PREDICADORES

Las telas y los leones carmesíes coexistieron con una nueva pintura que tuvo una gran aceptación: la policromía. La presencia de una rica paleta cromática apareció muy tardíamente en los conventos dominicos, en comparación con las otras órdenes mendicantes, debido a que la etapa carmesí tuvo una mayor aceptación y despliegue. La coexistencia de una etapa carmesí con la policromía se distingue en el convento de Tétela del Volcán, Amecameca y Tlaltizapán. Posteriormente el color cubrió la decoración en rojo óxido, como se aprecia en Izúcar (ilustración 8.21) y Tepoztlán; mientras que, en los casos de Oaxtepec y Yautepec, además de colorear los anteriores programas, el color apareció

en las dependencias que fueron agregadas al proyecto original.³⁹

Esta etapa pictórica tuvo dos momentos: el más temprano se desarrolló a finales del siglo XVI y se caracterizó por una paleta cromática con reminiscencias prehispánicas, ocupándose los colores azul maya, rojo óxido, ocre, blanco y negro; los cuales compartían el muro con colores como el encarnado, anaranjado, verde, café y gris. Estos colores en un inicio se ocuparon de forma plana y posteriormente se comenzaron a degradar. En cambio, en los murales del siglo XVII se ocuparon diversos tonos de gris, blanco, negro, ocre, amarillo, café, verde, azul, encarnado, rojo y anaranjado. Estos colores se utilizaban en tonalidades que no se habían empleado en el siglo XVI, las cuales poco a poco desplazaron la policromía de tradición indígena. Esta nueva paleta, además de crear gradaciones del color, también se mezcló, superpuso y yuxtapuso.

En la bóveda de cañón corrido se siguió ocupando el diseño serliano que intercalaba hexágonos con triángulos, los cuales, al unirse entre sí, formaban rombos. En el caso de Oaxtepec las líneas base del diseño fueron rojas (posiblemente siendo vestigio de la etapa anterior), los hexágonos se colorearon de azul claro y en el interior se pintaron flores o cartelas con pequeñas cabezas antropomorfas,⁴⁰ abandonándose las rosas de las etapas anteriores (ilustración 8.23). También se renovaron algunos programas, como ocurrió en el claustro bajo del mismo convento, donde se coloreó de azul los anteriores diseños (ilustración 8.22).

³⁹ En el caso de Yautepec los espacios que se agregaron y presentan cromatismo son: el coro, el sotocoro, el campanario y las capillas laterales del lado sur, las cuales taparon la capilla abierta. Mientras que en Oaxtepec fue el portal de peregrinos y el claustro alto.

⁴⁰ La *cartela correiforme* es un adorno con borde rizado que simula un cuero enrollado con listones que cuelgan de sus extremidades. Este tipo de ornamento se difundió con la aparición del *Tercer libro de Arquitectura* de Sebastián Serlio y fue muy ocupado en España a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando se empezaron a imitar los diseños de la *Domus Aurea* y los motivos empleados por Rafael y Miguel Ángel. Ana Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)* (Barcelona: Anthropos, 1993), 155; Pedro Luis Echeverría Goñi y José Javier Vélez Chau. "Arte Moderno" en *Arte y arquitectura en el País Vasco* de Xesqui Castañer López (Donostia: NEREA, 2003), 72; María Estela Muñoz Espinosa, *Una muestra iconográfica de las estampas* (México: INAH, 2000), 21-56.

Los grutescos poco a poco dejaron de tener aquellas figuras fantásticas, comunes en las anteriores etapas y las formas vegetales y los *putti*, fueron los elementos más utilizados. Al principio las cenefas se renovaron con color azul, como ocurrió con el diseño del claustro bajo del convento de Oaxtepec (Morelos), donde dos niños alados sostienen una cartela y un roleo vegetal, del cual brota un rostro hecho con hojas y termina en una corona (ilustración 8.24a). Este diseño, elaborado en un inicio, fue repintado, colocándose azul en el fondo y dejándose las figuras en tonalidades negras. Un caso semejante está en una de las estancias del claustro bajo del mismo convento, donde se dibuja en rojo el mismo grutesco y en este caso la renovación con azul se hizo en los roleos vegetales en lugar del fondo (ilustración 8.24b). En el mismo convento de Oaxtepec también se pintó por primera vez una cenefa que intercala caballos alados, copas, *putti* y roleos vegetales con características zoomorfas (ilustración 8.24c). Mientras que en el convento de Tlaltizapán (Morelos) está una cenefa con mayor libertad, al pintarse sobre un fondo rojo óxido, un ángel encarnado con cabello castaño que se convierte en un roleo vegetal verde, el cual es montado por otro ángel con alas verdes (ilustración 8.24d).

Estas cenefas tuvieron un cambio radical en el siglo XVII, cuando los diseños que habían mantenido las mismas características durante casi un siglo, se transformaron totalmente. En el caso de Izúcar, a mediados del siglo XVII se dividió la sala de profundis⁴¹ y uno de estos nuevos espacios se convirtió en la “sala de guardia”. En esta habitación se pintó una cenefa con diseños geométricos entrecruzados de color verde, anaranjado y amarillo, los cuales se alternan con un listón de follaje con rosas, mientras que en la parte inferior un cortinaje bermellón con fleco amarillo cierra la composición (ilustración 8.24f).

⁴¹ Esto posiblemente ocurrió en 1641, cuando se secularizó el convento, aunque en ese momento los dominicos se negaron a salir de Izúcar. Esto ocasionó que el culto se dividiera en dos, encargándose el clero secular del cuidado de los españoles y los dominicos de los indígenas. La Orden de Predicadores dejó definitivamente el pueblo en 1755 y el culto quedó en manos de los seculares. Silvestre A. Fuentes B. y Enrique Cordero y Torres. *Izúcar de Matamoros* (México: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1970), 24.

Asimismo, en el convento de Ixtapaluca se aprecian vestigios de un roleo vegetal anaranjado y verde, que se despliega acompañado por un par de tallos entrelazados de donde brotan floraciones (ilustración 8.24e). Esta decoración ya se encontraba alejada de aquella pintura sobria que habían tenido los conventos en el siglo XVI, mostrándonos el cambio irremediable de la sociedad tras el paso del tiempo.

No sólo las cenefas fueron renovadas con la policromía, ya que también los santos tuvieron cambios importantes. Por ejemplo, los personajes que se pintaron en Tetela del Volcán ya no ocuparon una calca para pintar de forma idéntica los rostros, manos y pies, como había ocurrido en una etapa anterior. Ahora cada uno era representado con una postura, un rostro y una expresión propia (ilustración 8.26). Además, estas figuras se pintaron con un fondo rojo, enmarcadas con elementos arquitectónicos en grisalla y delineadas en negro. La piel se pinta de encarnado, el cabello de ocre o café y los vestidos son blancos o con colores fríos (principalmente azul y verde). El sombreado alcanzó su punto culminante en estos paneles, ya que no sólo se creó un volumen, sino que éste se realizó de una manera realista, ocupándose colores más o menos saturados para dar luces y sombras, y matizándose incluso con negro para crear una sombra intensa. Esta destreza, aunque no fue alcanzada por los *tlacuilos* de otros lugares, sí se percibe en otros murales un degradado más sutil, dándole una mayor naturalidad a las figuras. Por ejemplo, en el convento de Izúcar, el cuerpo y los ropajes de los santos tienen un sombreado más realista, aunque los atributos se pintaron de una forma plana con anaranjado y verde (ilustración 8.27). Este también debió de suceder en los murales de la sacristía de Tenango (Estado de México) (ilustración 8.28), donde se pintaron, a inicios del siglo XVII, a tres frailes enmarcados con una cartela correiforme, aunque, debido al deterioro de las imágenes, es imposible decir algo acerca de ellas.

A la par de estas innovaciones, también se dio la renovación de algunos programas, como fue el caso del convento de Oaxtepec (Morelos), donde, aunque se mantuvo la



Ilustración 8.21. Santa Elena en el corredor del claustro bajo del convento de Santo Domingo Izúcar, Puebla. Nótese la primera etapa pictórica en color rojo y su renovación con policromía.
Fotografía Aban Flores Morán (2013).



Ilustración 8.22. Renovación con azul del antiguo diseño serliano en grisalla en el claustro bajo del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.23. Diseños serlianos en el portal de peregrinos del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.24a. Grutesco en el claustro bajo del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.



Ilustración 8.24b. Grutesco en una estancia del claustro bajo del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.

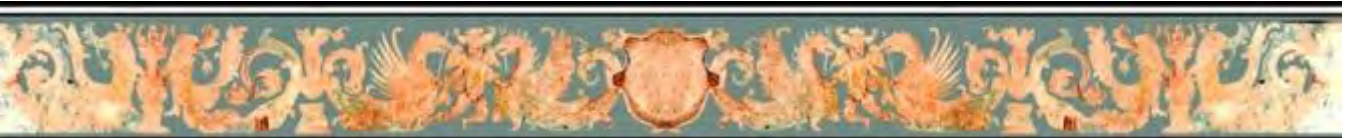


Ilustración 8.24c. Grutesco en el claustro alto del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.



Ilustración 8.24d. Grutesco en una de las estancias del claustro alto del convento de San Miguel Arcángel Tlaltizapán, Morelos.



Ilustración 8.24e. Grutesco del convento de San Jacinto Ixtapaluca (Estado de México)



Ilustración 8.24f. Grutesco en la sala de guardia del convento de Santo Domingo Izúcar, Puebla.

decoración original, se remarcaron las figuras con una gruesa línea negra, se colocaron sombras intensas y se colorearon los atributos de los santos. Fue en este momento cuando se intervino la figura de una santa, de la cual apenas se distingue un plato que sostenía (ilustración 8.25). Sobre él se pintó un libro, de hojas verdes y pasta anaranjada, con un niño que lleva un orbe en la mano, atributo que la identifica como santa Rosa de Lima, primera santa de América y protectora de este continente.

Los santos que se representaron en esta etapa pictórica continuaron las mismas directrices creadas por la orden desde su llegada al territorio novohispano. Así, se exaltaron a los apóstoles Andrés, Felipe, Pablo, Pedro y Santiago el Mayor, los cuales se habían representado ya en grisalla. A estos personajes se les sumaron los apóstoles Santiago el menor, Judas Tadeo, Matías y Simón, representados en el convento de Tetela del Volcán (ilustración 8.26). Asimismo, se destacó la vida ascética de san Jerónimo, representado golpeándose el pecho con una piedra y acompañado por un león.

Además de los mártires pintados en grisalla (san Esteban, san Vicente Diácono, santa Catalina de Alejandría y santa Lucía), en este momento se representó a santa Agnes (Inés), santa Bárbara, santa Estefanía, santa Úrsula y santa Elena, aunque esta última no fue mártir. La primera de estas santas, santa Agnes, es el nombre inglés para Inés, quien era considerada como un modelo de castidad y dulzura y en la *Leyenda dorada* se le nombra como *agna dei*, es decir, la personificación femenina del cordero de Dios.⁴² En cambio, santa Bárbara tras un fuerte martirio murió a manos de su padre, quien le cortó la cabeza en lo alto de un cerro. Como sucede en la mayoría de estas historias, el verdugo no salió victorioso y, cuando bajaba, después de haber ejecutado su crimen, le cayó un rayo y murió al instante. Este evento hizo que santa Bárbara fuera invocada contra los rayos y

⁴² Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O, T. II, v. 2* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 109; Jacobo de Vorágine, *La leyenda dorada* (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 116-20.

TABLA 8. 3. SANTOS POLICROMOS EN LOS CONVENTOS DOMINICOS										
Convento	Oaxtepec	Tetela del volcán	Izúcar	Tenango	Santo	Convento	Oaxtepec	Tetela del volcán	Izúcar	Tenango
Santo sin atributo	X	X		x	Santo Domingo de Guzmán	X	X			
San Andrés	X	X			Antonino de Florencia	X	X			
San Felipe	X	X			Catalina de Siena	X	X			
San Judas Tadeo		X			Margarita de Hungría			X		
San Matías		X			Pedro de Córdoba		X			
San Pablo	X	X			Pedro de Verona	X				
San Pedro	X	X			Rosa de Lima	X				
San Santiago el Mayor	X	X			Tomás de Aquino	X	X			
San Santiago el Menor		X			Vicente Ferrer	X	X			
Santo Tomás		X			Alberto Magno			X		
San Juan		X			Hugo de Sancto Caro			X		
San Jerónimo		X			Jacobo de Vorágine			X		
San Agustín		X			Johannes Teutonicus			X		
San Antonio Abad	X	X			Francisco de Asís	X	X			
San Esteban	X				Pedro Nolasco		X			
San Vicente Diácono	X				Ramón Nonato			X		
San Agnes			X		Antonio Eripolis			X		
Santa Bárbara		X			Johannes Versellenis			X		
Santa Catalina de Alejandría	X	X			Franc Tholosan			X		
Santa Estefanía			X		Guillermo Runi			X		
Santa Lucía	X	X			Hugo de Sislione			X		
Santa Úrsula		X			Beato Johannes Dominic			X		
Santa Elena			X		Johannes Hungar			X		
Papa Benedicto XI			X		Johannes Torta			X		
Pío V			X		Santa Daniela Inursieto			X		

protectora contra la muerte subita, lo cual podía asimilarla como una versión femenina de san Cristóbal.⁴³ Por su parte, santa Estefanía, quien recibe también el nombre de Corona, fue martirizada atada a dos palmeras tensadas, las cuales la desmembraron al separarse. Entre sus principales milagros se encontraba el haber convertido a un hechicero y se pedía su auxilio contra los dolores de espalda y de las extremidades. Además, ayudaba en los problemas económicos y se invocaba contra el granizo y las heladas.⁴⁴ Por otro lado, se recordaba a santa Úrsula como una reina cristiana que convirtió al cristianismo a su esposo

⁴³ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 170.

⁴⁴ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 337.

pagano y de regreso de una peregrinación a Roma fue asesinada por los hunos junto a su corte de once mil vírgenes, convirtiéndose en la protectora de las huérfanas y los desprotegidos.⁴⁵ Por último, santa Elena, quien también fue representada por los franciscanos, fue la madre de Constantino, dándose a la tarea de difundir el cristianismo y buscar los instrumentos de la pasión⁴⁶. Ella era una de las santas que más se veneraba, ya que se consideraba que ayudó a la expansión del cristianismo y a la expulsión de los demonios. Estos dos elementos eran fundamentales en la labor de la evangelización en la Nueva España, por lo que fue muy socorrida y su figura prevaleció a lo largo de los años.

A pesar de ello, la Orden de Predicadores prefirió resaltar a los miembros de su agrupación, pintándose a los dominicos que habían destacado por su sabiduría y santidad. Así, además del fundador de la orden (santo Domingo), se pintó a los papas que hasta el siglo XVI habían salido de la Orden de Predicadores: Inocencio V, Benedicto XI y Pío V. Como hemos visto, la representación de Inocencio V y Benedicto XI, ya se había hecho en grisalla, pero, en el caso de Pío V, dado que su mandato fue de 1566-1572, no se había pintado antes, dado que su pontificado fue contemporáneo al periodo de evangelización de la Nueva España. Por ello, después de acaecida su muerte, los dominicos exaltaron su figura y aprovecharon el recuerdo que existía del pontífice, para resaltar el poder y la sabiduría de la orden, pero, sobre todo, la feroz defensa que hacían de la religión, ya que el papa Pío V fue uno de los impulsores de las nuevas directrices del concilio de Trento.⁴⁷

Además de estos personajes, los dominicos tenían todo un ejército de frailes a los cuales se podía exaltar. Así, desde la etapa en grisalla se habían representado las figuras de Antonio de Florencia, Catalina de Siena, Pedro de Verona, Tomás de Aquino y Vicente Ferrer. A estos personajes se les sumó Margarita de Hungría, Alberto Magno, Hugo de

⁴⁵ Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. II, v. 3, 300.

⁴⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. II, v. 1, 426.

⁴⁷ Hermann Tüchle, *Nueva historia de la Iglesia* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987), 196.

Sancto Caro, Jacobo de Vorágine y Johannes Teutonicus. Margarita de Hungría fue una religiosa dominica, hija del rey Bela IV de Hungría, que destacó por su vida piadosa, su pobreza y su devoción.⁴⁸ Por su parte, Alberto Magno había destacado por su sabiduría y se exaltó su intelectualidad y la reconfiguración que hizo de la religión cristiana, ya que dedicó gran parte de su vida al estudio de la filosofía aristotélica, pensamiento que sirvió de base a Tomás de Aquino,⁴⁹ aportes que lo llevaron a ser considerado doctor de la Iglesia en el siglo XX. Por su parte Hugo de Sancto Caro fue un fraile que vivió en el siglo XIII y estuvo muy cerca de los pontífices de ese momento. Él creó varios cambios importantes, entre los que destaca la institucionalización del *Corpus Christi*, escribió un *Correctorium*, o la enmienda crítica de la Biblia, y comentarios al *Libro de oraciones* de Pedro de Lombardo, textos que tuvieron un gran impacto entre los dominicos.⁵⁰ En el caso de Jacobo de Vorágine, después de tomar el hábito de los dominicos en 1244, creó una de las obras más influyentes en el pensamiento cristiano: *La leyenda dorada* (1260), donde se recopilaron las leyendas piadosas en torno a los santos, las cuales sirvieron de inspiración en la elaboración de muchas de las imágenes. Por último, Johannes Teutonicus recibió el hábito de las mismas manos de Santo Domingo y se dedicó a predicar el evangelio por Europa; fue maestro general de la orden y en su gobierno se descentralizó la agrupación, al llevar los capítulos generales a distintas casas y crear nuevas fundaciones en otros territorios.⁵¹

Además de estos frailes también se representó a Antonio Eriopolis, Franc Tholosan, Guillermo Runi, Hugo de Sislione, Johannes Torta (ilustración 8.28), santa Daniela

⁴⁸ Cándido Aniz Iriarte, "Santa Margarita de Hungría. Al servicio de la Paz" en *Familia Dominicana. Vol. III: Estampas de místicos* (Careluega: OPE, 1986), 39-55.

⁴⁹ José Orlandis, *La Iglesia antigua y medieval* (Madrid: Palabra, 2005), 370; Irven M. Resnick (ed.) *A companion to Albert the Great* (Leiden, Boston: Brill, 2013), 85.

⁵⁰ Este *Correctorium* se basó en comparaciones con textos griegos y hebreos. Magdalena Bieniak, "The sentences commentary of Hugh of St.-Cher", *Mediaeval commentaries on the sentences of Peter Lombard* (Leiden: Brill, 2009), 112.

⁵¹ Ulrich Horst, *The dominicans and the pope: Papal teaching authority in the Medieval and Early Modern thomist tradition* (Paris: University of Notre Dame Press, 2006), 77; Elizabeth Lowe, *The Contested theological authority of Thomas Aquinas* (New York: Routledge, 2003), 44.

Inursieto, Johannes Versellenis, Johannes Hungar y Johannes Dominici, de quienes es difícil rastrear algún dato. En el caso de Johannes Dominici o Juan Dominici fue un dominico que restauró la observancia regular después de la peste negra y fue beatificado en el siglo XIX.⁵² En cambio, Johannes Versellenis fue un filósofo, médico y poeta que se menciona en un epígrafe de 1534,⁵³ aunque, fuera de esta escueta referencia, no se puede decir nada más acerca de este personaje.

Además de la exaltación que hacían los dominicos de sus miembros, también se apropiaron de algunos personajes importantes de las otras órdenes mendicantes. Así, san Francisco de Asís se pintó en Oaxtepec y en Tetela del Volcán. En este último convento también se pintó a san Agustín, mientras que los mercedarios Pedro Nolasco⁵⁴ y Ramón Nonato⁵⁵ se representaron en Tetela del Volcán e Izúcar, respectivamente, siendo una novedad de este momento.

Este conjunto de personajes nos muestra que los santos pintados por los dominicos exaltaban su labor, su santidad, sabiduría y la protección que la agrupación hacía de los indefensos, además de mostrar el vínculo con las otras órdenes mendicantes. A la par de estas imágenes, los muros también tenían escenas con un carácter didáctico, las cuales ayudaban a la predicación y se centraba en la vida de Cristo.

Uno de los principales problemas que tenemos para acceder a los programas que se pintaron en este momento son las pocas escenas que quedan, encontrándose la

⁵² Hermann Tüchle, *Nueva historia de la Iglesia*. (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987), 442. Entre los pocos estudios de este santo se encuentra Augustin Rösler. *Cardinal Johannes Dominici, O. Pr., 1357-1419: ein Reformatorenbild aus der Zeit des grossen Schisma* (Freiburg: Herder, 1893).

⁵³ Thomæ Rufo, *Historia almi Ferrariæ Gymnasii in duas partes divisa* (Ferrariae: Bernardini Pomatelli, 1735), 142-3.

⁵⁴ Pedro de Nolasco fue el fundador de la Orden de la Merced, la cual se encargaba de la redención de los cautivos. Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. II, v. 3, 77.

⁵⁵ Ramón Nonato fue un mercedario activo en África y se dedicaba a rescatar a los prisioneros cristianos de este territorio. Su afán era tal que, al quedarse sin dinero para liberar a más personas en una incursión, él se quedó como rehén en lugar de un prisionero. Estando en cautiverio, para impedir que predicara a los presos, sus carceleros le colocaron un candado en la boca, lo que lo convirtió en el patrón de los esclavos. Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. II, v. 3, 121.

totalidad de ellas en Tetela del Volcán (Morelos) y ninguna aborda el tema de la pasión, algo extraño para este momento. En este conjuntó se pintó *La visitacion* (ilustración 4.38) y *El bautismo* (ilustración 8.29), con una paleta compuesta por anaranjado, ocre, café, azul, verde, blanco, gris, negro y rojo óxido, colores que se usaron degradados, pero sin combinarse entre sí. En estas imágenes se aprecia una mayor comprensión del canon occidental y de las proporciones del cuerpo. Las figuras tienen un volumen realista y muestran el sufrimiento y la tensión corporal por medio de la matización del color, sensaciones que están en contradicción con la tranquilidad que se expresa en el rostro. Estos paneles, a pesar de que se percibe claramente su integración a la tradición occidental, presentan elementos extraños que se vinculan con la mano indígena, como el caso del cabello rojo,⁵⁶ o la representación del agua, el cielo y la vegetación con un color azul uniforme que rememoraba la antigua idea de *ilhuicatl*, elemento que estaba presente también en los conventos franciscanos.

En el mural de *El bautismo* (ilustración 8.29) se distingue a un ángel con el cabello rojo y con la túnica de Jesús. Cristo se encuentra en el agua, tiene una tela cubriéndole la cintura y san Juan Bautista le vierte agua en la cabeza. Los tres personajes presentan un color encarnado en la piel, el cual se matiza para crear tonalidades claras y oscuras y así simular la musculatura y la tensión en los cuerpos. Las vestimentas son realizadas con tonalidades negras y grises, destacándose la ropa de san Juan Bautista que tiene, además de la larga túnica que cae hasta el suelo, una camisa que simula el pelo de camello. Las figuras de los extremos están paradas sobre dos peñascos y en el fondo se distinguen piedras, plantas y un árbol. Los peñascos y el tronco del árbol son anaranjados, mientras

⁵⁶ La tradición occidental prohibía pintar con el cabello rojo a las personas, debido a que se pensaba que era un reflejo de las llamas infernales que vivían en el interior del hombre, por lo que sólo se ocupaba en el caso de Judas. En cambio, para el indígena el cabello rojo se asociaba con las ideas de poder y masculinidad. Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental* (Buenos Aires: Katz, 2006), 221-2. Aban Flores Morán, *El sincretismo cultural y la conquista de la imagen* (tesis de licenciatura en Arqueología, ENAH, 2011), 116-119,



Ilustración 8.25. Rosa de Lima en el convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.26. San Juan Apóstol en el convento de San Juan Bautista Tetela del Volcán, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.27. Johannes Torta en el convento de Santo Domingo Izúcar, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 8.28. Pintura mural en la sacristía del convento de San Juan Bautista Tenango, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2013).



Ilustración 8.29. *El bautizo de Jesús* en el claustro bajo de Tetela del Volcán, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2013).

que el pasto, las plantas y las copas de los árboles son azules y al ser matizados con ocre, adquieren tonalidades verdes.

Por su parte, en el mural de *La visitación* (ilustración 4.38), inspirado en el grabado de Lucas Van Leyden (ilustración 4.39), se distingue a Isabel abrazando a María. La primera de ellas, representada de avanzada edad, tiene un manto largo color negro, con pliegues en líneas verticales, y sostiene un bastón. En cambio, la Virgen tiene un manto azul y blanco y cabello anaranjado. Al igual que en el mural anterior, el color encarnado es usado en los rostros y las manos, mientras que las sombras se hacen con negro y con el blanco se simulan las luces. Si comparamos el grabado con la pintura mural, salta a la vista que en la estampa no se detalló el fondo, por lo que el tlacuilo pintó este espacio de una forma más libre y creó bosques, ciudades y montañas con matices azules. Estos elementos recuerdan las palabras de Serge Gruzinski sobre los fondos de los medallones de Tecamachalco, quien comentó que el tlacuilo “inventó el color del aire y esculpió montañas, multiplicó horizontes azulados y lechosos, poblados de ciudades misteriosas, trazando lejanías quebradas por las cimas de las montañas. Sumergidas en masas nebulosas”.⁵⁷

Después del siglo XVI, la participación indígena en los conventos dominicos no desapareció. Uno de los murales que nos muestra el desarrollo del tlacuilo está en el convento de Tepoztlán (Morelos) donde se pintó el mapa de la región en el mirador del claustro alto. Este se encuentra enmarcado por una moldura con grecas y roleos, mientras que es sostenido por dos indígenas ataviados lujosamente con tocado y tilma (ilustración 8.30). De la gran cantidad de datos y la riqueza cromática que debió tener el mapa, apenas se puede distinguir del lado derecho un par de iglesias rodeadas por pinos que saturan la composición.⁵⁸ Este mural, aunque se encuentra sumamente deteriorado, es una clara

⁵⁷ Serge Gruzinski, *El águila y la sibila* (Barcelona: M. Moleiro, 1994), 125.

⁵⁸ Ledesma G., González y Sandoval, ... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...*, 211-215.

muestra de la pervivencia de elementos identitarios que ayudaban a unificar la región, en un momento en el cual se rompían las relaciones que se habían creado durante casi un siglo y quedaba como único vínculo el sentido de pertenencia a un grupo y a un territorio.

4. FRAGMENTOS DEL SIGLO XVIII Y XIX

Para el siglo XVIII la sociedad novohispana había cambiado, las órdenes mendicantes ya no eran lo que habían sido en el siglo XVI y los esfuerzos evangelizadores se enfocaban a los territorios norteños. Asimismo, muy pocos indígenas recordaban las costumbres de sus ancestros, ya que la gran mayoría se asumía como cristiano ferviente. En este nuevo contexto, las imágenes empleadas al inicio de la evangelización ya no eran significativas para esta sociedad, lo cual llevó a crear una nueva decoración en los muros.

Al igual que en los conventos franciscanos, esta etapa pictórica se caracteriza por un tono amarillo matizado y delineado por un color rojo. El *corpus* dominico con el que contamos es muy limitado y se restringe al convento de Santa María Tepapayeca (Puebla) donde se pintó en los nichos de la nave de la iglesia un cortinaje delineado en rojo sobre un fondo ocre (ilustración 8.32). Otro programa de finales del siglo XVII y principios del XVIII, está en los nichos procesionales del claustro bajo del convento de Oaxtepec (Morelos), donde se pintaron las escenas de *El arresto*, *La flagelación*, *El camino al Calvario* (ilustración 8.31) y *La crucifixión*. Estas imágenes, aunque se encuentran muy deterioradas, tienen un cambio evidente en la paleta y en el uso del color, ya que las tonalidades se alejan de la tradición prehispánica, al dominar los colores cálidos y cafés, e incluso, un color como el azul maya que había estado presente a lo largo del siglo XVI fue reemplazado por un azul claro. También las figuras perdieron expresividad y dejaron de matizarse los colores que modelaban la forma, realizándose figuras prototípicas y sencillas, las cuales se aglomeran en un espacio reducido, creándose composiciones saturadas. Esto lo podemos observar en *El camino al Calvario* (ilustración 8.31), donde vemos a Jesús en el centro

cargando la cruz y a María enfrente de él con su manto azul y blanco. Detrás está Simone de Cirene que ayuda a cargar la cruz y dos soldados: uno de ellos jala a Jesús del cuello con una cuerda y el otro toca una trompeta curva. A la izquierda se encuentra un personaje a caballo, de mayor tamaño que el resto de los personajes, y enfrente dos personas miran asombradas la escena. Al fondo se representaron lanzas para simular la idea de una multitud de romanos, así como un edificio con una ventana circular enrejada, lugar donde antes Jesús estuvo encerrado. Por último, a la lejanía, se alcanza a distinguir el monte Calvario con cruces. Llama la atención que las figuras presentan, además del colorido con tonos pocos saturados y un predominio del amarillo y del rojo, una incongruencia en el fondo, al presentarse la base del edificio más arriba que el monte Calvario, el cual, por estar a la lejanía, debería de ser el último elemento que surge de la línea del horizonte, lo cual muestra la mano de un pintor inexperto.

Los murales, aunque continuaron pintándose en los conventos dominicos, tuvieron un nuevo embate cuando el rey Fernando VI, en 1749, ordenó la secularización de las parroquias de la Nueva España.⁵⁹ Si bien, este proceso no ocurrió de la noche a la mañana, si implicaba un golpe mortal para las órdenes mendicantes, ya que redujo su presencia a unas cuantas casas, al pasar la mayor parte de las “parroquias y doctrinas” a manos del clero secular. Esto hacía que los conventos, que desde su origen habían estado en manos de los mendicantes, al iniciar el siglo XIX enfrentaran nuevas necesidades y albergaran a nuevos grupos, sobre todo, después de los intensos cambios que implicó la independencia del territorio mexicano.

Esto llevó a que, en el siglo XIX, se recubrieran los muros de los conventos con una decoración particular, la cual, en el caso de los dominicos (al igual que había ocurrido con los franciscanos) se caracterizó por el uso de un azul claro, una paleta de colores pastel y

⁵⁹ María Teresa Álvarez Icaza Longoria, *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789* (México: UNAM, IIH, 2015), 89.

formas grecorromanas. En el caso del convento de Tepoztlán se colocaron en las letrinas del claustro superior marcos de color ocre sostenidos por cordones amarillos (ilustración 8.33). En su interior se escribieron décimas que aluden a las necesidades biológicas que se hacían en estos lugares.⁶⁰ Una de ellas versa:

No hay que cansarse, mortales,
En cagar no hay excepciones
Porque todas las naciones
En esto son muy iguales:
De las materias fecales
Todos hacemos morcilla
Y cuando la gana pilla
Dando al intestino tono
El rey baja de su trono
Y el papa de su silla.

Estos versos vinculados a una cultura popular y un gusto decimonónico eran impensables para los frailes humanistas del siglo XVI. Asimismo, en el sotocoro de la iglesia de Tenango del Aire, del lado del evangelio, se pintó un cuadro azul claro, enmarcado en blanco, donde se registran los “curatos que pertenecieron a los religiosos de la provincia de Santiago de Predicadores de México”, anotándose los conventos dominicos de la “Nación mexicana”, “Nación misteca” y “Nación zapoteca” (ilustración 8.34). En la parte inferior está escrito el versículo “Illi autem profecti, praedicaverunt ubique, Domino cooperante”

⁶⁰ Laura Ledesma, Alejandra González Leyva y Beatriz Sandoval Zarauz, registran que estas décimas fueron escritas por José Manuel de Mata en 1840 y fueron impresas por J. Donaciano Rojas en 1895. Aunque estos mismos versos se encuentran desde la primera edición de 1800 en el libro *Canción catable, o Jácara, que si oliera, El Diablo que la tuviera*, la cual será reeditada en 1836, existiendo varias ediciones posteriores con el título *Los perfumes de Barcelona*. Ledesma G., González y Sandoval... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios...*, 102, 218-9; Anónimo, *Canción catable, o Jácara, que si oliera, El Diablo que la tuviera* (Perpiñán: Imprenta de A. Lasserre, 1836), p. 31; J.Y.M., *Los perfumes de Barcelona. Canción catable, que si oliera, el Diablo que la leyera* (Palma: Imprenta de A. Gibert, 1844), 72;



Ilustración 8.30. *Mapa de Tepoztlán* en el mirador del claustro alto del convento de la Natividad Tepoztlán, Morelos
Fotografía Aban Flores Morán (2012).



Ilustración 8.31. *El camino al calvario* en uno de los nichos procesionales del claustro bajo del convento de Santo Domingo Oaxtepec, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 8.32. Pintura mural del siglo XVIII en la iglesia de Santa María Tepapayeca, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

(Y sus discípulos fueron y predicaron en todas partes, cooperando el Señor) (Marcos: 16, 20) y la fecha del mural “noviembre 27 de 1867”. Es posible que esta decoración sea contemporánea a un “San Juan Vautista (sic.)” que se encuentra pintado en la bóveda del sotocoro, el cual utiliza los colores café, rojo, azul y amarillo (ilustración 8.35). El personaje se representa de pie con poco movimiento, un manto rojo le cubre el cuerpo con pliegues rectos y angulosos. Debajo tiene una piel de camello café con puntos negros y blancos. Sostiene un libro con un cordero y una cruz con la leyenda “Ecce Agnus Dei, ecce qui t[ollis] p[ecata] m[undi] (Juan 1, 27) (He aquí al Cordero de Dios que quita el pecado del mundo) y debajo se pintó una concha solitaria. Llama la atención la sencillez de la representación: los dedos de los pies se extienden hasta el empeine; los brazos se curvan de una forma irreal, la figura se representa con una pequeña mano. Los ojos son dos puntos y la boca una línea recta. Todo ello es una clara muestra de la gran distancia que existía entre estos murales con aquellos pintados por los dominicos en el siglo XVI. Asimismo, son un claro reflejo del declive de los conventos en el territorio mexicano, los cuales, al paso de los años, serán abandonados o servirán para darle cobijo a los grandes contingentes revolucionarios que ocuparán estos espacios a inicios del siglo XX.

Capítulo IX

LOS MURALES AGUSTINOS. ESPLENDOR DE LA EVANGELIZACIÓN

La Orden de San Agustín fue la última de las tres principales órdenes mendicantes en llegar al territorio novohispano y, a diferencia de lo que había ocurrido con los franciscanos y los dominicos -que ya habían tenido un primer contacto con la población nativa en las islas antillanas-, fue en este territorio cuando tuvieron su primera interacción con los indígenas.

Esto creó una relación especial desde el inicio entre estas agrupaciones. Primero, porque ellos no tenían una concepción del indígena, que se basaba en una experiencia desastrosa, y, segundo, porque su primer contacto fue con una de las más grandes civilizaciones de América, factores que crearon en los agustinos una postura de diálogo.

La experiencia agustina en la Nueva España inició con los esfuerzos que hizo Juan

Gallegos para pasar al nuevo territorio, pero, dado que fue nombrado provincial de Castilla y después prior de Salamanca (uno de los centros de estudio más importantes en Europa), desistió de esta tarea. Fue hasta el capítulo provincial de Castilla, en 1531, cuando se le encargó la labor a fray Jerónimo Jiménez, del convento de San Esteban, hacer los preparativos para la expedición. Dicho fraile se apoyó en dos compañeros: Juan de San Román y Francisco de la Cruz. El primero lo ayudó a conseguir el permiso de los reyes y el segundo se dedicó a reclutar personal en España. Una vez que estaba la comitiva lista para el viaje, y los permisos obtenidos, se eligió a fray Francisco de la Cruz como guía y prelado del grupo, zarpando en 1533 y llegando ese mismo año.¹

A su arribo a la Nueva España los agustinos se encontraron con una gran dificultad: todo parecía estar ya ocupado. Los principales pueblos del centro de México ya eran evangelizados por los franciscanos y los dominicos comenzaban a mirar hacia Oaxaca, con ello el panorama se mostraba desalentador. Sumado a esto, la Corona había ordenado que los agustinos no podían fundar su convento en la capital del virreinato, lo cual ocasionó que tuvieran que ser alojados por las otras órdenes en los primeros años.²

El panorama comenzó a cambiar muy rápido, ya que, para 1534, los agustinos habían conseguido el permiso del virrey para construir su casa en la Ciudad de México. Asimismo, el problema territorial se convirtió en una oportunidad para los agustinos, quienes dirigieron sus esfuerzos a la región de Guerrero, Morelos, Michoacán e Hidalgo y fundaron en el centro de México 29 conventos para antes de la década de los sesenta (mapa 9.1). Así, los agustinos se convertían “en una orden dedicada en absoluto a la misión y con un afán de abarcar el mayor territorio posible”.³

El crecimiento que tuvo la orden se entiende por la presencia de los frailes

¹ Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana: 1533-1630* (México: UNAM, IH, 1989), 12.

² Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 40.

³ Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 40.

españoles, ya que, a diferencia de lo que ocurrió con las otras órdenes mendicantes, los agustinos mantuvieron un estrecho contacto con España, sobre todo con la provincia de Castilla, la cual les brindaba a los religiosos los recursos necesarios para emprender su labor. Esta dependencia, para mediados del siglo XVI, comenzaba a tener grandes inconvenientes. En primer lugar, la distancia que existía entre la provincia española y el territorio de misión hacía imposible su correcto gobierno. En segundo lugar, muchos de los provinciales españoles desconocían por completo la realidad americana, lo cual hacía que sus decisiones se basaran en suposiciones y no en hechos concretos. Por último, y la más importante, el trabajo con los indígenas hacía que los agustinos novohispanos tuvieran fuertes diferencias con los peninsulares, ya que vivían una realidad completamente distinta que no podía ni siquiera ser imaginada en España.⁴

Estos factores motivaron a separar el territorio novohispano del peninsular. El primer intento por hacer una escisión se dio en 1564, cuando, apoyados por el general de la orden, en el capítulo provincial de Castilla se trató el tema y, al obtener la mayoría de los votos, se dio la separación del territorio novohispano, creándose la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México. Esta decisión enojó al provincial, quien se quejó con el rey y obtuvo el veto de esta decisión y, al frustrarse la separación, parecía que no cesaban los problemas para los agustinos novohispanos. Pero el viento nuevamente sopló a favor y la división de la provincia fue confirmada en el capítulo general de 1568, celebrado en Padua (Italia), avalándose y aprobándose la separación por la Santa Sede.⁵

Aun así, los lazos con España continuaron siendo muy fuertes. En buena medida, el disgusto de la provincia española de separarse de sus territorios novohispanos, además de involucrar factores políticos, respondía a temas económicos, ya que los agustinos, a diferencia de los franciscanos, podían tener bienes y en la Nueva España, los ingresos que

⁴ Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 60.

⁵ Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 63.

se generaban sumaban una considerable cantidad e hicieron que los agustinos rápidamente adquirieran un gran poder⁶

La separación de la provincia española también estaba animada por otro factor: la creciente criollización de la orden. Durante los primeros años de la presencia agustina en la Nueva España, su población había sido mayoritariamente española, la cual se esforzaba constantemente con el envío de frailes peninsulares al nuevo territorio. Al paso de los años, la creciente población de hijos de españoles nacidos en América (criollos) y las pocas posibilidades de heredar los bienes paternos, hizo que la carrera de fraile fuera una opción atractiva, con lo cual comenzó el crecimiento de las órdenes mendicantes. Para el caso de los agustinos, este fenómeno se aprecia claramente en 1572, cuando, en el convento de San Agustín de México, profesaron 21 personas: trece de ellas eran criollas y sólo ocho peninsulares, lo cual mostraba el viraje de la orden y la sociedad.⁷

El crecimiento de los criollos dentro de la orden fue relacionado por los frailes españoles con la relajación que se vivía entre los agustinos. Esta postura debe de matizarse, ya que en este momento los frailes tenían un estricto modo de vida y, aquello que se veía como relajación, más bien correspondía a un cambio social que se vivía, el cual tenía como eje el desencanto por el cristianismo indígena y el crecimiento de la orden en las ciudades españolas, transformación que provocó el cambio de la empresa evangelizadora a una vida de recogimiento en el convento, lo cual fue lo percibido como un relajamiento.

El cambio que vivía la sociedad, más los constantes acuses hacia los españoles nacidos en la Nueva España, afianzó una identidad criolla, donde los frailes se sentían arraigados al nuevo territorio, lo veían como propio y forjaban fuertes vínculos con la

⁶ Los recursos se obtenían por medio de limosnas, capellanías, huertas, estancias de ganado, labores de trigo y de maíz, caleras, canteras, barcas, molinos, haciendas, obrajes y trapiches. Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 132.

⁷ Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 195.

sociedad, lo cual llevó a la convicción de que ellos eran diferentes a los españoles.⁸ El crecimiento de los frailes nacidos en la Nueva España hizo necesario aumentar los centros de estudio de la orden y así, en los poblados de Atotonilco, Acolman, Ixmiquilpan, Actopan, Metztitlán, entre otros, se crearon casas donde los frailes adquirirían una gran preparación intelectual. Esta formación creó a un grupo de agustinos versados en todos los aspectos, desde aquellos propios del mundo indígena, hasta los temas filosóficos más recientes⁹ e hizo que los criollos, poco a poco, ocuparan los principales puestos de la provincia, lo cual resultaba intolerable para los españoles, quienes pensaban que todos los males eran por culpa de los nacidos en la Nueva España.

La pugna entre peninsulares y criollos no podía durar para siempre y en 1602 se dio la escisión de la provincia de San Nicolás Tolentino en Michoacán, compuesta en su mayoría por frailes españoles, mientras que los criollos continuaron al mando de la provincia de México. Esto, que parecía solventar los problemas, sólo fue un paliativo, ya que las barcadas de frailes españoles cesaron, mientras que los criollos y mestizos inevitablemente crecían, tomando el control de la orden, incluso en la provincia de Michoacán.

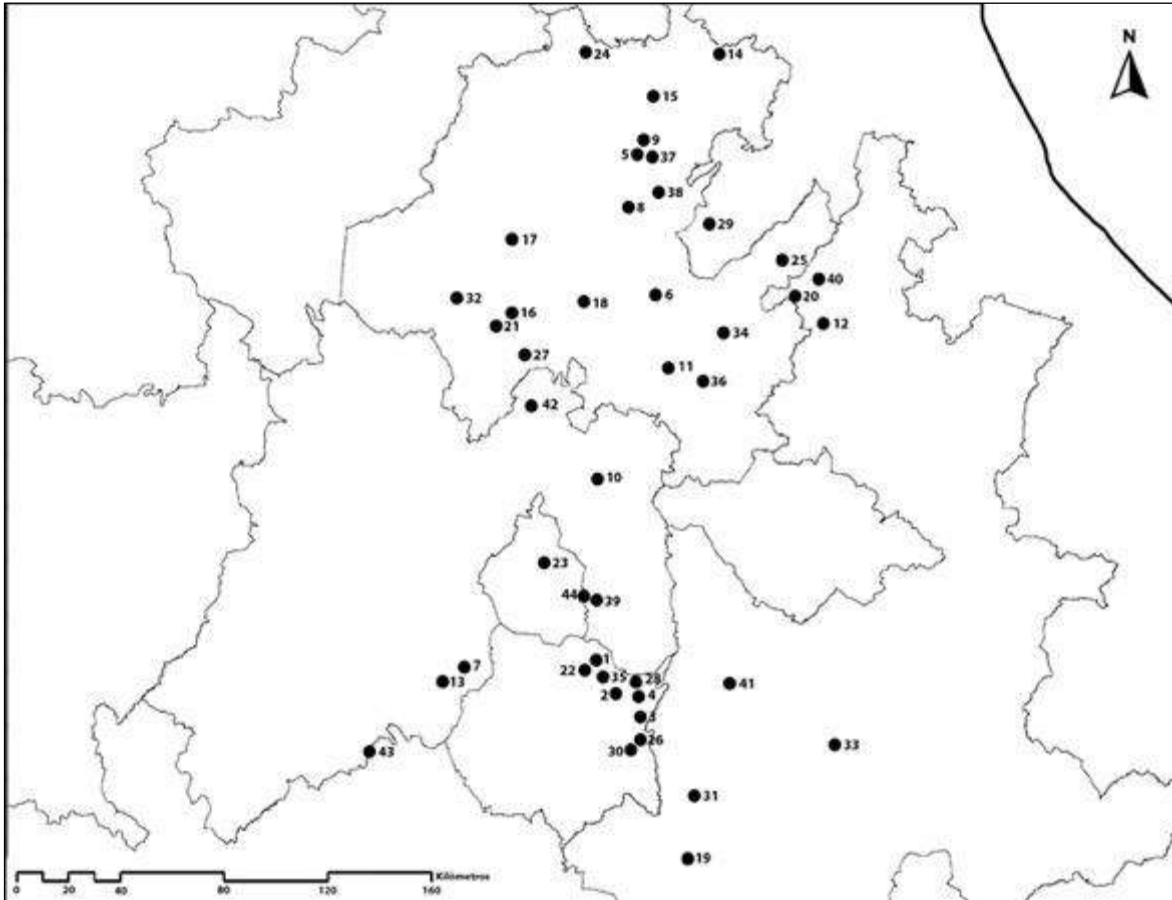
El afán de poder de los peninsulares hizo que se implementara la alternancia en el gobierno de la orden, por lo que debía de recaer el cargo de provincial un trienio en un peninsular y al siguiente en un criollo. Dicha disposición, al paso del tiempo, fue algo insoportable para los novohispanos, ya que se les daba poder a los peninsulares sólo por el hecho de haber nacido en Europa, aunque fueran minoría y carecieran de autoridad dentro del grupo. Esta pugna, no se resolvió de la noche a la mañana y en el siglo XVII siguió avivando los ánimos, aunque esto ya trasciende nuestro objeto de estudio.

A pesar de ello, los agustinos para 1600, contaban con 44 casas (mapa 9.1), convirtiéndose en el segundo grupo, después de los franciscanos, con más fundaciones en

⁸ Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 27.

⁹ Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 167.

MAPA 9.1. FUNDACIONES AGUSTINAS EN EL ALTIPLANO CENTRAL DE LA NUEVA ESPAÑA (S. XVI)



- | | | |
|--------------------------------|-------------------------|-----------------------------------|
| 1. Totolapan (1534) | 16. Mixquiahuala (1550) | 30. Jantetelco (1565) |
| 2. Yecapixtla (1535) | 17. Ixmiquilpan (1550) | 31. Chietla (1566) |
| 3. Zacualpan de Amilpas (1535) | 18. Actopan (1550) | 32. Chiapantongo (1566) |
| 4. Ocuituco (1535) | 19. Chiautla (1550) | 33. Huatlatlauca (1566) |
| 5. Molango (1536) | 20. Pahuatlan 1552) | 34. Acatlán (1569) |
| 6. Atotonilco el Grande (1536) | 21. Tezontepec (1554) | 35. Atlatlahucan (1569) |
| 7. Ocuilán (1537) | 22. Tlayacapan (1554) | 36. Singuilucan (Zonguilua)(1572) |
| 8. Metztlán (1537) | 23. Cuahuacán (1554) | 37. Xochicoatlán (1572) |
| 9. Lolotla (1539) | 24. Chapulhuacán (1557) | 38. Zacualtipán (1572) |
| 10. Acolman (1540) | 25. Tutotepec (1557) | 39. Ayotzingo (1575) |
| 11. Epazoyucan (1540) | 26. Jonacatepec (1557) | 40. Tlacuilotepec (1581) |
| 12. Huauchinango (1543) | 27. Tetepango (1558) | 41. Atlixco (1591) |
| 13. Malinalco (1543) | 28. Jumiltepec (1560) | 42. Tequixquiac (1590) |
| 14. Huejutla (1545) | 29. Hueyacocotla (1560) | 43. Zacualpan (1593) |
| 15. Tlanchinol (1545) | | 44. Mixquic (1620) |

el centro de México. Estos edificios crearon en sus muros un carisma particular, donde su carácter eremítico y contemplativo se enriqueció con la labor evangelizadora, la cual se intentó hacer con todo el lujo posible, al fin de cuentas, el crecimiento económico que tenían les permitía eso y más.

1. PRIMERA ETAPA PICTÓRICA: LA GRISALLA

Al igual que ocurrió con los edificios franciscanos y dominicos, los agustinos decoraron los

muros de sus primeras edificaciones con una pintura en grisalla, la cual se desplegó en la bóveda y los muros. Estas imágenes son un claro puente entre la postura franciscana y la dominica, ya que mientras se exalta la evangelización (como ocurrió con los franciscanos), al mismo tiempo sus edificios tenían una gran suntuosidad (como ocurría en los conventos dominicos). Así, los murales agustinos estaban en un constante diálogo entre las dos posturas, las cuales se reinterpretaron y nutrieron con elementos propios.

Los agustinos techaron sus edificios siguiendo el patrón de los franciscanos y los dominicos, cubriéndose algunos con vigerías de madera, como es el caso de Atotonilco el Grande, Epazoyucan y Huatlatlauca, y otros usaron gruesos contrafuertes para sostener el empuje de la bóveda de cañón corrido, en la cual se pintaron los mismos diseños que habían ocupado los dominicos en sus edificios. En Yecapixtla (Morelos) se pintó en la bóveda una decoración que intercala cruces, octágonos y hexágonos (ilustración 9.1); mientras que en Zacualpa de Amilpas (Morelos) (ilustración 9.2), Ocuituco (Morelos) y Metztitlán (Hidalgo) se distingue una decoración compuesta por hexágonos que se intercalan con triángulos, los cuales, al encimarse, forman figuras romboidales. Estas formas geométricas tienen en su interior diseños fitomorfos, como flores de cuatro pétalos con los extremos volteados o flores en forma de reguilete.

Además de estas decoraciones, que ya habían sido utilizadas por los dominicos, los agustinos desplegaron nuevos diseño en las bóvedas, como aquella composición que tiene cuadros unidos por cruces, como se aprecia en las celdas del claustro alto de Ocuituco (Morelos) (ilustración 9.3); o la simulación de nervaduras, como se aprecia en el convento de Actopan (ilustración 9.4); o, cuando las nervaduras del techo fueron labradas en piedra, se pintaron sillares con líneas negras, como ocurrió en Ixmiquilpan.

Estas decoraciones, usadas tanto por los dominicos como por los agustinos, aún no integran elementos distintivos de la orden (como sucederá en la siguiente etapa) y, aunque se aprecia un mayor número de diseños, éstos aún no alcanzarán la exuberancia de la

policromía. Con ello, aunque existe una mayor opulencia en la decoración, ésta apenas nos muestra un pequeño destello de la riqueza que se tendrá más adelante.

Caso contrario ocurre con las cenefas pintadas en la parte superior del muro donde se desplegaron una gran cantidad de diseños. Así, se encuentran diseños que intercalan figuras geométricas, elementos arquitectónicos, roleos vegetales, diseños zoomorfos y antropomorfos que se transforman en plantas, así como humanos y personajes alados.

Entre las decoraciones más sencillas de los conventos agustinos se encuentra el entrelace de bandas de meandro y de zig-zag, a las cuales se les colocó una pequeña franja negra para darles profundidad, como ocurre en el convento de Atotonilco el Grande (Hidalgo) (ilustración 9.5.1). Además de esta sencilla decoración, también se encuentran diseños que integran elementos arquitectónicos, como en el convento de Actopan (Hidalgo) (ilustración 9.5.2) y Tezontepec (Hidalgo) (ilustración 9.5.3), donde hay arcadas que encuadran cartelas¹⁰ con una corona y se delimitan, arriba y abajo, con una pequeña cenefa compuesta por un roleo vegetal, querubines y pequeñas figuras humanas.

Las formas fitomorfas son comunes en los conventos agustinos. El diseño más sencillo está en Atotonilco el Grande, donde se pintó un roleo del cual brotan hojas y flores de cinco pétalos (ilustración 9.5.4). Fuera de este sobrio diseño, los conventos agustinos se caracterizaron por su magnificencia y, en algunos casos, barroquismo. Así, los diseños pueden mezclar dos roleos, que suben y bajan, uniéndose con anillos, hojas de acanto y canastas con granadas, como ocurre en el convento de Ixmiquilpan (Hidalgo) (ilustración 9.5.5). En otros casos se encuentran escudos rodeados por hojas de acanto de donde brotan formas vegetales y una de ellas, tras una pequeña curvatura, se transforma en un contenedor con granadas (ilustración 9.5.6), como ocurre en el mismo convento de Ixmiquilpan.

¹⁰ En las cartelas se representaron a santos agustinos, las cinco llagas de Cristo, los símbolos de Nicolás Tolentino, las *armi christi*, san Agustín y santa Mónica (madre de san Agustín)



Ilustración 9.1. Sobreposición de etapas pictóricas en la bóveda de cañón corrido del convento de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.2. Diseños serlianos en grisalla en la bóveda de cañón corrido del convento de la Inmaculada Concepción de Zacualpan de Amilpas, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

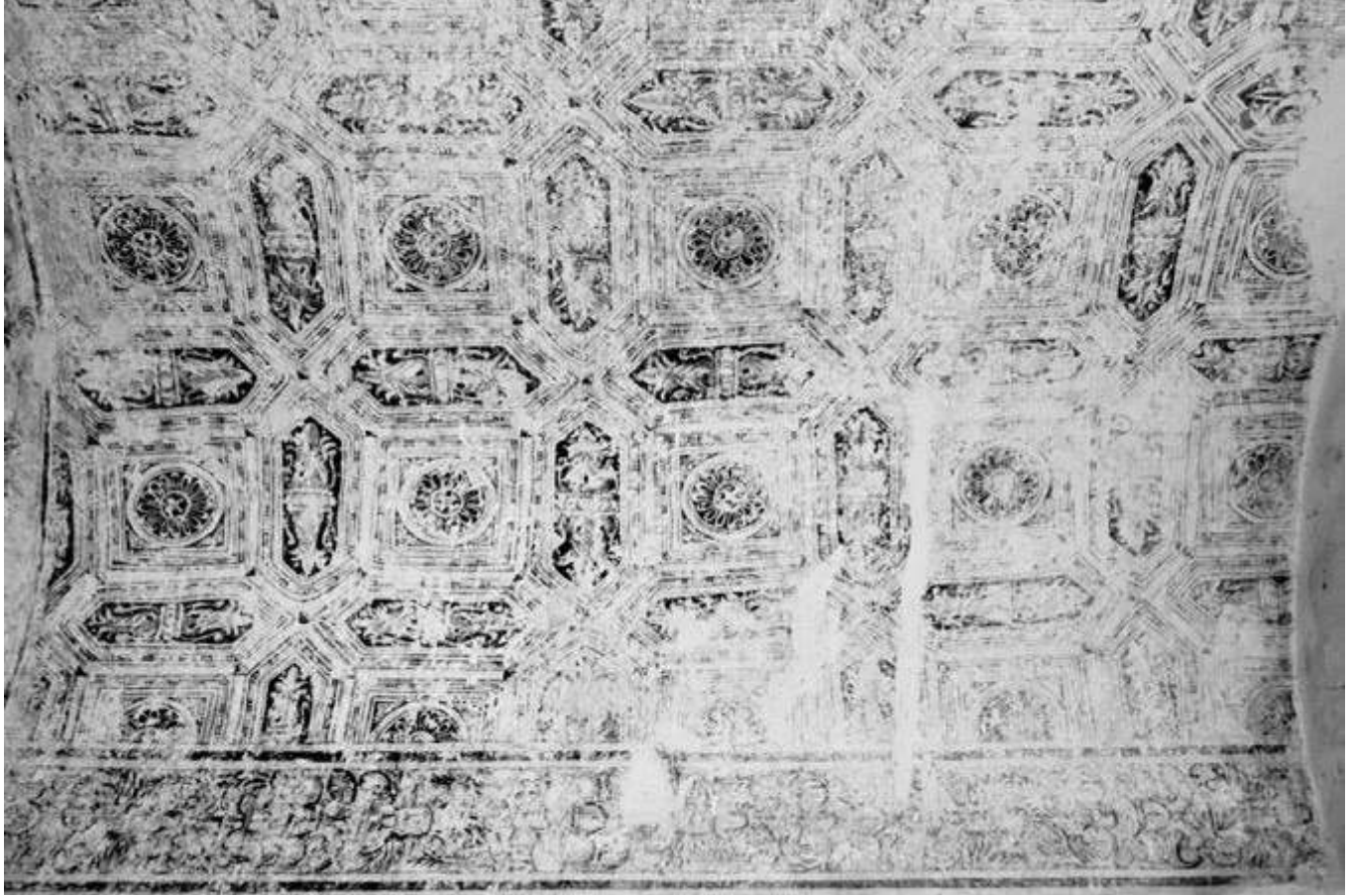


Ilustración 9.3. Diseños serlianos en grisalla en la bóveda de cañón corrido de una de las celdas del convento de Santiago Apóstol Ocuituco, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

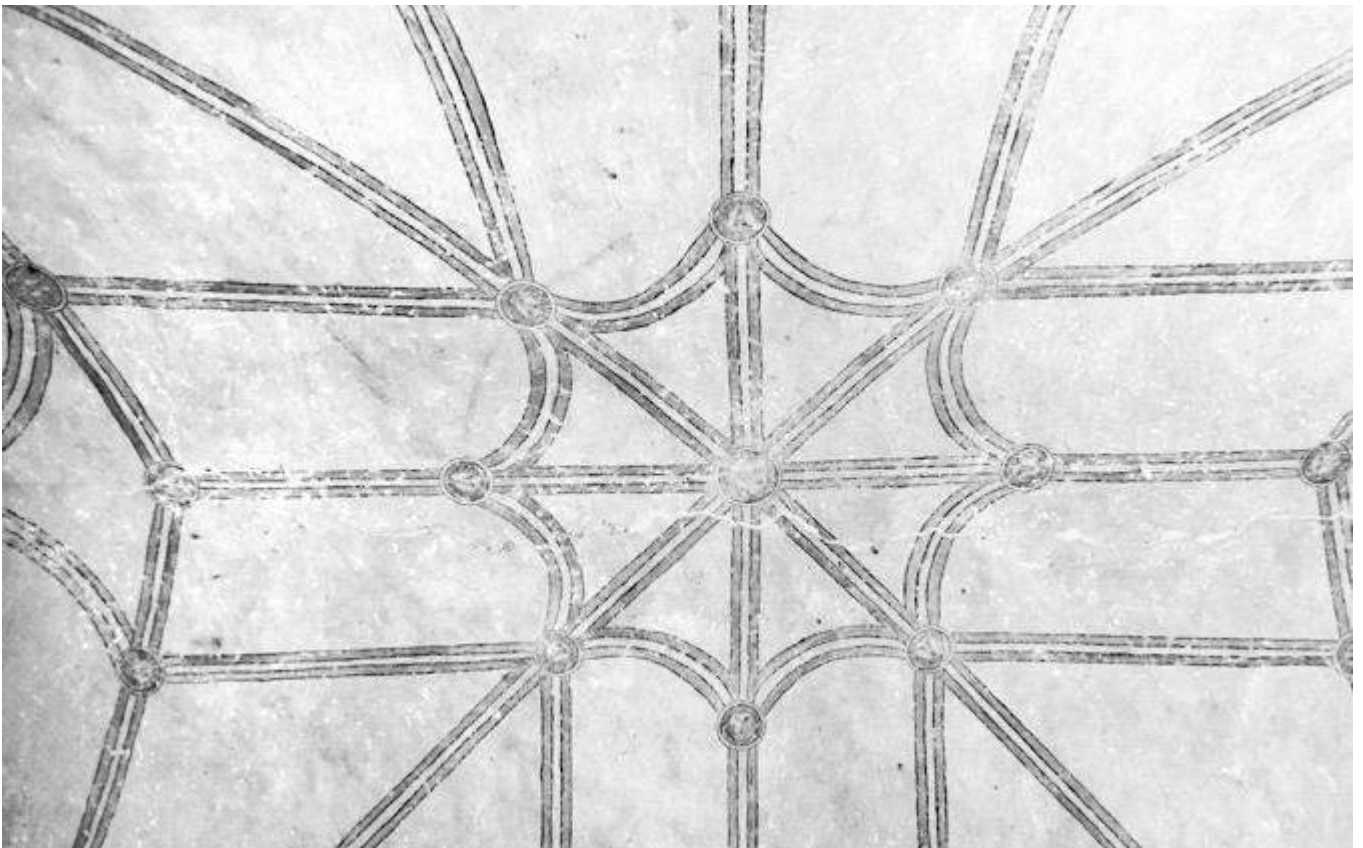


Ilustración 9.4. Nervaduras pintadas en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

En ocasiones los motivos fitomorfos repiten fórmulas más comunes. En el convento de Metztlán (Hidalgo) encontramos una cartela rodeada por roleos vegetales de donde brotan flores (ilustración 9.5.7). En Tezontepec (Hidalgo) los roleos se unen por medio de un anillo y rodean un escudo que es sostenido por una peana (ilustración 9.5.8). En Yecapixtla (Morelos) las formas fitomorfas son más sencillas, acompañadas por un elemento vertical que simula un candelero (ilustración 9.5.9) e, incluso, en el convento de Actopan (Hidalgo) hay roleos entrelazados con cartelas cuadrangulares, las cuales, tienen granadas en los pliegues, dos personajes desnudos en las esquinas superiores y cabezas zoomorfas en la parte central (ilustración 9.5.10).

Además de estos diseños, donde el elemento vegetal es el protagonista, se pintaron grutescos donde esta forma se convierte en un animal. Existen cenefas simples, como en Actopan, con cabezas de dragón que se transforman en un roleo vegetal. Sus extremos se unen con un anillo y encima se encuentra un querubín y una figura diabólica que vigila y asecha al espectador (ilustración 9.5.11). Existen otros, como en Ixmiquilpan, donde los diseños muestran una mayor delicadeza, al dibujarse un helecho alternado con roleos vegetales, los cuales se unen por medio de un anillo y se transforman en un dragón, del cual brota de la boca un tallo, a manera de lengua, que se curva y termina en una flor (ilustración 9.5.12). Pero, también existen diseños más complejos, como el de Actopan (Hidalgo) donde dos roleos vegetales se entrelazan entre sí, uno de ellos termina en una cabeza de ave y el otro en una cabeza de delfín (ilustración 9.5.13).

También encontramos grutescos, como los de Epazoyucan e Ixmiquilpan, donde, de un corno (parecido a una vírgula) sale un roleo vegetal que termina en una cabeza de un animal (semejante a un cánido) (ilustración 9.5.14). Una versión más compleja de este diseño está en Actopan, donde un jarrón repleto de granadas es flanqueado por un roleo vegetal, el cual se transforma en una cabeza de dragón y en una cabeza de mamífero con una lengua en forma de vírgula (ilustración 9.5.15). Uno de los diseños más delicados con

este tipo de composición se encuentra en el convento de Ixmiquilpan, donde se pintó un escudo flanqueado por caballos alados que se transforman en roleos vegetales. Del centro del roleo surge una cabeza humana con vírgulas y racimos de granadas, mientras que al final se transforma en una cabeza de delfín (ilustración 9.5.16).

También en ocasiones los animales se pintaron completos, pero con algunas partes transformadas en hojas. Esto ocurre en el convento de Actopan, donde se pintó una cenefa, parecida a la de Huaquechula (ilustración 7.11), con un escudo flanqueado por caballos con crines, orejas y pezuñas en forma de hojas, mientras que la cola se convierte en un roleo vegetal que termina en una cabeza de delfín. Encima del caballo se encuentra un hombre desnudo, de espaldas, sosteniendo las riendas del caballo (ilustración 9.5.17). En Ixmiquilpan tenemos un diseño más sencillo, con un roleo vegetal, con hojas y flores, que tienen un cuadrúpedo encima, con la cola entre las piernas y un hocico alargado (ilustración 9.5.18). Incluso, uno de los diseños más comunes de Metztitlán, se compone por un roleo vegetal, con flores, botones y granadas, que se entrelaza entre un par de aves enfrentadas entre sí, con las alas extendidas hacia arriba y el cuello doblándose hacia abajo (ilustración 9.5.19).

Otro tipo de diseño que era común tenía como elemento central al cuerpo humano. La variante más sencilla de estas cenefas la encontramos en el convento de Huatlatlauca (Puebla) donde se intercala un jarrón y una cabeza humana (ilustración 9.5.20). Esta parte del cuerpo tiene una corona de granadas, un par de hojas salen a cada uno de los lados y de la boca emergen dos tallos que terminan en una flor. Una forma semejante la encontramos en el convento de Ocuituco (Morelos) (ilustración 9.5.21), donde se pintó un rostro humano flanqueado por formas vegetales. De la parte inferior nacen dos grandes alas con forma de hojas, más abajo se simula el cuerpo con dos extremidades que se transforman en un roleo vegetal y finalizan con un listón sostenido por dos aves. Una cenefa parecida la encontramos en el convento de Epazoyucan. En ella se representó a un



Ilustración 9.5.1. Grutesco en el convento de San Agustín Atotonilco el Grande, Hidalgo.



Ilustración 9.5.2. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.3. Grutesco en el convento de San Pedro en Villa de Tezontepec, Hidalgo.



Ilustración 9.5.4. Grutesco en el convento de San Agustín Atotonilco el Grande, Hidalgo.



Ilustración 9.5.5. Grutesco en el convento San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.6. Grutesco en el convento San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.7. Grutesco en el convento de los Santos Reyes Metztitlán, Hidalgo.

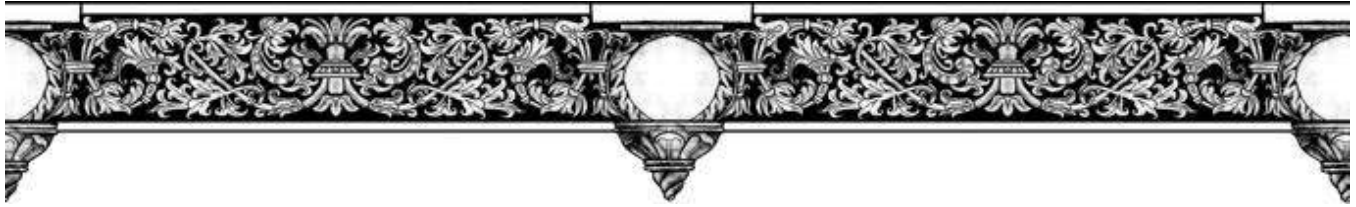


Ilustración 9.5.8. Grutesco en el convento de San Pedro en Villa de Tezontepec, Hidalgo.



Ilustración 9.5.9. Grutesco en el convento de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.



Ilustración 9.5.10. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.11. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.12. Grutesco en el convento San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.13. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.14. Grutesco en el convento San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.15. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.16. Grutesco en el convento San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.17. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.18. Grutesco en el convento San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.19. Grutesco en el convento de los Santos Reyes Metztitlán, Hidalgo.



Ilustración 9.5.20. Grutesco en el convento de Santa María de los Reyes Huatlatlauca, Puebla.



Ilustración 9.5.21. Grutesco en el convento de Santiago Apóstol Ocuituco, Morelos.



Ilustración 9.5.22. Grutesco en el convento de San Andrés Epazoyucan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.23. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.24. Grutesco en el convento de Santa María de los Reyes Huatlatlauca, Puebla.



Ilustración 9.5.25. Grutesco en el convento San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.26. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.27. Grutesco en el convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.5.28. Grutesco en el convento de la Inmaculada Concepción de Zacualpan de Amilpas, Morelos.



Ilustración 9.5.29. Grutesco en el convento de los Santos Reyes Metztlán, Hidalgo.

personaje con una cesta sobre su cabeza (repleta de uvas y granadas). La parte inferior de su cuerpo se transforma en hojas y racimos de granadas (ilustración 9.5.22). En cada mano sostiene un roleo vegetal en el cual se posa un ave y hasta el final se encuentra una cabeza barbada. Similar al anterior caso es el grutesco del cubo de las escaleras del convento de Actopan (ilustración 9.5.23). En él se distingue un personaje con el torso desnudo y un garrote en lo alto. A partir del torso su cuerpo se transforma en un roleo vegetal que se curva hasta terminar en una flor de cuatro pétalos, mientras que se posa sobre él talló un águila con las alas extendidas.

Además de estas cenefas, donde la figura antropomorfa se transforma en un roleo vegetal, también se pintaron a seres humanos completos. Uno de los diseños más particulares lo encontramos en el claustro alto del convento de Huatlatlauca (Puebla), donde se pintó un escudo sostenido por dos personas arrodilladas, vestidas con medias, camisa y cinturón, algo poco común en las cenefas (ilustración 9.5.24). Fuera de este elemento el diseño se desarrolla de manera común, con un cortinaje sostenido por un aro y racimos de granadas. También encontramos diseños más típicos, como en el caso de Ixmiquilpan (Hidalgo), donde brotan de una maceta dos roleos vegetales hacia los lados, de donde se cuelgan y agarran un par de personas (ilustración 9.5.25). Es necesario resaltar la incompreensión anatómica de las figuras, ya que el cuerpo está de perfil, con el torso de frente y la cabeza volteando hacia atrás e, incluso, encontramos una incorrección en las extremidades, identificándose dos pies izquierdos o dos pies derechos. En otras ocasiones, los diseños presentan a un humano con un garrote sobre un dragón con grandes garras que se transforma en un roleo vegetal, como ocurre en el convento de Actopan (ilustración 9.5.26). En este mismo edificio se creó una cenefa compuesta por distintos diseños (ilustración 9.5.27). Ahí, está un escudo flanqueado por dos leones parados sobre sus patas traseras, continúa un jarrón seguido por un roleo vegetal con cabezas de animales en sus extremos, le sigue otro jarrón y termina el diseño con un hombre alado de pie, mirando de

frente, y con el mismo roleo vegetal en sus manos, el cual tiene en los extremos cabezas de animales.

Al igual que ocurrió en los conventos franciscanos y dominicos, los agustinos tuvieron un diseño identitario que aparece constantemente en los edificios de la orden. En el caso de la Orden de San Agustín es común encontrar un diseño compuesto por dos personajes alados que sostienen un escudo. Ellos están parados sobre un listón que termina en una flor y, a lo largo de esta cinta, brotan hojas, flores, botones y racimos de uvas y granadas, lo cual satura la composición. Este diseño, con ligeras variantes, se distingue en el convento de Zacualpan de Amilpas (Morelos) (ilustración 9.5.28) y Metztitlán (Hidalgo) (ilustración 9.5.29)

La parte superior del muro, además de pintar vistosas cenefas, tenía epígrafes pintados, que se desplegaron en todos los ámbitos del convento y crearon un atractivo sin igual. Algunos de los escritos tenían la finalidad de ayudar al fraile en su reflexión personal, pintándose por lo tanto estos escritos en la celda. De estos textos solamente tenemos el del convento de Actopan donde se escribió la frase MISERE[RE] MEI, [DEUS SECVMDVM MAGNAM MISERICORDIAM TVAM] (Ten compasión de mí, oh Dios, conforme a tu gran amor; conforme a tu inmensa bondad, borra mis transgresiones.) (Salmo 51, 1). Fuera de esta referencia, la mayor cantidad de frases se encuentran en el ámbito grupal y, por tanto, buscaban la reflexión de la comunidad. En el convento de San Miguel Acatlán (Hidalgo) (que aún no está completamente desencalado) se aprecia en el deambulatorio la frase “VIRUM INJUSTUM MALA CAPIENT SIN INTERITU” (El hombre injusto no espere sino un fin desdichado.) (David 139, 12) e inmediatamente continúa “QUI PUTAT SE RELIGIOSUM EISES NON REFRENAN I LINGUA [SUAM, SED SEDUCENS COR SUUM, HUIUS VANA EST RELIGIO]” (Si alguno se cree religioso, pero no refrena su lengua, sino que engaña a su corazón, la religión del tal es vana.) (Santiago 1, 26).

Estos epígrafes que apelaban al comportamiento de los frailes, tanto en palabras

como en acciones, también se encuentran en Actopan (Hidalgo) donde en las paredes laterales de la sala de profundis¹¹ está “[BENEDIC DOMINE DOMUM] ISTAM QUAM AEDIFICAVI”, continuando del lado oeste “NOMINI SANCTO TUO BENIENT [IUM IN LOCO ISTO EXAUDI PRECES IN EXCELSO SOLIO GLORIAE TUAE] (Señor, bendice esta casa que he edificado en tu nombre. Escucha desde lo alto del trono de tu gloria las plegarias de los que vengan a este lugar), texto que también se encuentra en el corredor del convento de Metztlán (Hidalgo) (ilustración 4.55).¹² Esta oración se acompañó en la pared sur, rodeando el mural de *La crucifixión*, con “HAEC PORTA DOMINI, IUSTI” (Ésta es la puerta del señor, los justos.) (Salmos 118, 20) y en el muro norte “MICH I VIVERE CHRISTOS” (Para mí la vida es Cristo.) (Filipenses 1,20).¹³ En el mismo convento de Actopan se escribió en el aposento de la torre (posible celda prioral) el epígrafe “SCRUTAMINI SCRIPTURAS, ILLAE SUNT, [QUAE] TESTIMONIUM PERHIBENT DE ME. JOHANNIS EVANGELISTE. IHUS XP ET MARIA VIRGO” (registrar las sagradas escrituras, ellas son las que están dando testimonio de mí. Juan Evangelista, Cristo y Virgen María.) (Juan 5, 39) (ilustración 9.12).¹⁴

Por otro lado, en el convento de Epazoyucan, el epígrafe superior del cubo de la escalera invitaba al fraile a desapegarse de las cosas materiales y centrar su atención en los elementos celestiales, para ello se consignó “SI CO[NSURREXTISTIS CUM CHRISTO] QU[A]ESURSUM SUNT Q[UAE] RI, TE VBI XPS EST IN DEXTERA DEI SEDENS Q[UAE] SURSUM SV[NT]

¹¹ De acuerdo con Víctor Manuel Ballesteros este espacio era la portería y los epígrafes escritos eran los salmos 65 y 16. Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan* (México: UAEH, 1999), 100.

¹² Este texto era una antifona que formaba parte de una ceremonia de consagración mozárabe, la cual se cantaba por el coro en el momento en el que los consagrantes aspergían las paredes del templo. Eduardo Carrero Santamaría y Gloria Fernández Somoza, “El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias” en *Anuario de Estudios Medievales* 35 (2005): 396-7.

¹³ Estas dos frases fueron registradas por MacGregor como “IECHORTA OMINI IUSTI” y “MIO?IVIVERE: O ¿NISTOS” lo que dificultó su identificación. Luis Mac Gregor, *Actopan* (México: INAH, SEP, 1955), 116.

¹⁴ MacGregor reporta que el cura de la parroquia le tradujo este epígrafe -sin darle su traducción literal- como: “En las sagradas escrituras dan testimonio de mí, Jesús, María Virgen y san Juan en su evangelio”. MacGregor, *Actopan*, 161.

SAPITE NON QUAE SUPER TERRAM MOR TUORI ENIM ESTYS ET VITA VUESTRA [EST ABSCONDILA CUM CHISTO IN DEO] (Si habéis resucitado con Jesús-Cristo, buscad las cosas que son de arriba, donde Cristo está sentado a la diestra de Dios Padre. Saboreaos en las cosas del Cielo no en las de la tierra porque muertos estáis ya, y vuestra nueva vida está escondida con Cristo en Dios.) (Colosenses 3,1-3).

En este convento también se conservan epígrafes en la antigua sacristía y en tres estancias del claustro superior. En el primero de estos espacios se escribió la frase “EGO AVTEM IN MVLTVTDINE MISERICORDIOE TVOE INTROIBO IN DOMVM TVAM, ADORABO AD TEMPLVM SANCTVM TVVM IN TIMORE TVO” (Mas yo, fiado en la muchedumbre de tu piedad entro en tu morada y me prosterno ante tu santo templo, en tu temor.) (Salmo 5,8), frase que buscaba la meditación y arrepentimiento del sacerdote antes de entrar a oficiar la misa. Por otro lado, en el claustro superior se pintó en el primer cuarto “[QUIA ANGELIS MAN]DAVIT DE TE: CUSTODIANT TE [IN OMNIBUS] VIIS TUIS” (Dios ordenó a sus Ángeles que te guarden en todos tus caminos) (Salmo 91, 11) y continúa inmediatamente “NM V: NON ACCEDET AD TE MA[LUM, ET LEPROA NON APPROPINQUABIT TABERNACULO TUO]” (Ningún mal habrá de sobrevenirte, ninguna calamidad llegará a tu hogar.) (Salmo 91, 10), los cuales buscaban resaltar la protección que brindaba el templo. En el siguiente cuarto se pintó, en un inicio, “PERSEQUATUR INIMICUS [ANIMAM MEAM, ET APPREHENDAT E]T: CO[N]CULCET IN TERA VITA[M] F MEA[M] ET GLO[R]IA[M] MEA[M] IN PULVE [REM COLLOCET]” (Entonces que mi enemigo me persiga y me alcance, que me haga morder el polvo y arrastraré mi honra por los suelos.) (Salmo 7, 5), el cual refería al castigo que tendrían aquellas personas que habían cometido alguna injusticia. Es de notar que este aposento al poco tiempo se volvió a pintar, borrándose la anterior frase y colocándose una nueva, de la cual sólo se conserva “[PER TE CHRISTE JESU] SALVATOR MUNDI QUI IN TRINITA [PERFECTA VIVIS ET REGNA DEUS PER OMNIA] INFINITA [SAECULA SAECULORUM]” (Por ti, Cristo Jesús, Salvador del mundo, que en Trinidad perfecta vives y reinas Dios por todos los siglos de los siglos.)”. Esta oración, a diferencia

de los anteriores epígrafes, se usaba para bendecir las velas en la fiesta de la Candelaria (2 de febrero) y, de igual modo, formaba parte de las oraciones que los agustinos entonaban cuando recibía a un nuevo miembro en alguna de sus cofradías.¹⁵ Estos epígrafes tienen una gran semejanza con las frases pintadas por los franciscanos en las capillas de las cofradías, lo cual puede ser un indicio de la participación de estas colectividades en la decoración del templo. En cambio, en el último cuarto del convento de Epazoyucan, el primer epígrafe que se pintó pertenece a una oración contenida en el *Breviario romano* que se decía el domingo de Pascua “[BE]NEDICTIO TUA SIT SUPER NOS SEMPER PER TE IESU X”¹⁶ que formaba parte de la oración:

Visítanos, te rogamos, oh Señor, esta casa y esta familia, y expulsa de ella todas las trampas del enemigo: que tus santos ángeles habiten aquí, que puedan mantenernos en paz y que *tu bendición esté siempre sobre nosotros. Por Jesucristo nuestro Señor*, tu hijo, que vive y reina contigo, en la unidad del Espíritu Santo, Dios, mundo sin fin. Amén.

Esta oración que servía de protección, al poco tiempo fue tapada, sustituida por “FRATRES SOBRII ESTOTE E[T VIGILATE: QUIA ADVERSARIUS VESTER DIABOLUS, TAMQUAM LEO RUGIENS, CIRCUIT QUAERENS QUEM DEVORET: CUI RESISTITE FORTES IN FIDE. TU AUTEM, DOMINE, MISERERE NOBIS” (Hermanos, sean sobrios y vigilen: porque su adversario el diablo, como un león rugiente, anda buscando a quién devorar, a quien resistir, fuerte en la fe. Pero tú, Señor, ten piedad de nosotros) (Pedro 5, 8). Esta frase, que apelaba a la conducta de los frailes, tratando de que no cayera en las garras del diablo, nos muestra aquel mundo en el cual vivía el fraile: un lugar acechado constantemente por el demonio, el cual se hacía más evidente en el nuevo territorio, donde había templos dedicados a seres “monstruosos”,

¹⁵ *Rules of the confraternity of St. Augustine established at the augustinian convent* (Limerick: M. Grogan, 1833), 64.

¹⁶ *Breuiarium romanum, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum Pij V. Pont. Max iussu editum* (Venetis: apud Iuntas, 1571), 53.

y donde la gente había practicado costumbres sangrientas. Esto llevó a que, en el mismo convento de Epazoyucan, se pintaron epígrafes que exaltaban la labor y la alegría con la cual los frailes enfrentaban a su enemigo, específicamente “SACERDOTES TUI IN DUANTUR IUSTICIAM ET SANCTI TUI EXVLTENT” (¡Que se revistan de justicia tus sacerdotes! ¡Que tus fieles canten jubilosos!) (David 132, 9),¹⁷ donde se resaltaba que, pese al acecho del mal, el fraile en su adversidad se mantenía firme y cantaba alabanzas a Dios.

Algo que tenían claro los agustinos era que esta alegría sólo sería posible con el buen funcionamiento de la orden, para lo cual era necesario seguir las reglas y las normas acordadas en los capítulos provinciales. Así, la *Regla de san Agustín* fue escrita en los muros, como un recordatorio del deber de los frailes. En el coro del convento de Epazoyucan, en un ámbito plenamente grupal, está el capítulo sexto de la tercera regla, es decir: “[Oratonibus inst]atei hori set temporibvus constitutis” (Ser constantes en la oración a la hora y tiempos designados.),¹⁸ frase que en un origen provenía de la carta 211 de san Agustín (423 d.C.) donde reprendía a las monjas del convento de Hipona por su conducta y continuaba:

En el oratorio que nadie hace nada más que aquello para lo que fue hecho y del que recibe su nombre, de modo que si alguno de ustedes tiene el ocio y el deseo de orar fuera de la hora señalada, puede que no esté obstaculizado por otros que piensan que debería estar haciendo algo más con ella.¹⁹

Estas características discursivas de los epígrafes se encuentran en otros conventos

¹⁷ Además de estas frases, se encuentran también registrados en el refectorio del convento de Epazoyucan las palabras “GLORIAM [...] UR TI [...]” fragmentos con los cuales no es posible hacer una relación con un pasaje específico de los textos religiosos.

¹⁸ William Dugdale, *Monasticon Anglicanum*. Vol 6, part 1 (Londres: James Bohn, 1846), 45.

¹⁹ San Agustín. *Obras completas. Cartas (3.º): 188-270* (Madrid: BAC, 1991).

agustinos. En el caso de la capilla abierta de Zacualpan de Amilpas²⁰ se pintó una frase que exaltaba a los frailes y la pureza de la Iglesia, al escribirse DO[MINE], QVIS [HABITABIT IN TAB]ERNACVLO TVO AVT QVIS REQVIES [CET IN MONTE SANCTO] TVO QVI [INGREDITVR SINE MACVLA, ET OPERATVR JUSTITIAM] (¿Quién señor puede habitar en tu santuario? ¿Quién puede vivir en tu santo monte? Sólo el de conducta intachable que predica la justicia.) (Salmo 15, 1-2). Un caso parecido lo encontramos en una de las estancias del claustro alto de Culhuacán donde se registró IAM QVOD QVAE SIVI VIDEO/ QVOD CONCVPIVI TENEO/ AMORE IESV LANGVEO/ ET CORDE TOTVS ARDEO. (Lo que busqué veo, lo que deseé tengo, ante el amor de Jesús me entrego y el corazón se enciende), frase que forma parte del canto dedicado al sagrado nombre de Jesús.²¹ El vínculo de los religiosos con Cristo también se exaltó en la portería de este convento, pero extrañamente se ocupó el sermón 15 de Bernardo de Claraval: “NOMEN IHESV SEMPER TI[BI IN SIN]V SIT. SEMPER] INM[AN]V QVO TVI OMNES IN IESUM DIRIGANTVR SENSVS ET ACTVS]” (Aquel que siempre apoya su destino en el nombre de Jesús. Siempre se dirige en sus actos y sentido a llevar a Jesús en todo),²² epígrafe poco común al no pertenecer a un versículo de la Biblia o a un himno litúrgico.

Esta epigrafía también se pintaba en las iglesias y, aunque no han llegado muchos ejemplos hasta nuestros días, como en los conventos franciscanos, los pocos textos que tenemos nos muestran un lujo sin igual. En el templo de Yecapixtla (Morelos) se pintó en el muro de la epístola del sotocoro “BAPTISABANT AQUA ET SPE OMNES PVRI (muro oeste) FICAMVR”, (Bautizar y somos purificados por el agua y el espíritu.),²³ el cual forma parte de

²⁰ Los sismos ocurridos en el mes de septiembre del 2017 dejaron entrever, en el claustro superior, fragmentos de epígrafes. Debido a los trabajos de intervención para que no colapsara el edificio y al mal estado en el que se encuentran los epígrafes no se pudieron identificar las frases que consignan.

²¹ Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino. La pintura mural de los conventos de la orden de ermitaños en Nueva España* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, FFyL, IIH, 2012), 85.

²² Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 83.

²³ La antifona complete es “Baptizatur Christus et sanctificatur omnis mundus et tribuit nobis remissionem peccatorum aqua et spiritu omnes purificamur” que se podría traducir como “Cristo es bautizado y todo el mundo es sagrado y él concede el perdón de los pecados. Somos purificados

una antífona que se cantaba en la vigilia de la fiesta de la Epifanía (ilustración 9.6).²⁴ Las letras continuaban en el muro oeste con la frase “GRA[TIA] DEI SUM ID [puerta] QUOD SUM” (Por la gracia de Dios soy lo que soy) (Corintios 15, 10) y termina en el muro del evangelio con “SI QUIS TEMP (muro norte) LUM DEI VIOLA VERIT DISPERDETILLUM DEUS” (Si alguno destruye el templo de Dios él mismo será destruido por Dios) (Corintios 3,17).

Quizá, dos de los mejores programas epigráficos que se han conservado casi completos, son los de los conventos de Malinalco (Estado de México) y Actopan (Hidalgo). En el claustro bajo del primero de estos conjuntos se pintó del segundo al sexto versículo del salmo 84, en el cual se lee: “[CONCVSPICIT ET DEFICIT ANIMA MEA IN ATRIA DOMINI] COR MEVM ET CARO MEA EXULTAVERVNT IN DEVM VIVVM. ETENIM PASSER INVENIT SIBI DOMVM, ET TVRTVR NIDVM SIBI, VBI REPONAT PVLLOS SVOS ALTARIA TVA, DOMINE VIRTVTVM, REX MEVS, ET DEVS MEVS. BEATI QVI HABITANT IN DOMO TVA, DOMINE, IN SOECVLA SOECVLORVM LAVDABUNT TE. BEATVS VIR CVIVS EST AVXILIVM ABS TE: ASCENSIONES IN CORDE SVO DISPOSVIT, IN VALLE LACRIMARVM, IN LOCO QVEM POSVIT” (Anhelo con el alma los atrios del Señor; casi agonizo por estar en ellos. Con el corazón, con todo el cuerpo, canto alegre al Dios de la vida. Señor todopoderoso, rey mío y Dios mío, aún el gorrión halla casa cerca de tus altares; también la golondrina hace allí su nido para poner sus polluelos. Dichoso el que habita en tu templo, pues siempre te está alabando. Selah. Dichoso el que tiene en ti su fortaleza, que solo piensa en recorrer tus sendas. Cuando pasa por el valle de las lágrimas lo convierte en región de manantiales) (Salmo 84, 2-6),²⁵ donde se exalta la vivencia del fraile en el convento y se exalta el sentido paradisíaco que tenía. Posteriormente, en el muro norte del claustro bajo se refuerzan las actividades de los frailes y las normas que debían seguir,

por el agua y el Espíritu”. *Ordo baptizandi iuxta ritum S. R. Ecclesiae*, (Venetiis: Iohannem Variscum & Socios, 1580) 158.

²⁴ John Patrick Crichton y Sir Ernest Alfred Wallis Budge, *The blessing of the waters on the Eve of the Epiphany* (Inglaterra: Oxford University Press, 1901), 32.

²⁵ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco* (Austin: University of Texas Press, 1993), 155.

escribiéndose aquellos capítulos de la *Regla de san Agustín* que complementaban el epígrafe pintado en el convento de Epazoyucan, es decir, en Malinalco se pintó “IN ORATORIO NEMO ALIQUID AGAT NISI AD QVOD FACTVM EST VNDE ET NOMEN ACCEPIT; VT SI FORTE ALIQVI ETIAM PROETER HORAS CONSTITVTAS SI EIS VACAT ORARE VOLVERINT, NON EIS SINT IMPEDIMENTO, QVI IBI ALIQUID AGENDVM PVTAVERIT (En el oratorio nadie haga otra cosa sino aquello para lo que ha sido hecho, de donde le viene el nombre; para que, si, acaso, algunos, aún fuera de las horas señaladas de mutuo acuerdo, en sus ratos libres, quisieren orar, no se lo impida el que hubiere pensado hacer allí otra cosa.).²⁶ Después de esta advertencia en el muro sur se pintó una nueva exaltación del convento, pero ahora se afirmaba la presencia divina de Dios en el edificio, para lo cual se escribieron los versículos 16-17 del Génesis: “QVOM METVENDVS EST LOCVS ISTE VERE NON EST HIC ALIVD NISI DOMVS DEI ET PORTA COELI” (¡Qué asombroso es este lugar! Es nada menos que la casa de Dios; ¡es la puerta del Cielo!) (Génesis 28, 16-17). Estas palabras las pronunció Job cuando despertó de su sueño y se percató que “En realidad, el Señor está en este lugar, y yo no me había dado cuenta” (Génesis 28, 15). Por último, a manera de protección del edificio, se colocaba la frase “HEC EST DOMVS DOMINI FIRMITER EDIFICATA BENE FVNDATA EST SVPRA FIRMAM PETRAM BENEDIC DOMINI DOMVM IST” (Esta es la casa del Señor sólidamente edificada, bien asentada sobre roca sólida. Bendice esta casa), la cual también la encontramos en el convento de Metztlán. Este edificio, al igual que el convento franciscano de Tecamachalco, era una frase común en los edificios religiosos desde el Románico español, encontrándose labrada en distintas iglesias en la región de Burgos.²⁷ Esta frase se usaba en las ceremonias de consagración del templo, cantándose mientras se aspergían

²⁶ San Agustín, “La regla de san Agustín (red. masculina)”, en *Obras completas de san Agustín XL* (Madrid: BAC, 1995), 566.

²⁷ Alejandro García Morilla, “Talleres, scriptoria y pequeños centros: la producción epigráfica en la provincia de Burgos” en *Documenta & Instrumenta* 12 (2014): 145-193. 176

las paredes y se realizaban diversos actos de purificación.²⁸

También se conservan, en las estancias del claustro bajo de Malinalco, algunos epígrafes, los cuales se utilizan para esclarecer las actividades que se llevaban a cabo en dichos espacios. En la sala de contemplación se pintó “[ME]LIVS EST NOMEN BONVM QVAM [DIVITIOE MVLTOE]” (Vale más la buena fama que las muchas riquezas) (Salmo 22, 1) y “GRAVE EST SAXVM, ET ONEROSA ARENA, SED IRA STVLTI VTROQVE GRAVIOR” (Pesada es la piedra, pesada es la arena, pero más pesada es la ira del necio.) (Proverbios 27,3), en los cuales se reflejaba el sentido de la pobreza y el peligro que puede tener la ira y el pensamiento de una persona. En la sacristía del convento se escribió [PROBET AVTEM SEIPSVM HOMO: ET SIC D]E PANE ILLO EDAT ET [DE CALICE BIBAT] (Cada uno debe de examinarse a sí mismo antes de comer del pan y beber de la copa) (Corintios 11, 28), y en la nave de la iglesia: INTROIBO IN [DOMVM TVAM IN HOLOCAVSTIS; REDDAM TIBI VOTA MEA QVOE DISTINXERVNT LABIA MEA: ET LOCVTVM EST OS MEVM IN] TRIBULATIONE MEA (Me presentaré en tu templo con holocaustos y cumpliré los votos que te hice, los votos de mis labios y mi boca que pronuncié en medio de mi angustia) (Salmo 66, 13-14). Pensar en cómo estos textos ayudaban al fraile y, en buena medida a los indígenas humanistas, a significar un espacio, nos permite entender el sentimiento religioso de los pueblos, el cual se reflejaba en todos los elementos: desde los muros con los cuales convivían, las acciones que realizaban, hasta la manera en la cual percibían el mundo, todo ello se veía impregnado por la religión.

En Acolman (Estado de México) está uno de los programas epigráficos más completos. Las enseñanzas comenzaban en la portería, cuando el religioso y el fiel eran recibidos en el convento con la frase “PAVENSQVE, QVAM TERRIBILIS EST, INQVIT ISTE. NON EST HIC AL[IUD NISI DOMVS DEI, ET PORTA CAELI]” (¡Que asombroso es este lugar! Es nada menos

²⁸ E. Carrero Santamaría y G. Fernández Somoza, “El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias” en *Anuario de Estudios Medievales*, 35 (2005): 396-7.

que la casa de Dios; ¡es la puerta del Cielo!) (Génesis 28, 16). Una vez que trascendían este espacio liminar, que conectaba lo profano con lo sagrado, se llegaba al claustro bajo, donde los muros del corredor susurraban nuevas oraciones. De este extenso programa sólo se conserva el epígrafe del muro sur que consigna “IN DOMO DEI AMBVLAVIMVS CVM CONSENSU” ([Íbamos juntos en la casa de Dios] (Salmo 54, 15) y el del muro norte donde se lee “[IN TE, DOMINE] SPERAVI, NON CONFUNDAR IN OETERNUM IN IVSTITIA TVA LIBERA ME” (Yo me refugio en ti, Señor, ¡que nunca me vea defraudado! Líbrame, por tu justicia) (Salmo 31, 2). Los textos continuaban en el claustro alto, haciéndose en el muro sur una exaltación de la vida comunitaria al escribirse “ECCE QVAM BONVM ET QVAM I[VCV]NDVM, HABITARE FRATES [IN VNVM]” (¡Cuán bueno y cuán agradable es que los hermanos convivan en alegría) (Salmo 133, 1), continuándose con la exaltación del conjunto conventual como “[LOETATUS SUM IN HIS QVOE DICTA SUNT MIHI] IN DOMVM DOMINI IBIMVS” (Yo me alegro cuando dicen : “vamos a la casa del Señor.”) (Salmo 122, 1) y “DOMVM TVAM [DOMINE, SANCTITUDO IN LONGITUDINE DIERV]” (La santidad es para siempre el adorno de tu casa.) (Salmo 93, 5). En el muro norte se continuó el elogio del edificio y sus habitantes con “IMPLEVERAT ENIM [GLORIA DOMINI DOMVM DOMINI]” (La gloria del señor había llenado el templo.) (Reyes 8, 11) y “[BEATI QVI HABITANT IN DOMO TVA, DOMINE] IN SOECULA SOEVLORVM [LAVDABVNT TE]” (Dichosos el que habita en tu templo pues siempre te está alabando.) (Salmo 84, 5). Encontrándose como caso atípico en el muro suroeste del claustro alto, la frase “[ET AUDIERVNT PRINCIPES VIUDA VERBA HAEC, ET] ASCENDERVNT DE DOMO REGIS IN DOM[VM DOMINI, ET SEDERVNT IN INTROITV PORTAE DOMUS DOMINI NOVAE]” (Cuando los jefes de Judá escucharon estas cosas, fueron del palacio del rey a la casa del Señor y se colocaron a la entrada de la puerta nueva del templo) (Jeremías 26, 10), versículo que hace una analogía entre Jesús y Jeremías, ya que ambos fueron condenados por los sacerdotes y ambos tenían la tarea de enmendar a la

humanidad y difundir la palabra divina.²⁹ La correlación entre los testamentos no es común en los epígrafes y este proceder es más frecuente en los programas centrales de los muros.

El último lugar de este convento con epígrafes era el deambulatorio, espacio que estaba dedicado exclusivamente a los frailes y donde las imágenes debían ayudarlo a reflexionar y a meditar. En este lugar está “[QVI HABITAT IN ADIVTORIO] ALTISSIMI IN PROTECTIONE [DEI C]OELI CONMORABITUR, DICET DOMINVS: SVSEPTOR MEVS EST ET REFVGIVM MEVM: DEVS MEVS, SPERABO IN EVM. [QVONIAM IPSE LIBERAVIT ME DE LAQVEO] VENANTIVM ET [A VERBO ASPERO.] SCAPULISSVISOBVMBRAVITTIBIET SUBPENNIS EIVS [SPERABIS.] SCVTO CIRCVM DABIT [TE VERITAS EIVS NON TIMEBIS A TIMORE NOCTURNO; A SAGITTA VOLANTE IN DIE, A NEGOTIO PERAMBULANTE IN TENEBRIS, AB INCURSO, ET DOEMONIO MERIDIANO.]” (El que habita al abrigo del altísimo se acoge a la sombra del todopoderoso. Yo le digo al señor: «Tú eres mi refugio, mi fortaleza, el Dios en quien confío». Solo él puede librarte de las trampas del cazador y de mortíferas plagas, pues te cubrirá con sus plumas y bajo sus alas hallarás refugio. ¡Su verdad será tu escudo y tu baluarte! No temerás el terror de la noche, ni la flecha que vuela de día, ni la peste que acecha en las sombras ni la plaga que destruye a mediodía.) (Salmo 91, 1-6). Leer este epígrafe en la penumbra del deambulatorio, llenaba al fraile de un sentimiento de confianza en su labor y de protección ante los acechos que se veían afuera.

Por último, Atotonilco el Grande (Hidalgo) es otro de los conventos con un programa epigráfico. En el vano de la puerta que conecta el claustro con el exterior tiene una filacteria con el texto: “BEATUS VIR QUI IMPLEVIT [DESIDERIVM SVVM EX IPSIS: NON CONFVNDENTVR] CVM LOQ-VENT [VR] -INIMI-CIS-SV-IS-IN PORTA] (No será confundido cuando dispute con sus enemigos el juicio) (Salmo 64, 6). En el claustro se dio una gran innovación, ya que los epígrafes acompañan a la imagen, convirtiéndose en un elemento que clarifica,

²⁹ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 106.

explica y centra la atención en un elemento de la escena. En *La crucifixión* se encuentra el texto: “[AVDITE COELI, ET AVRIBVS PERCIPE, TERRA, QVONIAM DOMINVS LOCVTVS EST FI]L[LI]OS ENVTRIBI, ET EXALTATI, [IPSI AVTEM SPREVERVNT. FILIOS ENUTRIVI, ET EXALTAVI, IPSI AUTEM SPREVERUNT ME]” (Oíd, cielos, y escucha tú, tierra; porque habla Jehová: crie hijos, y los engrandecí, y ellos se rebelaron contra mí.) (Isaías1, 2). En *La transfixión* se conserva “VERE FILIVS DEI ERAT ISTE” (El centurión y los que guardaban a Jesús.), texto que continúa diciendo, “Cuando vieron el terremoto y las cosas que sucedían, se asustaron mucho, y dijeron: En verdad éste era el Hijo de Dios.” (Mateo 27, 54). Mientras que en *El entierro de Jesús* se lee “O VOS OMNES QVI TRANSITIS PER VIAM ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICVT DOLOR MEVS” (¡Oh vosotros, cuando pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor, al dolor con que yo soy atormentada!) (Lamentaciones 1, 12) (ilustración 9.7).³⁰ Además de estas frases, están en el claustro alto: “VOS AVTEM GENVS ELECTVM, REGALE SACERDOTIVM GEN[S] SANCTA POPVLVSACQVISITIONIS VT VIRTES ANNVTIETIS EJUS QVI DE TENEBRIS VOS VOCABIT IN ADMIRABILE LUMEN SVVM” (Pero vosotros sois ‘linaje escogido, sacerdocio regio, gente santa, pueblo adquirido para pregonar las excelencias del que os llamó de las tinieblas a su luz admirable’. Vosotros que en un tiempo no erais pueblo, ahora sois pueblo de Dios; los que no habíais alcanzado misericordia, ahora habéis conseguido misericordia.) (Epístola 2, 9) continuándose con “FILIO[LI] MEI, NON DILI GAMVS VERBO NEQVE LINGVA, SED OPERE ET VERITATE IN HOC COGNOSCIMVS QVONIAM EX VERITATE SVMCVS: ET IN CONSPECTV EJUS SVADEBIMVS CORDA NOSTRUM” (Hijitos, no amemos de palabra ni de lengua, sino de obra y verdad. En eso conoceremos que somos de la verdad y aquietaremos nuestro corazón ante Él, porque si nuestro corazón nos arguye, mejor que nuestro corazón es Dios, que todo lo conoce.) (Juan 3, 17).

³⁰ Además de estos epígrafes también se pintó “FEAG[.] V [.] T” en la escena de *La resurrección* y “REPART [...] SS[...]Y[...]CUNS” en *El descenso*, las cuales, debido a su deterioro, no se puede identificar su texto de origen.

Así, desde el portal de peregrinos, el corredor o las estancias de los claustros, había textos que acompañaban la vida de las personas, los cuales, a diferencia de los conventos franciscanos, estaban dedicados a la meditación de los frailes y buscaban en ocasiones exaltar su labor y darles ánimos a los religiosos; en otras se resaltaban las reglas de comportamiento que debían de tener; a veces los textos protegían y santificaban al templo y; algunas más, los muros contenían antífonas y alabanzas destinadas a glorificar a Dios por la eternidad. Convirtiéndose el convento en un libro, donde el fraile, al leerlo, obtenía consuelo y fuerzas para proseguir con su labor.

Esta exuberante decoración pintada en la parte superior del muro tenía su contraparte en el desplante de la pared, donde los guardapolvos, en lugar de presentar diseños geométricos sencillos, tenía pintada una lujosa balaustrada. En Atotonilco el Grande (Hidalgo) encontramos sobre un fondo negro una serie de balaustres que tienen en la sección superior un diseño de chevrón, hojas de acanto en la zona media y perlas isabelinas en el pasamanos (forma común en la decoración arquitectónica de este convento) (ilustración 9.8.1). Otro modelo parecido se encuentra en el convento de Malinalco, donde se dibujó, también en un fondo negro, una balaustrada blanca compuesta por distintas formas circulares (ilustración 9.8.2). En cambio, en el convento de Huatlatlauca, el fondo se dejó en blanco y se dibujaron con negro balaustres con hojas de acanto que parten de la zona media hacia arriba y hacia abajo, mientras que el pasamanos adquiere mayor complejidad al usarse una figura fitomorfa (ilustración 9.8.3). Un pequeño cambio de este diseño lo encontramos en el convento de Epazoyucan, donde la pintura será más delicada, encontrándose hojas de acanto que brotan de la parte intermedia y se extienden hacia la parte superior e inferior, mientras que una vid se enrolla en el pasamanos (ilustración 9.8.4). En este mismo convento se encuentra un diseño más complejo, compuesto por dos filas de balaustradas formadas por hojas de acanto y divididas por un grotesco con un roleo vegetal (ilustración 9.8.5). Por último, un caso especial fue el



Ilustración 9.6. Epígrafe con el fragmento de una antífona cantada en la vigilia de la fiesta de la Epifanía, donde se distingue “BAPTISABANT AQUA ET SPE OMNES PVRI (muro oeste) FICAMVR” (Bautizar y somos purificados por el agua y el espíritu). Muro de la epístola del sotocoro de la iglesia de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.7. *El descenso* rodeada por el epígrafe “O VOS OMNES QVI TRANSITIS PER VIAM ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICVT DOLOR MEVS” (¡Oh vosotros, cuando pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor, al dolor con que yo soy atormentada!) (Lamentaciones 1, 12) en el convento de San Agustín Atotonilco el Grande, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).

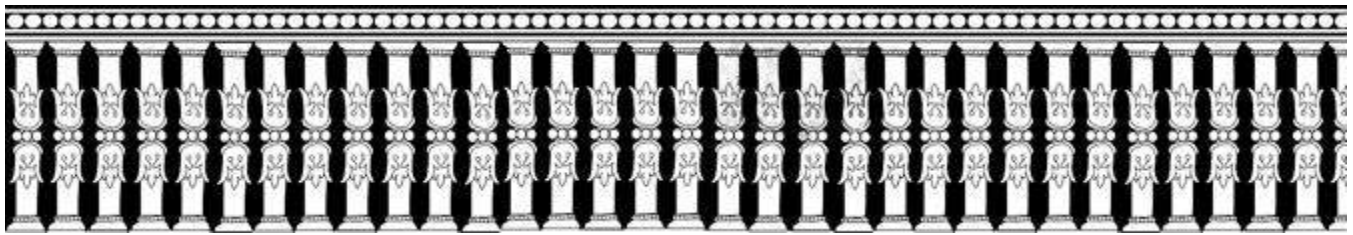


Ilustración 9.8.1. Guardapolvo en el convento de San Agustín Atotonilco el Grande, Hidalgo.

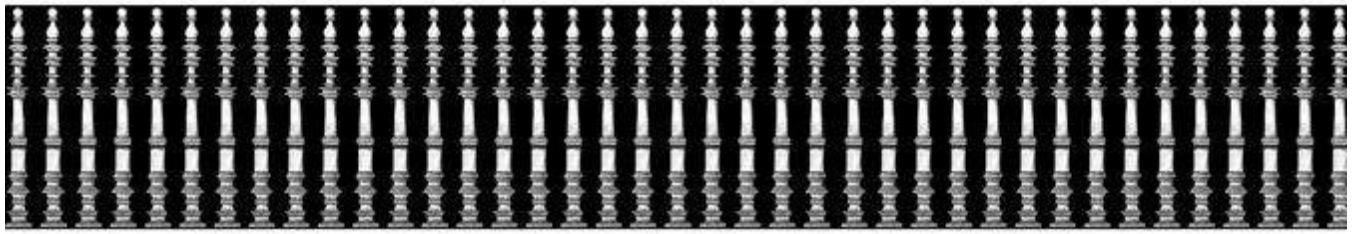


Ilustración 9.8.2. Guardapolvo en el convento de Santa María de los Reyes Huatlatlauca, Puebla.

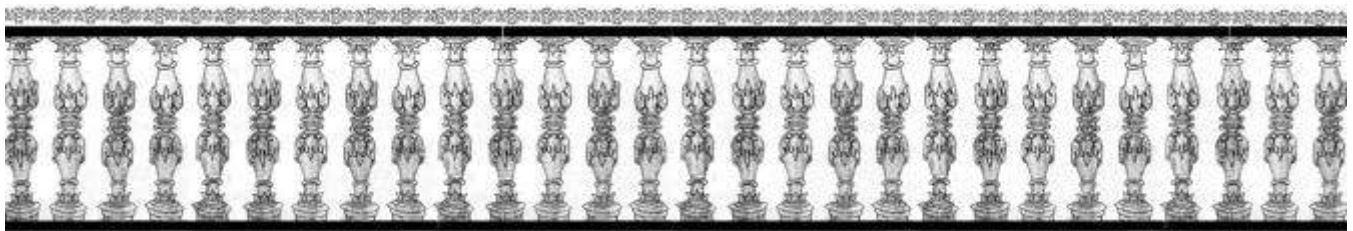


Ilustración 9.8.3. Guardapolvo en el convento de Santa María de los Reyes Huatlatlauca, Puebla.

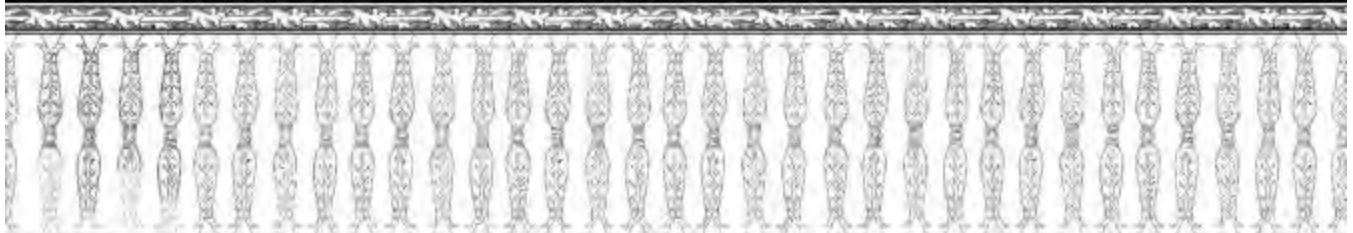


Ilustración 9.8.4. Guardapolvo en el convento San Andrés Apóstol Epazoyucan, Hidalgo.

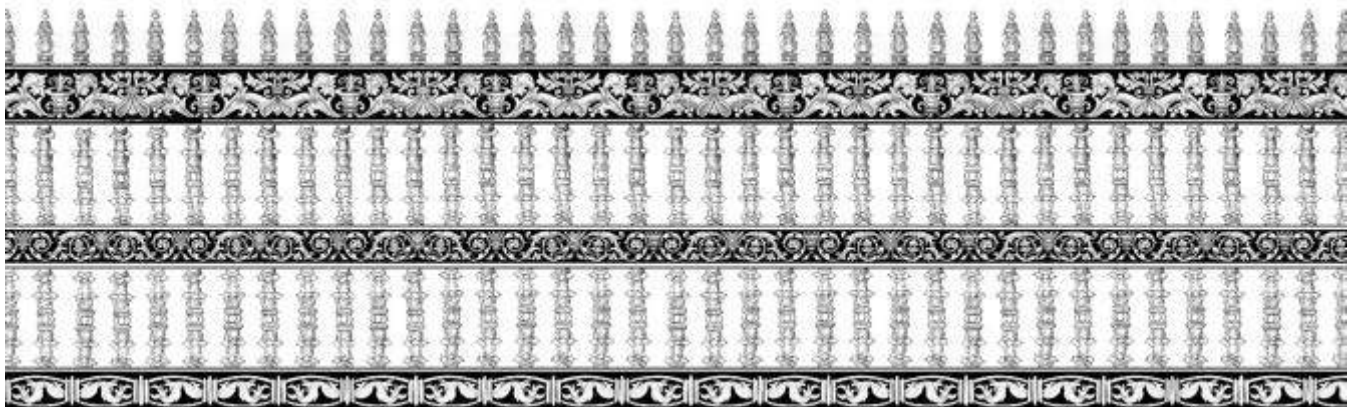


Ilustración 9.8.5. Guardapolvo en el convento San Andrés Apóstol Epazoyucan, Hidalgo.

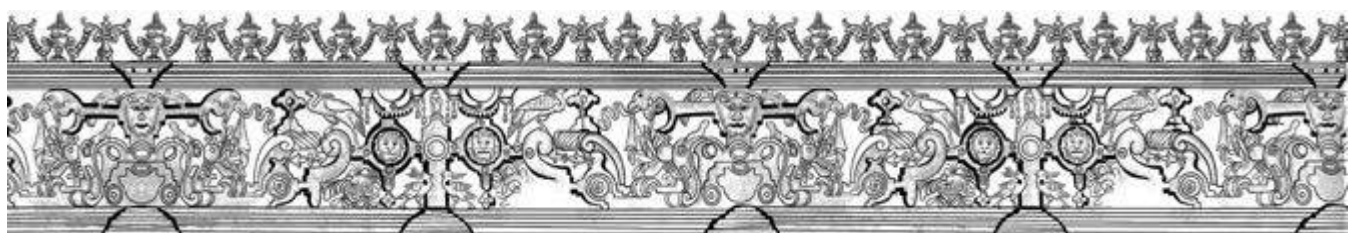


Ilustración 9.8.6. Guardapolvo del convento de los Santos Reyes Metztlán, Hidalgo.

guardapolvo del convento de Metztitlán, el cual, como se ha mencionado, se copió de un grabado elaborado por Corneliz Cort en 1560 (ilustración 4.11), donde se intercalan mascarones, molduras, cortinajes, aves y macetones (ilustración 9.8.6), creándose una decoración única en su tipo.

Los casetones de la bóveda, las cenefas de los muros y los diseños del guardapolvo le daban al convento una gran suntuosidad, la cual era complementada por las representaciones de los muros y los contrafuertes, eje del programa pictórico. El centro de la pared muchas veces se vio decorado con un patrón ornamental, ocupándose roleos vegetales con flores, uvas y granadas que convivían con distintos pájaros; también se pintaron dinteles y jambas de raigambre renacentistas que recorrían todo el muro y, en ocasiones se colocaron diseños semejantes a los casetones, intercalándose hexágonos, rombos o cruces a lo largo de los muros.

Además de estos diseños, las escenas fueron muy importantes, ya que eran donde se focalizaba la mirada del espectador y con ello su reflexión. Al igual que en los conventos dominicos, en los edificios agustinos se pintaron santos dentro de un nicho compuesto por dos columnas que sostienen un arco. Estas imágenes las encontramos en distintos espacios, desde los contrafuertes de los edificios, en los lunetos de las bóvedas e, incluso, a lo largo de los muros.

Los agustinos, a diferencia de los franciscanos y dominicos, pintaron mayoritariamente a frailes, beatos y santos vinculados a san Agustín, mientras que, en segundo término, se encuentran los mártires, padres de la Iglesia y santos ajenos a la orden (tabla 9.1). Una de las novedades que encontramos en los conventos agustinos son las imágenes de los filósofos griegos y romanos quienes habían sido rescatados por los humanistas del Renacimiento. Estos personajes eran concebidos como precursores de la verdad cristiana, ya que ellos, sin conocer la revelación del Antiguo Testamento, en su deseo de encontrar el verdadero fundamento del mundo y el sentido de la vida humana,

habían llegado a tener una tenue comprensión de Dios, lo cual llevó a que algunos de sus escritos, como el caso de Clemente de Alejandría, fueran considerados como un tercer Testamento.³¹ La inclusión de los autores de la antigüedad no era algo extraño, ya que en el convento franciscano de Cuauhtinchan se habían pintado sentencias de estos pensadores, lo que sí era una novedad era incluir sus imágenes.

Así, en el muro sur del cubo de las escaleras del convento de Atotonilco el Grande (Hidalgo) se pintó a san Agustín y a cada lado se encuentran tres bustos humanos dentro de una arcada (ilustración 4.44). A la derecha, en el recuadro superior, se encuentra una leyenda con el nombre “SOCRATES”, debajo “PLATO” y en la última sección está Aristóteles, aunque se encuentra borrada la leyenda. Del lado contrario inicia la secuencia en la parte superior con “PITAGORAS”, después “SENECA” y por último “CICERON”. Las figuras humanas, que están dentro de las arcadas, representan a los filósofos y fueron elaboradas con una línea negra que contornea y delimita las formas y, en su interior, se crea un degradado que modela la figura y les da volumen, creándose el plegado de las vestimentas y la expresión de los rostros. Los filósofos fueron reinterpretados como personajes del siglo XV-XVI, vestidos con túnicas, capas, camisas y sombreros del momento. Esta particularidad, como se mencionó anteriormente, proviene de la portada del libro *Contenta decem librorum moralium Aristotelis* (1542) que se usó como base para la composición del mural. De ahí también se extrajeron las frases escritas junto a la cabeza de los personajes, las cuales, al estar descontextualizadas de su texto original, se convierten en una suerte de mensaje revelado. En Aristóteles se lee “NO DEVIRTUTE SCIRE SAT EST SED ENITENTUM EST IPSAM HUBERE” (No es suficiente conocer la virtud, sino esforzarse por poseerla); en Pitágoras se escribió “STATRAM NE TRANSGREDIARE ID EST VIRTUTES? MEDIUM EN TRANSEAS” (No inclinar el fiel de la balanza: esto es, no traspases el medio de la virtud); en Sócrates se encuentra

³¹ María Ángeles Vitoria Segura. *Miguel Ángel, el pintor de la Sixtina* (Madrid: Rialp, 2013), 103.

TABLA 3. SANTOS PINTADOS EN LOS CONVENTOS AGUSTINOS																					
Santo	Convento								Santo	Convento											
	Yecapixtla	Atotonilco	Metztitlán	Epazoyucan	Actopan	Tezontepec	Totolapan	Tlayacapan		Acolman	Culhuacán	Yecapixtla	Atotonilco	Metztitlán	Epazoyucan	Actopan	Tezontepec	Totolapan	Tlayacapan	Acolman	Culhuacán
Santo sin atributos	X			X	X	X				Jorge Remonese	X					X					
Aristóteles		X								Ugolino de Orvieto ³²					X						
Pitágoras		X								Gerardo de Vérgamo					X						
Sócrates		X								Pedro Bruniquello					X						
Platón		X								Gregorio de Arimino					X						
Cicerón		X								Fray Bartolomé de Urbino					X						
Séneca		X								Jacobo Ubertino					X						
San Pedro					X	X				Fray Buenaventura de Padua					X						
San Pablo					X	X				Tomás de Argentina					X						
María Magdalena					X		X			Alonso de Florencia ³³					X						
San Mateo			X							Alexandre de Saxoferrato					X						
San Marcos			X							Fray Alonso de Toledo					X						
San Lucas			X							Alonso de Córdoba					X						
San Juan			X							Bonaventura Patavinus					X		X				
Gregorio Magno	X		X							Fray Paulo Veneto					X						
San Ambrosio			X							Fray Pablo de Roma					X						
San Jerónimo			X	X						Diego Pérez					X						
San Agustín	X	X ³⁴	X	X ³⁵	X ³⁶	X	X	X	X	Martin de Córdoba					X						
Santa Mónica					X		X	X		Guillermo de Vechio					X						
San Navigio							X			Juan de Sahagún								X	X		
Valerio obispo de Hipona					X					Amadeo de Saboya										X	
Simpliciano				X	X	X	X			Juan de Estonio	X										
Santa Melania							X			Fray Dionisio de Murcia					X						
Santa Perpetua	X						X			Tomás de Villanueva					X						
Santa Felicitas							X			Fray Jerónimo de Nápoles					X						
San Nicolás Tolentino				X ³⁷	X ³⁸	X ³⁹		X	X	Andrea Quatiebras							X				
Esteban Mora					X					Paolo de San Guillermo											X
Guillermo de Aquitania				X	X		X			Martín de Condres											X
San Juan Bueno de Mantua					X					Mártires agustinos de África											X
Egidio Collonna					X					Mártires agustinos de Londres							X				X
Santa Clara							X			Padre celestial						X					

³² Santiago Sebastián, "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)" en *Arte Sevillano* 2 (1980): 11-16.

³³ Sebastián lo identificó como fray Onofrio de Florencia. Sebastián, "Libros hispalenses", 13.

³⁴ Se representa en el muro sur de la escalera como vencedor de herejías y en la parte central.

³⁵ Se encuentra en la capilla abierta y en el refectorio.

³⁶ Se encuentra en el cubo de las escaleras y en la sala prioral, en esta última está acompañado por san Nicolás Tolentino.

³⁷ Se encuentra en el portal de peregrinos y en el anterefectorio.

³⁸ Se encuentra en el cubo de las escaleras y en la sala prioral.

³⁹ Se narra en cuatro contrafuertes su vida y martirio.

“ADOLESCENTES SPECULUM CONSULTANT: QUO AD BONUM INCINTENTUR” (Los jóvenes miran el espejo para esforzarse bien); en Platón se halla la frase “BREUES VIRTUTES LABORES AETERNA VOLUPTAS SEQUITUR” (Los trabajos de la virtud son breves, de ellos se sigue eterno placer); en Cicerón se escribe “QUI VIRTUTI PRAEDITI SUNT: SOLIS SUNT DIUITES” (Solamente son ricos los que están llenos de virtud) y , por último, en la representación de Séneca se encuentra “NUNQUAM STYGIAS FERTUR AD UMBRAS INCLYTA VIRTUS” (La virtud ínclita nunca lleva a las sombras infernales.).⁴⁰

Además de estos filósofos, los agustinos pintaron distintos santos comunes para las órdenes. San Pablo y san Pedro se encuentran en las celdas priorales de los conventos de Actopan (ilustración 9.9) y Tezontepec (ilustración 9.57). María Magdalena se pintó en los conventos de Actopan (ilustración 9.15) y Tlayacapan, haciendo penitencia en la gruta de la Saint Baumé, tema que ayudaba a reflejar el ideal ermitaño de los agustinos.

Junto a estos personajes también se representaron a los cuatro evangelistas en los lunetos del claustro bajo de Metztlán (ilustración 4.27), los cuales, se copiaron de los grabados de Pieter van der Heyden (1554)⁴¹ (ilustración 4.26). Estos personajes están, en el mismo convento, junto a los padres de la Iglesia, es decir, aquellos autores que en los primeros siglos del cristianismo construyeron un conjunto de ideas que dieron forma a las creencias, a saber, san Gregorio Magno, san Ambrosio, san Jerónimo y san Agustín. Con lo cual, al pintarse a estos dos grupos, se representaba a los autores que forjaron las ideas y los textos fundamentales de la religión. A diferencia de los evangelistas, que se encuentran entre nubes (en un plano elevado), los padres de la Iglesia están en la tierra, rodeados de todo un mobiliario renacentista, con paredes decoradas con diseños clásicos, columnas adornadas, paredes que simulan el mármol, un piso ajedrezado y un tapiz al

⁴⁰ Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe. El convento de san Agustín de Atotonilco el Grande* (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 186.

⁴¹ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 62.

fondo. Todos están sentados en una silla y escriben sobre un escritorio, todos menos san Jerónimo, quien se representó con su atuendo cardenalicio y un libro en sus manos (ilustración 9.11).

De estos personajes, san Agustín fue el padre de la Iglesia que más se representó, debido a que fue él quien creó las bases de comportamiento y misticismo de los agustinos. Su figura, de manera individual la encontramos en los conventos de Yecapixtla, Atotonilco, Metztlán, Epazoyucan, Actopan, Totolapan, Acolman y Culhuacán. En ocasiones, como ocurre en el convento de Atotonilco el Grande, se representó de frente, con una larga barba y ojos penetrantes; porta la mitra de obispo, los brazos están extendidos y sostiene un libro con una iglesia (ilustración 4.44). Sobre su cabeza se colocó una cartela con la inscripción “HIC DOCET, ARCANA CELESTIA CUNCTA MAGISTER HIC EST SANCTUS DOCTOR THEOLOGORUM PRÍNCEPS NON IURAMUS VERBA, SED VERITATEM FATEMUR PRAE CETERI OMNES DOGIT SNCTIUS” que Ana Luisa Sohn traduce como: “Este maestro aquí enseña en unidad, las cosas ocultas y celestes y aquí está el santo doctor, príncipe de los teólogos. No lo decimos por hablar, sino mostramos la verdad, ya que fue el primero que mostró al santo Dios”.⁴² Además de esta gigantesca figura, las representaciones más comunes están en los contrafuertes. En el caso de Yecapixtla la figura de san Agustín está de pie, en posición de tres cuartos y vestido como obispo (ilustración 9.10). Lleva el atuendo negro de los agustinos y encima tiene una capa fluvial. En su mano izquierda sostiene el báculo y en la derecha un libro con una iglesia. Se representa inexpresivo, al igual que la gran mayoría de los santos agustinos, barbado y con la mitra de obispo en la cabeza. En la parte superior hay una cartela que dice “s. PATER AGUSTINUS DOCTOR”, mientras que el santo es enmarcado por un par de columnas abalaustradas que sostienen un arco de medio punto con una venera, elementos que se pintan de rojo y azul, evidenciándose con ello un repinte realizado

⁴² Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 181.

en la siguiente etapa.

La exaltación de san Agustín también se hizo de forma indirecta al resaltar a un grupo de personas que vivieron y se relacionaron con él. Santa Mónica, la madre de san Agustín, se pintó en los conventos de Actopan (ilustración 9.15), Totolapan y Tlayacapan. Su figura era muy importante, ya que facilitaba hacer la analogía de Agustín y Mónica con Jesús y María, creándose con ello una semejanza y una equiparación entre estos personajes. También en el convento de Totolapan está Navigio (hermano de Agustín) y su hermana Perpetua quien se pintó en Yecapixtla (ilustración 4.57).

Afín al núcleo familiar encontramos a personas que influyeron de forma decisiva en la vida del santo, como Valerio (obispo de Hipona) que ordenó sacerdote a san Agustín, cediéndole la mitra tras su muerte (ilustración 9.15),⁴³ Simpliciano (sucesor de Ambrosio y arzobispo de Milán) con quien san Agustín tuvo una estrecha relación y fue un ejemplo de sabiduría y bondad para el fundador de los agustinos,⁴⁴ Melania, contemporánea de san Agustín, quien repartió todos sus bienes y llevó una vida de pobreza y ascetismo en el norte de África donde creó una estrecha amistad con este sant,⁴⁵y Felicitas (ilustración 4.57), esclava de Perpetua, que vivió a inicios del siglo III y murió martirizada por negarse a adorar a los dioses romanos durante las persecuciones realizadas por Séptimo Severo.⁴⁶ La estrecha relación entre Perpetua y Felicitas, relacionó a la Perpetua del siglo III con la hermana de san Agustín, convirtiéndose también Felicitas en hermana del santo.⁴⁷

Fuera de este círculo cercano a san Agustín, el segundo santo más representado es san Nicolás Tolentino, pintado en los conventos de Epazoyucan, Actopan (ilustración

⁴³ San Agustín, *Las confesiones* (Madrid: Akal, 1986), 13.

⁴⁴ San Agustín, *Las confesiones*, 182.

⁴⁵ Sebastián Portillo y Aguilar, *Crónica espiritual agustiniana. Vidas de santos, beatos y venerables religiosos y religiosas del orden de su gran padre Agustín, para todos los días del año*, Tomo IV, (Madrid: Imprenta de fray Alonso Orozco, 1732), 458-9.

⁴⁶ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F, T. II, v. 1* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 508.

⁴⁷ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 508.



Ilustración 9.9. San Pedro en la sala prioral del convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.10. San Agustín en el claustro bajo del convento de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.11. San Jerónimo en el claustro bajo del convento de los Santos Reyes Metztitlán, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.12. San Agustín y san Nicolás Tolentino en la sala prioral del convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo. En la cenefa se colocó el epígrafe “SCRUTAMINI SCRIPTURAS G2, ILLAE SUNT, 2UE TESTIMONIUM PERHIBENT DE ME. JHOANNIS EVANGELISTE. IHUS XP ET MARIA BI2GO” (registrar las sagradas escrituras, ellas son las que están dando testimonio de mí. Juan Evangelista, Cristo y Virgen María.)

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.13. Juan de Sahagún en el convento de San Juan Evangelista Culhuacán, Ciudad de México. Extraída de Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, FFyL, IIH, 2012), 545.



Ilustración 9.14. Guillermo de Aquitania en el claustro alto del convento de San Juan Bautista Tlayacapan, Morelos. Extraída de Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, FFyL, IIH, 2012), 542.

9.12 y 9.15), Totolapan y Culhuacán. Este personaje se caracteriza por poseer el hábito negro de los agustinos decorado con estrellas, en una mano lleva un crucifijo con lirios y en la otra sostiene una bandeja con pequeñas aves, en alusión al milagro que ocurrió, cuando resucitaron a los perdigones asados que le habían dado para que recuperara fuerza.⁴⁸

Además de este santo, los agustinos fueron los primeros en representar a los frailes de la congregación que habían destacado por su sabiduría o santidad, recurso que fue utilizado en épocas posteriores por las otras órdenes.

La rememoración de los frailes de la Orden de San Agustín abarca a religiosos que vivieron entre los siglos XII a mediados del siglo XVI, momento en el cual se pintaron varios de los conventos novohispanos. En Epazoyucan, Actopan (ilustración 9.15) y Totolapan (ilustración 9.14) se pintó a Guillermo de Aquitania, activo a mediados del siglo XII en Francia y Alemania, quien reconstruyó la orden y le dio un nuevo carisma a la congregación, tanto en lo material como en lo espiritual.⁴⁹ También se pintó en Actopan a san Juan Bueno de Mantua y a Egidio Collona (ilustración 9.15), quienes vivieron en el siglo XIII. El primero de ellos fue el fundador de los joanistas, corriente eremítica integrada a la orden de san Agustín durante “la gran unión”. Él le entregó el hábito a san Francisco y se destacó por su santidad, los milagros realizados y su vocación eremítica, características que lo llevaron a dirigir la orden. Este es el mismo caso de Egidio Colonna, quien gobernó a los agustinos a finales del siglo XII y destacó como teólogo.⁵⁰ Asimismo, en los conventos de Tezontepec y Tlayacapan se pintó a Bonaventura Patavinus, provincial de la orden, quien, después de reunirse con el papa, fue flechado mientras predicaba en el púlpito, convirtiéndose las flechas en su rasgo iconográfico.⁵¹

⁴⁸ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, T. II, v. 2* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 443.

⁴⁹ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 120.

⁵⁰ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 121.

⁵¹ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 242.

Como se habrá podido advertir, en el cubo de la escalera del convento de Actopan fue donde se pintó la mayor cantidad de frailes. Estos religiosos se dibujaron de una forma estereotipada, enmarcados por columnas abalaustradas que sostienen un arco de medio punto, con una decoración renacentista. En el interior se pintó una baldosa cuadrada, con un muro de ladrillos y en el fondo un paisaje con árboles, montañas y nubes. Algunos frailes se encuentran parados con cartelas que contienen su nombre y otros más están sentados frente a un escritorio, con lo cual se exalta su labor intelectual.

Los personajes del siglo XIV que destacaron por su labor intelectual son: Pedro Bruniquello, escritor y creador de un índice analítico de la *Biblia*;⁵² Bartolomé de Urbino (ilustración 9.15) estudioso de san Agustín y san Ambrosio; Jacobo Ubertino (ilustración 9.15) que glosó la obra de Pedro Lombardo (autor estudiado por los agustinos);⁵³ y Alonso de Toledo (ilustración 9.15) escritor que tuvo un gran éxito y sus obras fueron recomendadas en las constituciones agustinas de 1551.⁵⁴

También se pintaron a los generales de la orden: Ugolino de Orvieto y Buenaventura de Padua (ilustración 9.15) (1377) fundadores de los estudios de Bolonia;⁵⁵ Gerardo de Vergamo (1360), teólogo, filósofo y jurisconsulto;⁵⁶ Gregorio Armino, escritor de distintos textos que eran recomendados por los agustinos; y Tomás de Argentina (ilustración 9.15) que, durante su mandato, exigió una vocación especial a los sacerdotes.⁵⁷ Además de estos personajes, existen algunos difíciles de identificar, como: Alonso de Florencia o Onofrio de

⁵² Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 116-7; Jeronimo Roman, *Chronica de la orden de los ermitanos del glorioso padre sancto Augustin, diuidida en doze centurias* (Salamanca: Terranova, 1569), 78v.

⁵³ Sebastián, "Libros hispalenses", 13; Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 119.

⁵⁴ Sebastián, "Libros hispalenses", 14; Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 125

⁵⁵ David Gutiérrez, *Los agustinos en la Edad Media: 1357-1517* (Roma: Institutum Historicum Ordinis Fratrum S. Augustini, 1977), 103; Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 120. Sebastián, "Libros hispalenses", 13

⁵⁶ Santiago Sebastián lo identificó con Gerardo de Siena. Sebastián, "Libros hispalenses", 116.

⁵⁷ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 122.

Florencia (ilustración 9.15),⁵⁸ Alexandre de Soxferrato o Alejandro de Santo Elpidio (ilustración 9.15) y Alonso de Soria,⁵⁹ quien también puede ser Alonso de Córdoba, fraile que introdujo el nominalismo en España.⁶⁰

En otros conventos también se exaltaron a los frailes del siglo XIV, como ocurrió en Yecapixtla y Tezontepec,⁶¹ donde está Jorge Cremonese, agustino que fue conocido por “la fanctidad del fancto varón [...] cuyo cuerpo resplandece por muchos milagros en nuestro convento de Milán”.⁶²

Los frailes que vivieron en el siglo XV tienen menos presencia que los de la centuria anterior. En Actopan se pintó a: Paulo Veneto (ilustración 9.15), autor de diversos libros y destacado predicador que venció a varios herejes en disputas públicas; Pablo de Roma (ilustración 9.15), penitenciario de Sixto IV, que propuso una reforma en la curia romana;⁶³ Diego Pérez (ilustración 9.15) comentarista de la *Biblia*; Martín de Córdoba (ilustración 9.15), famoso doctor y hábil predicador; y Guillermo de Vechio (ilustración 9.15), general de la orden, que escribió un libro sobre el poder del papa y diversos comentarios a la *Ética* de Aristóteles.⁶⁴

Además de estos frailes, en el convento de Acolman y Culhuacán (ilustración 9.13) se pintó a Juan de Sahagún, fraile del colegio de Salamanca que realizó distintos milagros, como salvar a un niño de un pozo, detener a un violento toro o liberar a la ciudad de la peste.⁶⁵ En Culhuacán también se representó a Amadeo, duque de Saboya, quien dejó todas sus pertenencias para vivir con otros nobles en el convento de San Mauricio, donde

⁵⁸ Sebastián, “Libros hispalenses”, 13; Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 123

⁵⁹ MacGregor, *Actopan*, 48.

⁶⁰ Sebastián, “Libros hispalenses”, 13.

⁶¹ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 233.

⁶² Roman, *Chronica de la orden de los ermitaños*, 88.

⁶³ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 120

⁶⁴ Sebastián, “Libros hispalenses”, 14, Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 125

⁶⁵ Simón de Castilbranco, *Virtudes y milagros en vida y muerte del fray Juan de Sahagún de la orden de N.P.S. Agustín* (Madrid: Imprenta Real, 1669).

crearon la congregación de los caballeros de Jesucristo. Posteriormente, durante el Concilio de Basilea (1439), fue nombrado papa y tomó el nombre de Félix V.⁶⁶

Por último, también encontramos a frailes contemporáneos al proceso de evangelización en el convento de Actopan, pintándose a agustinos que destacaron por su sabiduría, como a Dionisio de Murcia, general de la orden y concededor de la obra de Pedro Lombardo;⁶⁷ Tomás de Villanueva (1488-1555) (ilustración 9.15), provincial de Castilla y Andalucía, que intentó realizar una reforma de la orden;⁶⁸ y Jerónimo de Nápoles (1493-1563) (ilustración 9.15), provincial de la orden, que participó en las discusiones del Concilio de Trento. Además de estos religiosos también se representaron a frailes del siglo XVI que murieron por defender su fe. En Yecapixtla está Juan de Estonio o John Stone, fraile agustino que murió en Canterbury en 1539. Él, durante la crisis entre el papado y el rey Enrique VIII de Inglaterra, se negó a afirmar la supremacía del rey sobre el papa, por lo cual fue encarcelado y torturado. En Tlayacapan también se representó a Andrea Quatiebras (ilustración 9.16), fraile francés que murió a manos de los calvinistas en 1567, al cual se le representa de pie, decapitado y con la cabeza a uno de los lados. Lleva un paño atado a la cintura y sostiene su piel en una mano.⁶⁹ Por último, en Culhuacán están Martín Condres y Paolo de San Guillermo, mártires ingleses muertos en 1544 por órdenes de Enrique VIII.

Además de estas menciones individuales, también se exaltaron de manera grupal a los frailes agustinos asesinados por defender su fe. En Culhuacán y en Tlayacapan se pintaron a los mártires agustinos de Londres, quienes murieron alrededor de 1539 cuando los ejércitos reales ingleses tomaron el convento de esa ciudad. Este grupo se representa en el convento de Culhuacán (ilustración 9.17) con tres frailes en primer plano con una

⁶⁶ Roman, *Chronica de la orden de los ermitaños*, 84, 79v.

⁶⁷ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 117, Roman, *Chronica de la orden de los ermitaños*, 107 v.

⁶⁸ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 123.

⁶⁹ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 243.

Biblia en la mano y una palma en la otra. Tienen flechas y puñales clavados en el pecho y visten el hábito agustino, el cual adquiere volumen con una degradación que crea pliegues rectos en el atuendo. Al fondo se representaron los rostros de otros frailes, los cuales, conforme se alejan, se pintan círculos para dar la idea de una multitud. Otro grupo de agustinos que fue exaltado fueron los mártires africanos, quienes murieron en el siglo V, cuando el rey Hunerico decretó la expulsión de los cristianos del actual territorio de Túnez. Dado que un grupo de monjes se negó a abandonar el territorio, fueron condenados a ser quemado vivos, pero al no prenderse los leños, los soldados entraron en cólera y los mataron a golpes.⁷⁰

Este carisma único de los agustinos, que permitió pintar a filósofos de la antigüedad, a los padres de la Iglesia, a los evangelistas, al círculo cercano de san Agustín y a los miembros de la orden, se acompañó con distintas escenas que creaban un discurso propio.

Los conjuntos agustinos tuvieron un rico programa pictórico con la mayor cantidad de escenas del Antiguo Testamento e hicieron el más detallado registro de la vida de Cristo, el cual abarca desde *La anunciación* hasta *El pentecostés*. Además, también se hizo alusión a la vida de san Agustín y de María, se exaltaron las virtudes y el actuar de los frailes (para lo cual se realizaron analogías con el Antiguo Testamento); se pintaron paisajes con una fauna y una flora que entreteje los conceptos prehispánicos y occidentales; y se representó la vida eremítica a la que aspiraban los frailes (tabla 9.2).

Gran parte de las escenas del Antiguo Testamento se encuentran en Metztitlán (Hidalgo) donde se pintó *El sacrificio de Isaac*, *La expulsión de Jonás de la ballena* y *La destrucción de los ídolos*. Estos temas buscaban generar un vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, al mostrar cómo la llegada de Cristo había sido anunciada desde los primeros tiempos. Así, uno de los temas comunes es *El sacrificio de Isaac*, ya que esta

⁷⁰ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 240.

escena, además de mostrar el inicio de una nueva etapa de la humanidad, al elegirse a Abraham como el líder del nuevo pueblo, ayudaba a relacionar a Isaac con Cristo, ya que ambos fueron condenados por su padre y tuvieron que cargar el objeto de su martirio.⁷¹ Esta relación también existía en el caso de *La expulsión de Jonás de la ballena*, donde se prefiguraba la muerte de Cristo y su resurrección. San Agustín comentaba al respecto: “¿Cuál fue el fin de ser engullido en el vientre del cetáceo y ser devuelto a los tres días, sino significar a Cristo que había de volver al tercer día de lo profundo del Infierno?”.⁷² Una de las imágenes trascendentales para el contexto novohispano es *La destrucción de los ídolos* o *La serpiente de bronce* (ilustración 9.18). En este mural se pintó el fondo de un paisaje prototípico, con pastos, árboles y casas que se pierden a lo lejos. En el centro un soldado destruye con una vara una serpiente de bronce enroscada en un árbol. Del lado derecho Ezequías ordena su destrucción, al apuntar con su cetro hacia la serpiente, mientras que en el piso están fragmentos de esculturas, distinguiéndose torsos, cuellos y brazos de los ídolos. En la zona de la derecha está una figura que nos muestra el dominio del tlacuilo al dibujar a un personaje recostado, sosteniendo su cuerpo con los codos, una de las piernas está flexionada y tiene la cabeza vuelta hacia atrás, como un digno ejemplo del arte renacentista. Esta escena, de acuerdo con Constantino Reyes Valerio, intentaba mostrar a los indígenas que la idolatría no era bien vista a los ojos de Dios; mientras que Martín Olmedo interpreta el mural como una narración crística, donde Dios, al haber triunfado sobre la muerte, destruirá a los falsos dioses y todas las naciones de la tierra recibirán el mensaje mesiánico.⁷³

⁷¹ Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995), 68.

⁷² San Agustín, *Obras completas XVI. La ciudad de Dios* (Madrid: BAC, 2004), XVIII,31,2; *cit. pos.* Martín Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán, Hidalgo. El programa iconográfico, sus posibles modelos e implicaciones teológicas* (tesis de maestría en Historia, UNAM, 2007), 91.

⁷³ Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano* (México: INAH, 2000), 426; Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 92.

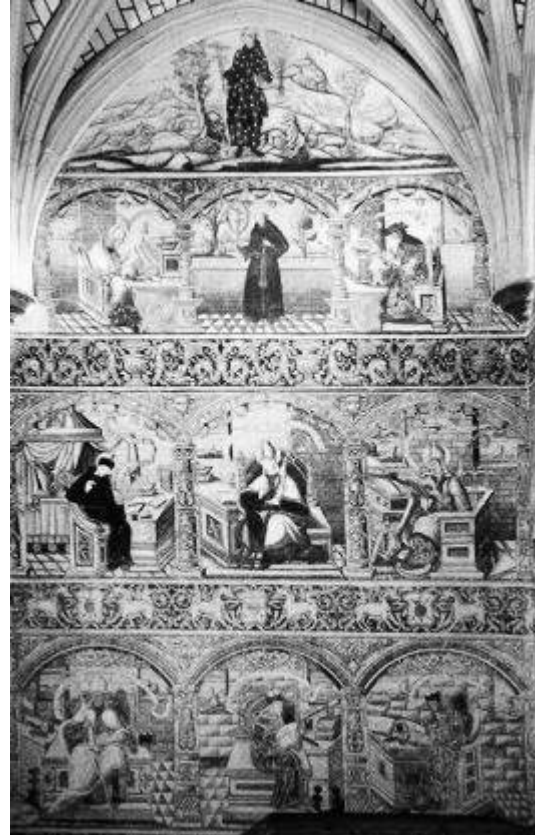


Ilustración 9.15. Pintura en el muro poniente y norte del cubo de la escalera del convento de San Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo. En el muro poniente se representó, de arriba abajo y de izquierda a derecha, a santa Mónica, Jerónimo de Nápoles, Alonso de Toledo, Guillermo de Vechio, Tomas de Villanueva, Alexandre de Saxoferrato, Onofrio de Florencia, Martin de Córdoba, Diego Pérez y Tomás de Argentina. En el muro norte, de arriba abajo y de izquierda a derecha, se representó a san Nicolas Tolentino, Egidio Romano, Guillermo de Aquitania, Buenaventura de Padua, Pablo de Roma, Jacobo Ubertino, Bartolomé de Urbino, un obispo no identificado, Gregorio de Arimino, Pablo Veneto, Valerio y María Magdalena.

Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.16. Andrea Quatiebras en el convento de San Juan Bautista Tlayacapan, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.17. Mártires agustinos de Londres en el convento de San Juan Evangelista Culhuacán, Ciudad de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.18. *La destrucción de los ídolos o La serpiente de bronce* en el claustro alto del convento de los Santos Reyes Metztitlán, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.19. *Job recibe el agua sucia de su mujer o San Alejo* en el convento de San Agustín Atotonilco el Grande, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

Un tema recurrente del Antiguo Testamento es *Job recibiendo el agua sucia de su mujer*, el cual se pintaba en el pasamanos de la escalera, como se aprecia en el convento de Actopan (Hidalgo) y en Atotonilco el Grande (Hidalgo) (ilustración 9.19). La escena tiene bandas grises y blancas que representan una escalera y sobre ella una mujer vierte agua con un balde sobre un hombre mayor, el cual está acostado en la parte inferior.⁷⁴ Esta imagen también puede representar a san Alejo,⁷⁵ quien vendió todas sus propiedades y se fue de peregrinación a Tierra Santa. Al regresar a su pueblo vivió el resto de su vida debajo de la escalera de la casa de su padre, sin que nadie lo reconociera, con lo cual se convirtió en el protector de los méndigos y los peregrinos, dos características que exaltaba la orden de los agustinos.⁷⁶

A pesar de esta imagen el tema más común de los murales agustinos, al igual que en las otras órdenes, es la vida de Cristo, la cual se pintó en la capilla abierta, en los corredores y en las estancias del claustro bajo. Estas escenas, como era costumbre, inician con *La anunciación*, pintándose la aparición del arcángel Gabriel a la Virgen María y la posterior revelación de que ella daría luz al hijo de Dios. Esta representación, común en conventos franciscanos, solamente se encuentra en el convento agustino de Acolman (Edo. Mex.). Después, la narración continúa en Tlayacapan (ilustración 9.27) y en Acolman con la imagen de *La visitación*, cuando la Virgen María, embarazada de Jesús, visita a Isabel, quien estaba encinta de Juan Bautista. De ahí, la narración da un salto hasta *La natividad*, pintada en Ixmiquilpan, Actopan y Culhuacán. Esta imagen sigue una convención típica, con al niño Jesús sobre un pesebre junto a José y María. Por lo general, todos se encuentran dentro de un edificio renacentista y a través de una ventana se muestra un sencillo paisaje. A la escena se integraron en ocasiones los pastores, un buey, un burro y

⁷⁴ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 194.

⁷⁵ Elena Estrada de Gerlero, "La pintura mural durante el virreinato" en *Muros, sargas y papeles* (México: UNAM, IIE, 2011), 544.

⁷⁶ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 59.

TABLA 9.2. ESCENAS PINTADAS EN GRISALLA EN LOS CONVENTOS AGUSTINOS

Santo	Convento															
	Yecapixtla	Zacualpa	Atotonilco	Ocuituco	Meztitlán	Epazoyucan	Actopan	Ixmiquilpan	Tezontepec	Acatlán	Atlatlahucan	Totolapan	Tlayacapan	Acolman	Culhuacán	Melinalco
Sacrificio de Isaac					X											
Destrucción de los ídolos					X											
Expulsión de Jonás de la ballena					X											
Job recibe el agua sucia de su mujer			X				X									
Anunciación														X		
Visitación													X	X		
Natividad								X						X	X	
Adoración de los magos														X	X	
Presentación en el templo						X										
Entrada a Jerusalén								X							X	
Lavatorio de los pies	X							X								X
Última cena						X										
Oración en el huerto					X	X	X	X								X
Traición de Judas	X				X	X		X								
Jesús ante Caifás	X							X								
La flagelación	X					X									X	
La coronación	X					X							X	X		
Ecce homo						X	X	X						X		
Simón de Cirene ayuda a Jesús	X				X									X		
Cristo clavado a la cruz														X	X	X
Crucifixión	X	X	X			X ⁷⁷	X	X	X			X	X	X		X
Calvario				X				X								
Descendimiento			X													X
Lamentación						X ⁷⁸							X			X
Entierro de Jesús			X													
Descendimiento al Infierno						X										
Resurrección			X		X	X			X							X
Noli me tangere								X								
Incredulidad de Santo Tomás								X								
Aparición de Jesús a Pedro												X				
Aparición a los discípulos en el mar Tiberiades												X				
Ascensión						X		X								X
Pentecostés								X								
Juicio Final								X						X		
Coro celestial										X	X					
Jesús protector de la orden	X															
Jesús como fuente de gracia					X											
Santa Mónica frente al obispo																
Crisis de san Agustín			X													
San Agustín debajo de la higuera			X													
Presentación de san Agustín como catecúmeno			X													
Bautizo de san Agustín			X													
San Agustín camino a África			X													
San Agustín ermitaño glorificado			X													
La Virgen le entrega su corazón a san Agustín													X			
Muerte de san Agustín			X													
La purificación de la Virgen													X			
El sueño de José													X			
Dormición de la Virgen						X										
Tota Pulchra						X										
Triunfo de la castidad					X											
Triunfo de la paciencia					X											
Pelicano (ave)		X	X													
Paisaje			X													
Elementos vegetales		X														X
Tebaida		X			X	X	X					X				
Labor de evangelización			X													

⁷⁷ Se encuentra en la capilla abierta, el claustro bajo, el refectorio y en la sala de contemplación.

⁷⁸ Esta escena se encuentra en el claustro bajo y en la sala de contemplación.

una oveja; y otras veces están los reyes magos dirigiéndose a la escena principal.

El siguiente episodio es *La adoración de los reyes magos*, mural que se encuentra en los conventos de Acolman y Culhuacán. En esta escena es común encontrar a la Virgen María sentada con el niño en brazos y José detrás de ellos. Enfrente un rey se arrodilla y le ofrece un regalo a Jesús, mientras que los otros dos reyes permanecen de pie en actitud de reverencia. Por último, la narración de la infancia de Jesús se cierra con *La presentación en el templo*, escena pintada en el convento de Tlayacapan (ilustración 9.27), donde vemos a la Virgen María, José y la profetisa Ana, entregándole el niño a Simeone para su presentación. A partir de aquí, en los conventos agustinos, los siguientes murales abordarán a profundidad el tema de la pasión.

Este nuevo ciclo inicia con la *Entrada de Jesús a Jerusalén*, escena que se encuentra en Ixmiquilpan (Hidalgo) (ilustración 9.20) y Culhuacán (Cd. Mx). La escena representa a Jesús montado en un burro, seguido por los apóstoles, siendo recibido por una multitud con palmas. Un caso que destaca en estas escenas se encuentra en el mural de Ixmiquilpan, donde se pintaron pequeñas personas con palmas entre las patas del burro, con la finalidad de simular una multitud. A partir de ahí, las escenas agustinas adquieren un desarrollo minucioso de los hechos de la pasión. La narración prosigue con *El lavatorio de los pies* en los conventos de Yecapixtla, Ixmiquilpan (ilustración 9.20) y Malinalco. Esta escena, relacionada con la humildad, precisa el momento en el cual Cristo, rodeado de sus discípulos, se arrodilla para lavarle los pies a Pedro. Después, en el refectorio del convento de Epazoyucan, se pintó *La última cena*, donde en una mesa larga con distintos platillos, están los apóstoles sentados, cada uno con su atributo, y en medio está Jesús bendiciendo. De ahí continúa la escena de *La oración en el huerto* en los conventos de Metztitlán, Epazoyucan (ilustración 9.21), Actopan, Ixmiquilpan y Malinalco. Esta escena fue una de las más pintadas en los conventos mendicantes y sigue un patrón común con los discípulos durmiendo, Jesús arrodillado, recibiendo de un ángel un cáliz y una hostia, y en el fondo el

ejército romano se aproxima. Una imagen vinculada con el anterior suceso es *La traición de Judas*, la cual la encontramos en los edificios de Yecapixtla, Metztitlán, Epazoyucan (ilustración 9.21) e Ixmiquilpan. Esta escena por lo general tiene una gran cantidad de personas que pueden formar diversos acontecimientos secundarios, pero siempre, en el primer plano, Jesús es aprehendido, mientras que Judas le da el beso que lo hace reconocible a sus captores. Finalmente se representa a *Jesús ante Caifás* (el sumo sacerdote), donde Caifás está sentado en un trono de perfil y los captores presentan a Jesús ante él.

Los siguientes episodios abarcan desde la condena de Jesús hasta su muerte. Todo inicia con *La flagelación*, escena pintada en Yecapixtla, Epazoyucan (ilustración 9.21), Ixmiquilpan y Acolman. Ahí, de forma constante distinguimos a Jesús despojado de su túnica, con una tela cubriéndole la cintura, atado a una columna mientras uno o dos soldados lo golpean con un flagelo. En el mural, como en el caso de Ixmiquilpan, se puede incluir a los apóstoles que contemplan, entre la sorpresa y la aflicción los actos ocurridos. Después se representa *La coronación* en Yecapixtla, Epazoyucan (ilustración 9.21), Tlayacapan y Acolman. En estos murales se distingue a Jesús sentado, con las manos atadas y los ojos vendados, lleva un cetro como caña (elemento que en los murales novohispanos se convirtió en una planta de maíz), mientras dos personas le colocan la corona de espinas con varas. La representación tiene muchas variantes: en ocasiones toda una multitud presencia la coronación, como en Epazoyucan; en otras solamente aparece Jesús con los soldados romanos, como en Acolman; y, un caso particular es el de la celda del convento de Tlayacapan, donde se pintaron a los personajes de los muslos para arriba.

La coronación daba pie a uno de los episodios más conocidos de la pasión: el *Ecce homo* o el momento cuando, después de todas las vejaciones, Poncio Pilatos presenta a Jesús ante la multitud y les dice “He aquí el hombre”, “Ecce homo”. La iconografía de esta escena presenta a Jesús con un paño en la cintura, lleva una capa sobre los hombros, tiene



Ilustración 9.20. *La ascensión, El pentecostés, La entrada a Jerusalén y El lavatorio de los pies* en la sacristía del convento de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

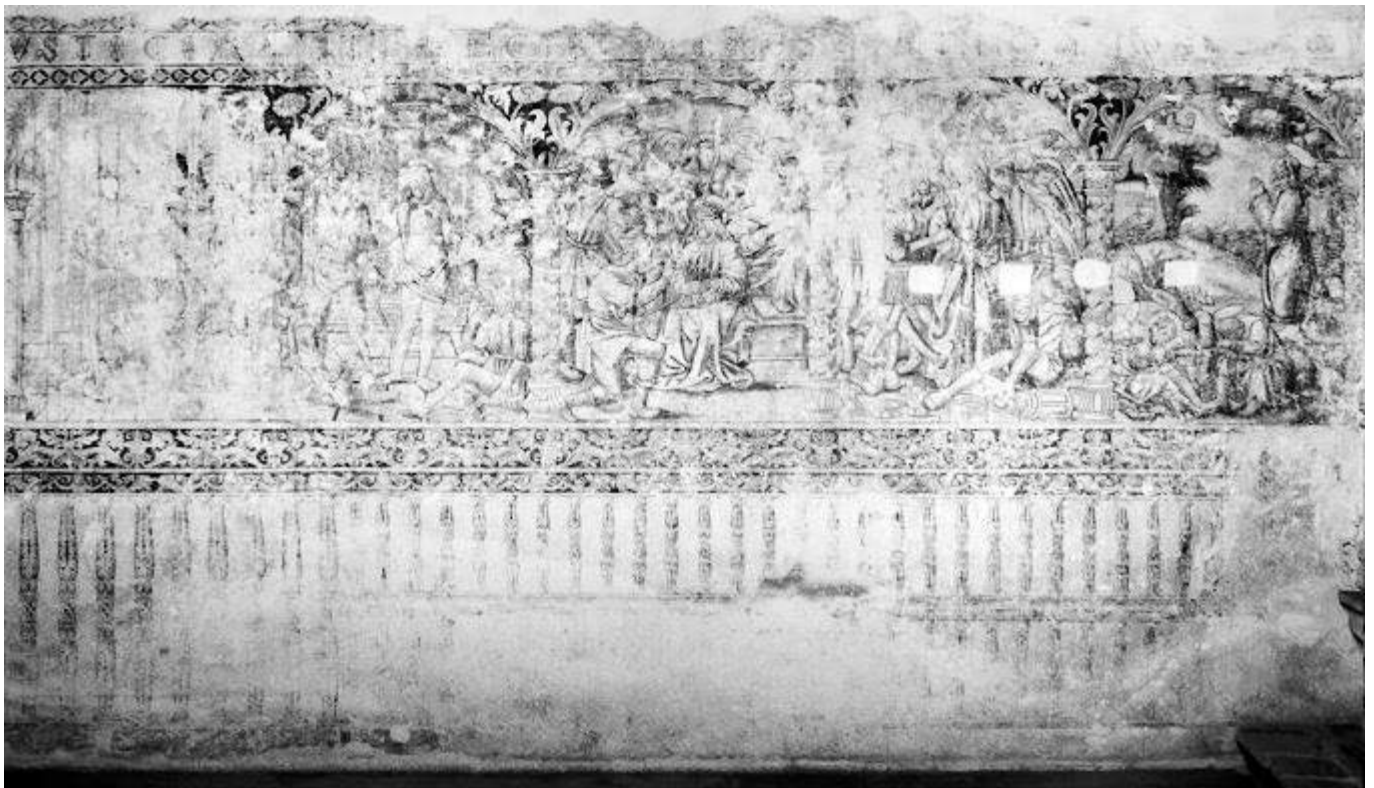


Ilustración 9.21. *La flagelación, La coronación, La traición de Judas y La oración en el huerto* en el refectorio del convento de San Andrés Epazoyucan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.22. *El juicio final* en el convento de San Agustín Acolman, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán. (2010)

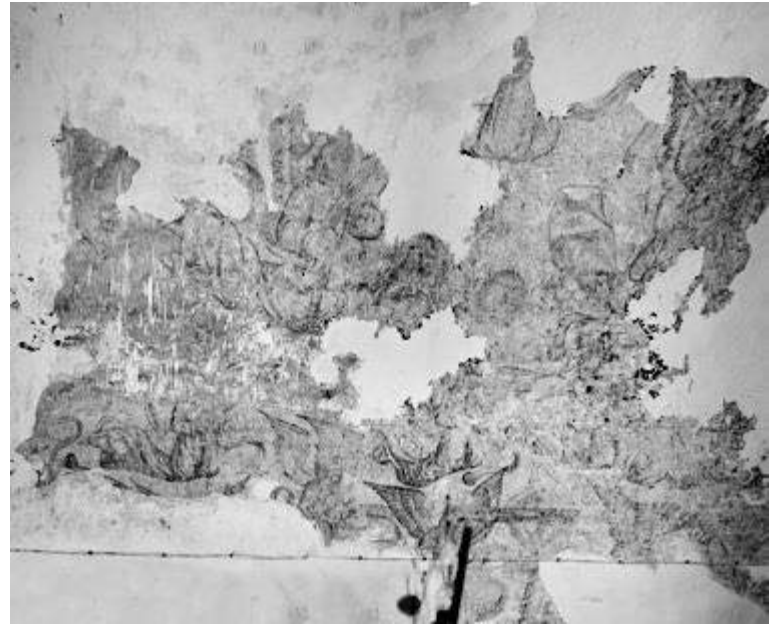


Ilustración 9.23. Ángeles alabando a Dios en la portería del convento de San Miguel Acatlán, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.24. Muerte con guadaña y fraile en el convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Edo. Méx.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

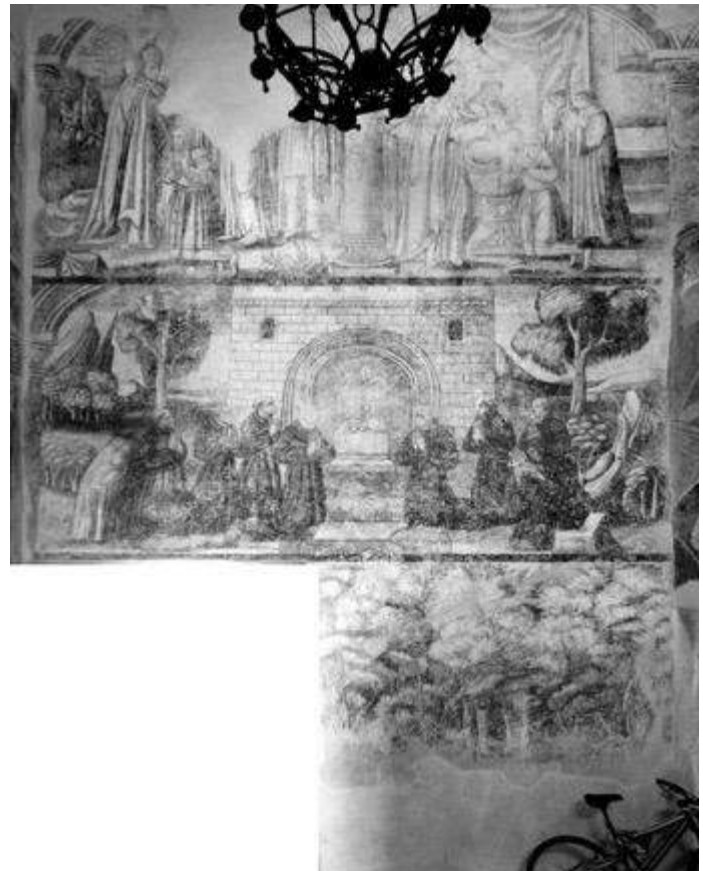


Ilustración 9.25. Representación de *San Agustín como catecúmeno* y *El bautizo de san Agustín* en el cubo de las escaleras del convento de San Agustín Atotonilco el Grande, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)

las manos atadas, sostiene una caña y en la cabeza lleva la corona de espinas. Esta escena está en el convento de Metztitlán, Epazoyucan, Ixmiquilpan y Acolman, y servía como preámbulo a *El camino al Calvario*, imagen que era un anuncio inminente de su muerte. De los distintos episodios que podían representarse, los agustinos decidieron centrarse en el momento cuando Simón de Cirene ayuda a cargar la cruz a Cristo, pintándose en los conventos de Acolman, Culhuacán y Malinalco. La escena, por lo general, presenta a un ejército de romanos detrás de Jesús y, mezclados entre ellos está María y Juan. Cristo encorvado por el peso de los maderos parece caer al suelo, momento en el cual Simón de Cirene le ayuda a cargar la cruz de uno de los extremos. Esta escena era uno de los episodios predilectos del humanismo, ya que permitía vincular a Simón de Cirene con cualquier feligrés y por consiguiente, todos los cristianos habían ayudado a cargar la cruz a Cristo, con lo cual la persona se convertía en su compañero, compartía sus sufrimientos y victorias. De ahí, en los conventos de Acolman, Culhuacán y Malinalco se representó a *Cristo clavado a la cruz* y se culminó con *La crucifixión*. Esta imagen se encuentra prácticamente en todos los conventos agustinos, es decir, está en Yecapixtla, Zacualpan, Atotonilco, Epazoyucan, Actopan, Ixmiquilpan, Tezontepec, Totolapan, Tlayacapan, Acolman y Malinalco. La escena se caracteriza por presentar a Cristo clavado en la cruz, a la Virgen María a su derecha, a san Juan a su izquierda y a María Magdalena llorando desconsolada a los pies de la Cruz. Al fondo se despliega un paisaje con árboles, edificios, montañas y nubes. Existen algunas variantes significativas de esta representación: en Malinalco los personajes se encuentran desfallecidos en el piso y san Agustín acompaña la escena; en Tlayacapan también están los ladrones Dimas y Gestas; mientras que en Atotonilco se pintó a una multitud de soldados que atestiguan el momento.

Después de este suceso crucial las narraciones agustinas continúan algunos episodios acaecidos después de la muerte de Jesús. El nuevo ciclo inicia en los conventos de Atotonilco (ilustración 9.7) y Malinalco con *El descendimiento*, donde Cristo está

recostado en una manta sostenida por José de Arimatea y Nicodemo, mientras María y Juan observan el cuerpo inerte. La cruz está en el centro de la composición, pero ahora está acompañada por una escalera y detrás se despliega un típico paisaje. Este episodio tiene una composición más dinámica en el convento de Malinalco, donde José de Arimatea y Nicodemo bajan con una escalera el cuerpo de Jesús, el cual adquiere un eje sinuoso. A los lados los apóstoles extienden los brazos para ayudar a cargar el cuerpo y debajo se encuentra María desfallecida.

La siguiente escena, pintada en los conventos de Epazoyucan, Tlayacapan y Malinalco es *La lamentación*, la cual tiene como eje el sufrimiento de María, al representarla llorando desconsolada junto al cuerpo muerto de su hijo. La escena fue una de las más representadas en el siglo XVI, ya que ayudaba a generar una empatía con el espectador, al imaginarse el feligrés el sufrimiento que debió sentir la Virgen al tener entre sus brazos a su hijo muerto. De ahí continúan dos escenas secundarias: *El entierro de Jesús* y *El descendimiento a los Infiernos*. El primer suceso sólo se encuentra en Atotonilco, mientras que el segundo está en Epazoyucan, donde apenas se distingue a Cristo con un estandarte y rodeado por un par de demonios que salen del Infierno, el cual se representa como un edificio.

Tras la muerte de Jesús comienza un nuevo ciclo con *La resurrección* en Atotonilco el Grande, Metztlán, Epazoyucan, Tezontepec y Malinalco. En estas imágenes se sigue una composición común con un sarcófago romano rodeado por soldados dormidos, mientras Cristo, vestido con una tela que se enrolla en su cintura y una capa, se encuentra parado sobre la sepultura con el estandarte crucífero. La narración prosigue con las apariciones de Jesús a sus discípulos: en Ixmiquilpan encontramos la escena de *Noli me tangere* (no me toques), momento cuando Jesús resucita y al encontrarse a María Magdalena le dirige estas palabras; en el mismo convento está *La incredulidad de santo Tomás* y en el caso de Totolapan se encuentra *La aparición a Pedro* y *La aparición a los*

discípulos en el mar Tiberíades, escenas poco comunes en la pintura novohispana.

Esta detallada representación de la vida de Jesús se cierra con un momento crucial: *La ascensión*, la cual está en Epazoyucan, Ixmiquilpan (ilustración 9.20) y Malinalco. Esta escena, que mostraba el carácter divino de Jesús, tenía una fórmula común, con los apóstoles arrodillados, rezando o exclamando asombrados, mientras la figura de Cristo se eleva entre nubes hacia los cielos, dibujándose en ocasiones todo su cuerpo (Epazoyucan) y otras veces vemos solo sus pies (Ixmiquilpan).

A partir de aquí, los episodios crísticos representados por los agustinos dan un giro total y se pinta el fin de los tiempos, es decir, *El juicio final*. Esta escena, como vimos en el primer capítulo, era común desde el románico, manteniéndose en la plástica cristiana a lo largo de los siglos. Entre las órdenes mendicantes tuvo una suerte desigual, ya que, mientras su representación pictórica es inexistente entre los franciscanos⁷⁹ y dominicos, los agustinos, a la par de aquellos murales renacentistas, pintaron esta escena netamente medieval. Dicho tema se encuentra en Ixmiquilpan y en Acolman (ilustración 9.22). En este último convento Cristo está sentado sobre el mundo rodeado por una mandorla. En su mano derecha lleva una palma y en la izquierda una espada. Está rodeado por los apóstoles, el coro celestial y los bienaventurados. Debajo se encuentran pequeñas tumbas de donde los muertos resucitan con una filacteria que dice "ITE MALEDICTI IN IGNEM AETERNUM MAT 25" (vayan, malditos, al fuego eterno) (Mateo 25, 41). Debajo, sobre un fondo negro, se representan las almas de los condenados y sus tormentos: algunas personas están amarradas de las manos y cuelgan de las ramas de un árbol; otras se encuentran en un caldero hirviendo y; un tercer grupo está atado a una rueda donde son torturados por

⁷⁹ Pese a no encontrarse una pintura del juicio final en los conventos franciscanos, su importancia era tal que se labró en piedra, encontrándose bellos ejemplos en la fachada de la Porciúncula del convento de Huaquechula y en las capillas posas de Calpan. Un trabajo que falta hacer es vincular los programas pictóricos con los escultóricos, identificando aquellos temas que tuvieron tal trascendencia que fueron labrados en piedra y aquellos que sufrieron la moda de los tiempos, repintándose constantemente.

demonios.

Otra imagen relacionada con el juicio final está en la portería del convento de Acatlán, donde se pintaron ángeles alabando a Dios con instrumentos musicales y cargando las almas de los elegidos, mientras que en la parte central (hoy perdida) debió encontrarse la figura de Jesús (ilustración 9.23). Otra representación común entre los agustinos, con fuertes tintes medievales, es la de la muerte. Si bien este tema se empleó por todas las órdenes mendicantes en España, en el territorio novohispano sólo se encuentra en el convento franciscano de Cholula y en el convento agustino de Malinalco (ilustración 9.24). En el confesionario de este último lugar se distingue a un fraile agustino dialogando con una muerte con guadaña. Estas imágenes, sumadas a las del juicio final, nos muestran la preocupación de los agustinos por el fin de los tiempos y la muerte como un suceso inevitable, elementos que le daban a sus conventos un sentido melancólico, lúgubre y mesiánico, que contrastaba con su viva decoración.

Los agustinos también exaltaron la labor de su fundador, al igual que los franciscanos. La vida de san Agustín se representó minuciosamente en el convento de Atotonilco el Grande, iniciando con *Santa Mónica frente al obispo* (ilustración 9.26), donde vemos a la madre del santo arrodillada frente a un religioso con una filacteria con la frase “VADE [INQUIT] A ME: ITA VIVAS! FIERI NON POTEST, UT FILIUS CRIMARUM PEREAT” (Vete en paz mujer: así Dios te dé vida! Que no es posible que perezca el hijo de tantas lágrimas), pasaje que alude a las súplicas que santa Mónica hacía para que su hijo enderezara el camino y abandonara las malas doctrinas.⁸⁰ La siguiente escena corresponde a *La crisis de san Agustín* (ilustración 9.26), donde dos personas platican y detrás está un paisaje con árboles, montañas y nubes. Del personaje de la derecha sale una filacteria con la leyenda “SUR GUNT INDOCTIET CELOS ET NOSCUMNRN SIENCIA DE MERGIMMUR IN INFERNUM” (Levántense los

⁸⁰ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 162.

indoctos y arrebaten los cielos y nosotros con nuestra ciencia nos sumergimos en el Infierno), con lo cual se identifican a las personas como san Agustín y su amigo Alipio, y la imagen se puede relacionar con la crisis que tuvo el santo antes de su conversión.⁸¹ Después, sigue *san Agustín bajo la higuera*, donde en un frondoso huerto está un hombre recostado debajo de una higuera. La escena corresponde con el momento cuando san Agustín escuchó una voz que le dijo "toma y lee", acto seguido abrió la Biblia y leyó al azar "No viváis en el desenfreno y la impureza sino revestíos de nuestro Señor Jesucristo" (Romanos 13, 13-14), completándose con ello la conversión de san Agustín.⁸² Este mural da pie a desarrollar su integración a la iglesia, para lo cual se pintó a *san Agustín como catecúmeno* (ilustración 9.25), mostrándolo hincado, con las manos unidas, enfrente de un obispo y acompañado por una comitiva que se distingue tenuemente.⁸³ El siguiente episodio es *El bautizo de san Agustín*, donde se le dibujó hincado frente a una pila bautismal, mientras un obispo le rocía agua en la cabeza y dos religiosos tonsurados sostienen un cirial en las manos.⁸⁴ Ahí, la narración pasa a su labor religiosa, al pintarse a *San Agustín camino a África* (ilustración 9.26), escena compuesta por un cuerpo de agua con un barco, rodeado por pequeños árboles en la parte inferior y pequeñas casas en la sección superior.⁸⁵ Después se pintó una alegoría de su vida virtuosa y ascética, representándose como un ermitaño barbado, con hábito y capa corta, sostenido por cuatro ángeles que lo mantienen flotando en el cielo (ilustración 9.26).⁸⁶ Por último, el ciclo se cierra con su muerte, imagen compuesta por un anciano recostado sobre una cama con baldaquino, acompañado por una comitiva de frailes que atestiguan la escena.

Estos murales, aunque exaltaban la vida de san Agustín, se centraban en el

⁸¹ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 164.

⁸² Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 166.

⁸³ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 166.

⁸⁴ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 170.

⁸⁵ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 172.

⁸⁶ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 176.

arrepentimiento de su vida pecadora y la transformación a su vida cristiana, la cual destacó por su virtuosismo y ascetismo. Estos murales tenían su complemento en Tlayacapan donde está san Agustín, con su ropa de obispo, entregándole su corazón a María, quien se encuentra sentada frente a él. Con esta imagen se creaba un fuerte vínculo entre estos dos personajes y se equiparaba a san Agustín con Cristo y a María con Mónica.

Este juego de asociaciones realizado por los agustinos, aunado al gusto del momento, propició que la madre de Dios también fuera enaltecida, aunque no con el ahínco de los franciscanos. En Tlayacapan se representó *El sueño de José* (ilustración 9.26), además de las escenas que se entretajan con la vida de Cristo (*i.e. La presentación de Jesús en el templo* -escena vinculada con la purificación de la Virgen- y *La visitación*). En ella aparece José durmiendo dentro de una habitación con piso cuadrículado, un cortinaje colgado en una pared de ladrillos y una ventana que muestra una ciudad a la lejanía. En el muro hay una cartela con la leyenda “IOSEPH FILI DAVID NOLI TIMERE ACCIPERE MARIAM” (José, hijo de David, no temas de recibir a María.) (Mateo 1,20). Esta imagen muestra el momento cuando José, al enterarse del embarazo de María, quiso abandonarla, pero, antes de que eso ocurriera un ángel apareció y le reveló la identidad de su hijo, con lo cual José aceptó a María. Esta escena, si bien tiene como figura principal a José, exalta la santidad y pureza de María, elementos que se harán más evidentes en *La dormición de la Virgen* en el claustro bajo del convento de Epazoyucan (ilustración 9.74).⁸⁷ En este mural se distingue a la Virgen recostada sobre su cama, rodeada por los apóstoles, mientras una comitiva de ángeles reza por ella. En la parte superior un coro celestial rodea a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, y esta trinidad corona a una Virgen de menor escala con la leyenda “VENI DE LIBANO SPONSA MEA VENI CORONABERIS DE CAPI [E AMANA]” (Ven del Líbano, esposa mía,

⁸⁷ Las calas de limpieza realizadas en algunos de los murales de Epazoyucan han evidenciado que existió una etapa pictórica en grisalla antes de las decoraciones policromas que se distinguen en la actualidad.



Ilustración 9.26. En el cubo de la escalera del convento de San Agustín Atotonilco el Grande (Hidalgo) se pintó, de arriba abajo y de izquierda a derecha, *San Agustín siendo elevado por ángeles*, *La crisis de san Agustín*, *San Agustín camino a África* y *Santa Mónica frente al obispo*.

Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.27. *La presentación de Jesús en el templo*, *El sueño de José* y *La visitación* en el convento de San Juan Bautista Tlayacapan, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.28. *Cristo como protector de las personas* en el convento de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.29. *Tebaida* en la sala de profundis del convento de San Nicolás Tolentino de Actopan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

ven del Líbano, ven, serás coronada en la cima del Amana.) (Cantares 4, 8).⁸⁸ Por último, sobre los apóstoles, en el extremo derecho, se encuentra un escudo con dos ramas y dos listones sostenidos por ángeles. En el interior está una calavera y dos huesos cruzados con círculos en las epíffisis, representación que evoca a la pictografía indígena y recuerda el cráneo coronado del convento de Cholula. Debajo se encuentra la leyenda “OMNIA [MORS] [A]EQVAT” “[La muerte es] iguala a todos”, enfatizándose que el final llegará a todas las personas por igual, sin distinguir raza o condición social.⁸⁹ Con lo cual se hacía más patente el sentimiento de angustia y finitud de la vida, pero, algo importante, María podía incidir en el proceso de salvación del hombre.

La glorificación de la Virgen y la afirmación de su pureza propició que los agustinos apoyaran a los franciscanos en la disputa de la inmaculada concepción de María, lo cual quedó patente en Epazoyucan, donde se pintó una *Inmaculada Concepción* flanqueada por Guillermo de Aquitania y Nicolás Tolentino. Lamentablemente la escena se encuentra muy deteriorada, lográndose solamente distinguir una luna, un resplandor de luz que envuelve una figura humana y un edificio con la leyenda CIVITA DEI, como parte de los elementos que debieron rodear a la Virgen.

Los agustinos, además de concebir a María como protectora de la orden, también le daban esta tarea a Cristo, creándose una dicotomía en Jesús, ya que, por un lado, era el Cristo juez del fin de los tiempos y, por el otro, el protector de la orden; convirtiéndose en aquel que juzgaría con mano dura las flaquezas del cuerpo, pero también quien protegería al alma de sus depredadores. Esta protección se hizo evidente en el convento de Yecapixtla (ilustración 9.28), donde se pintó, sobre un fondo con un tapiz y nubes en espiral, a Jesús sobre un pedestal con una gran cruz y la corona de espinas. Del lado izquierdo se encuentra un grupo de santos arrodillados con aureola y vestidos con túnica y capa; mientras que del

⁸⁸ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 340.

⁸⁹ Jesús Cantera Ortiz de Urbina, *Refranero latino* (Madrid: Akal, 2005), 323.

lado derecho hay indígenas y españoles arrodillados que rezan y dirigen su mirada hacia Jesús.

Otro mural ligado a Cristo como protector de las personas está en el convento de Metztlán donde se pintó a *Cristo crucificado como la fuente de los siete sacramentos* (ilustración 4.29), la cual, como se comentó, se basó en un grabado realizado por Luca Bertelli en 1562 (ilustración 4.28).⁹⁰ Ahí se representó en el centro el bautizo de un niño, escribiéndose en la base “VADE ET LAVARE SEPTIES IN IODANE ET RECIPET SANITATEM CARO TUA AT QUE MUNDABERIS” (Vete y lávate siete veces en el Jordán y tu carne se volverá limpia) y en medio se escribió “EFFUNDAM SUPER VOS AQUAM MUNDAM ET MUNDABIMINI. AB. ÓMNIBUS IN QUINAMENTIS” (Os rociaré con agua pura y quedaréis purificados). Esta frase está en una pila bautismal que se transforma en un árbol con tres ramificaciones. La central se convierte en una gran cruz con Jesús crucificado, saliéndole de la boca una filacteria que dice “HIC EST SANGUIS FOEDERIS QUOD PEPIGIT D(OMI)NUS. VOBISCUM SUPER CUNCTIS SEMONIBUS HIS. EXO XXIII” (Ésta es la sangre de la alianza que hace con vosotros Yahvé, sobre todos estos preceptos) (Éxodo 24,8). La rama del lado izquierdo da lugar a tres medallones: el primero representa la confirmación y tiene la leyenda: “PETRUS ET IO IMPONEBANT MANUS SUPILLOS ET ACCIPIEBANT SPIRITUM SANCTUM, ACT” (Entonces les imponían las manos y recibían el Espíritu Santo) (Hechos 8, 17); arriba se encuentra la eucaristía leyéndose: “ACCIPITE MANDUCATE. HOC EST CORPUS MEUM. MAT XXVI, LXXX II, MARC XIII” (Tomad, comed, éste es mi cuerpo) y, por último, se encontraba la extremaunción con la leyenda: “ORANT SUPER EUM UNGENTES EUM OLEO IN NOMINE DOMINI ET ORATIO FIDEI SALVABIT INFIRMUM. IAGO, V” (Le unjan con óleo en nombre del Señor y la oración de la fe salvará al enfermo) (Santiago 5, 14). De la rama del lado derecho, hoy muy deteriorada, se encontraba la representación del matrimonio y la frase “ERUM DUO QUOD ERGO DEUS CONIUXIT HOMO NON SEPARET” (Pues bien,

⁹⁰ Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval* (Madrid: Encuentro, 1994), 421.

lo que Dios ha unido, que el hombre no lo separe.) (Marcos 5, 8- 9); debajo está la orden sacerdotal con la leyenda “NEC QUISQ(UE) SUMIT SIBI. HONOREM SED QUI VOCATUR A DEO TANQ(UE) AARON/HEB V” (Pero nadie se apropia de esta dignidad, sino que debe ser llamado por Dios, como lo fue Aarón) y en la base estaba la penitencia con la inscripción “QUORUM REMISERITIS PECC. REMITTUNTUR EIS ET QUÓRUM RETINVERITIS DETENTA SUNT, IO, XX.” ([Reciban el Espíritu Santo]; a quienes descarguen sus pecados, serán liberados, y a quienes se los retengan, les serán retenidos.) (Juan 20, 22). A los lados de la escena del bautizo están dos grupos de personas, el de la izquierda está hincado, viste calzas, camisa y capa, y enfrente está la filacteria con la leyenda “SALVA NOS DOMINE” (sálvanos Yahvé, Dios nuestro)(Salmo 105, 47) y del lado derecho está un grupo de mujeres hincadas, con largas capas y vestidos, con una filacteria que versa “MISERE NOSTRI DOMINE” (Ten piedad de nosotros, oh Yahvé.) (Salmo 122, 3-4). En el fondo de esta escena los artistas indígenas intervinieron libremente, pintándose un terreno rocoso con casas que se pierden a la lejanía, un pasto elaborado con pequeñas pinceladas y, del lado izquierdo se destaca un gran peñasco con un enorme árbol en primer plano. El mural se puede interpretar como la representación de Cristo como la fuente de gracia, la cual llega a los fieles por medio de los sacramentos.⁹¹ Esto, en el contexto de la evangelización, era una forma de mostrar que el indígena podía limpiarse de sus pecados por medio de los sacramentos, vía por la cual obtendrían los favores de Jesús.⁹² Esta imagen trascendía el papel meramente protector de Jesús, revelándose los dones que Dios daba a las personas para poder alcanzar la vida eterna.

Otro tópico que exaltaron los agustinos fue la castidad y la paciencia de los miembros de la orden. Una de las maneras de resaltar estas cualidades fue con el uso de

⁹¹ Santiago Sebastián, “Iconología del claustro monacal de la Nueva España durante el siglo XVI” en *Simposio de arte hispanoamericano*, Córdoba, 1977; José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta* (México: UNAM/IIIE, 1985), 142.

⁹² Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 16.

analogías, como ocurrió en el cubo de las escaleras del convento de Metztitlán, donde se encuentra el *Triunfo de la castidad* (ilustración 4.25) y el *Triunfo de la paciencia*, murales que copiaron los grabados que Maerten Von Heemskerck realizó hacia 1559 (ilustración 4.24).⁹³ El primero de ellos, el *Triunfo de la castidad*, muestra a un toro ricamente adornado montado por José que sostiene un estandarte con un panal de abejas. Él voltea hacia atrás donde está una mujer desnuda (Zefira) jalándole la capa; mientras que en el fondo seis hombres meten desnudo a una persona dentro de un hoyo, mientras varias ovejas pastan alrededor. Esta imagen representa dos momentos trascendentales en la vida de José; el primero de ellos (pintado en el fondo), cuando sus hermanos, celosos de que él era el preferido de su padre, lo abandonaron en un pozo y lo vendieron como esclavo a una caravana de mercaderes; el segundo muestra a José ya cuando era sirviente del ministro del faraón de Egipto y rechazaba constantemente a Zefira (mujer del faraón), que quería acostarse con él, mostrándose en el mural cuando ella le dijo a José: “acuéstate conmigo”, agarrándole fuertemente del manto, él se resistió y huyó, dejando a Zefira con su capa en la mano. Triunfando de este modo la castidad.⁹⁴

La siguiente escena, el *Triunfo de la paciencia*, está más deteriorada, pero, basándonos en el grabado, podemos suponer que mostraba a la Paciencia sentada sobre un carro, con un estandarte que tenía una flor y un yunque con un corazón. Detrás estaba una mujer con los ojos vendados, las manos amarradas y la leyenda “Fortuna” que era jalada por el carro y en frente se pintó un personaje alado -el Deseo- y otro con un ancla en su mano -la Esperanza-, jalando el carro. Esta composición tenía la finalidad de hacer que el fraile meditara en que el carro de la paciencia es movido por el deseo y la esperanza y

⁹³ Erwin W. Palm, "Los murales del convento agustino de Metztitlán", *Comunicaciones* 13 (1976): 13. Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 112.

⁹⁴ Palm, "Los murales del convento agustino de Metztitlán", 1-3; Victoria, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta*, 186; Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 115.

con ello se logra subyugar a la fortuna.⁹⁵

Además de estas pinturas los agustinos hicieron de la tebaida uno de sus temas principales, es decir, representaron el alejamiento del mundo urbano y su acercamiento a la vida eremítica.⁹⁶ Este tema se representaba con frailes realizando diversas tareas en un medio agreste, como se aprecia en los conventos de Tlayacapan, Metztitlán, Actopan, Zacualpan, Acolman y Malinalco, convirtiéndose en uno de los temas más pintados por los agustinos. Entre estos programas destaca el mural de la sala de profundis del convento de Actopan (Hidalgo) (ilustración 9.29). En este espacio se pintó la vida de san Agustín, rodeada de grandes árboles, peñascos empinados, caminos y arroyos. El relato inicia arriba a la derecha, donde vemos un ángel que desciende hacia san Agustín, saliendole una filacteria de la boca que debió decir “*tolle, lege*” (toma y lee), texto que hacía alusión al pasaje de *La dormición de la higuera*, el cual corresponde a la conversión de san Agustín. Debajo está un personaje hincado frente a un obispo, quien le vierte agua en la cabeza con un jarro, correspondiendo a *El bautizo de san Ambrosio y san Agustín*. Más abajo se representó su vida eremítica en el Monte Pisano y a un lado está lavándole los pies a Cristo, dándose a entender el deseo de dejar la vida mundana y seguir a Jesús. Por último, en la sección inferior está uno de los pasajes más famosos de su vida, cuando estaba un día meditando sobre la Santísima Trinidad en la playa y vio a un niño que recogía agua del mar con un recipiente y la vertía en un hoyo cavado en la arena. Al acercársele y preguntarle qué hacía, el niño le contestó que metería todo el mar en ese hoyo, a lo cual san Agustín le respondió que eso era imposible y el niño le replicó que él hacía lo mismo al tratar de comprender el misterio de la Trinidad.⁹⁷

⁹⁵ Sebastián, Monterrosa y Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, 139.

⁹⁶ Antonio Rubial ha identificado la presencia de la *Tebaida* en los conventos de Tlayacapan, Metztitlán, Actopan, Zacualpan, Culhuacán, Charo, Tezontepec, Totolapan, Huatlatlauca, Acolman y Malinalco. Antonio Rubial García, “Hortus eremitarum” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXX, 92 (2008): 90.

⁹⁷ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 102.

Si seguimos el río, en la parte superior, dos monjes están en una cueva, uno de ellos elabora el cinturón de la orden y el otro hace oración enfrente de una cruz, escenificándose el retiro de san Agustín y sus seguidores en la montaña de Tagaste. En la parte superior Dios, en un rompimiento de gloria, dispara una flecha, figura que se vinculan con su conversión, ya que él escribió: “Habías traspasado nuestro corazón con las flechas de tu caridad y llevamos tus palabras atravesadas con tus entrañas”.⁹⁸ Pasaje que se representó con un corazón flechado, el cual se convirtió en el emblema de la Orden de San Agustín.⁹⁹ Debajo está el santo vestido como obispo en la catedral de Hipona entregándole la regla a un grupo de monjes vestidos con hábito negro, gruesas barbas y una tonsura que muestra su consagración a Dios.¹⁰⁰ De ahí, el resto de la escena muestra la labor de la orden, con frailes orando en cuevas, flagelándose, leyendo, caminando con un cayado, recogiendo agua de un arroyo y predicando a las fieras. Todas estas actividades se desarrollan entre venados, aves, conejos, serpientes y leones, e incluso se pintó un demonio cargando un libro, un tintero y un portaplumas atados a su cuello, representando al recopilador de pecados del hombre.¹⁰¹ Así, en este mural, se resumen las características de una tebaida al pintarse la oración, el estudio, el ascetismo y el dominio sobre los animales, elementos que eran exaltados por los agustinos.

El anhelo manifiesto en las tebaidas fue representado de varias formas. En Zacualpa de Amilpas los frailes cargan leña, pescan, oran, meditan, doman a los animales, etcétera, mientras san Agustín está en el centro entregándole la regla a los frailes y del lado derecho san Jerónimo hace oración frente a un crucifijo, con una calavera en la mano y un león detrás de él. El mural se complementa con un paisaje con serpientes, águilas, felinos, y la representación de diablos con alas de mariposa. En cambio, en Metztitlán las figuras se

⁹⁸ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 103.

⁹⁹ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 103.

¹⁰⁰ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 109.

¹⁰¹ Rubial García, “Hortus eremitarum”, 94.

pintaron más grandes, dibujándose de cada lado a tres frailes, con libro y flagelo, mientras que en el centro está un crucifijo (ilustración 9.30). En el fondo se pintaron árboles, pastos, cactáceas, aves, conejos y venados, intercalados con iglesias y edificios de dos pisos, mientras que en el cielo se pintó el sol y la luna.¹⁰² Estas imágenes, tan distintas entre sí, tenían la finalidad de mantener en la memoria del fraile el anhelo de una vida eremítica, alejada del mundo, donde pudieran tener una vida comunitaria de trabajo, estudio y oración.

Este proceder reflejado en la tebaida era algo imposible en la Nueva España, más aún al ser la evangelización el eje de la labor de la orden. Ante ello, ya que el fraile no podía retirarse a un paisaje agreste, este sí podía llegar a él si se decoraba el convento con animales y plantas. Estos murales, a semejanza de un escenario en una obra teatral, servían para simular su alejamiento del mundo; para lograr de una forma cultural su afán tan deseado de escapar a la naturaleza, pero sin abandonar sus obligaciones en el nuevo territorio. Así, aunque en el convento de Zacualpan de Amilpas se distinguen restos de plantas que se trepan por los muros, el mayor esplendor de estos programas está en Malinalco (Estado de México) (ilustración 9.31). Ahí, en las paredes del claustro bajo, se pintaron frondosos jardines en grisalla, en donde las plantas y los animales recorren libremente el espacio. Estos murales, en lugar de representar la naturaleza de la tradición europea, se saturaron con la flora y la fauna de Malinalco,¹⁰³ realizándose un jardín idílico que conseguía algo que apenas se estaba creando en la realidad: unir la cosmovisión de los dos territorios a través de su entorno natural. Así, convivieron las plantas americanas (como el cactus, el nopal, los zapotes y las guayabas) con rosas y granadas provenientes de Europa. Los muros se tapizaron de flores (como la flor de tigre o *oceloxohitl*, la pasiflora, el cempaxúchitl y el trompetillo, entre otras), de animales (tlacuaches, pájaros, águilas,

¹⁰² Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztitlán*, 97-8.

¹⁰³ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco*, *passim*.

coyotes, monos, mariposas, venados, conejos y víboras)¹⁰⁴ e incluso se integran aquellos seres que acechan constantemente al fraile: la serpiente que se enrosca en el tronco (recordatorio constante del pecado) y el diablo que, con su cuerpo de mono y su rostro diabólico, estaba al acecho de las personas.

Este paisaje desplegado en el claustro, a semejanza de las anteriores tebaidas, representaba un lugar alejado del mundo, donde se mezclaban las características del nuevo territorio con las peninsulares, pintando un paisaje que muy pronto fue el de la Nueva España. Este entorno natural, para ser considerado una tebaida, solo le faltaba un elemento: el fraile. La figura humana destaca por su ausencia, ningún agustino ora, escribe, se flagela o hace cualquier otra actividad. Lo único que está es el fondo, lo cual permitía que el fraile que recorría el claustro con sus actividades rutinarias se convirtiera en el actor de la tebaida, que él mismo fuera aquel personaje que se pintaba en los murales de otros conventos y con ello se convirtiera en parte del mural y, de forma inversa, la imagen formará parte de su realidad.

Pero el fraile, digno deudor de la rama docta de los agustinos, no paró allí y en la planeación de sus murales, codo a codo con el artista indígena, integró la naturaleza de su nueva realidad y la cosmovisión indígena que le daba sustento. Así, en el muro sur se pintaron plantas espinosas, nopales y cactáceas, que coinciden con la creencia prehispánica de que en el sur se encontraba el *huitztlampá* o “región de espinas” (ilustración 9.32).¹⁰⁵ Por otro lado, en el muro oriente, rumbo del dios Huitzilopochtli, aparecen colibríes y águilas, lo cual coincide con la creencia de que los guerreros tras su muerte unos se convertían en águilas y otros en colibríes.¹⁰⁶ Así, el jardín pintado e ideado por los agustinos

¹⁰⁴ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco*, 83-123.

¹⁰⁵ Jeannette Favrot Peterson, "La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: Paraíso convergente", en E. Vargas Lugo (ed.), *Teología, iconología y sociedad* (México: UNAM, IIE, 1987), 30; Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco*, 126.

¹⁰⁶ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco*, 126-7.



Ilustración 9.30. *Tebaida* en el convento de los Santos Reyes Metztlán, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.31. Fauna y flora en los murales del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

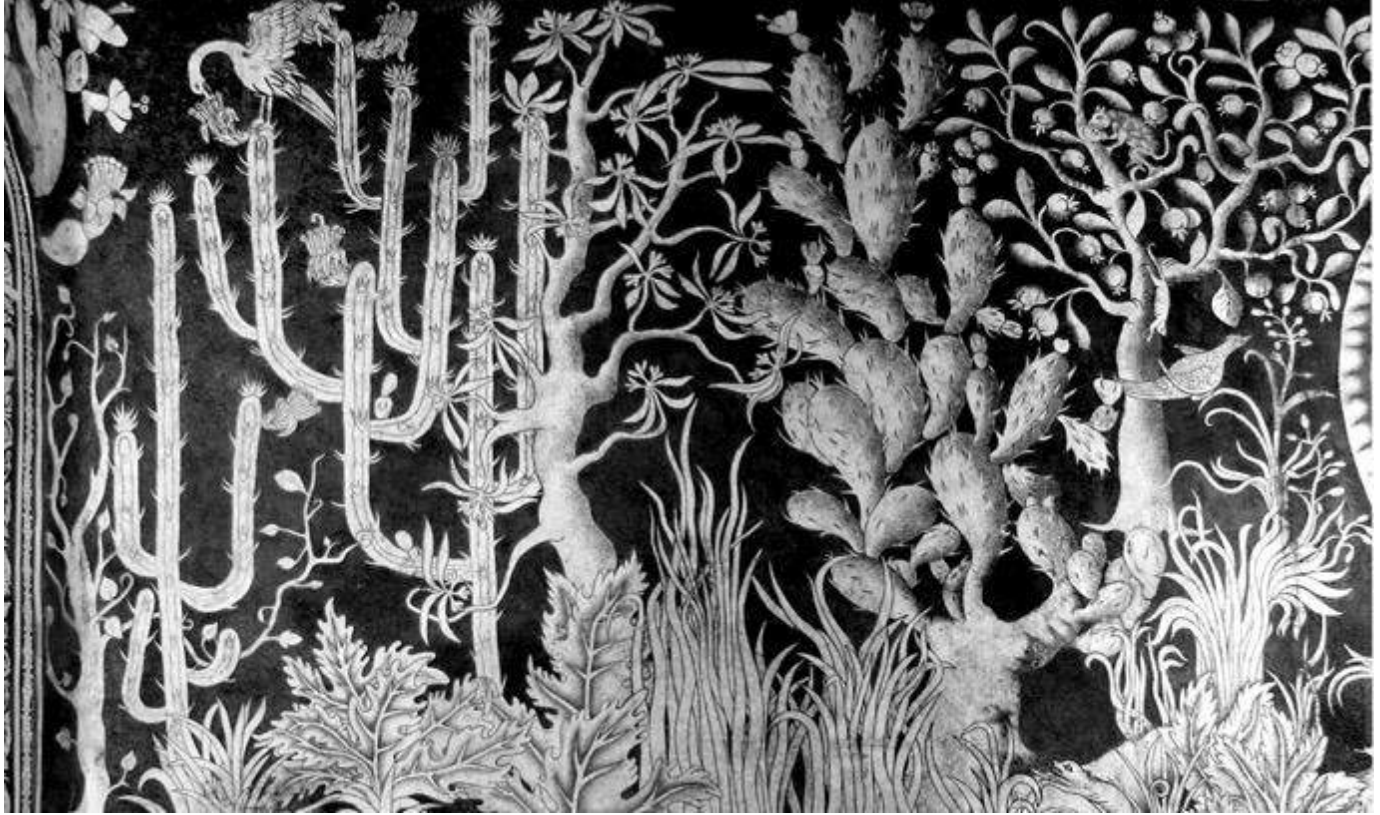


Ilustración 9.32. Representación del *Huitzilamp* “región de espinas” en el corredor del claustro bajo del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.33. Fray Martín de Acebedo, Juan Inica Atocpa y don Pedro Ixcuintlapilco en el cubo de la escalera del convento de San Nicolás Tolentino Actopan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

se convirtió en una imagen polisémica que aglutinaba las ideas que tenían los distintos grupos de la sociedad y de una forma única los articulaba en torno a una creencia cristiana: el Paraíso, al cual estaban destinados los hombres que siguieran las reglas de Dios.¹⁰⁷

La integración de elementos indígenas propició que se pintara de forma tangencial la labor de evangelización de los agustinos. En el convento de Actopan encontramos la representación de un fraile arrodillado frente a un altar con un crucifijo (ilustración 9.33). En la parte superior se encuentra una cartela con “F.MIN DE ASEBEDO M” nombre de Martín de Acebedo quien estuvo activo en la región cerca del año 1599. Detrás de él se encuentran dos indígenas arrodillados, vestidos con camisa y con tilma y sobre ellos se encuentran dos filacterias: “DON IVAN INICA ACTOPA” y “DON PEDRO IZCUICUI TLAPILCO” que aluden a los caciques Juan Inica Atocpa y don Pedro Ixcuintlapilco.¹⁰⁸ Al fondo se representa un paisaje con plantas, una arboleda que disminuye su tamaño conforme se pierde en la lejanía y unos peñascos que se recortan con gruesas líneas negras sobre un cielo nublado. Este mural se ha intervenido en reiteradas ocasiones, lo cual se puede apreciar en el marco rojo y la policromía en el cinturón del fraile, los rostros ocre de los indígenas y en los matices de color encarnado en las facciones del fraile, fragmentos que nos muestran la conjunción de dos momentos diferentes, el primero de ellos correspondiente a la elaboración del programa en grisalla y los toques de color se relacionan con la renovación de los murales del portal de peregrinos y la capilla abierta. Esta renovación, además de colorear a los personajes, posiblemente colocó los nombres de los benefactores de estas intervenciones en las cartelas (*i.e.* fray Martín de Acebedo, Juan Inica Atocpa y don Pedro Ixcuintlapilco), usándose abreviaturas y un tipo de letra distinto al de los otros murales. Con ello se puede suponer que la intervención policroma fue realizada a finales del siglo XVI y renovó un

¹⁰⁷ Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise garden murals of Malinalco*, 136-7.

¹⁰⁸ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 127.

programa en grisalla que se había pintado unas décadas antes.¹⁰⁹

Con este tema los agustinos creaban un programa propio, el cual, aunque se había construido con las experiencias de los franciscanos y los dominicos, poco a poco tomó un carácter único, definido, donde los murales acompañaban las vivencias de los frailes y sus muros contenían escritos que los llevaban a afrontar su tarea con valor. Esta conjunción de la evangelización y la vida eremítica, de la integración del indígena y la suntuosidad de los edificios, convirtió a los murales agustinos en una de las más bellas y completas representaciones que se habían realizado hasta el momento.

2. LA POLICROMÍA DEL ROJO

Los murales en grisalla se modificaron en la década de los setenta del siglo XVI. Al igual que ocurrió con los programas carmesíes franciscanos, rastrear y definir esta etapa es complicado, ya que en algunos edificios estos programas se encuentran ausentes, pasándose directo de una decoración con tonalidades negras a una policroma. A esta problemática se suman las dificultades mencionadas anteriormente, es decir, en ocasiones los programas carmesíes fueron removidos para dejar visibles los murales en grisalla y, otras veces, estos murales están ocultos debajo del programa policromo. A pesar de ello, en los conventos de Yecapixtla, Zacualpan de Amilpas, Atotonilco el Grande, Ocuituco, Metztitlán, Epazoyucan, Actopan, Ixmiquilpan (ilustración 9.34) y Atlatlahucan, podemos distinguir pequeños indicadores de esta etapa, en la cual una imagen carmesí se sobrepone a la pintura en grisalla y posteriormente es cubierta por una decoración policroma.

La decoración carmesí de los agustinos sigue los mismos patrones que los murales en grisalla, pero con más opulencia y esplendor. Esto se debió a que, además de ocuparse

¹⁰⁹ Esta identificación también se puede ver de una forma material, como lo han demostrado Sandra Zetina, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández. Sandra Zetina Ocaña, Elsa Minerva Arroyo Lemus, Tatiana Falcón Álvarez y Eumelia Hernández Vázquez, "La dimensión material del arte novohispano" en *Intervención V*, 10 (2014): 21.

el rojo de óxido de hierro, también se empleó un tono anaranjado, elaborado con minio, y en algunas ocasiones se utilizó azul maya, alcanzándose una policromía que sólo fue superada en la siguiente etapa.

Este estilo fue ampliamente desarrollado en la bóveda de cañón corrido. En Malinalco se encuentra el típico diseño serliano que intercala hexágonos con triángulos que crean pequeños rombos (ilustración 9.35). Las formas son anaranjadas, las sombras se aplicaron con rojo y en su interior están las flores típicas de los agustinos. En cambio, en el convento de Ocuituco (Morelos), aunque se pintó el mismo diseño, usándose el anaranjado y el rojo en las formas, se colocó el azul maya en el interior de los hexágonos y, junto a las flores típicas, se integraron los monogramas de Cristo y Jesús, el anagrama de María, el corazón flechado propio de los agustinos, los atributos de Catalina de Alejandría (rueda y espada) y de san Nicolás Tolentino (plato con dos palomas) (ilustración 9.36). Un cambio aún más vistoso se dio en Atlatlahucan, donde, con un color rojo que adquiere tonalidades oscuras, se realizó el diseño serliano típico; pero, en las esquinas del corredor y en las estancias del claustro bajo, se pintaron entrelaces que crean una cuadrícula y grandes diseños estrellados (ilustración 9.37).

Esta riqueza, que apenas se entrevé en los techos, existió en el resto del edificio, aunque, desafortunadamente, no contamos con un *corpus* completo que nos muestre cómo se veía esta decoración aplicada en todo el convento. En el caso de las cenefas se utilizaron muchos de los patrones pintados anteriormente. Así, en Metztitlán (Hidalgo) (ilustración 9.38.1) y en Malinalco (Edo. Méx.) (ilustración 9.38.2) está un roleo vegetal con granadas, mientras que en la estructura aladaña al huerto del convento de Actopan (ilustración 9.38.3) se pintó un escudo flanqueado por un roleo vegetal con flores y granadas, intercalándose con un ave y un conejo que come de los frutos y un hombre que se sostiene del tallo. En cambio, en Atlatlahucan (Morelos) se alcanza a distinguir tenuemente que, sobre una decoración negra, se pintó un grutesco con roleos vegetales con flores que salen de una

maceta, aunque lamentablemente, debido al estado de conservación de los murales, no es posible decir mayor cosa acerca de ellos.

La opulencia no sólo se percibía en la bóveda y en los grutescos, ya que el resto del edificio también se decoraba ricamente, como en el guardapolvo donde se colocaron vistosos diseños. En Malinalco encontramos a veces una cuadrícula con círculos blancos y anaranjados en su interior (ilustración 9.35) y en otras ocasiones se colocó una balaustrada anaranjada, con dos cenefas de entrelaces vegetales (ilustración 9.39.1). Un caso representativo se encuentra en Totolapan (ilustración 9.39.2), donde el diseño de las arcadas se modificó y se dibujaron arcos compuestos por tres bandas (dos blancas y una roja), los cuales crean una cuadrícula en su intersección, mientras que, en la parte intermedia, una franja, hecha por tres bandas, divide de forma horizontal los arcos. Esta decoración fue una completa novedad, tanto por la simplificación de la arcada, como por la nueva técnica utilizada: el esgrafiado,¹¹⁰ decoración fue común en España¹¹¹ y en el territorio novohispano se utilizó profusamente en el siglo XVII, siendo quizá Totolapan uno de los primeros edificios donde se empleó.

Los murales del centro de las paredes seguían las mismas características de la anterior etapa, elaborándose imágenes que saturaban el muro y generaban un rico tapiz que cubría por completo el edificio. En ocasiones las paredes se recubrieron con elementos meramente decorativos, como en el caso de Atotonilco el Grande (Hidalgo), dónde se colocaron sillares rojos con el escudo agustino y los monogramas de Jesús y de María (ilustración 9.40). Otras veces el color rojo renovó los diseños que se habían elaborado en

¹¹⁰ El esgrafiado consistía en, después de aplicar el aplanado y la capa de color, marcar la forma y retirar parte del aplanado (y de la capa pictórica), con lo cual se dejaba visible el revoque o una pequeña parte del enlucido. Rafael Ruiz Alonso, *El esgrafiado* (Segovia: Caja Segovia Obra Social y cultural, 1998).

¹¹¹ Ruiz, *El esgrafiado*, 178; Albert Ferrer Orts, “El esgrafiado arquitectónico valenciano y su irradiación a Cataluña y Aragón”, *Butlletí de la Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi* (2009): 227-232; Aurora La Puente Robles, *El esgrafiado en Segovia y Provincia* (Segovia: Diputación de Segovia, 2012); Francisco Vega Ballesteros y Silvia Aguirre Sierra, *El esgrafiado en la comarca de la Carballeda* (Zamora: Ed. Diputación de Zamora, 2011).



Ilustración 9.34. Sobreposición de capas pictóricas en el convento de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo. Se puede observar cómo se pintó primero un programa en grisalla, posteriormente fue cubierto con una decoración en rojo y al final se colocó un mural con tonos azules.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.35. Portal de peregrinos del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.36. Diseños serlianos anaranjados, rojos y azules. En el interior de los hexágonos se encuentran los monogramas de Cristo y Jesús, el anagrama de María, el corazón flechado agustino, los atributos de Catalina de Alejandría (rueda y espada) y de San Nicolás Tolentino (plato con dos palomas).

Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.37. Diseño de la bóveda de una de las estancias del claustro bajo del convento de San Mateo Apóstol Atlalahucan, Morelos.

Fotografía Aban Flores Morán (2010).

grisalla, como ocurrió en los contrafuertes del convento de Yecapixtla (Morelos) (ilustración 9.10), donde los santos que se habían pintado en grisalla se colorearon con rojo y se aprovechó el negro de la anterior etapa para marcar las sombras. Esta sobreposición de capas pictóricas también se distingue en Zacualpa de Amilpas, donde la primera decoración tenía arcadas anaranjadas y azules que enmarcaban la figura de los personajes divinos (ilustración 9.84) y posteriormente, en el siglo XVII, esta decoración se cubrió y se pintaron frailes agustinos parados sobre una pequeña franja de tierra con una cartela que registra elementos de su vida.

Las intervenciones y la remoción de la capa carmesí para llegar a la pintura en grisalla, ha hecho que tengamos pocas escenas pintadas en rojo.¹¹² Una de ellas se encuentra en el barandal del cubo de la escalera del convento de Epazoyucan, donde se pintó a *Job recibiendo el agua sucia de su mujer* o a *San Alejo*, alcanzándose a distinguir el rostro de un personaje barbado, con el cabello rizado, recargando la cabeza en una de sus manos (ilustración 9.41). Esta imagen, pese a que está muy deteriorada, nos permite darnos una idea de la destreza que había adquirido el pintor, ya que únicamente con rojo se crea un rostro realista, expresivo y con un manejo impecable de las sombras. Un caso similar se dio en el convento de Atlatlahucan (Morelos), donde se pintó una crucifixión flanqueada por san Agustín y san Jerónimo (ilustración 9.42). La escena llama la atención por el gran colorido que tiene: los edificios del fondo y los peñascos son café claro; la tierra y los caminos son ocre; la vegetación es verde oscuro; la cruz es café; los cuerpos tienen tonalidades amarillas claras; mientras que el anaranjado se usa en el manto de los personajes y en el halo de luz que rodea a Jesús, el cual se difumina con el azul claro del cielo. Pese a esta policromía existen manchas rojas oscuras extrañas al centro de la composición donde está una ciudad (Jerusalén) pintada de color vino y a lo largo de la tierra

¹¹² En los conventos de Metztitlan e Ixmiquilpan se encuentra en el descanso del cubo de la escalera un baldaquino color rojo y un arco con roleos en amarillo.

y del cielo vemos secciones donde se aplica este color. Estos pequeños indicios muestran que la imagen, en un inicio, se realizó únicamente con color vino y a finales del siglo XVI se renovó, aplicándose el rico colorido que actualmente percibimos. Imaginarnos los muros de los conventos cubiertos por figuras con tonalidades rojizas, nos permite reconstruir la exuberancia de los conventos agustinos, los cuales en este momento estaban más vinculados a los programas y los intereses de los dominicos.

Parece ser que estos murales no fueron del total agrado de la orden, ya que sólo los encontramos en unos cuantos edificios y en habitaciones específicas. Esto permitió que al poco tiempo la policromía se apoderara de todos los muros de los conventos agustinos, siendo este elemento la última pieza que faltaba para poder desplegar toda la creatividad y expresar plenamente los ideales agustinos.

3. LA POLICROMÍA AGUSTINA. CUMBRE DE LOS MURALES DE EVANGELIZACIÓN

La policromía dotó de un nuevo carisma a los edificios agustinos y, aunque siguieron con el esplendor anterior, el color les dio a los muros una viveza que no habían tenido hasta ese momento. Uno de los primeros cambios que sucedió fue que se les colocó color de una forma plana los murales en grisalla, con lo cual se aprovechó el negro de la etapa anterior y se simulaban las sombras de las imágenes, como se distingue en el convento de Yecapixtla, Zacualpan, Metztitlán, Epazoyucan y Actopan. En cambio, en los programas donde el rojo dominaba, se colorearon figuras específicas y se dejó el resto de los elementos en tonalidades carmesíes, como se aprecia en Malinalco y Atlatlahucan. También existieron programas donde la primera decoración fue policroma, como ocurrió en la nave de la iglesia de Ixmiquilpan, en los claustros de Tezontepec, en una de las instancias del claustro bajo de Singuilucan y en el convento de Huatlatlauca y Acatlán. De estos conventos, el único que no tiene una decoración en grisalla o en tonalidades rojas previas es el de Singuilucan y, por tanto, los murales policromos son su primera etapa pictórica, por



Ilustración 9.38.1. Grutesco en el convento de los Santos Reyes Metztlán, Hidalgo.



Ilustración 9.38.2. Grutesco del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Estado de México.



Ilustración 9.38.3. Grutesco en el convento de San Nicolás Tolentino de Actopan, Hidalgo.

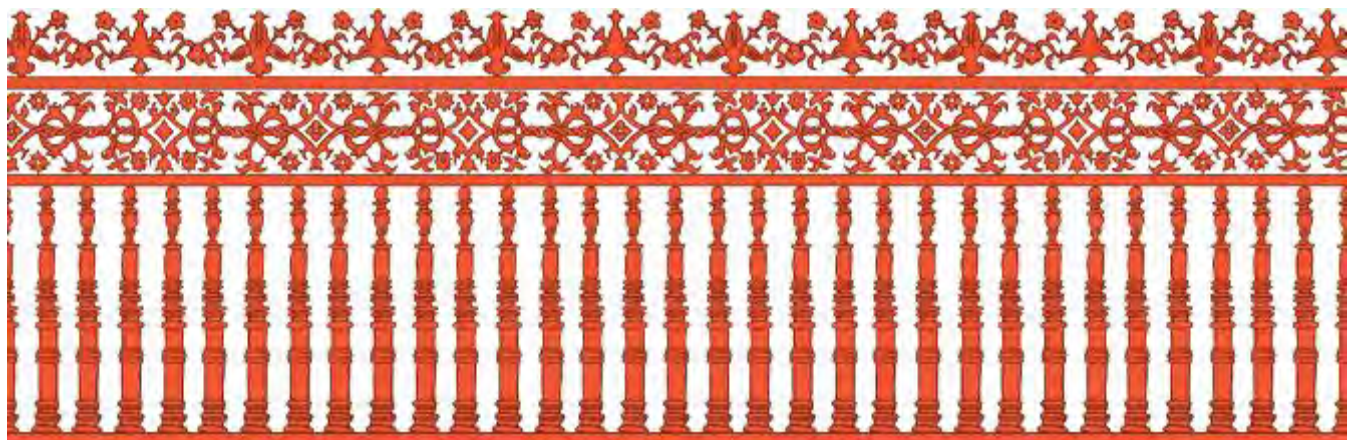


Ilustración 9.39.1. Guardapolvo del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Estado de México.



Ilustración 9.39.2. Guardapolvo esgrafiado del convento de San Guillermo Totoloapan, Morelos.



Ilustración 9.40. Sillares con el escudo agustino y el monograma de Jesús y María en el convento de San Agustín Atotonilco el Grande, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.41. *Job recibe el agua sucia de su mujer* o a San Alejo en el barandal de la escalera del convento de San Andrés Apóstol Epazoyucan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.42. Crucifixión flanqueada por san Agustín y san Jerónimo en el convento de San Mateo Atlaltlahucan, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).

lo cual podemos vincular esta decoración con su fundación, acaecida en 1572.¹¹³ Otro dato que nos permite fechar la policromía en los conventos agustinos se encuentra en la iglesia de Ixmiquilpan, donde Isabel Estrada de Gerlero propuso que su pintura mural fue realizada como parte de la renovación del edificio para acoger al concilio provincial agustino realizado en 1572.¹¹⁴ Asimismo, sabemos que los grabados que se usaron en los conventos de Huatlatlauca y Actopan se elaboraron en 1577¹¹⁵ y 1580¹¹⁶ respectivamente, por lo que los murales tienen que ser posteriores a estas fechas. Con ello, podemos suponer que la policromía comenzó en los setentas del siglo XVI, dominó en la siguiente década y se encontraba ya establecida a finales de la centuria.

El tránsito a un rico cromatismo se dio de distintas maneras. En un inicio el color se ocupó de manera plana, sin matices y sin degradados, llenando completamente el espacio que lo contenía. La paleta ocupada tenía los colores azul, rojo, anaranjado, ocre, blanco y negro, aunque con el paso del tiempo (a finales del siglo XVI), estos colores se comenzaron a matizar, generándose gradaciones que le daban volumen a la figura. La creación de la tridimensionalidad de la figura tuvo distintos momentos. Primero se degradó el color con blanco para simular la luz y se matizó con negro para crear la sombra. Una vez que se realizó este cambio, el siguiente paso fue matizar el color, no sólo con blanco y negro, sino con diversos colores, creándose una rica policromía. Esto permitió que los colores se mezclaran y superpusieran, creándose una nueva paleta, la cual aplicada a las complejas

¹¹³ Pese a esto, muy probablemente esta decoración corresponda a su secularización, ya que este lugar fue fundado por los franciscanos y se establecieron en un edificio hoy desaparecido. En 1540 fueron sustituidos por los agustinos y sabemos que este edificio, para 1580 ya era administrado por el clero secular. George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: FCE, 2012), 626; Francisco del Paso y Troncoso (ed.), *Epistolario de Nueva España, 1505-1818* (México : Antigua librería Robredo, de José Porrúa e Hijos, 1939), IX, 44; XIV, 85.

¹¹⁴ Estrada de Gerlero, "El friso monumental de Ixmiquilpan", 583

¹¹⁵ El mural *Ecce homo* se basó en un dibujo de Etienne Dupérac y grabado por Cornelius Cort en 1577. Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 95.

¹¹⁶ El mural del portal de peregrinos del convento de San Nicolás Tolentino Actopan (Hidalgo) se basó en el grabado *Speculum romanae magnificentiae* o *Admiranda beati aurelii augustini* (1580). Sebastián, "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)" en *Arte Sevillano* 2 (1980): 11-16.

composiciones creaba un gran impacto visual, del cual apenas quedan pequeños vestigios el día de hoy.

La policromía cubrió todas las superficies. En Yecapixtla (Morelos) se tapó la anterior decoración en grisalla y se pintó el mismo diseño de cruces y octágonos, pero ahora con amarillo y azul (ilustración 9.1). Este mismo diseño lo encontramos en la techumbre de la capilla abierta de Actopan (ilustración 9.44), usándose el amarillo para las formas y colocándose en su interior elementos vegetales, azules y rojos con un fondo negro. Esta misma variante se encuentra en la techumbre de la nave de la iglesia de Ixmiquilpan, lo cual muestra el aprecio que tuvo este diseño.

El color renovó los anteriores diseños de las bóvedas y les dio un nuevo carisma a los edificios. Así, las nervaduras, diseños que se habían usado en las anteriores etapas, fueron intervenidas, coloreándose de azul y amarillo, como se aprecia en el convento de Tezontepec (ilustración 9.44). Junto a estas renovaciones surgieron nuevas formas de decorar las techumbres de los edificios. En el convento de Acatlán (Hidalgo) se pintó un diseño que intercala diamantes, azules y rojos, con trapecios blancos y negros (ilustración 9.45). Una particularidad de este edificio es que en la bóveda de la sacristía se pegó un papel amate con la figura del niño Jesús desnudo bendiciendo con una mano y sosteniendo un orbe con la otra. De su cuerpo salen rayos blancos que se convierten en un resplandor rojo, el cual se despliega sobre un cielo azul con flores y estrellas, rodeado por una banda roja y una sucesión de chalchihuites. Esta imagen nos muestra la familiaridad que el artista tenía con la tradición occidental, la pervivencia de formas indígenas significativas y la continuidad de una práctica tan común, para ambas tradiciones, como era el pegar lienzos en las paredes.

Las innovaciones no pararon con este diseño, ya que también se pintaron nuevas formas de artesones, como ocurre en el convento de Atlatlahucan (ilustración 9.46), donde, con bandas rojas delimitadas con azul, se crearon hexágonos, triángulos y figuras



Ilustración 9.43. Diseños serbianos de la capilla abierta del convento de San Nicolás Tolentino Actopan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.44. Nervaduras pintadas en la bóveda del claustro bajo del convento de San Pedro Tezontepec, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.45. Niño Jesús pintado en papel amate en la bóveda de la sacristía del convento de San Miguel Acatlán, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.46. Diseños en la bóveda de la sacristía del convento de San Mateo Atlatlahucan, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010).



Ilustración 9.47. Entrelaces de listones y cartelas con la imagen de santa Felicitas, santa Mónica y santa Clara de Montefalco en la portería del convento de San Nicolás Tolentino de Actopan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.48. Entrelaces en la bóveda del convento de San Mateo Atlatlahucan, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

esteliformes, las cuales tienen plantas con flores en su interior.

Otra de las decoraciones que tuvieron un auge inaudito en este momento fueron los entrelaces de listones, los cuales en ocasiones entremezclan formas verdes, grises y anaranjadas en un fondo blanco, como sucede en el convento de Singuilucan (ilustración 4.7); mientras que, en otras ocasiones, únicamente los entrelaces rojos acompañan la decoración en blanco, colocándose cartelas con santos, como ocurre en la portería del convento de Actopan (ilustración 9.47). Un caso particular fue el de Atlatlahucan,¹¹⁷ donde encontramos distintos diseños que, en muchos casos, guardan un gran parecido con los diseños de artesanado. En ocasiones, sobre un fondo azul estrellado, se colocó una banda roja que crea formas esteliformes con cabezas aladas en su interior (ilustración 9.48); otras veces se pintó, sobre un fondo azul, un listón amarillo que se enreda y curva, creando formas de estrella con *putti* (ilustración 9.49); y otras tantas veremos que, en un fondo rojo, un listón azul se entrelaza y enmarca cartelas amarillas (ilustración 9.51).

El mejor ejemplo del esplendor de esta nueva decoración se encuentra en la bóveda del sotocoro de la iglesia de Metztlán (ilustración 9.50), donde se pintó en la parte externa, sobre un fondo azul, roleos vegetales, racimos de uvas y unos personajes que se convierten en figuras fitomorfas. La composición se complementa, cerca de la clave de la bóveda, con dos series de *putti* rojos. A pesar de lo vistoso del mural, sólo se utilizó el color rojo y azul, pero al matizarse con amarillo, negro y blanco se crearon distintas tonalidades que le dan una gran riqueza a la bóveda

Esta variedad de diseños nos muestra que, a finales del siglo XVI, los agustinos crearon un programa propio, único, que sobresaltaba al espectador. La policromía también conservó elementos que se habían convertido en formas identitarias de los agustinos, como

¹¹⁷ Pese a la decoración del convento, esta fundación no ha tenido el trabajo a profundidad que se merece y solo lo ha abordado Laura Elena Hinojosa, *Convento agustino de Atlatlahucan: Morelos* (México, CONACULTA, INAH, 2001) y Manuel Romero de Terreros, *Atlatlahucan* (México: INAH, 1964).

eran las balaustradas y las arcadas de los guardapolvos. Como hemos visto, estos diseños se habían empleado desde la primera etapa en grisalla, donde adquirirían diversas formas, muchas de ellas con un diseño muy elaborado. En la etapa carmesí, estos diseños tuvieron menos variedad en sus formas y fue esta simplicidad la que llegó a la etapa policroma, la cual tiene sus mejores exponentes en el convento de Tezontepec (Hidalgo). Ahí, en los dos claustros, se colocó una balaustrada amarilla recubierta con hojas de acanto azules y un pasamanos amarillo con una sucesión de granadas en la sección superior (ilustración 9.52). En cambio, en las celdas, se repintó con color ocre el guardapolvo en grisalla que tenía una arcada que recorría el desplante del muro.

Las cenefas también tuvieron cambios importantes, ya que se restringió la gran variedad de temas y formas que se había pintado anteriormente, abandonándose aquellos diseños con una fuerte influencia gótica. Uno de los diseños más sencillos de este momento lo encontramos en Tezontepec (Hidalgo) donde se plasmó sobre un fondo azul un roleo vegetal que se entrelaza con listones rojos y blancos (ilustración 9.54.1). Esta disposición la encontramos también en el convento de Ocuituco, donde se plasmó sobre un fondo anaranjado una sencilla forma vegetal que se intercala con pequeños medallones con la figura de frailes agustino (ilustración 9.54.2); mientras que, en la portería del convento de Actopan, un roleo vegetal se despliega sobre un fondo anaranjado (ilustración 9.54.3). En este último caso, el roleo se transforma en una cabeza de ave y del tallo brotan uvas y granadas e, incluso, una serpiente se enrosca en una rama y algunos pájaros se posan en sobre la forma vegetal.

Los roleos vegetales también se intercalaron con personajes alados, composición que fue una de las más utilizadas en este momento. Esto se distingue en el convento de Tezontepec, donde se pintó, sobre un fondo azul, a dos personajes alados con una cartela y de entre sus piernas sale un roleo vegetal rojo, blanco y azul (ilustración 9.54.4). Un diseño parecido se encuentra en Ocuituco, solo que ahí se añadieron hojas, flores y pájaros en el



Ilustración 9.49. Entrelaces en la bóveda del convento de San Mateo Atlatlahucan, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.50. Bóveda del sotocoro de la iglesia de los Santos Reyes Metztitlán, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.51. Entrelaces en la bóveda del convento de San Mateo Atlatlahucan, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.52. Balaustrada del claustro bajo del convento de San Pedro Tezontepec, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.53. Arcada en una de las celdas del convento de San Pedro Tezontepec, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

fondo, terminando el roleo en dos enormes flores (ilustración 9.54.5). Esta composición es más vistosa en la iglesia de Metztlán, donde está una cenefa con el fondo rojo en la parte inferior del muro y un escudo con dos personajes a los lados. De sus manos sale un roleo vegetal, con uvas y pájaros, que termina en las manos de otro personaje (ilustración 9.54.6). Este grutesco, además se enmarca arriba y abajo con otra cenefa que alterna grandes aves con las alas abiertas y un roleo vegetal.¹¹⁸

Un caso especial se dio en las cenefas de la sacristía y la iglesia de Ixmiquilpan, donde se pintaron dos de los grutescos más particulares de la Nueva España. El primero de ellos se compone por medallones flanqueados por roleos vegetales. En el centro del tallo está un personaje sentado, sosteniendo una tela y el roleo vegetal, mientras que, en uno de los extremos, otro personaje sujeta con un brazo el roleo y con una mano una cabeza humana decapitada (ilustración 9.54.7).¹¹⁹ La otra cenefa tiene un patrón semejante, con dos personajes alados sosteniendo un escudo y con un roleo vegetal que se transforma en un caballo alado y, hasta el extremo, se convierte en un centauro (ilustración 9.54.8).

Ixmiquilpan no fue el único convento donde se pintaron cuerpos humanos que se convierten en una figura fitomorfa, ya que en Atlatlahucan se representó, sobre un fondo anaranjado, un roleo vegetal que se transforma en un centauro alado, mientras que un personaje, con alas y una serpiente enroscada en su pierna, se yergue sobre él (ilustración 9.54.9). Incluso, estos diseños también incluyeron animales, aunque con una menor destreza que en etapas anteriores. Por ejemplo, en el convento de Singuilucan (Hidalgo), se pintó entre el roleo vegetal, además de un hombre sobre el tallo, a un venado, una figura cuadrúpeda (posiblemente un perro) y una serpiente (ilustración 9.54.10). Estas cenefas,

¹¹⁸ Esta cenefa también se encuentra en el interior del convento en grisalla (ilustración 9.5.19) y suponemos que los colores azul y rojo que presentan las aves fueron un repinte realizado a finales del siglo XVI.

¹¹⁹ Es de suponer que el grutesco en el grabado no tenía una cabeza humana decapitada, sino que esta era la terminación del roleo vegetal. Por lo tanto, el artista indígena reconfiguró la imagen, la cual, además, fue muy conveniente para el programa pictórico que se creó.

aunque solo son un pedazo de la riqueza que debieron desplegar los conventos, nos permite distinguir que los grutescos se limitaron a tener personajes alados, roleos vegetales, pájaros y serpientes, aunque algunos tuvieron una mayor complejidad iconográfica (Ixmiquilpan y Singuilucan), carecieron de la versatilidad que habían mostrado anteriormente.

Para que esta decoración tuviera todo su potencial no bastaba con pintar las bóvedas y las cenefas, ya que el centro del muro también debía de tener una decoración sin igual. Así, se simularon tapices que cubrían las paredes. En ocasiones se repetía el diseño de artesonado del techo; otras veces se pusieron entrelaces vegetales rojos con hojas azules, como se aprecia aun en las celdas del convento de Acatlán (Hidalgo) (ilustración 9.55), mientras que, en la sacristía de ese mismo lugar, se pintó un tapiz que intercala bandas rojas, grises, amarillas y blancas, las cuales tenían entrelaces fitomorfos en su interior en tonalidades más oscuras, con lo cual se simulaban el tapiz (ilustración 9.56).

También, al igual que en las anteriores etapas, se pintaron escenas y santos a lo largo del convento. Es probable que muchos de los murales que hoy vemos en grisalla hayan sido coloreados a finales del siglo XVI, pero las distintas intervenciones han retirado la policromía y únicamente quedan pequeños vestigios de color, mostrándonos la riqueza que debieron tener los muros en este momento, como ocurre en la escalera del convento de Actopan (Hidalgo) o en el cubo de la escalera de Atotonilco el Grande (Hidalgo). También, en ocasiones, estas intervenciones se hacen visibles en el sombreado de los rostros con encarnado y en el rojo de los labios de los personajes que originalmente fueron pintados en grisalla (como ocurre en el convento de Metztitlán), lo cual nos muestra dos temporalidades distintas que conviven en una misma imagen.

Fuera de estas renovaciones existen programas que, debido a su rica policromía, indiscutiblemente fueron elaborados en este periodo. En estas imágenes se continuó



Ilustración 9.54.1. Grutesco del convento de San Pedro, Tezontepec, Hidalgo.



Ilustración 9.54.2. Grutesco del convento de Santiago Apóstol Ocuituco, Morelos.



Ilustración 9.54.3. Grutesco del convento de San Nicolás Tolentino Actopan, Hidalgo.



Ilustración 9.54.4. Grutesco en el convento de San Pedro Tezontepec, Hidalgo.



Ilustración 9.54.5. Grutesco del convento de Santiago Apóstol Ocuituco, Morelos.



Ilustración 9.54.6. Grutesco en la iglesia de Santos Reyes Mezquitlan, Hidalgo.



Ilustración 9.54.7. Grutesco en la iglesia y sacristía de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.54.8. Grutesco en la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.



Ilustración 9.54.9. Grutesco el convento de San Mateo Apóstol Atlatlahucan, Morelos.



Ilustración 9.54.10. Grutesco el convento de Singuilucan, Hidalgo.



Ilustración 9.55. Representación de un tapiz en la sacristía del convento de San Miguel Acatlán, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.56. Representación de un tapiz en una de las celdas del convento de San Miguel Acatlán, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.57. Representación de san Pedro y san Pablo en la sala prioral del convento de San Pedro Tezontepec, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2010)

pintando a: apóstoles, evangelistas, padres de la Iglesia, mártires, a los fundadores de las órdenes mendicantes, el círculo cercano a san Agustín, los mártires africanos y agustinos prestigiosos, y es probable que los filósofos de la antigüedad hayan sido repintados, como lo atestiguan pequeños restos de policromía que aún se distinguen en el mural de Atotonilco.

Entre las figuras en grisalla que se repintaron se encuentran las de san Pedro y san Pablo, como se aprecia en Actopan (Hidalgo) (ilustración 9.9) y Tezontepec (Hidalgo) (ilustración 9.57). En ambos conventos se distingue una primera etapa en grisalla que dibujó al personaje de pie, con largas túnicas, capas que se pliegan de manera lineal, con barba y calvicie. Estas figuras se renovaron al colocárles azul en su túnica, el cual se saturó para dar la idea de oscuridad y se diluyó para simular las luces. Asimismo, el pintor decidió colorear las aureolas de azul, tonalidad que no era incluida en la tradición occidental para representar el aura que emanaba de las personas.¹²⁰

Por otro lado, en el convento de Culhuacán, los santos se dibujaron dentro de las cartelas del grutesco que recorre el edificio. Ahí encontraremos al apóstol Santiago con una armadura contorneada en rojo y montando un caballo. La capa le vuela por la espalda y en la mano derecha empuña en lo alto una espada, mientras que en la izquierda sostiene un banderín. A sus pies se ven desmembradas piernas, brazos, torsos y cabezas. Un cañón con ruedas amarillas acompaña la escena, mientras que a lo lejos se observa un personaje montado a caballo. Esta representación, en cierto sentido secundaria, ya que no se pintó en el centro del muro, se acompañó por otros personajes que eran poco frecuentes en la iconografía agustiniana, como fue el caso de: María Magdalena o María Egipcíaca,

¹²⁰ A finales del siglo XVI se pensaba que existía la posibilidad de que las aureolas tuvieran distintos colores e, incluso, las personas tras el juicio final tuvieran distintas partes del cuerpo con distintos colores. Una posibilidad que esgrime Nicolás Díaz era que las vírgenes “causaran un resplandor blanco y colorado en las cabezas de los martyres, y en las de los doctores verde”. Nicolás Díaz, *Tratado del iuyzio final, en el qual se hallaran muchas cosas muy curiosas, y prouechosas para la salud de las armas y recreacion de los que las leyerean* (Madrid, Luis Sanchez, 1599), 419.

TABLA 3. SANTOS PINTADOS EN LOS CONVENTOS AGUSTINOS																
Convento	Yecapixtla	Metztitlán	Actopan	Tezontepec	Huautlatlauca	Malinalco	Culhuacán	Santo	Convento	Yecapixtla	Metztitlán	Actopan	Tezontepec	Huautlatlauca	Malinalco	Culhuacán
Santo sin atributos	X			X				Donato mártir						X		
San Pedro			X	X				Mártires africanos								X
San Pablo			X	X				San Servus mártir	X							
Santiago							X	San Rusticus mártir	X					X		
María Magdalena							X	San Rogatus mártir	X							
San Miguel Arcángel							X	San Septimus mártir	X					X		
San Juan							X	San Maximus mártir	X					X		
San Lucas			X				X	San Nicolaus mártir	X							
San Sebastián							X	Bonifacio mártir						X		
San Lorenzo							X	Severino mártir						X		
Santa Lucía			X					San Columbano			X			X		
San Martín							X	San Honorato						X		
Gregorio Magno	X	X						Germán obispo						X		
San Ambrosio		X						Guillermo de Aquitania						X		
San Jerónimo		X					X	San Juan Bueno de Mantua						X		
San Agustín	X	X	X			X	X	Santa Clara de Montefalco			X					
San Francisco	X				X			Bonaventura Patavinus					X			
Santo Domingo	X				X			Jorge Cremonese	X			X	X			
San Nicolás Tolentino			X		X	X		Juan de Estonio						X		
Santa Mónica			X		X	X	X	Tomás de Villanueva			X			X		
Simpliciano					X			Andrea Quatiebras			X			X		X ¹²¹
Santa Perpetua	X							Francisco de la Cruz							X	
Santa Felicitas			X					Fray Agustín de la Coruña							X	
San Fulgencio			X		X			Jodoco mártir			X		X			

representada dentro de una cueva con el cuerpo cubierto con su cabellera; san Sebastián, representado con el cabello rojo, atado a un árbol y flechado por dos personajes; san Lorenzo vestido como diácono y con una parrilla azul en su mano; o san Martín y san Miguel Arcángel,¹²² personajes que eran más comunes entre los franciscanos, donde se pintaban

¹²¹ Santo sin cabeza

¹²² Gabriela Martínez Ulloa Torres, *A la orilla de la laguna: la pintura mural del convento de Culhuacán* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, FFyL, 2004), 105; José Gorbea Trueba, *Culhuacán* (México: INAH, 1959).

en el centro del muro.

Los agustinos también enaltecieron a los evangelistas. En la cenefa del convento de Culhuacán están Lucas y Juan¹²³ (hallándose posiblemente Mateo y Marcos en alguna de las cartelas deterioradas) y en el mural de la portería de Actopan se representó a Lucas (ilustración 9.58). Este mural se compone por una cuadrícula que tiene en cada cuadro un santo con una leyenda. En uno de los cuadros del lado derecho está un hombre con una aureola roja con un toro a sus pies, lo cual lo identifica como Lucas. A su lado apenas se distingue a una mujer y hasta el extremo izquierdo se distingue otra aureola roja, posiblemente de uno de los evangelistas.¹²⁴ En la fila intermedia es posible que se haya pintado *La estigmatización de san Francisco*, ya que se distingue a un personaje con hábito franciscano y los brazos extendidos. A la derecha, en otro cuadro está una mujer, flanqueada por dos pequeñas santas, sobre una superficie que mezcla el amarillo, anaranjado y café, mientras que en el fondo está un paisaje boscoso. En la parte inferior se lee el verso de Gabriello Chiabrera (1552-1638) LUCIDA LUCENTI LUCISCIS, LUCIA, LUCE [LUX MEA] LUCESCAT, LUCIA, LUCE TUA (Oh Lucía, resplandeces con una luz vívida para aquellos que viven en la luz; mi luz, oh Lucía, brilla en tu brillo).¹²⁵ Este verso fue colocado originalmente en la fachada de la iglesia de Santa Lucía en Savona (Italia) y la primera recuperación de la frase se encuentra en el libro *Concetti scritturali intorno al Miserere* (Conceptos bíblicos alrededor del miserere) de Cesare Calderari publicado en 1585,¹²⁶ por lo que la elaboración del programa (como se ha propuesto) debería de corresponder a

¹²³ Martínez Ulloa Torres, *A la orilla de la laguna*, 107.

¹²⁴ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 93.

¹²⁵ Luis MacGregor registra la frase “LVCIDA LVCENTI LVCESCI LVCIA LVCENE LUCESCAT LU [...] LVCE TVA” que luego retoma Víctor Manuel Ballesteros y Martín Olmedo. Ballesteros traduce esta frase como: “¿La lúcida Lucía luce con luciente luz? Luzca Lucía con tu luz” y considera que esta frase fue realizada en el siglo XVII o XVIII debido al barroquismo de su composición. En tanto Martín Olmedo afirma que era un himno medieval dedicado a la santa. Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 94; Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 115-6; MacGregor, *Actopan*, 94.

¹²⁶ Cesare Calderari, *Concetti scritturali intorno al Miserere* (Venetia: Gio. Batt. Bonfadini, 1585), 491.

finales del siglo XVI y posiblemente fue en este momento cuando también se pintó la capilla abierta y se renovó el cubo de la escalera, incluyéndose a Martín de Acevedo, Juan de Atocpa y don Pedro de Ixcuincuitlapilco.

Además de estos santos, los programas pictóricos exaltaron a los padres de la Iglesia, es decir, a san Gregorio Magno, san Ambrosio, san Jerónimo y san Agustín. Al primero de ellos lo encontramos en los contrafuertes del convento de Yecapixtla.¹²⁷ Por su parte, san Jerónimo se encuentra en las cartelas del convento de Culhuacán y en la iglesia de Metztitlán. En este último templo está con los otros tres patriarcas y sus figuras tienen un tamaño monumental. Del lado de la epístola se pintó a san Jerónimo con ropa de cardenal y a Gregorio Magno, del cual apenas se distingue su báculo; en cambio, del lado del evangelio se pintó a san Ambrosio y a san Agustín como obispos (ilustración 9.59).

Ellos se elaboraron únicamente con blanco, negro, azul y rojo. La túnica era blanca, el interior de la capa se coloreó de azul, mientras que el exterior se dejó en rojo, matizándose para dar la idea de sombras y luces. El carmesí degradado se ocupó también en el rostro, mientras que en la mitra se utilizaron distintas combinaciones. Cada uno sostiene en una mano un libro con una iglesia y un báculo en la otra. Como rasgo distintivo se encuentra que los personajes tienen una vistosa barba azul, algo que denota una intervención tardía y la búsqueda por darle una vistosidad al programa, evitando que cualquier espacio quedara sin color. Este programa, si lo imaginamos con el grutesco que recorría la parte media de los muros y la exuberante decoración que se encontraba en las bóvedas de crucería, nos da una idea de la riqueza pictórica de los conventos agustinos, algo que debió impresionar a los indígenas, sin existir punto de comparación con los conventos dominicos y menos aún con los conventos franciscanos.

¹²⁷ La decoración de este edificio, como se ha dicho, se elaboró a mediados del siglo XVI, después se renovó con tonalidades rojas y posteriormente se le aplicó policromía, donde dominaban los tonos amarillos y azules



Ilustración 9.58. Portería del convento de convento de San Nicolás Tolentino Actopan, Hidalgo. En la parte superior se pintó a *San Agustín como protector de la orden*, mientras que, en los cuadretes inferiores se alcanza a distinguir a san Lucas, debajo a san Francisco y a su lado a santa Lucía.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.59. San Ambrosio y a san Agustín en el muro del evangelio de la iglesia de los Santos Reyes Metztlán, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2010)



Ilustración 9.60. Muro oeste del claustro bajo del convento de los Reyes Magos de Huatlatlauca (Puebla). Se representan de izquierda a derecha a san Francisco y santo Domingo, san Fulgencio obispo, san German obispo y Tomás de Villanueva.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.61. Muro sur del claustro bajo del convento de los Reyes Magos de Huatlatlauca (Puebla). Se representan de izquierda a derecha a Andrea Quatiebras, san Jorge Cremonese, san Juan Estonio, san Nicolás Tolentino y san Jodoco.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.62. Representación de los mártires africanos (s. V) en el convento de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos. En el mural se encuentran, de izquierda a derecha, san Servus mártir, san Rusticus mártir, san Rogatus mártir, san Septimus mártir, san Maximus mártir y san Nicolaus mártir.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)

San Agustín, al igual que en las anteriores etapas, fue una figura común, ya fuera que se incluyera como una de los padres de la Iglesia (Culhuacán y Metztitlán), de manera individual en los contrafuertes (Yecapixtla y Malinalco) o acompañado de san Nicolás Tolentino (sala prioral de Actopan). Además, este santo fue incluido entre los fundadores de las órdenes mendicantes, lo que propició que se pintara también a san Francisco y a santo Domingo, como se aprecia en Yecapixtla (Morelos) y Huatlatlauca (Puebla). En las paredes del convento poblano se pintó un séquito de personajes separados por columnas abalaustradas, entre los cuales están san Francisco y santo Domingo (ilustración 9.60). Ellos sostienen entre sus manos una iglesia y a sus pies se encuentra un perro con una tea en la boca (elemento característico de santo Domingo) y un ave sobre un libro (símbolo vinculado a san Francisco). La inclusión de estos dos santos tenía como finalidad darle a la orden de los agustinos, y a su fundador, el mismo papel que las otras dos órdenes mendicantes, algo que, para la Nueva España, no estaba nada lejos de ser verdad.

Aunado a estos personajes, la representación de los frailes agustinos sobresalientes fue algo esencial en los conventos. San Nicolás Tolentino está en Malinalco, Huatlatlauca (ilustración 9.60) y Actopan. El círculo cercano a san Agustín también fue representado: santa Mónica (madre de san Agustín) está en Actopan, Huatlatlauca, Malinalco y Culhuacán; Simpliciano (sucesor de Ambrosio) en Huatlatlauca: su hermana Perpetua en Yecapixtla y Felicitas (mártir del siglo III, asumida como hermana de san Agustín) en Actopan. Además de estos personajes se pintó en Actopan y Huatlatlauca a Fulgencio (obispo de Ruspe -actual Túnez-, donde se guardaban las reliquias de san Agustín)¹²⁸ (ilustración 9.60) y en el convento de Huatlatlauca se pintó a Donato (obispo de Arezzo - Italia-, asesinado en 361 durante el reinado de Juliano).¹²⁹

También los agustinos rescataron de los primeros años del cristianismo a los

¹²⁸ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 579.

¹²⁹ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 406.

agustinos martirizados en el siglo V en África. En Culhuacán se pintaron en una cartela, distinguiéndose apenas una caldera, que hace referencia al martirio al cual habían sido condenados por el rey de los vándalos. En Yecapixtla se encuentran de forma individual, representándose dentro de una arcada sobre una pequeña base (ilustración 9.62). Los cinco personajes llevan el hábito agustino, el cual cae de forma recta hacia el suelo y en su mano tienen una palma, símbolo de su martirio y victoria. Sus rostros son de facciones elegantes, llevan tonsura y tienen una aureola arriba de su cabeza. A veces tienen un puñal clavado en la garganta, otras en la cabeza o tienen heridas en la frente y en la sien, indicando la violenta muerte que tuvieron. Sobre los arcos se encuentran sus nombres, lo cual nos permite identificar a los subdiáconos Servus y Rusticus, los monjes Rogatus, Septimus y Maximus, y acompañando esta comitiva está Nicolás Mártir. A estos santos los encontramos también en Huatlatlauca (junto al diácono Bonifacio) y es posible que algunos de los santos que se encuentran en Tezontepec,¹³⁰ correspondan también a estos mártires africanos, solamente que, debido a su elaboración tardía, donde se usa el negro de una forma profusa, creándose grandes superficies oscuras, es difícil discernir su identidad.¹³¹

También los agustinos rescataron de los primeros tiempos del cristianismo a Severino mártir, encargado de difundir la *Regla de san Agustín* en Alemania (Huatlatlauca);¹³² san Columbano que hizo lo propio en Escocia (Actopan y Huatlatlauca),¹³³ Honorato, quien se pensaba había fundado uno de los primeros monasterios que seguía la vida agustina, incluso antes de que viviera san Agustín,¹³⁴ mismo caso de san Germán (ilustración 9.61), obispo de París, que llevaba una vida de estilo monacal, mucho antes de

¹³⁰ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 242.

¹³¹ De los mártires africanos del siglo V solamente falta la representación del abad Libertus, el cual, seguramente se encuentra en algunas de las figuras que han perdido sus atributos o epígrafes.

¹³² Jaime Jordán. *Historia de la provincia de la corona de Aragón de la sagrada orden de los ermitaños de nuestro gran padre san Agustín* (Valencia: Joseph García, 1704), 35.

¹³³ Luis Moreno, *Escocia, nación y razón* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995), 9.

¹³⁴ Josep Massot, *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre san Agustín del principado de Cataluña* (Barcelona: Juan Jolis, 1699), 270-7.

que tal idea existiera.¹³⁵

A estos personajes se añadió toda una comitiva de frailes agustinos que sobresalían por su santidad, sabiduría o pureza.¹³⁶ En el convento de Huatlatlauca se pintó a dos frailes que ya habían aparecido en grisalla: Guillermo de Aquitania y san Juan Bueno de Mantua. En Actopan, en las cartelas de la portería, está a santa Clara de Montefalco (ilustración 9.47), monja agustina que se caracterizó por tener visiones donde se le aparecía Jesús, y en uno de estos arrebatos místicos sintió el dolor de la cruz en el corazón y en otro le salieron tres piedrecillas en su vesícula biliar como símbolo de la Trinidad.¹³⁷ Mientras que en Tezontepec encontramos a Bonaventura Patavinus y a Jorge Cremonese, en Tezontepec, Huatlatlauca (ilustración 9.61) y Yecapixtla.

Estos santos se dibujaban de forma idéntica: con el hábito agustino, la tonsura en la cabeza, un rostro que refleja cierta madurez y un atributo prototípico (una cruz, una palma o un libro). Por ello, cuando no existe ningún objeto que los distinga es complicado identificarlos y en estos casos los nombres que se escribieron junto a su figura son un elemento muy valioso para reconocerlos. Por su parte, los santos pintados que vivieron en el siglo XVI son un dato importante para fechar esta etapa. En Huatlatlauca está Juan de Estonio (ilustración 9.61), quien se negó a reconocer la supremacía del rey Enrique VIII sobre el papa y por ello fue encarcelado y asesinado en 1539;¹³⁸ Tomás de Villanueva (ilustración 9.60) (quien también se encuentra en Actopan) murió en 1555, fue provincial de Castilla y Andalucía y fue recordado por su intento de reformar la orden;¹³⁹ Andrea Quatriebas (que además se encuentra en Culhuacán y Actopan), murió en 1567 a manos

¹³⁵ Sebastián de Portillo y Aguilar, *Chronica espiritual agustiniana: vidas de santos, beatos, y venerables religiosos, y religiosas del orden de su gran padre san Agustín, para todos los días del año*, Tomo II (Madrid: fray Alonso de Orozco. 1752), 356-61.

¹³⁶ Es posible que toda la escalera de Actopan se haya renovado a finales del siglo XVI. Esto lo podemos ver en los retoques de color que presentan los murales.

¹³⁷ Réau, *Iconografía del arte cristiano. T. II, v. 1*, 312.

¹³⁸ Spencer J. Weinreich, *Pedro de Ribadeneyra's 'Ecclesiastical history of the schism of the kingdom of England'* (Leiden: BRILL, 2017), 489.

¹³⁹ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 123.

de los calvinistas y se le representa con la cabeza a un lado, un paño atado a la cintura y con su piel en una mano (ilustración 9.61);¹⁴⁰ y Jodoco fraile asesinado por los calvinistas en 1578,¹⁴¹ quien no se había representado anteriormente, por lo que los programas policromos de estos conventos deben ser posteriores a estas fechas.

Un cambio trascendental se dio en el convento de Malinalco, donde, además de los frailes europeos, se pintaron a algunos religiosos importantes de la orden novohispana. En la portería se distingue a: Francisco de la Cruz (ilustración 9.63) quien estuvo al mando de la primera expedición agustina que llegó a la Nueva España y; fray Agustín de la Coruña (ilustración 9.64) quien formaba parte de esta barcada, llegó a ser provincial en 1560 y posteriormente fue obispo de Popayán en el Nuevo Reino de Granada (Colombia).¹⁴² Estos personajes se representaron de pie, con el hábito agustino negro, con algunos pliegues que caen de forma recta. En una mano llevan una cruz y en la otra un libro. El rostro es encarnado sin ningún matiz, al igual que el cabello ocre. El fondo es anaranjado y está enmarcado por una arcada café con vino, decoración que recuerda el recubrimiento arquitectónico con chiluca y tezontle, propio del siglo XVII.¹⁴³ Estos personajes se pueden identificar, al igual que en los anteriores casos, gracias a una cartela que se encuentra encima de cada uno. Incluso, más arriba de Francisco de la Cruz, se encuentra la figura de otro fraile y sobrepuesto está escrito “ESTOS SON LOS SIETE RELIGIOSOS QVE VINIERON APREDICAR EL EVANGELIO EL ANNO DE 1532 ASIENDO REY EL EMPERADOR CARLOS 5 Y PONTÍFICE CLEMENTE 7 Y GENERAL DE LA ORDEN FR GABRIELLE NETO P V MAL DE CASTILLA FR FRANCISCO DE NIEVA VIREY DON ANT DE MENDOZA FUNDÁNDOSE EL CONVENTO EN EL AÑO DE 1545”.

¹⁴⁰ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 243.

¹⁴¹ Roman, *Chronica de la orden de los ermitaños*, 88 r.

¹⁴² Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, vol. 5 (México: UNAM, IIH, 1983), 113; Carlos Alonso, *Agustín de Coruña: segundo obispo de Popayán, 1589* (Valladolid: Estudio Agustiniiano, 1993); Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 18.

¹⁴³ Probablemente esta decoración se colocó tardíamente, debiendo existir, como ocurre en el resto de los personajes de los contrafuertes, unas columnas y un arco de color anaranjado.



Ilustración 9.63. Francisco de la Cruz en la portería del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Edo. Méx.

Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.64. Fray Agustín de la Coruña en la portería del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Edo. Méx.

Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.65. Jerarquía eclesiástica en el ábside de la iglesia de San Agustín de Acolman, Estado de México. Extraída de <https://www.dondeir.com/viajes/conoce-acolman-pueblo-mexiquense/2017/03/>



Ilustración 9.66. Capilla abierta del convento de Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.67. Pintura en el muro del evangelio de la capilla abierta del convento de Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).

Un programa que vincula las imágenes de los personajes con las escenas narrativas está en el ábside de la iglesia de Acolman (Edo. Mex.), donde se representó la jerarquía eclesiástica en tres franjas. En el muro del evangelio, en la parte superior, está Isaías y la sibila Péricas. Sobre ellos se encuentra una cartela con la leyenda “MAGNE PATER AVGUSTINE PRECES NOSTRAS SVSCIBE” (Oh gran padre san Agustín, recibe nuestros ruegos)¹⁴⁴ que formaba parte de un himno dedicado a san Agustín, compuesto por Adán de San Víctor, el cual fue incluido junto a otros cantos en el libro *Elucidatorium ecclesiasticum ad officium ecclesiae pertinentia planivsexponens et quator libros complectens* de Josse Clichtove uno de los contrareformistas más acérrimos de Francia.¹⁴⁵ Le sigue la representación de Pedro y Pablo con una cartela donde se lee “CREDO IN DEVM PATRAE OMNIP[TENTEM]” (Creo en Dios Padre omnipotente) que corresponde al inicio del credo de los apóstoles e, inmediatamente después, se representó en el muro central un escudo heráldico. Del lado de la epístola, a lado del escudo, se encuentran los personajes Simón y Judas con una cartela con el escrito “SANCTOR COMMUNIONEM REMISSIONI PECATOR ET CARNIS RESURECTION” (La comunión de los santos, el perdón de los pecados y la resurrección de la carne) que corresponde al fin del credo de los apóstoles.¹⁴⁶ Por último, hasta el extremo se encuentra Daniel y la sibila Cumea con una cartela en la parte superior, de la cual ya no se conserva su escrito.

En la franja inferior se representaron a los papas, los cuales los podemos identificar por su capa, tiara y la cruz con tres travesaños. Entre cada personaje se encuentra una cartela y en los muros de la epístola y del evangelio, debajo de una ventana, se pintaron dos cartelas sostenidas por personajes desnudos sentados sobre una guirnalda. En la

¹⁴⁴ Antonio Lobera y Abio, *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios* (Paris: Mezin, 1846), 643; Adam de Saint-Victor, *The liturgical poetry of Adam of St. Victor from the text of Gautier*, vol. 3 (London: K. Paul, Trench, 1881), 186-189.

¹⁴⁵ Este texto se publicó desde 1519 y sabemos que llegó a México, ya que en la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar de 1556. Josse Clichtove, *Elucidatorium ecclesiasticum ad officium ecclesiae pertinentia planivsexponens et quator libros complectens* (Basel: Johann Froben, 1519); Jesús Yhmooff Cabrera, *Catálogo de los impresos europeos del siglo XVI que custodia la Biblioteca Nacional de México* (México: UNAM, 1996), 408.

¹⁴⁶ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 262.

primera se lee “TV DE VITA CLERICOR SANCTAM”, la segunda tiene escrito “SCRIBIS REGVLAM QVAQVQUI”, le sigue el texto “AMANT ET SEQVNTVR VIAM” y la última cartela tiene “REGIAM ATQ [...] TVO SANCTO DVCTC” que corresponde al himno de san Agustín compuesto por san Víctor: “Tu de vita monachorum/ sanctam scribis regulam/ quam qui amant, etsequuntur/viam tenent regiam atque tuo sancto ductu/redeunt ad patriam” (Tú escribes la santa regla de los monjes a los que la aman y siguen, llevan el camino real y vuelven a la patria eterna con la santa guía).¹⁴⁷ Del lado de la epístola está la leyenda “AGVSTINI NE LUX DOCTOR EIRMAMENTVM” y “ECLESSIE MALEUS HERETICOR SVMVM” que corresponde con uno de los himnos cantados en la fiesta de san Agustín que dice “Agustine lux doctorum firmamentum ecclesie: malleus hereticorum: summum vas scientie: pro tuis fidelibus roga deum quesumus” (Agustín, luz de los doctores, firmamento de la Iglesia, martillo de los herejes, inagotable vaso de ciencia, te pedimos que ruegues a Dios por tus hijos).¹⁴⁸ En las últimas cartelas sólo se conserva “FIDELIBVS” y “SVMUS” sin identificarse de donde fueron extraídas estas palabras. A esta sección le sigue otra franja donde se representó del lado norte a los obispos (distinguibles por su mitra) y del lado sur a los cardenales (identificados por su sombrero); mientras que, en la parte inferior, apenas se distinguen las figuras de frailes.¹⁴⁹

Cada personaje está sentado en un trono amarillo con sombras rojas. Sus túnicas se pliegan dándole movilidad a la composición, dinamismo que se acrecienta con las distintas posiciones que cada uno de ellos tiene; mientras que con el encarnado se genera el volumen del cuerpo y se marca la musculatura de los personajes desnudos. Gracias a la manera de expresar los sentimientos con las manos, la delicadeza de los rostros y las posturas de los cuerpos, sabemos que es un programa tardío del siglo XVI, aunque existen testigo que muestran que su primera etapa pictórica seguramente fue en tonalidades

¹⁴⁷ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 262.

¹⁴⁸ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 263.

¹⁴⁹ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 261.

grisáceas e incluso posiblemente tuvo otro repinte en el siglo XVIII.

Este programa de Acolman, al enumerar una serie de personajes y hacer evidente un tema (la jerarquía eclesiástica), creaba un vínculo con las representaciones de los santos y las escenas, aunque fue en estas últimas imágenes donde la policromía abundó, dándole una majestuosidad inigualable a los conventos agustinos.

Los murales siguieron representando los mismos temas abordados en los primeros programas, por lo que es común encontrar escenas de: el Antiguo Testamento (sobre todo vinculados al pecado y a la condena); la vida de Cristo (dividida en su infancia y la pasión); el triunfo de la muerte y el juicio final; Jesús y san Agustín como protectores de la orden; la vida de san Agustín y María; las tebaidas y, como un nuevo tema aparecerá, la psicomaquia.

Encontramos escenas del Antiguo Testamento en la capilla abierta del convento de Actopan y, muy probablemente, fueron renovadas con color las representaciones del claustro alto de Metztlán (*El sacrificio de Isaac*, *La destrucción de los ídolos* y *La expulsión de Jonás de la ballena*). En el muro testero de la capilla abierta de Actopan se pintó *El juicio final* en la parte superior; mientras que, en los recuadros inferiores se pintaron escenas del Antiguo Testamento. Inicia la narración del lado izquierdo con *La creación de Eva*, representándose a Dios, vestido de azul con una capa negra, sacando a una mujer del costado de Adán, quien se encuentra acostado (ilustración 9.66). En el otro extremo se pintó *El pecado de Adán*, distinguiéndose, sobre un piso amarillo y rojo, a Adán y Eva junto a un árbol, mientras que una serpiente de cascabel se enrolla en su tronco. Adán se lleva el fruto a la boca y Dios Padre, sale de una nube con destellos rojos. Un caso curioso de este mural es que a los pies de Adán está un jaguar, elemento identitario de los indígenas. La siguiente escena es *La expulsión del Paraíso*, donde un arcángel con espada en mano y rodeado por una nubosidad roja, echa a Adán y Eva, quienes se cubren el cuerpo con hojas y voltean temerosos hacia atrás.

TABLA 3. SANTOS PINTADOS EN LOS CONVENTOS AGUSTINOS

Santo	Convento												
	Yecapixtla	Zacualpa	Metztitlán	Epazoyucan	Actopan	Ixmiquilpan	Tezontepec	Huatlatlauca	Acatlán	Atlatlahucan	Culhuacán	Malinalco	
Jerarquía eclesiástica					X								
Creación de Eva					X								
Fruto prohibido					X								
Expulsión del Paraíso					X								
Condena de Adán y Eva					X								
Arca de Noé					X								
Sacrificio de Isaac			X										
Destrucción de los ídolos			X										
Expulsión de Jonás de la ballena			X										
Ira de Dios					X								
Salvación de las almas					X								
Natividad						X	X	x					
Adoración de los magos							X						
Huida de Egipto							x						
Presentación en el templo							x						
Entrada a Jerusalén						X							
Lavatorio de los pies	X					X							
Oración en el huerto			X		X	X	X	x					
Traición de Judas	X		X			X	X						
Jesús ante Caifás	X					X	X						
La flagelación	X				X		X	x					
La coronación	X						X						
<i>Ecce homo</i>				X	X	X	X	x					
Simón de Cirene ayuda a Jesús	X		X	X			X	x					
Crucifixión	X	X				X	X	x		x			
Lamentación				X			x						
Resurrección			X		X			x ¹⁵⁰					
<i>Noli me tangere</i>						X							
Incredulidad de santo Tomás						X							
Ascensión						X							
Pentecostés						X							
Triunfo de la muerte								x					
Pecados					x								
Juicio final					x ¹⁵¹	X							
Jesús protector de la orden	X												
Jesús como fuente de gracia			X										
Nave de la Iglesia					X								
Patrocinio de san Agustín			x					x			X		
San Agustín y el niño								x					
Árbol genealógico de san Agustín										x			
Dormición de la Virgen				x									
<i>Tota Pulchra</i>			x						x				
Triunfo de la castidad			X										
Triunfo de la paciencia			X										
animales		X				x						x	
Paisaje						x	x						
Tebaida		X	X		x			x			X		
Psicomaquia						x							
Dios Padre			x						x				

¹⁵⁰ Esta representación se encuentra en el claustro alto y en el claustro bajo.

¹⁵¹ Esta imagen se encuentra en el deambulatorio y en la capilla abierta.

La narración sigue en la fila inferior, donde, del lado izquierdo, en un fondo azul, Adán está cubierto con una piel de animal, trabaja con un azadón la tierra y detrás de él está Eva amamantando a su hijo. Esta escena se funde con la representación de las fauces del Leviatán, de las cuales salen dos personajes famélicos a caballo, la muerte y la enfermedad, abalanzándose sobre un grupo de personas. Después, a la derecha, se pintó *El arca de Noé*, donde el color azul domina la escena, usándose para el agua y el cielo. En medio se distingue un barco con pequeñas ventanas, por donde se asoma Noé y algunos animales. Continúa, en el extremo opuesto, *La ira de Dios*, con varias construcciones colapsando e incendiándose, mientras las personas (recostadas o enterradas hasta la cabeza) miran atónitas la destrucción y lanzan gritos de espanto. La narración termina con la imagen del Purgatorio, donde están varias personas dentro del fuego y algunas de ellas son rescatadas por ángeles que las suben al Cielo por medio de una escalera. Estas representaciones son muy parecidas a los medallones de la bóveda del sotocoro de la iglesia de Tecamachalco, lo cual nos muestra la existencia de un cúmulo de ideales compartidos por las dos órdenes, como era el principio del pecado original, la condena del hombre desde su nacimiento y su consiguiente búsqueda de perdón.

Pese a la importancia de estas imágenes, el tema central de los murales giró en torno a la vida de Cristo y sobre todo a su pasión. En este momento la narración vuelve a iniciar desde *La natividad*, la cual se encuentra en Tezontepec (Hidalgo) y Huatlatlauca (Puebla) y se repintó en el convento de Ixmiquilpan (Hidalgo). En el primero de estos edificios se representó a José y María con el niño en medio (ilustración 4.62). Detrás se pintaron a tres ángeles en actitud de adoración y en primer plano está un toro y un burro. El piso de color azul se encuentra cuadrículado y en el fondo una estructura renacentista simula el pesebre, solución común en el siglo XVI. Estas características se encuentran en otros murales de la infancia de Jesús del mismo convento, en específico en *La adoración de los magos*, *La huida a Egipto* y *La presentación en el templo*.

De ahí, la narración de la vida de Jesús da un salto a su vida adulta, centrándose en el tema principal: la pasión. El relato empieza con *El lavatorio de los pies*, escena que fue repintada en Yecapixtla e Ixmiquilpan. Continúa con *La oración en el huerto*, tema que, por su carácter eremítico, fue común entre los agustinos, encontrándose como repinte en los conventos de Metztlán (Hidalgo), Actopan (Hidalgo) e Ixmiquilpan (Hidalgo) y pintándose por primera vez en Tezontepec (Hidalgo) y Huatlatlauca (Puebla). De ahí se pasó a representar *La traición de Judas* en Yecapixtla (Morelos), Actopan (Hidalgo), Tezontepec (Hidalgo) y Huatlatlauca (Puebla).

La siguiente secuencia expone los hechos que lo llevaron a la crucifixión, comenzando todo con *Jesús ante Caifás* en Tezontepec, Yecapixtla e Ixmiquilpan; sigue *La flagelación* en los mismos conjuntos y en Huatlatlauca, mientras que *La coronación*, un tema secundario para los agustinos, sólo se renovó en Yecapixtla y se pintó por primera vez en Tezontepec.

Uno de los temas más comunes en los conventos novohispanos fue el *Ecce homo*. Los agustinos en este momento lo pintaron en Epazoyucan, Actopan, Ixmiquilpan Tezontepec y Huatlatlauca (ilustración 4.33).¹⁵² En estas imágenes, lo común es encontrar a Poncio Pilatos detrás de Jesús, Cristo está vestido con un manto rojo, trae una corona de espinas en la cabeza, está atado con las manos al frente y un paño blanco le cubre el cuerpo. Una de las innovaciones novohispanas de este tema se distingue en Epazoyucan y Huatlatlauca, al sostener Jesús como cetro, una planta de maíz con un elote en la parte superior, elemento que, como hemos visto desde los conventos franciscanos, se relacionó con el sacrificio¹⁵³ y se incluyó como una más de las *arma christi*, aportación indígena a

¹⁵² Para una descripción del mural de Huatlatlauca y su vínculo con el grabado realizado en 1577 por Cornelis Cort (1533-1578) véase la página 369.

¹⁵³ Pablo Escalante Gonzalbo, "La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XL, 113 (2008): 106.

este tema pasional.

La siguiente escena es *El camino al calvario* y en específico cuando *Simón de Cirene le ayuda a Cristo a cargar la cruz*. Estas imágenes ya se habían empleado en Yecapixtla, Metztitlán y Epazoyucan,¹⁵⁴ pintándose por primera vez en Tezontepec y Huatlatlauca.

Este episodio da pie a la imagen central del cristianismo: *La crucifixión*, la cual la encontramos en Yecapixtla, Zacualpan de Amilpas, Epazoyucan, Ixmiquilpan, Tezontepec, Huatlatlauca y Atlatlahucan. Estos murales siguen un modelo general, distinguiéndose pocas variantes. En el centro se encuentra Cristo crucificado. El paño que le cubre la cintura vuela hacia un lado y las rodillas se encuentran ligeramente flexionadas. A su derecha María (con un manto azul) reza por su hijo y del lado izquierdo Juan mira con piedad el cuerpo de su maestro. En ocasiones se pintan a más personajes, como María Magdalena, los ladrones Dilmás y Gestas o los principales santos agustinos, como ocurrió en Actopan, donde se colocó a san Agustín y a san Nicolás Tolentino (ilustración 9.12) o en Atlatlahucan que se encuentra a san Jerónimo y san Agustín (ilustración 9.42).

Después de *La crucifixión* las escenas son más versátiles y existe un menor consenso. En los conventos de Epazoyucan y Tezontepec encontramos *La lamentación*, llora desconsolada sobre el cuerpo de su hijo: en Metztitlán, Actopan y Huatlatlauca se pintó *La resurrección*, cuando Cristo sale victorioso de su tumba con un estandarte crucífero ante los ojos atónitos de los soldados que voltean a verlo; y, en el caso de Ixmiquilpan, se renovaron las escenas del *Noli me tangere*, *La incredulidad de santo Tomás*, *La ascensión* y *El pentecostés* (ilustración 9.20).

Hasta aquí, los agustinos en sus murales creaban un discurso pictórico que explicaba porque el hombre era pecador y los sufrimientos que pasó Jesús para hacer una nueva alianza entre el hombre y Dios, por lo tanto, lo único que faltaba en este discurso era

¹⁵⁴ Para una descripción del mural de Epazoyucan y su vínculo con el grabado de Phillippe Pigouchet que, a su vez, se inspiró en un grabado de Martín Schongauer véase la página 370.

la explicación de aquello que nos esperaba después de la muerte. La fascinación por la muerte no fue un tema desarrollado por el arte novohispano, ya que desde el románico europeo habían sido común, pintándose muertes flechadoras (ilustración 1.17 e ilustración 1.34) o con guadañas, o la suerte que tendrían los bienaventurados y los pecadores (ilustración 1.14 e ilustración 1.35); escenas que fueron adaptadas a las necesidades sociales de la Nueva España.

En el claustro alto de Huatlatlauca se representó *El triunfo de la muerte* (ilustración 9.69). Este mural tiene en el extremo derecho un esqueleto con un arco y una flecha, lleva un carcaj en la espalda y a sus pies está una canasta y una guadaña. Enfrente se encuentra la población novohispana temerosa, vemos la representación de cardenales, obispos, doctores, franciscanos, agustinos, dominicos, mercedarios, hombres y mujeres de alto abolengo y hasta atrás se encuentra la representación de indígenas (hombres y mujeres), que se integran a este imaginario.¹⁵⁵ Todo ello se despliega sobre un cielo azul y, en la parte inferior, los tonos cafés simulan la tierra, así como peñascos a la lejanía. Esta imagen, como lo habían hecho tiempo atrás las europeas, expresaba el triunfo inevitable de la muerte sobre el humano, la cual no distinguía condición social, grupo étnico o poder que tenía la persona en vida. La muerte le era inevitable a todo ser humano.

Esta idea le ayudaba al agustino a desplegar toda una serie de normas de conducta, ya que, ante el temor de una muerte ineludible, el hombre debía de estar en guardia y, sobre todo, estar bien con Dios, para que llegado el momento su destino fuera la gloria eterna y no las penas del Infierno.

Para fortalecer este discurso los agustinos también pintaron los pecados que condenarían al hombre a una eternidad de torturas. Este programa ya se había utilizado en Europa, al pintarse a los jugadores, bebedores y a aquellos que blasfemaban o juraban en

¹⁵⁵ Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 337.



Ilustración 9.68. Pintura en el muro de la epístola en la capilla abierta del convento de Nicolás de Tolentino Actopan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.69. *El triunfo de la muerte* en el convento de los Reyes Magos Huatlatlauca, Puebla.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.70. Pintura en el muro de la epístola de la iglesia de Santa María Xoxoteco, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.71. Pintura en el muro del evangelio en la iglesia de Santa María Xoxoteco, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.72. Pintura en el muro testero de la iglesia de Santa María Xoxoteco, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).

vano (ilustración 1.39), pero, para la Nueva España, fue necesario actualizar estas faltas y, sobre todo, adaptarlas a la realidad que vivía la sociedad con los comportamientos pecaminosos, reales e imaginarios, que cometía la población. Así, en el muro del evangelio de la capilla abierta de Actopan están en pequeños cuadros (ilustración 9.67): *La ira*, con un personaje español que agarra a un indígena por los cabellos mientras lo golpea; *La pereza*, con un indígena con tilma que se aleja (seducido por un demonio) de un español que carga un instrumento de trabajo; mientras que *La embriaguez* tiene a una pareja de indígenas nobles, vestidos de forma tradicional, bebiendo pulque que les es entregado por un macehual, mientras que tres diablos en la parte de atrás incitan a la pareja al pecado. Por último, se representa *El puente de los justos*, escena representa la creencia medieval de que, después de la muerte, la persona debía de cruzar un puente que se ensancharía si uno había sido justo en vida y si había pecado se estrecharía hasta ser del grosor de una hoja, con lo cual las personas caerían a las penas del Infierno. En la imagen vemos un grupo de personas agarradas de las manos cruzando el puente y volteando sorprendidas para todos lados, mientras dos cuerpos caen hacia un fondo rojo, donde están las almas en pena y figuras monstruosas.¹⁵⁶

En el muro de la epístola de la misma capilla abierta de Actopan (ilustración 9.68) se pintó en los cuadros el pecado de *La idolatría*, donde un español vestido con capa, sombrero y espada, acompañado por un indígena con tilma, adoran el símbolo de IHS. Atrás de ellos se distingue un templo prehispánico con dos grandes braseros prendidos y, en la parte central del templo, está un diablo rojo. A la izquierda un indígena desnudo con el pelo alborotado lleva un sahumerio prendido y entrega una ofrenda al templo prehispánico. El pecado de *La lujuria* presenta a dos hombres, español e indígena, acercándose a dos mujeres, indígena y española, mientras que un diablo le susurra al oído,

¹⁵⁶ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 123.

seguramente recomendándoles que acepten las intenciones de cortejo de los hombres. El último recuadro está muy deteriorado, pero debió tener la avaricia o el robo.¹⁵⁷

Las imágenes de los pecados tenían como intención conducir por el buen camino a la población, alejándola de una conducta pecaminosa que la condenaría a una eternidad de sufrimiento. Para hacer más imponente este discurso las imágenes se acompañaban con las penas que iban a sufrir los pecadores tras su muerte. Por ello, alrededor de los recuadros está un ejército demoníaco, con formas fantásticas, torturando a los humanos, desollándolos, quemándolos en parrillas, vertiéndoles líquido hirviendo en la boca, pinchándolos con objetos puntiagudos y tenazas, cercenando su cuerpo, entre otras calamidades. Cabe recordar, como se mencionó en el capítulo seis, que estas imágenes didácticas se acompañaban por toda una teatralidad que tenía la finalidad de infundir el miedo a las penas del Infierno entre la población. Para ello, se buscaba estimular todos los sentidos. Así, mientras el indígena veía las imágenes de las torturas, el fraile pregonaba sobre las penas del Infierno y, para que conociera los olores y los sonidos de este lugar, algunos frailes metían a perros y gatos vivos en una caldera con fuego y aventaban azufre a las personas, para que la población conociera los sonidos y el olor del Infierno.¹⁵⁸ Imaginarnos el espectáculo del momento, donde un fraile está predicando, rodeado de imágenes que representaban las penas del Infierno, con personas eran perseguidas por figuras monstruosas y, en el momento más álgido de su discurso, él o un ayudante aventaba animales vivos al fuego para que sus chillidos se escucharan hasta el último rincón del atrio y al mismo tiempo el olor del azufre penetrara en el ambiente, nos permite apenas imaginarnos la práctica evangelizadora de los agustinos y el temor y la incertidumbre que debió invadir en la población.

¹⁵⁷ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 123.

¹⁵⁸ Diego Muñoz, "Descripción de la provincia de los apóstoles san Pedro y san Pablo en las Indias de la Nueva España" en *Archivo Iberoamericano* (1922): 417.

El discurso visual de los conventos no podía terminar en la condena, hubiera sido algo inaceptable. Al contrario, debía de llevar a la salvación, al cambio de la conducta del feligrés, lo cual se encontraba en *El juicio final*. Esta escena se pintó en el convento de Actopan e Ixmiquilpan y en la visita de Xoxoteco (Hidalgo). En el convento de Actopan se colocó en el centro a Cristo en majestad, sentado sobre el mundo y detrás un arcoíris (ilustración 9.66). A los lados se extienden nubes con un coro celestial que reúne a vírgenes, santos y justos; mientras que en los extremos se encuentran ángeles tocando largas trompetas. En la parte inferior hay frailes, obispos, reyes, cardenales, mujeres y hombres, saliendo de sus tumbas. En medio el arcángel Miguel disputa un alma con el diablo, mientras ángeles y demonios se acercan a las almas para llevarlas a su respectivo lugar. A la derecha se pintó el Infierno, con bocanadas de fuego, a donde son arrastrados los humanos por seres monstruosos; mientras que del lado izquierdo se encuentra la salvación, representándose a un grupo de personas en actitud de devoción.¹⁵⁹

Este episodio, culminación de todo un programa escatológico, no representaba únicamente los pecados del hombre y los castigos del más allá; también le brindaba al devoto una esperanza, haciéndole ver que su destino no estaba perdido y su comportamiento recto le traería beneficios, ya que habría personas que intercederían por él. El principal defensor de los hombres era Jesús, quien fue representado como protector de la comunidad en Yecapixtla (ilustración 9.28) y *Jesús como fuente de salvación*¹⁶⁰ en el convento de Metztitlán (ilustración 4.29). También san Agustín era un importante guardián de la comunidad, representándose como tal en Metztitlán, Huatlatlauca, Culhuacán y Actopan. En el portal de peregrinos de este último convento se encuentra vestido como obispo, con un libro en una mano y una iglesia en la otra (ilustración 9.58). Su capa es

¹⁵⁹ Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan*, 123

¹⁶⁰ El mural de *Cristo crucificado como la fuente de los siete sacramentos* de la portería del convento de Metztitlán, copiado del grabado elaborado por Luca Bertelli en 1562, se aborda en las páginas 331 y ss.

extendida por dos ángeles, que cobija a un grupo de agustinos arrodillados a sus lados. Al fondo, sobre un fondo amarillo y café, que debió de cubrir todo el luneto, se pintó una tebaida con pequeños frailes que meditan, trabajan, oran y estudian en medio de un paisaje agreste. Esta imagen se vinculaba con *La nave de la Iglesia*¹⁶¹ (ilustración 4.30), pintada en el mismo espacio, pero en el luneto del muro sur, la cual tenía como finalidad darles aliento a los feligreses, al saber que eran guiados y protegidos por el fundador de la orden.

Los agustinos pintaron constantemente la figura de san Agustín en los conventos, exaltándose su vida, familia, allegados y seguidores, los cuales se agruparon en el mural de *El árbol genealógico de san Agustín* en el convento de Atlatlahucan (Morelos) (ilustración 9.73). Ahí se representó al santo dormido, vestido con el hábito agustino y con la capa, báculo y mitra de obispo. En una mano descansa su cabeza y en la otra sostiene un libro con una iglesia. De su torso brota un árbol que termina en un escudo agustino y un crucifijo en la parte superior del tronco, mientras que de las ramas verdes nacen rosas con bustos de obispos, frailes y monjas.

Esta iconografía, que exaltaba a Cristo y al fundador de los agustinos como un camino de salvación y protección, se acompañó por un personaje fundamental: la Virgen María. Su representación no fue tan prolífera, a comparación de su empleo en los conventos franciscanos o en la primera etapa agustina. Pero, aun así, encontramos la renovación de *La dormición de la Virgen* en Epazoyucan (ilustración 9.74) y una *Tota Pulchra* en Acatlán (ilustración 9.55) y Metztitlán (ilustración 4.36).

La figura de la Virgen, al igual que la de Jesús y san Agustín, se convertía en un consuelo para el feligrés ante las constantes amenazas de su alma. Pero, para alcanzar la salvación eterna era necesario, además de no pecar y buscar el favor de un personaje

¹⁶¹ Para una descripción del mural de *La nave de la Iglesia* de Actopan, que ocupó el grabado de *Speculum romanae magnificentiae* o *Admiranda beati aurelii augustini* (1580), véase las páginas 333 y ss.



Ilustración 9.73. *El árbol genealógico de san Agustín* en el convento San Mateo Apóstol Atlatlahucan, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.74. Mural de *La dormición de la Virgen* en el claustro bajo del convento de San Andrés Apóstol Epazoyucan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.75. *Tebaida* en el claustro bajo del convento de San Juan Evangelista Culhuacán, Ciudad de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.76. Pelicano en el cubo de las escaleras del convento de la Purificación y San Simón Malinalco, Estado de México.

Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.77. Paisaje en el cubo de las escaleras del convento de San Pedro Tezontepec, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018).

divino, seguir las virtudes cristianas, las cuales le ayudarían a combatir la tentación de los pecados. Por ello, uno de los murales que se renovaron en este momento fue *El triunfo de la paciencia* y *El triunfo de la castidad* (ilustración 4.25) pintados en el cubo de la escalera de Metztitlán, los cuales, al unirse a todo un programa que resaltaba la condena y la salvación del hombre, resultaban ser de suma importancia.

Estas virtudes eran cultivadas por el fraile en su día a día, convirtiéndose su vida en un modelo a seguir, la cual quedó registrada en las tebaidas, donde los frailes se representaban haciendo diversas actividades, alejados del mundo y viviendo una vida eremítica. Este tema fue renovado en los conventos de Zacualpan de Amilpas y Metztitlán (ilustración 9.30) y se empleó por primera vez en Huatlatlauca y Culhuacán. En este último convento se representó una de las imágenes más bellas de este momento, donde el paisaje es el protagonista y pequeños frailes se despliegan por sus paredes, acompañados de medallones con escenas de la vida de Cristo (ilustración 9.75).¹⁶² En una de las tebaidas vemos, en la parte inferior, dos árboles y un paisaje rocoso; arriba está una forma festonada que simula una barranca y del otro lado se distingue una cueva con un árbol amarillo. Entre estas figuras se pintaron pequeños frailes que aran la tierra, oran, llevan una vida ascética dentro de una cueva, estudian las escrituras o realizan cualquier actividad que cultive su alma. Además, a lo largo del mural se distinguen leones, conejos, ciervos y jaguares que acompañaban al agustino en su alejamiento del mundo. De todo ello, lo que más impacta es el manejo del color. El azul domina la composición, pintándose con él la vegetación, el agua y el cielo. El azul es acompañado por el amarillo, el café y el rojo, todos ellos matizados para crear tonos claros y oscuros, los cuales se funden, mezclan y sobreponen sin ninguna línea que los contenga, creándose un gran cromatismo y mostrándonos el desarrollo del

¹⁶² Las imágenes que se pintaron fueron *La adoración de los magos*, *La presentación en el templo*, *La flagelación en la columna*, *Simón de Cirene ayuda a cargar la Cruz* y *Jesús clavado en la Cruz*. Martínez Ulloa Torres, *A la orilla de la laguna*, 107.

artista y el dominio que tenía del canon pictórico occidental.

En este momento el paisaje fue un tópico común, si bien, ya se había pintado escenarios con plantas y animales que servían de telón de fondo a las actividades del fraile (Malinalco), en este momento la naturaleza también ayudaba a que, al ser contemplada y analizada, uno pudiera conocer mejor a Dios. Estos dos preceptos interactuaron en los conventos agustinos, como ocurrió en el cubo de la escalera del convento de Tezontepec (Hidalgo), donde se pintó un pequeño paisaje, con un intenso azul maya en la parte inferior, delineado por gruesas líneas negras que simulan ondulaciones del agua (ilustración 9.77). Encima se distingue una banda café y ocre que aparenta la tierra y después hay árboles con un tronco café y una frondosa copa verde. A la lejanía se distinguen cerros azules, mientras que pájaros y mariposas revolotean, convirtiéndose en los protagonistas de la escena, mientras que el hombre queda excluido de estos murales.

Un caso semejante lo encontramos en los lunetos de la bóveda del sotocoro de la iglesia de Ixmiquilpan, donde se pintaron dos escenas en las que el paisaje y los animales tienen un papel primordial. En el muro del evangelio se pintó un paisaje desértico, con una tierra, amarilla y verde, y cactáceas propias de la zona (ilustración 9.78). En el centro está un águila sobre un peñasco con un vistoso tocado de plumas verdes y detrás se encuentra un jaguar ataviado con un tocado de plumas, armado con arco y flecha y una vírgula de la palabra le sale de la boca. Enfrente de estos animales se distingue otro jaguar, de color más oscuro y sin tocado, con vírgulas de la palabra surgiéndole de la boca. Entre este animal y el águila se aprecia tensión y agresividad, la cual se disipa colocándose en medio una cartela con un glifo toponímico (posiblemente del cerro de La Nariz)¹⁶³ con un banderín rojo. Este mural quizá muestre una pugna entre dos grupos o conceptos, que tiene su desenlace en el muro de la epístola (ilustración 9.79), en la que vemos el mismo paisaje

¹⁶³ Esta identificación fue hecha por Wigberto Jiménez Moreno. Elena Isabel Estrada de Gerlero, "El friso monumental de Ixmiquilpan" en *Muros, sargas y papeles*, 569.



Ilustración 9.78. Pintura mural en el muro del evangelio del sotocoro de la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.79. Pintura mural en el muro de la epístola del sotocoro de la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.80. Guerrero jaguar con una cabeza. Muro del evangelio de la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.81. Cuadrúpedos con una cabeza monstruosa y brazos humanos. Muro del evangelio de la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.82. Guerrero coyote capturando un enemigo. Muro de la epístola de la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.83. Guerrero capturando a una persona con partes fitomorfas. Muro de la epístola de la iglesia de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.

Fotografía Aban Flores Morán (2018)

desértico con cactáceas, pero ahora el águila victoriosa extiende sus alas, vírgulas de la palabra brotan de su boca, un banderín ondea detrás de ella y dos jaguares con grandes tocados la flanquean.

La presencia de águilas y jaguares en formas tan vistosas es extraña en los conventos agustinos, donde su aparición había sido nula. A esta nueva fauna se le sumaron otros animales que se representaron con el canon prehispánico. El pelícano, pintado en Zacualpa y Malinalco (ilustración 9.76) está rodeado por un entrelace verde y se dibujó como un águila picándose el pecho, de donde le brota un líquido con el cual alimenta a cinco polluelos que están debajo con la boca abierta. La asimilación del águila con el pelícano reforzaba el sentido crístico de ambos animales y, a su vez, le confería al águila los símbolos del pelícano, sobre todo aquel vinculado con el sacrificio de Cristo.¹⁶⁴

De vuelta al convento de Ixmiquilpan, no sólo resulta extraño que se integren águilas y jaguares en los murales, también en las paredes de la iglesia se pintaron dos grandes cenefas que mezclan elementos de la tradición indígena y española. Este mural, que debió elaborarse a finales del siglo XVI,¹⁶⁵ ha atraído mucho la atención y ha generado una gran cantidad de artículos que difícilmente otro programa novohispano tenga. La razón es obvia: la iconografía tan desconcertante que presenta.

En el muro del evangelio, entre un roleo de acanto, dos grupos pelean. Para elaborar el mural se usó una calca que se repite a lo largo del mural, lo cual hace que se encuentren las mismas posturas y personajes, y sólo cambian algunos detalles formales.¹⁶⁶ El fondo es anaranjado y contrasta con el roleo vegetal azul. Esta paleta se complementa con el encarnado usado para la piel; el ocre, blanco y azul en la ropa de los personajes; el negro en el contorno de las figuras y en detalles de la ropa; mientras que el color café se

¹⁶⁴ José Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991), 184.

¹⁶⁵ Estrada de Gerlero, "El friso monumental de Ixmiquilpan", 564.

¹⁶⁶ Estrada de Gerlero, "El friso monumental de Ixmiquilpan", 577.

restringe a las plumas de los estandartes y al cabello de las personas.

Cada grupo tiene características propias: uno está vestido a la usanza tradicional de los guerreros indígenas (con pieles de jaguar, diademas de turquesa) están armados con escudo, *macuahuitl* (espada de madera con filos de obsidiana) y un carcaj con flechas (ilustración 9.80); el segundo grupo está vestido con pieles de animales, porta arco, flechas y estandartes con plumas (ilustración 9.78). Este último contingente es apoyado por figuras fantásticas: cuadrúpedos con cabezas monstruosas y brazos humanos que sostienen arcos y flechas (ilustración 9.81), y seres con un torso que se alarga y retuerce, un cuello curvo y una cabeza humana con elementos vegetales. La suerte de la batalla es clara: el grupo que está ataviado lujosamente va ganando la contienda, así lo demuestran las escenas donde los guerreros sujetan en lo alto una cabeza y sostienen del brazo el cuerpo inerte de un contrincante (ilustración 9.80) o con la constante repetición de un guerrero del bando contrario que yace en el suelo, cubriéndose apenas la cintura con un paño y con las pocas fuerzas que le quedan sostiene un estandarte.¹⁶⁷

Esta guerra despiadada finaliza en el muro de la epístola (ilustración 9.79), donde se pintó, un roleo azul sobre un fondo anaranjado. Ahí se distinguen guerreros ataviados lujosamente (con traje de jaguar o de coyote) (ilustración 9.82), con armas (macuahuitl, arcos, flechas y escudos) que agarran el cabello a guerreros desnudos, acción que representa de una manera tradicional el sometimiento (ilustración 9.83).¹⁶⁸

¹⁶⁷ La incompreensión del escorzo llevó al pintor a colocar a la persona con la pierna derecha flexionada por enfrente de la izquierda, creándose una postura incómoda, lo cual debió de estar planeado para que la pierna izquierda se proyectara hacia enfrente y la derecha estuviera flexionada detrás. Esta postura tuvo ligeras variantes: en ocasiones el hombre recostado mira al cielo y extiende su brazo en señal de clemencia y, otras veces, el personaje nos da la espalda, y oculta su rostro. Esta expresión fue interpretada por Oliver Debroise como la integración de un negro cimarrón en la imagen, elemento que no se sustenta con el mural, ni con los elementos formales que presenta el programa pictórico. Olivier Debroise, "Imaginario fronterizo/identidad en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Ixmiquilpan" en *Arte, historia e identidad en América* (México: UNAM, IIE, 1994), 164.

¹⁶⁸ Esta figura ha sido interpretada como una *cihuateteo* por Wigberto Jiménez Moreno, Alicia Albornoz Bueno, Eleonor Wake y Charles David Wright Carr, sin argumentos convincentes para darle

Dos cosas son evidentes en este mural: la integración de elementos prehispánicos y la representación de una lucha (muro del evangelio) y una victoria (lado de la epístola). Las interpretaciones al respecto han sido abundantes¹⁶⁹ y contradictorias, vinculándose en ocasiones con conceptos grecorromanos (Wigberto Jiménez Moreno¹⁷⁰ y Francisco de la Maza);¹⁷¹ otras han tenido una interpretación plenamente prehispánica, ligándolo con la guerra sagrada mexicana (Charles David Wright Carr)¹⁷² o con la continuidad de las divinidades prehispánicas (Alicia Albornoz Bueno).¹⁷³ Mientras que, una tercera vertiente lo relaciona con la sociedad sincrética novohispana, vinculándose con la representación de la guerra chichimeca que sucedía en la frontera de Ixmiquilpan;¹⁷⁴ la rememoración de la grandeza del pasado¹⁷⁵ o la mezcla de ideas y conceptos de ambas tradiciones.¹⁷⁶

Una de las interpretaciones, que ha tenido una mejor fortuna, concibe este mural como la reinterpretación de las ideas cristianas en términos figurativos indígenas, como

una atribución femenina a la figura y menos aún de una *cihuateteo*. Alicia Albornoz Bueno, *La memoria del olvido* (México: UAEH, 1994); Eleanor Wake, "Sacred books and sacred songs from former days: sourcing the mural paintings at San Miguel Arcángel Ixmiquilpan" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 31 (2000): 107-140; David Charles Wright Carr, "Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo" en *Memorias de la Academia Mexicana de Historia* 41 (1998): 73-103;

¹⁶⁹ Un buen resumen de estas posturas se encuentra en el libro de Arturo Vergara Hernández, *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan* (Pachuca: UAEH, 2010).

¹⁷⁰ Raúl Guerrero Guerrero. *Los murales de Ixmiquilpan* (Pachuca: Gobierno del Estado de Hidalgo, 1992).

¹⁷¹ Francisco de la Maza. *La mitología clásica en el arte colonial de México* (México: UNAM, IIE, 1968).

¹⁷² Wright Carr, "Sangre para el Sol", 73-103.

¹⁷³ Albornoz Bueno, *La memoria del olvido*, *passim*.

¹⁷⁴ Donna L. Pierce desarrolla estas dos ideas. Donna L. Pierce, "Identification of the warriors in the frescoes of Ixmiquilpan" en *Review Research Center for the Arts*, IV, 4 (1981): 1-8.

¹⁷⁵ Mónica Domínguez Torres, "Negotiating Identities, chivalry and antiquity at San Miguel Ixmiquilpan" en *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Orientes-Occidentes: el arte y la mirada del otro* (México: UNAM, IIE, 2007), 597-613.

¹⁷⁶ Eleanor Wake afirma que este mural se explica a partir de la mezcla de ideas y conceptos de ambas tradiciones y propone que los *Cantares Mexicanos* son la fuente de los murales, al ser estos textos un claro ejemplo de esta interrelación de pensamiento. Si bien, es complicado que exactamente esos textos fueran la inspiración del programa, su propuesta es de gran ayuda para entender los complejos significados que tenían las figuras en el siglo XVI. Wake, "Sacred books and sacred songs from former days", *passim*.

Elena Isabel Estrada de Gerlero¹⁷⁷ y Pablo Escalante¹⁷⁸ lo han propuesto. En ese sentido, el discurso transmitido era una psicomaquia, es decir, una lucha del bien contra el mal, tema que estaba presente en el imaginario de la época.¹⁷⁹ Esta postura es más afín con el contexto histórico que le dio origen y, además nos permite ver en sus trazos y colores, el desarrollo artístico del indígena; tanto en las negociaciones que hacía con el fraile; su familiaridad con los cánones occidentales y la capacidad que tenía de traducir en términos indígenas los conceptos cristianos.

Con estos programas los agustinos, a finales del siglo XVI, habían creado un carisma propio que exaltaba a los frailes de la orden y su ideal eremítico; mostraba los pecados que cometía el hombre y las penas del Infierno; y enaltecía a los santos que protegían, acompañaban y velaban por la comunidad (sobre todo san Agustín, Jesús y María), temas que se unían a un programa compartido por las órdenes mendicantes que exaltaba la vida de Cristo, a los apóstoles, los padres de la Iglesia y los evangelistas. Para que su mensaje fuera más claro e impactante, los agustinos integraron elementos de la tradición indígena, postura que era similar a la franciscana. Pero, por otro lado, sus murales compartían con los dominicos el gusto por el lujo y el esplendor, convirtiéndose las imágenes de la Orden de San Agustín en un puente entre ambas posturas y el mejor ejemplo del esplendor de la evangelización.

4. MURALES BARROCOS Y NEOCLÁSICOS

Al igual que ocurrió en los conventos franciscanos y dominicos, al cambiar la población, las

¹⁷⁷ Elena Isabel Estrada de Gerlero, "La pintura mural durante el virreinato", en *Historia del Arte Mexicano* (México: SEP, Salvat, 1986), 1019.

¹⁷⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, "Pintar la historia tras la crisis de la conquista" en *Los pinceles de la historia, el origen del reino de la Nueva España, 1680-1700* (México: MUNAL, 1999).

¹⁷⁹ Este argumento es retomado en buena medida por José Luis Pérez Flores, quien propone que es la representación de una lucha entre vicios y virtudes y, como novedad, plantea que se representa el dominio de lo masculino sobre o femenino, idea que lo lleva a forzar su análisis y a ver mujeres (Cihuateteos) y a lagartos (Cipactli) en los murales. José Luis Pérez Flores, "Sometimiento y feminidad. Análisis de género en los murales de Ixmiquilpan" en *XIX Coloquio: Miradas disidentes, género y sexo en la historia del Arte* (México: UNAM, IIE, 2007),

personas que habitaban los edificios y los intereses de los agustinos, las imágenes cambiaron inevitablemente. Así, muchos de los programas que se pintaron en el siglo XVI se taparon con retablos, se encalaron o se renovaron con personajes y escenas que eran más significativas para la nueva sociedad.

El gusto barroco cambió la fisonomía de los conventos. Las iglesias ostentaron bellos retablos dorados y los cuadros en lienzo comenzaron a ser colgados en los muros. En este nuevo estilo, los antiguos murales con un fin evangelizador no tenían cabida. Por ello fue necesario modificarlos, adecuarlos a la nueva realidad.

Uno de los primeros cambios en los murales se dio en Yecapixtla en el siglo XVII. Como vimos, este convento tiene una gran secuencia de etapas pictóricas, ya que hay una primera pintura en grisalla, posteriormente una decoración en rojo y una rica policromía, realizada a fines del siglo XVI. Sobre esta última decoración, compuesta por arcos azules y anaranjados, se pintaron frailes de pie, sobre una pequeña sección de tierra ocre (ilustración 9.84). Los frailes visten el hábito agustino, el rostro y las manos son encarnadas, sombreadas con café, y sus atributos se elaboran con café, amarillo y rojo. Ellos, antes de ser santos o agustinos europeos, son frailes novohispanos del siglo XVI, como: Juan Adriano,¹⁸⁰ Pedro de Agurto, Nicolás Melo,¹⁸¹ Nicolás de Agueda,¹⁸² Francisco Villa,¹⁸³

¹⁸⁰ En el convento se registró: “N. Pl. Fr. Juan Adriano Proal [provincia] [...] beses fue gran Lengua tubo particular graci [...] de grandes voluntades, tubo todos los [cargos] de la provincia. Laudativo de Sta. Escritura en la Universidad, hizo grandes aumentos. Pasó en el convento de Atlixco todo su esmero y así paso por titular Sta Cecilia siendo el [...] fundador, bienhechor de oración, muy y penitente, murió sesenta y dos años”

¹⁸¹ De Nicolás Melo se dice: “El venerable P F Nicolás Melo Natural de Carichan del Reino de Portugal, tomó el hábito en el convento de la Puebla trabajó mucho en esta Proa, fue prior de varios conventos gran lengua Mexicana. Pasó a China de allí Peregrinó y Predicó la Ley Evangélica fue a dar manos herejes y estos lo entregaron lo frayles Basilio Sismaticos donde Paso grandes tormentos ambres y azotes hasta que los [...]lo liberaron poco de su libertad murió de 62 años”.

¹⁸² De este fraile se comenta: “N.P.F. Nicolás de Agueda de gran Genio y mejor Virtud, de gran penitencia Prior de Zempoala fue procurador de Roma donde fue proal renunció la mitra de Nicaragua fue de mucha estimación su Persona que lo hicieron prior murió [...] 71 años”

¹⁸³ La cartela de Francisco Villa está muy deteriorada y sólo se lee: “P. F. Francisco Villa fuerte Baron [...] Sro P. Juan Bapta en las [...] donde lo obligaba [...] pequeño”

Nicolás Perea,¹⁸⁴ Job de las Casas,¹⁸⁵ Juan Pérez,¹⁸⁶ Diego de Ventanillo,¹⁸⁷ Juan de las Penas,¹⁸⁸ Pedro des Cobas¹⁸⁹ y Diego de Soria.¹⁹⁰ Cada uno de estos frailes tiene una cartela a sus pies que, además de darnos su nombre, nos brinda información de su vida. Por ejemplo, en el caso de Pedro de Agurto¹⁹¹ (ilustración 9.84) se registra:

El Ym Rmo Sro Dn F Pedro de Ag[urto] Natural de México, de gran Caridad
fue el primer rector de Sn Pablo Rijió con gran Prudencia, fue grande

¹⁸⁴ De Nicolás de Perea sabemos que evangelizaba la Región de Malinalco desde 1537 y se registró en el convento: “P. F. Nicolás de Perea gran diestro de Dios quien trabajó en dar al [...] tubo grandes favores del Cielo y vino a tener larga [...] nedad con gran paciencia y daban Música los Ang [...] la mañana a mediodía y a la noche y el Demonio ven [...] ado [...] murió de noventa [...]”. Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España* (México: Porrúa, 1985), 366.

¹⁸⁵ El registro de Job de las Casas es más corto mencionándose: “El. Be. Pe. F. Job de las Casas Natural de México y hermano de san Felipe de Jesús Pasó a la gran China en donde predicó la fe chatolica [...] ella padeció grandes trabajos hasta dar la [vida por] quien serbia”

¹⁸⁶ De Juan Pérez sabemos que pasó a la Nueva España en 1547 y fundó los conventos de Tututepec y Huayacocotla, falleciendo en 1579. En el convento se registró: P. F. Juan Pérez Varón de gran santidad Ministro Otomie iso grandes aumentos, hubo día en que bautizó quinientas personas, haga el cómputo el curiosos que serian los que [...] y cuantas bautizaría en el discurso de su vida. Siendo Prior de Atotonilco estando en el Coro en Oración se le [...] el demonio en figura de negro lo manó Sali del Coro y cuando el poco caso que el P. hacia le metió mano al cuello aunque invocó el Santo Nombre de Jesús y quedó vencido el gigante [...]. Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*, 291.

¹⁸⁷ De Diego de Ventanillo sabemos que el “N.P. F. Diego de Ventanillo Proal dos veces sumamente amable fue maestro de Nobicios de allí Sali hizo un tratado de Educación de Nobicios fue muy docto y muy Prudente sabio consolaba a los afligidos de grande Oración Murió de setenta años en grande opinión Pues su cuerpo se conserbo muchos años [...] lada que siendo México tan húmedo siempre los ladrillos se conservaron secos [...] que dio de pensar su tan [...]”

¹⁸⁸ Sobre Juan de las Penas sabemos que “El padre fray juan de las penas Natural de México confesando un año la [...] chahullhuacan le dieron muerte los chichimecas tan [...] sus ánimos le tiraron treinta flechas [...] na Dios vieron un ángel que le C[...] volvían” razón por el cual se representa atado y con el cuerpo atravesado por flechas.

¹⁸⁹ La Cartela de este santo está muy deteriorada y apenas se distingue “N.P. F Pedro des Cobarón fue pral tan amado que [...] gente [...] electo obispo de cali [...] Santo de su Proa [...] todo lleno de [...]”

¹⁹⁰ De Pedro de Soria estaba activo en 1587 y se menciona en el mural del convento que “N.P. F. Diego de Soria gran Baron y de grandes [...] muy docto y muy penitente fue Proal y S[...] de Roma enriqueció esta provincia de grandes Jubileos fue le que impuso las Misas de Agunaldo y así fueron los primeros N. conventos de México luego se extendió la devoción en todo el [que hace la [...] de la sinta y la confirió a todos los conventos hará con este [...] de gracias rugue por las almas”

¹⁹¹ Además de lo registrado en la cartela, gracias al texto de Juan de Grijalva, sabemos que este fraile nació en México apenas unos años después de concluida la conquista, en 1528 y murió en 1608, a los 80 años. Su vida estuvo llena de santidad y sabiduría al punto que después de su defunción, al siguiente año, “se abrió el sepulcro y, abriendo el ataúd, hallaron el cuerpo entero, sano y tratable y el rostro con barba, cabello y dientes y con tan gran olor, que le juzgaban todos por celestial”. Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*, 381.

Lengua en la Universidad y Primer Rector en San Pablo fue tan observante como Penitente, Obispo de Cuba Rigió su obispado con gran Prudencia también osnero que quando murió no hallaron con que a mortajarlo por que todos era a[...] lo que tenia murió de ochenta años

De ahí, el siguiente programa da un salto hasta el siglo XVIII, cuando se pintó, en el muro de la epístola de la iglesia de Acolman (Estado de México) un retablo con pilastras estípites de un solo cuerpo. En las calles laterales están, en un nicho, san Agustín, san Francisco, santo Domingo y san Pedro Nolasco, fundadores de las principales órdenes mendicantes de la Nueva España (ilustración 9.85). Esta decoración, al igual que había pasado entre los franciscanos y los dominicos, se completó con cuadros pintados al óleo en las paredes del convento. En Zacualpan de Amilpas se distingue tenuemente un retablo con *La flagelación*, el *Ecce homo* y dos santas no identificadas (ilustración 9.87), usándose en estas imágenes sombras intensas para modelar los cuerpos (característica del barroco) y una sencilla distinción entre el cielo y la tierra.

En cambio, en el convento de Ixmiquilpan se pintaron dos programas parecidos: un retablo muy deteriorado (en una de las instancias del claustro bajo) y *La coronación de espinas*, *San Jerónimo*, *San Agustín* y *San Gregorio Magno*, elaborados al óleo, en los muros del corredor del claustro bajo. De ellas destaca la imagen de *San Jerónimo* (ilustración 9.86), pintado sobre un fondo nublado con tonalidades de negras y rosas. Enfrente está el santo como ermitaño y con el atuendo cardenalicio. Se encuentra sentado delante de un crucifijo y enfrente tiene un libro sobre el cual escribe. La escena retrata el momento en el cual se sobresalta al escuchar la trompeta del juicio final y voltea a ver el instrumento que se encuentra en la esquina superior derecha. Estos cuadros, pintados sobre el muro con un nuevo material (el óleo), también se elaboraron en otros conventos, como en Malinalco, donde se encuentra *El descendimiento de Jesús* y *El arpa de David*, mostrándonos con ello tenuemente un gusto generalizado que era alentado por un cambio

de creencias, tradiciones y veneraciones que estaban ocurriendo en el barroco.

El último gran cambio lo encontraremos en el siglo XIX, cuando la fundación de la Academia de San Carlos trastocó la organización artística, así como los modelos y las imágenes que se pintaban, es decir, fue una revolución completa en el arte.¹⁹² Ello hizo que las anteriores imágenes se cambiaran por un programa donde la sencillez y las formas grecorromanas fueron el eje de las representaciones.

En este nuevo estilo las paredes se pintaron de azul, como se distingue en Zacualpan de Amilpas, Epazoyucan, Ocuituco, Acatlán y Malinalco. En Yecapixtla (Morelos) se pintó todo un cielo azul en la bóveda, con querubines que disparan flechas y molduras fitomorfas. En el centro la Virgen María (con un vestido blanco, manto azul y una corona) carga al niño Jesús (vestido con una capa con encaje de flores) que tiene una rosa en su mano y en la parte superior está Dios Padre en un rompimiento de gloria (ilustración 9.88). La imagen está enmarcada por una moldura de rosas y a los lados se intercalan jarrones con flores y columnas que sostienen una cornisa, elementos típicos de la arquitectura neoclásica que estaba en boga.

La iglesia de este convento también tiene una decoración neoclásica. En una de las enjutas del arco que sostiene el coro se pintó una cartela que dice “Juan Ortega¹⁹³ es alumno de la academia de las artes [...] pintó el año de 182[...]” (ilustración 9.91). Los murales de la iglesia se componen por molduras amarillas que encuadran una superficie

¹⁹² Luis Ortiz Macedo, *El arte neoclásico en México* (México: UNAM, Seminario de Cultura Mexicana, 2012); Raymond Hernández-Durán, *The Academy of San Carlos and mexican art history*: (London: Routledge, 2017); Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (México: UNAM, ENAP, 2008).

¹⁹³ Conocemos un Juan de Ortega que estudió en la Academia de San Carlos y pintó *La visita de Cortés a Moctezuma* (1885) (el cual fue copiado y enviado a distintas partes del mundo), *Ariadna* (vendido en cien pesos en 1880) y un retrato de Felipe IV. Por las fechas de los cuadros, este artista estuvo activo a finales del siglo XIX, lo cual, difícilmente coincide con el autor de la pintura mural, quien según la cartela estaba activo a inicios del siglo XIX en la Academia. Elizabeth Fuentes, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929* (México: UNAM, 2000), 235, 249; Eduardo Báez, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* (México: UNAM, 2003), 237; Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México 1850-1898* (México: UNAM, 1963), 515.

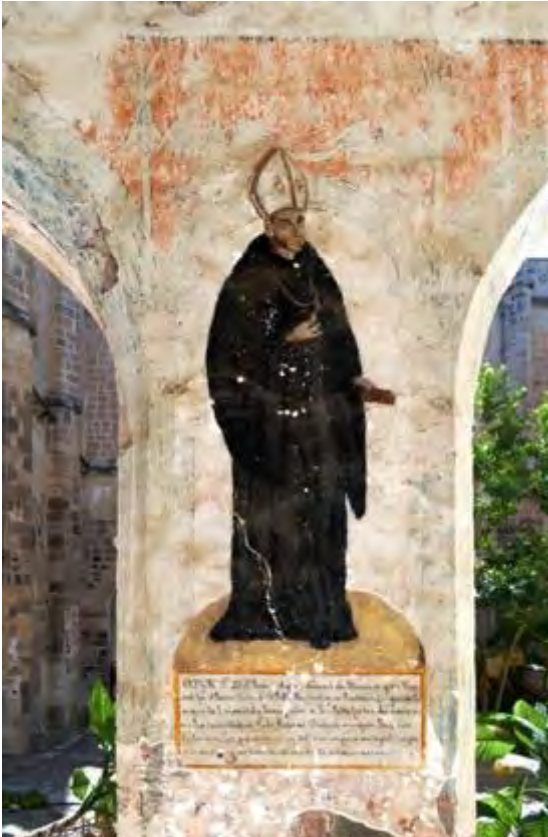


Ilustración 9.84. Pintura mural del siglo XVII que representa al fraile Pedro Agurto, activo a finales del siglo XVI. Convento de la Inmaculada Concepción Zacualpan de Amilpas, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.85. Representación de un retablo con pilastras estípites del siglo XVIII en el convento de San Agustín Acolman, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.86. Pintura de san Jerónimo (s. XVIII) en el claustro bajo del convento de San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Hidalgo.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.87. Retablo con pinturas al óleo en el convento de la Inmaculada Concepción Zacualpan de Amilpas, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018)



Ilustración 9.88. Pintura mural del siglo XIX en el convento de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.89. Pintura mural del siglo XIX en la iglesia de la Purificación y San Simón Malinalco, Estado de México.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.90. Pintura mural del siglo XIX en el lado de la epístola en la iglesia de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).



Ilustración 9.91. Cartela con la inscripción "Juan Ortega es alumno de la academia de las artes [...] pintó el año de 182[.]" en la iglesia de San Juan Bautista Yecapixtla, Morelos.
Fotografía Aban Flores Morán (2018).

anaranjada, mientras que en la parte superior se ven arcadas amarillas y ocre, así como balaustradas rosas, elementos típicos del repertorio Neoclásico (ilustración 9.90). Un caso parecido lo encontramos en Malinalco, donde se pintó en la bóveda un diseño con rombos azules, mientras que en los muros se pintaron, sobre un fondo azul, arcos y columnas amarillos que sostienen un entablamiento rosa, amarillo y azul (ilustración 9.89).

Esta decoración decimonónica estaba desarticulada de los intereses mendicantes, ya que muchas de estas edificaciones habían sido secularizadas en el siglo XVIII, por lo que están más relacionadas con la apropiación que el clero secular hizo de estos espacios y con los mecanismos generados para crear nuevos vínculos para sobreponerse a los hechos violentos y al periodo de crisis que se vivía tras la independencia, lo cual, a semejanza de lo que ocurrió en el siglo XVI, trastocó a la sociedad y creó algo nuevo: la nación mexicana.

CAPÍTULO X

CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS DE LA PINTURA MURAL

El arte es un producto histórico creado en un momento específico de la historia de la humanidad y es heredado (casual o intencionalmente) generación tras generación. Esto hace que cada sociedad tenga que decidir entre conservar y olvidar; integrar las anteriores obras y darles un nuevo sentido; o abandonarlas, dejarlas como un objeto que recuerda la fugacidad de las cosas. Con ello, podemos afirmar que las obras del pasado son un pequeño vestigio de otro tiempo, de otro mundo, una cápsula que, con su propio lenguaje, nos habla acerca del momento de su creación y muchas veces, los silencios, lo que no nos dice, lo que se calla o lo que debemos leer entre sus líneas (o mejor dicho entre sus formas), es más rico que aquello que se da explícitamente.

Plantear que el arte es fruto de su tiempo, no es algo novedoso, por el contrario, sus raíces se hunden profundamente hasta los inicios mismos del estudio del arte. En la época

moderna fueron expuestos propiamente por Johann Joachim Winkelmann¹ e Hippolyte Taine², aunque su desarrollo más profundo lo realizaron Karl Marx y Friedrich Engels,³ quienes pensaban que los objetos artísticos estaban determinados por la *estructura* de un periodo, es decir, por las fuerzas productivas y los tipos de relaciones de producción. Esta *estructura* había sido diferente a lo largo de la historia y cada momento había determinado las ideas y las creencias de la sociedad, las cuales propician un tipo específico de arte con características que únicamente se podían generar en un periodo específico.⁴

Estas ideas apenas fueron esbozadas por Marx y Engels por lo que tras su muerte surgieron toda una pléyade de autores que buscaron puntualizarlas y crearles una metodología y un marco explicativo coherente.⁵ De entre ellos, los trabajos de Arnold Hauser, *Historia social del Arte* (1951)⁶ y *Sociología del Arte* (1974),⁷ fueron los que más impacto tuvieron, ya que hicieron una de las primeras historias generales del arte, que iban desde los primeros tiempos hasta el siglo XX. En ellos las obras y los cambios artísticos son explicados únicamente con factores económicos, reduciéndose con ello el complejo

¹ Johann Joachim Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos* (Madrid: Aguilar, 1955 [1764]), 36-7.

² Hippolyte Taine, *Filosofía del arte* (México: Porrúa, 1994 [1865]), 2-7.

³ Las ideas estéticas de Marx y Engels fueron expuestas en varios trabajos. Actualmente se cuenta con dos valiosas recopilaciones de sus textos sobre estética: *Textos sobre la producción artística* (Madrid: Alberto Corazón, 1976) y la completa antología que hace Adolfo Sánchez Vázquez (*Estética y marxismo* [México: Era, 1970]). En la primera obra se encuentran las valiosas cartas que Engels dirige a Minna Kautsky (1885) y a Margaret Herkness (1888), donde explica el carácter *típico* del arte; mientras que en el segundo libro, los textos se acompañan de comentarios y críticas muy útiles en torno al tema.

⁴ Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (México: Siglo XXI, 1980 [1859]), 312.

⁵ Entre la vasta producción de los autores marxistas que tratan el fenómeno artístico, podemos destacar los trabajos de G. V. Plejanov *Arte y vida social* (Barcelona: Fontamara, 1974 [1912]); H. Read, *Arte y sociedad* (Barcelona: Península, 1973 [1936]), J. Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977 [1934-48]), F. D. Klingender, *Marxism and modern art* (London: Lawrence & Wishart Ltd., 1975 [1943]), C. Caudwell, *Una cultura moribunda. La cultura burguesa* (México: Grijalbo, 1970 [1949]), G. Della Volpe, *Crítica del gusto* (Milano: Feltrinelli, 1972 [1960]), G. Lukács, *Estética* (Barcelona: Grijalbo, 1982 [1963]), S. Morawski, *Fundamentos de estética* (Barcelona: Península, 1999 [1974]) y N. Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases* (México: Siglo XXI, 2005 [1973]).

⁶ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (México: DeBolsillo, 2007 [1951]).

⁷ Arnold Hauser, *Sociología del arte* (Madrid: Guadarrama, 1975 [1974]).

entramado social.⁸

En fechas posteriores estos postulados se precisaron y se afirmó que el arte no sólo reflejaba un momento determinado, una temporalidad, sino que expresaba a la sociedad que lo creaba, la cual se desarrollaba en un espacio y en un tiempo determinado. Contemporáneo a Hauser, Frederick Antal⁹ identificó el reduccionismo de las explicaciones marxistas que privilegiaban los factores económicos y propuso que para entender una obra se debía de prestar atención a los distintos factores políticos, económicos, ideológicos, institucionales, etc. que afectaban su creación y que, en buena medida, se hacían evidente en ella.¹⁰ Este estrecho vínculo, entre la sociedad y el arte, también fue advertido por Pierre Francastel, quien propuso que el arte era uno de los principales medios de reproducción y comunicación del imaginario colectivo.¹¹ Por ello, al ser materializados estos elementos intangibles en la obra, ésta se convertía en una de las fuentes más importantes para su estudio y comprensión. Aunque, también se percató que estas nociones no tenían un solo significado, sino que el arte poseía un carácter polisémico, cambiando el sentido de una obra de acuerdo con: la persona que lo producía; el grupo al cual iba dirigido; los aspectos culturales que antecedían a una obra; lo que se quería comunicar, entre muchos otros factores.¹²

Este espectro de variables que determinan una obra fue el centro de análisis de Michael Baxandall. Él pensaba que el arte estaba determinado por su contexto,¹³ por lo

⁸ Aunque existieron autores como Thomas Mann que aplaudieron la erudición de Hauser, una de las mayores contribuciones a la teoría del Arte se dio con las críticas que Gombrich hizo de aquellos que se pasaban más tiempo hablando del espíritu de la época que de las obras. E. H Gombrich, "The Social History of Art" *The Art Bulletin*, 35 (1953): 79–84.

⁹ Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social* (Madrid: Alianza, 1989 [1948]).

¹⁰ La apertura del pensamiento de Antal lo llevó a valorar los trabajos de Aby Warburg y de Fritz Saxl, por incorporar no sólo las grandes obras en sus estudios sino también obras de carácter popular. Esta postura modificó los límites de las clasificaciones de los objetos artísticos usadas en el ámbito académico. Frederick Antal, *Clasicismo y romanticismo* (Madrid: Alberto Corazón, 1978), 296-300.

¹¹ Pierre Francastel, *La realidad figurativa* (Barcelona: Paidós, 1988), 49.

¹² Pierre Francastel, *Sociología del arte* (Madrid: Alianza, 1975), 39 y ss.

¹³ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (Barcelona: G. Gili, 1978), 13-26.

cual, para entender una obra debíamos de estudiar la manera en que cada época recibía, interpretaba y recreaba las formas, símbolos y valores estéticos de acuerdo con sus circunstancias culturales específicas.¹⁴

Una última puntualización fue hecha por Pierre Bourdieu,¹⁵ quien consideró que tratar de entender un fenómeno artístico como parte de una sociedad era algo muy ambicioso y casi imposible, ya que la sociedad se encontraba articuladas en grupos, con ideas y gustos específicos, que realizaban, recibían, articulaban e interpretaban el objeto artístico de una manera particular.¹⁶

Detengámonos un momento e integremos las anteriores ideas. La imagen es un producto histórico que refleja, más que a una sociedad, a una colectividad, la cual utiliza las imágenes para reproducir su imaginario colectivo. Para ello, recibe, crea, articula e interpreta influencias formales que hereda de distintas épocas y lugares y las integra en una representación homogénea que tiene una interpretación normada por el grupo. Pero, debido a que esta colectividad se relaciona con otras agrupaciones, cada una de ellas le da un significado propio, lo cual le da un carácter polisémico a la imagen.

Pese al carácter grupal de las representaciones, no debemos perder de vista que, al ser un producto creado en un momento determinado, las imágenes comparten un estilo, es decir, las obras creadas por las sociedades con una cosmovisión compartida tienen formas semejantes.¹⁷ La mejor manera de ejemplificar este concepto es con el estilo renacentista, el cual, aunque fue desplegado en el siglo XVI por pueblos con historias distintas, todos ellos tenían en común un pensamiento cristiano. Pensemos en las

¹⁴ Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 63.

¹⁵ También se refleja la apertura de la teoría social del arte en los trabajos de Timothy J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848* (Barcelona: G. Gili, 1981), Albert Boime, *El arte en la época del bonapartismo, 1800-1815* (Madrid: Alianza, 1996) y *El arte en la época de la revolución, 1750-1800* (Madrid: Alianza, 1994); y Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: H. Blume, 1987).

¹⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción* (México: Taurus, 2012 [1979]) *passim*; *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 2011 [1992]) *passim*.

¹⁷ Meyer Schapiro, *Estilo, artista y sociedad* (Madrid: Tecnos, 1999), 71.

representaciones realizadas en Perú, Nueva España, Italia, Flandes, Francia, España, etc. En todas ellas se usaron modelos semejantes, con temas parecidos, un lenguaje compartido e incluso se usaron colores, figuras y técnicas similares, es decir, sus imágenes compartían un estilo.

Estas similitudes nos llevarían a afirmar que estos pueblos tenían una cosmovisión parecida, un imaginario colectivo que era recreado y comunicado por medio de la imagen. Si esto es cierto, podríamos interpretar una obra con las ideas y los principios expuestos por cualquiera de estos pueblos, ya que, al tener imágenes compartidas, los principios e ideas también deberían de ser iguales. Por tanto, al ver en la Nueva España una pintura inspirada en un grabado italiano, la explicación dada en Europa nos ayudaría a conocer el significado que se le dio en el territorio novohispano. Si bien, esto, en buena medida puede acercarnos a una interpretación general de las representaciones, corremos el peligro de quitarles las particularidades que cada pueblo le dio a la imagen, es decir, las distintas culturas, aunque compartían un canon estilístico, este, al ser apropiado, era articulado y recreado con la tradición e historia de cada población, creándose una expresión única.

La inclusión de elementos extraños en el estilo renacentista novohispano fue percibida por José Moreno Villa, quien, en su acercamiento al arte mexicano del siglo XVI, se dio cuenta que las formas, los temas e incluso los discursos que se presentaban eran idénticos a los españoles o europeos. Pero él notó, no sin cierta sorpresa, que existía algo extraño, algo en los trazos, en la manera de hacer, en figuras que se filtraban en las composiciones, que les daba un carácter único y particular a las obras, lo cual hacía que las imágenes mexicanas no pudieran haberse realizado en ninguna otra parte del mundo.¹⁸

Aquello que Moreno Villa distinguía y no podía nombrar, ni explicar, fue definido por

¹⁸ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México: COLMEX, 1942); José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas* (México: COLMEX, 1948).

Erwin Panofsky como los “síntomas o símbolos culturales”.¹⁹ Podemos hacer una analogía con el lenguaje para hacer más clara la idea de que un elemento general adquiere características particulares al ser empleado por un grupo. Por ejemplo, el idioma es compartido por distintos grupos y podría vincularse con nuestro concepto de estilo. El español es hablado en la península ibérica, en Argentina, en México, etc. Estos lugares, aunque comparten características semejantes en su hablar, cuentan con *sociolectos*, es decir, una estructura particular de la lengua que es usada por un grupo, que permite comunicarse entre sí y transmitir ideas.²⁰ Por tanto, estas formas particulares que distinguió Moreno Villa, que eran distintas del estilo general y le daban una forma propia e identitaria, podríamos considerarlas como *sociolectos visuales*, que, si hacemos nuestra la definición de la lingüística, serían formas o figuras propias de un grupo que permite comunicarse entre sí y transmitir ideas dentro de un estilo general. Jaguares, águilas, serpientes, topónimos, entre otras formas, podrían considerarse como *sociolectos visuales* que se integran al canon occidental y le dan un carácter particular a la imagen.

Es importante no confundir los *sociolectos* con los *idiolectos*, es decir, es distinto el uso grupal del lenguaje a las formas particulares que un individuo desarrolla para expresarse, como frases, tonos, expresiones o giros peculiares de las palabras.²¹ En el caso de la imagen, el *idiolecto* podría vincularse con la manera en la cual cada artista realiza una imagen; en la manera de hacer los ojos, las orejas, el pelo, etc., que nos muestra la autoría de una obra.²²

¹⁹ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Buenos Aires: Infinito, 1970), 47.

²⁰ Dieter Wunderlich, *Foundations of linguistics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), 110.

²¹ Wunderlich, *Foundations of linguistics*, 110.

²² Giovanni Morelli (1816-1891) afirmaba que en las imágenes existían elementos que se escapaban del control consciente del artista y que hacía de una forma repetitiva, normada. Michael Hatt, *Art history. A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 48; Giovanni Morelli, *Italian Painters: The Borghese and Doria-Pamfili galleries in Rome* (London: J. Murray, 1892). Para ver cómo se pueden ocupar estas ideas en la identificación de artistas o talleres en la pintura mural del siglo XVI, véase Pablo Escalante Gonzalbo y Aban Flores Morán, “Pintura mural y pintura de códices en Tepetlaoztoc a mediados del siglo XVI. Versatilidad de los artistas y

Con ello podemos particularizar nuestra primera afirmación: la imagen es un producto histórico que nos muestra la cosmovisión de un grupo y, aunque sigue cánones generales (compartidos por distintas sociedades), en las obras se filtran figuras y formas, sociolectos visuales que nos muestran cómo un grupo se apropió del estilo y lo ocupó para reproducir y comunicar sus creencias. Ante ello, si partimos de estas premisas, una primera pregunta que surge al tratar de comprender las generalidades de los murales conventuales de la Nueva España es ¿cómo fue el estilo de las órdenes mendicantes novohispanas? y ¿cuáles fueron las ideas que se expresaron por medio de la pintura mural?

1. UNA IMAGEN MENDICANTE

En 1541 fray Juan de Zumárraga convocó a las principales autoridades de la Nueva España y de las órdenes mendicantes para acordar cómo se iba a llevar a cabo la evangelización. Hasta ese momento cada una de las agrupaciones había afrontado la tarea de una manera particular, sin un acuerdo en las actividades o los métodos a seguir. De ahí la importancia de esta reunión, ya que se establecieron las normas que guiaron a las órdenes mendicantes en las décadas posteriores y con ello se reglamentó la forma de los conventos y su decoración.²³

Los edificios que comenzaron a levantarse seguían un patrón general, con un gran atrio al centro, cuatro capillas posas en cada esquina, al fondo una iglesia de una sola nave, de un lado la capilla abierta y del otro lado el convento. Este edificio prototípico tuvo también una decoración en común: la grisalla, la cual se eligió como la mejor forma de dar los discursos visuales.

comunicación de las formas y los temas” en *Piedras y papeles, vestigios del pasado* (México: El Colegio Mexiquense, 2017), 77-91.

²³ Antonio Rubial García, *La hermana pobreza* (México: UNAM, FFyL, 1996),

1.1 UN MUNDO EN BLANCO Y NEGRO

En el libro de Sebastián Serlio se recomendaba que “[...] si se adornare de pintura, deve ser de cosas gruesas, conforme al tal alto y grandeza. Y esta pintura en tal caso, mas aynase a de hacer de blanco y negro, o claro y escuro, que de muchas colores, porque las cosas destas colores pintadas, tienen mayor fuerza”.²⁴ Esta decoración en grisalla fue ocupada por los mendicantes en los primeros conventos, la cual consistía en una línea negra de contorno, que se degradaba para crear el volumen de las figuras.

Fue con esta decoración que se dio, por primera vez, el contacto del indígena con las imágenes europeas, las cuales reinterpretadas por la plástica nativa tuvieron una línea gruesa en el contorno, las figuras mostraban una desproporción anatómica, se ocupaban gruesas bandas en el degradado para simular el volumen y se desplegaban las formas en un fondo vacío (vestigio de la tradición prehispánica). De esta primera aproximación se pasó a una mayor comprensión y apropiación del canon, pintándose al poco tiempo un paisaje con formas prototípicas (ciudades, pastos, árboles y nubes), las figuras tuvieron un mayor naturalismo y los degradados se hicieron más uniformes, sin saltos bruscos entre un tono y otro. El último paso en la grisalla tuvo influencias de la policromía, con lo cual se cubrían grandes áreas de los murales con negro y las figuras, que habían alcanzado un gran naturalismo, se simplificaron, ensancharon y adquirieron monumentalidad.

Los temas pintados en grisalla eran parecidos entre las tres órdenes. Es muy probable que los primeros edificios sólo hayan tenido una techumbre de madera, lo que impidió una extensa decoración, pero a partir de la segunda mitad del siglo XVI, los conventos utilizaron una bóveda de cañón corrido, creándose una superficie que se decoró con casetones serlianos que intercalaban hexágonos y triángulos. Este diseño, a su vez, se acompañó por un patrón compartido en las cenefas, en las cuales, aunque muy pocas veces

²⁴ Sebastián Serlio, *Tercero y quarto libro de architectura* (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2006), fol. LXXII v.

se encuentra un grutesco común, sí existe un gusto semejante y una preferencia por los diseños con roleos vegetales, animales y figuras monstruosas que se convierten en formas fitomorfas, mientras que los diseños con características renacentistas, como los *putti*, tuvieron en este momento un papel secundario.

Un elemento fundamental en la decoración de los conventos eran los personajes que se pintaban en los muros. A primera vista parece ser que en estas imágenes existió un mayor consenso entre las órdenes, pero un acercamiento más detallado nos muestra otra realidad. Los santos que compartieron las órdenes corresponden a un pequeño porcentaje. Así, los franciscanos, de los 19 personajes que pintaron sólo 4 son compartidos por las otras órdenes (21 %); en el caso de los dominicos de los 27 personajes sólo comparte 6 personajes (22 %) y, en el caso de los agustinos de los 61 personajes que representaron sólo 10 se encuentran entre las otras órdenes (16 %).

San Pedro y san Pablo son los principales santos que pintaron los mendicantes como representantes de la Iglesia apostólica, al ser Pedro el primer papa y Pablo el apóstol de los gentiles.²⁵ La representación de estos personajes propició que, en menor o mayor medida, se incluyera al resto de los apóstoles, con lo cual se buscaba vincular a las órdenes mendicantes con este selecto grupo, al haber sido las dos agrupaciones las encargadas de llevar el cristianismo a tierras desconocidas.

También se resaltó el papel de los evangelistas, es decir de aquellos personajes que redactaron los evangelios, donde se describe la vida y predicación de Jesús y sus discípulos. Cabe resaltar que, aunque se pensaba que estos textos contenían la verdadera historia, existían muchas otras versiones de estos acontecimientos, las cuales fueron

²⁵ Joaquín Montes Bardo, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España, siglo XVI: iconología en la provincia del Santo Evangelio* (Jaén: Universidad de Jaén, 2001), 262; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*, T. II, v. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 6, 43.

tachadas de apócrifas y perseguidas.²⁶ Por tanto, la exaltación de estos personajes, a la par de Pedro y Pablo, ayudaba a las órdenes mendicantes novohispanas a mostrar su plena y clara sujeción al papado, cabeza de la Iglesia, y al general de la orden, con lo cual se hacía explícito su cumplimiento al voto de obediencia que practicaban los frailes. Esto era muy importante de exaltar, ya que los religiosos muchas veces tomaban decisiones que iban en contra de lo mandado por las autoridades, por lo cual, al hacer clara (cuando menos en palabra) su sujeción a los altos mandos evitaban ser acusados de herejía, lo cual era un peligro latente que muchas de las órdenes, sobre todo los agustinos, habían vivido en carne propia. Basta recordar el caso del fraile agustino Erasmo de Rotterdam que, pese al éxito de sus obras, su crítica a las instituciones llevó a considerarlo un autor no deseado, prohibiéndose sus textos;²⁷ o, como pasó con el fraile Martín Lutero, que su pensamiento creó toda una reforma del cristianismo, aunque esto le costó la excomunión.²⁸

Ante estos acontecimientos, los frailes novohispanos siempre hicieron explícita su sujeción al papado, por lo que representaron a los padres de la Iglesia: Ambrosio de Milán, Jerónimo de Estridón, Agustín de Hipona y Gregorio Magno, quienes, por medio de sus pensamientos y sus escritos, ayudaron a crear la tradición, la liturgia cristiana y, algo trascendental, una interpretación de la Biblia.²⁹ Al pintarlos en los muros, los mendicantes hacían patente que, pese a sus diferencias, discrepancias y muchas veces desobediencias, ellos siempre formarían parte de la comunidad religiosa y difundirían la palabra ortodoxa, única y verdadera, y seguirían las normas de vida cristiana, aunque para ello se valieran de métodos y formas poco convencionales que muchas veces estaban cerca de la herejía.

²⁶ *Evangelios apócrifos* (México: CONACULTA, 1995), 4.

²⁷ Léon-E Halkin, *Erasmo* (México: FCE, 1971), 145; Johan Huizinga, *Erasmo* (Sevilla: Ulises, 2014); Marcel Bataillon, *Erasmo y España* (México: FCE, 1966).

²⁸ Thomas Kaufmann, *Martín Lutero: vida, mundo palabra* (Madrid: Editorial Trotta, 2018); James Atkinson, *Lutero y el nacimiento del protestantismo* (Madrid: Alianza, 1971).

²⁹ Juan José Garrido Zaragoza, *El pensamiento de los padres de la Iglesia* (Madrid: Akal, 1997); Tarmo Toom, *Patristic theories of biblical interpretation: the latin fathers* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

Los mendicantes también compartieron una narración pintada en el centro de los muros, la cual se centraba en la vida de Cristo. Así, de los 21 temas que pintaron los franciscanos, 9 de ellos eran compartidos por las otras órdenes (42%); en el caso de los agustinos, de las 57 temas empleados, 21 se encontraban en los conventos de las otras órdenes (35%), aunque la vida de Cristo se desarrolla en 29 escenas (poco más de la mitad de los murales pintados) y, en el caso de los dominicos, de las 20 escenas representadas, 15 son compartidas por las otras órdenes (75%) y sólo dos de ellas (10%) no forman parte del programa crístico.

La narración tiene un gran parecido entre las órdenes. Inicia con *La anunciación*, pasa en los conventos agustinos y franciscanos a *La natividad*, *La adoración de los magos* y *La presentación en el templo*, como parte de la infancia de Jesús. De ahí se continúa, entre los franciscanos y agustinos, con *El lavatorio de los pies*, *La oración en el huerto* (aunque probablemente también se encontraba en el convento dominico de Tepetlaoxtoc) y se vuelven a reunir las tres órdenes en *La flagelación*. Los agustinos y los dominicos continúan con *La coronación*, *Simón de Cirene ayuda a cargar la Cruz a Cristo* y *Cristo clavado en la Cruz*, pintándose *La crucifixión*, centro y eje del pensamiento cristiano, en los edificios de las tres órdenes. De ahí los agustinos y los dominicos pintaron *El Calvario*, *El descendimiento*, *La lamentación*, *El entierro de Jesús*, *El descendimiento a los Infiernos*, *La resurrección*, el *Noli me tangere*, *La incredulidad de santo Tomás* y *La ascensión*, mientras que los franciscanos omitirán estos temas.

Llama la atención que los dominicos no pintaron escenas de la infancia de Cristo, donde se hace patente su humanidad y prefirieron hacer explícita su esencia divina, es decir, el momento en el cual, tras su muerte, viajó al Infierno y renació victorioso. Mientras que los franciscanos centraron su discurso en un momento más humano y cotidiano, como fue la niñez de Jesús, omitiéndose las escenas que ocurrieron después de su crucifixión. Por último, los agustinos crearon los programas más completos, representándose

detalladamente la vida de Jesús, desde su infancia hasta su ascensión, ocupándose algunos episodios que fueran poco comunes entre las otras órdenes.

La constante representación de la vida de Cristo no es algo extraño, ya que las órdenes mendicantes, al proceder de un espíritu reformado, buscaban regresar a un cristianismo primitivo, a los orígenes, y quitar aquellos elementos superfluos que se habían creado con el paso de los años. Ello hacía que los frailes buscaran asemejarse a Jesús y que la vida de Cristo rigiera todos sus actos, lo cual llevó a representarla en todos los conventos y en todos los espacios.

Este ciclo, además, tenía otra finalidad, ya que todo cristiano debía conocer la vida de Jesús y la mejor forma de enseñarla era por medio de la imagen. Por ello, en las primeras décadas de la Nueva España, la vida de Cristo fue un tema central de los murales. Posteriormente estas imágenes continuaron teniendo un carácter didáctico, aunque ahora, en lugar de ayudar en la conversión del indígena, servían para enseñar la religión a los niños y reafirmar las creencias de la población.

Datar estas imágenes, como lo hemos visto en los capítulos anteriores, es muy complicado, pero al mismo tiempo es algo imprescindible, ya que ello permite darle una temporalidad a la cosmovisión expresada en los murales. Sabemos que la pintura en grisalla fue la primera etapa pictórica que tuvieron los edificios, por lo que su inicio se puede relacionar con las distintas fundaciones de los conjuntos conventuales. Fechar su culminación es más complicado e incluso, como veremos más adelante, hubo pequeñas variantes entre las órdenes.

En el caso de los franciscanos, los últimos conventos que se pintaron en grisalla fueron aquellos que se terminaron en la década de los sesenta del siglo XVI, como es el caso de Tochimilco (1569), Huaquechula (1560) y Zempoala (1569). Este último convento es importante para fechar estos programas, ya que en los muros de la iglesia se copió una lámina grabada por Pieter van der Heyden y Jacob Floris como parte de la serie

Compertimenta pictoriis flosculis manubiisque bellicis variegata (1566)³⁰ y, por tanto, los murales deben ser posteriores a esta fecha, lo cual coincide con la conclusión del convento (1569)³¹ y nos indica que los murales debieron realizarse cerca de 1570.

Para el caso de los dominicos se da un caso semejante, ya que es en los edificios fundados en la primera mitad del siglo XVI (Chimalhuacán Chalco, Oaxtepec, Yautepec y Amecameca) y en los construidos en la década de los sesenta de esa centuria (Tetela del Volcán y Azcapotzalco) donde se encuentra una decoración en grisalla. Establecer la fecha en la cual se dejó de pintar de esta manera es más complicado, ya que sólo conocemos los grabados que se usaron como inspiración en el convento de Tepetlaoxtoc, pero al ser elaborados en 1511, difícilmente ayudan a fechar estos programas.³² Un elemento que nos puede auxiliar en esta tarea es la hagiografía pintada. Así, los dominicos resaltaron en sus murales a los papas que habían salido de su orden, pintándose a Inocencio V (1276) y Benedicto XI (1303-1304) en grisalla y una omisión que es importante en este contexto es la de Pío V, quien fue vicario de Cristo de 1566 a 1572,³³ por lo cual, al no ser representado en estos murales (como sí ocurrió en etapas posteriores), nos indica que aún no había acaecido su muerte, por lo tanto, los programas deben de ser anteriores a estas fechas.

Para el caso de los murales agustinos podemos acercarnos, de una manera más precisa, al momento en el cual se dejaron de pintar en grisalla, ya que contamos con distintos programas que pueden ser datados relativamente. Este es el caso de los guardapolvos del convento de Metztlán, copiados del grabado de *La parábola del sirviente desgraciado* realizado por Corneliz Cort en 1560.³⁴ En el mismo edificio se puede fechar las

³⁰ Brenda Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico. Modelos del grotesco novohispano en el arte cristiano-indígena del siglo XVI* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2018), 79.

³¹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: FCE, 2012), 594.

³² Aban Flores Morán, *El color de la evangelización dominica. Variaciones en el programa pictórico de la pintura mural conventual del Altiplano central (1530-1640)* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014), 55.

³³ Hermann Tüchle, *Nueva historia de la Iglesia* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987), 196.

³⁴ Chávez Molotla, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico*, 76.

imágenes de los evangelistas, ya que se inspiraron en un grabado realizado por Pieter van der Heyden en 1554 y publicados y difundidos por Hieronymus Cock.³⁵ Del mismo edificio sabemos que los murales *El triunfo de la castidad* y *El triunfo de la paciencia* copiaron los grabados elaborados por Maerten Von Heemskerck en 1559,³⁶ y en el caso de *Cristo crucificado como la fuente de los siete sacramentos*, fue elaborado por Luca Bertelli en 1562,³⁷ convirtiéndose en el grabado más tardío que se utilizó en este convento. De los grabados usados en los murales agustinos en grisalla, el más tardío que conocemos es el de san Agustín de la *Chronica de la orden de los ermitaños del glorioso padre sancto Augustin* de Jerónimo Román publicada en 1569.³⁸ Todos estos datos se pueden completar con los frailes que representaron los agustinos. Entre este vasto *corpus*, los frailes pintados que vivieron en el siglo XVI son: los mártires agustinos de Londres, asesinados por Enrique VIII en 1539; John Stone, pintado en Yecapixtla y muerto en 1539; Martin Condres y Paolo de san Guillermo, asesinados en 1544, representados en Culhuacán; Tomás de Villanueva, provincial de Castilla y Andalucía muerto en 1555 y pintado en Actopan; Jerónimo de Nápoles, fallecido en 1563 y dibujado en Yecapixtla; y el caso más tardío es el de Andrea Quatriebas quien murió en 1567 a manos de los calvinistas y se representó en Tlayacapan. Al igual que con los dominicos, las omisiones de algunos personajes nos dicen mucho,

³⁵ Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino. La pintura mural de los conventos de la orden de ermitaños en Nueva España* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, FFyL, IIH, 2012), 62.

³⁶ Erwin W. Palm, "Los murales del convento agustino de Metztlán" en *Comunicaciones*, 13 (1976): 1; Martín Olmedo Muñoz, *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztlán, Hidalgo. El programa iconográfico, sus posibles modelos e implicaciones teológicas* (tesis de maestría en Historia, UNAM, 2007), 112; Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán, *iconografía del arte del siglo XVI en México* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995), 123.

³⁷ Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval: Arquitectura, iconografía, liturgia* (Madrid: Encuentro, 1994), 421.

³⁸ Santiago Sebastián, "Fuentes iconográficas del convento de Atotonilco"; Víctor M. Ballesteros G, *Aquí se enseñan los arcanos celestes: la iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo* (México: UAEH, 2003) pp; Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande* (México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1993), 186

destacándose la ausencia de Jodoco, quien murió a manos de los calvinistas en 1578 y que fue integrados en programas más tardíos como el de Huatlatlauca. Por tanto, si reunimos los anteriores datos, nos damos cuenta de que ninguno de los grabados o los personajes que se representaron en grisalla se puede relacionar con una fecha más tardía a 1570, por lo que, al igual que en las otras órdenes, podemos afirmar que los murales se hicieron antes de esta fecha.

Todo ello nos lleva a datar la etapa pictórica en grisalla, desde las primeras fundaciones (cerca de 1530) hasta 1570, cuando los programas comenzaron a ostentar nuevos colores. Este periodo se puede relacionar con los profundos cambios que se vivían en Europa. Por un lado, Carlos V expandía el cristianismo y el territorio hispano hasta lugares desconocidos.³⁹ Pero, por otra parte, en la misma Europa surgían cambios radicales que pedían la reforma de la Iglesia, lo que llevó a un humanismo cristiano que rescataba la antigüedad clásica y a la reforma protestante que trastocó el mundo.⁴⁰

En el caso de la Nueva España este periodo se caracteriza por la llegada de las órdenes mendicantes y el establecimiento de las instituciones medievales a las condiciones que los pueblos mesoamericanos ofrecían. En este momento tres eran los principales actores: los frailes, que mezclaba la escolástica medieval y el humanismo renacentista; los conquistadores que portaban toda una épica caballeresca, fuertemente arraigada en la Edad Media; y los grupos de nobles indígenas, que tras su educación en Tlatelolco, trataban de hacer la conversión de la cultura cristiana a la realidad nativa. Fue sobre todo el primer grupo el que se encargó de embonar la realidad europea al nuevo territorio, aunque para ello tuvieron que enfrentar importantes problemas. El primero de ellos fue que su labor, en lugar de volcarse en ciudades ya establecidas, como ocurría en Europa, se debía de realizar

³⁹ Wim Blockmans, *Carlos V: la utopía del Imperio* (Madrid: Alianza, 2015),

⁴⁰ Margo Todd, *Christian humanism and the puritan social order* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 51.

entre pueblos con habitantes diseminados, lo que llevó a establecer y organizar los primeros pueblos, juntándose a las aldeas dispersas y construyéndose grandes edificios para albergar el culto cristiano.⁴¹ Fue en estos edificios donde se dieron los mayores intentos para integrar al indígena a la sociedad cristiana, para lo cual se escribieron diversos textos que tenían como finalidad conocer el universo recién descubierto, ya fuera en su lengua⁴² o en sus costumbres,⁴³ para poder “aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria”.⁴⁴ Este conocimiento, con el paso de los años, llevó a identificar que no todas las costumbres indígenas eran demoníacas y, al contrario, se podría hacer uso de las formas de organización económica, política y social, para el buen funcionamiento del Virreinato, permitiéndose que muchas instituciones se integraran al Nuevo Mundo. Así, se incluyeron las antiguas formas prehispánicas en el culto cristiano, lo cual permitió que el indígena se apropiara de él, lo volviera parte de su vida cotidiana y asimilara mejor las creencias y dogmas que se le intentaban inculcar.⁴⁵

En el terreno artístico este periodo significó la ruptura con las imágenes policromas de la época prehispánica y su sustitución por imágenes en blanco y negro, las cuales, debieron de impactar enormemente al indígena. Pese a este cambio, el indígena poco a poco asimiló los nuevos cánones de representación, aunque al principio pintaba figuras desproporcionadas con un extraño movimiento y un espacio indefinido, estos elementos más adelante se dominaron a la perfección.

⁴¹ Antonio Rubial García, “Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España,” en *La Iglesia en Nueva España* (México: UNAM, IIH, 2010), 218-220.

⁴² Ejemplos de estos esfuerzos son *El arte de la lengua mexicana* del franciscano Andrés de Olmos, terminada en 1547 o el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* de Alonso de Molina, realizada entre 1555-1571. Andrés de Olmos, *Arte de la lengua mexicana* (México: UNAM, IIH, 2002); Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana* (México: Porrúa, 2008).

⁴³ Entre los trabajos que intentaron registrar las costumbres y la historia de los pueblos indígenas del centro de México se encuentran los trabajos de los franciscanos Toribio de Benavente Motolinía, Bernardino de Sahagún o del dominico Diego Durán.

⁴⁴ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 2006), 15.

⁴⁵ Antonio Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica* (México: CONACULTA, 2002), 30.

La forma en la cual el indígena conoció la nueva tradición pictórica se dio de dos formas: por una parte, los frailes enseñaron al indígena en sus escuelas el canon occidental y el nuevo lenguaje que se debía de usar, lo cual creó un arte fuertemente ligado a las órdenes mendicantes y a sus necesidades. Por otro lado, ya que la enseñanza de los mendicantes se veía restringida a la élite indígena, los macehuales tuvieron que integrarse como aprendices a los talleres occidentales, dirigidos en un inicio por españoles y posteriormente por indígenas nobles, donde en el quehacer cotidiano, asimilaron la cultura occidental y su forma de hacer imágenes, como vimos en el capítulo 3.

Aun así, pese a existir esta opción, este aprendizaje fue muy limitado, ya que existían pocos talleres en la Nueva España, los mendicantes dominaban las producciones artísticas y, en buena medida, existía una resistencia por parte de los indígenas a integrarse al gremio español.

1.2. EL COLOR DEL CAMBIO

La segunda mitad del siglo XVI iniciaba con cambios trascendentales en las órdenes mendicantes, los cuales, en buena medida, determinaron su futuro. Primero, al morir los frailes que habían fundado y evangelizado el territorio de la Nueva España, aquel espíritu observante y reformado se perdía y se abandonaba la reproducción y comunicación de sus principios por medio de imágenes en grisalla. Este cambio fue percibido en su momento como una relajación en las órdenes. Céspedes del Castillo comenta al respecto:

[...] el convento es [...] unas veces centro de irradiación vital y espiritual, pero otras, simple refugio o retiro o meta cómoda donde hallaban seguridad material y espiritual, o carrera fácil una serie de gentes a quienes la vida social no brinda horizontes más acordes con sus gustos o prejuicios [...] la falta de verdadera vocación en cuantos acuden al convento como refugio o carrera, reviste otras muchas manifestaciones; relajación de

costumbres, inobservancia del celibato, dedicación a lucrativos negocios temporales, aparición de un creciente formalismo religioso que descuida el espíritu y vive de ceremonias y apariencias, consolidación del fraile funcionario en perjuicio del fraile apóstol.⁴⁶

Los nuevos tiempos exigían una nueva decoración. El pigmento negro de humo que era barato y fácil de conseguir y que había sido el protagonista en los murales anteriores, poco a poco se sustituyó por tonalidades rojizas. Primero se utilizaron tierras ricas en óxidos de hierro, pigmentos comunes para ambas tradiciones, los cuales, aunque eran más costosos, seguían siendo fáciles de conseguir y relativamente accesibles. Posteriormente un nuevo pigmento comenzó a utilizarse: el minio, color occidental que creaba una tonalidad saturada de anaranjado y, aunque era más caro, comenzó a desplegarse en todos los conventos.

Este cambio es complicado de rastrear, ya que -como hemos mencionado- en el proceso de restauración muchas veces se ha quitado esta pintura, en pos de dejar visibles los primeros murales o, si se ha preferido dejar la policromía, se han mantenido cubiertos los programas carmesíes. Pese a ello, en los conventos quedan pequeños vestigios que nos muestran este cambio, el cual, además, no tuvo la misma fortuna entre las tres órdenes. Sabemos que los dominicos acogieron el cambio de forma total y lo desplegaron en todos sus conventos, mientras que los agustinos y franciscanos fueron más reticentes a este cambio, por lo cual desplegaron estas imágenes en unos cuantos conventos; mostrándonos con ello una postura inconclusa, que nunca terminó de fraguarse.

La falta de programas pictóricos completos dificulta reconocer aquellas similitudes que tenían los murales mendicantes, lográndose apenas enumerar unas cuantas características compartidas. Quizá, el cambio más evidente se da en la techumbre, donde

⁴⁶ Guillermo Céspedes del Castillo y Juan Regla, *Los Austrias, Imperio español en América* (Barcelona: Vicens Vives, 1972), 482.

se renovaron con color rojo los diseños serlianos que intercalaban hexágonos y triángulos. Esto, a diferencia de lo que había ocurrido en la decoración en grisalla, se encuentra entre las tres órdenes, como se aprecia en el convento franciscano de Tlalmanalco; en el dominico de Tepoztlán y en el convento agustino de Malinalco.

En las cenefas decorativas se dio un caso parecido, renovándose los diseños en grisalla con color rojo. Además del cambio del cromatismo, se dio una disminución de los motivos utilizados, al desaparecer aquellas figuras monstruosas, con lo cual se restringieron las formas empleadas a los roleos vegetales, los animales y los *putti*, mostrándonos con ello el predominio del gusto renacentista.

Un caso diferente se dio en los guardapolvos. Es difícil saber cómo era la decoración en grisalla de estos elementos entre los franciscanos y dominicos, aunque sabemos que los agustinos usaron figuras que simulaban balaustradas y diseños extraídos del marco de los grabados. En la etapa carmesí las tres órdenes usaron un nuevo diseño que intercalan cuadrados con un círculo en su interior, coloreados alternadamente de blanco y rojo. Estas formas, acompañado de las cenefas y los diseños serlianos rompió con la monotonía y la sencillez de la etapa anterior, aunque la presencia de un único color aún creaba fuertes vínculos con el pasado.

El color rojo le dio un semblante renovado a las escenas principales. En los conventos de Izúcar, Epazoyucan, Atlatlahucan y Tochimilco, aún se distinguen las escenas y los personajes que se representaron con este estilo y, si tuviéramos una muestra completa, seguramente veríamos que se siguieron representando a los evangelistas, los padres de la Iglesia, los apóstoles y la vida de Cristo.

Fechar esta decoración resulta todavía más complicado que la etapa anterior. Sabemos que en la década de los sesenta del siglo XVI aún se pintaban programas en grisalla, por lo que es de suponer que su desarrollo inició en 1570, aunque es posible que tengamos programas más tempranos. Para corroborar lo anterior tenemos grandes

dificultades, ya que no conocemos un grabado que inspiró a un mural y tampoco poseemos la presencia de un personaje que nos permita darle una fecha tentativa. Con lo único que contamos es con la fecha de fundación de los edificios que tuvieron una primera decoración en color rojo, como es el caso del convento de Tochimilco, concluido en 1569,⁴⁷ momento en el que posiblemente se decoraron las enjutas de los arcos del claustro bajo con santos franciscanos en color carmesí. Esto mismo ocurrió en Atlatlahucan, terminado en 1569,⁴⁸ el cual se decoró la bóveda de cañón corrido con casetones rojos, mientras que en el caso de Izúcar, sabemos que se concluyó en 1575,⁴⁹ momento en el cual se pintaron santos dominicos en los lunetos del corredor del claustro bajo; mientras que, en Tlaltizapán, fundado en 1576,⁵⁰ su primera etapa pictórica presentó casetones serlianos, cenefas con aves y dragones, y cortinas que se extienden sujetadas por cabezas de leones y anillos. La falta de datos y su desarrollo temporal tan limitado, nos lleva a suponer que esta etapa fue muy corta, de apenas diez años, de 1570 a 1580, convirtiéndose en una pintura de transición.

Esta decoración nos muestra el cambio que comenzaba a darse en la sociedad, donde los principales actores políticos de las anteriores décadas (frailes, conquistadores y nobles indígenas) comenzaban a perder el poder. Esto respondía a diversos factores, por

⁴⁷ Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España* (México: UNAM, IIH, 1993), CLXX.

⁴⁸ Juan Adriano, "Relación de los pueblos de yndios que los religiosos de la Orden de nro padre San Agustín tienen a su cargo en esta Nueva España" en Alipio Ruiz Zavala, *Historia de la provincia Agustiniense del santísimo Nombre de Jesús de México* (México: Porrúa, 1984), II, 254-262.

⁴⁹ Aunque el edificio se empezó a construir en 1552 se abrió al culto hasta 1575, momento en el cual las paredes lucían murales en tonalidades rojizas, concluyéndose definitivamente el edificio en 1612, labrándose este año en la fachada, entre la ventana coral y la puerta de acceso a la iglesia. Raúl Martínez Vázquez, "Izúcar y Tepapayeca, dos fundaciones dominicas en la antigua Coatlalpan, 1551-2008". Vol. IV, de *Puebla* (Querétaro: Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas, Provincia de Santiago de México, 2008), 288-9.

⁵⁰ El territorio fue visitado por los dominicos de Oaxtepec desde la primera mitad del siglo XVI. Aunque no se sabe con certeza la fecha en que se empezó a construir el conjunto conventual, sabemos que se terminó en el año de 1576, labrándose este año en la fachada de la iglesia. Fortino Hipólito Vera, "Parroquias del Arzobispado de México" en *Itinerario parroquial del arzobispado de México* (México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981), 28.

un lado, las políticas sincréticas de Carlos V se cambiaron por una actitud menos tolerante en el gobierno de Felipe II.⁵¹ Esto llevó a crear instancias que le devolvieran el control a la Corona de aquellos aspectos económicos, sociales y políticos que había cedido a distintos grupos. Así, las encomiendas que eran comunes en las décadas pasadas comenzaron a ser fuertemente atacadas, supliéndolas por los repartimientos, con lo cual se atacaba de forma directa el poder de los conquistadores.⁵² También se trató de quitar todas las prerrogativas que habían tenido los frailes y encauzar el culto religioso dentro de la jerarquía episcopal.⁵³

Estas transformaciones eran consentidas debido a un cambio drástico que estaba cambiando la fisonomía del centro de México: la disminución de la población indígena. La alarmante caída de la población nativa ocasionó que todas las instituciones que se basaban en ella comenzaran a decaer. La encomienda, al dejar de existir la suficiente población para que fuera exitosa, poco a poco perdió importancia y los grupos beneficiados comenzaron a fijarse en labores más lucrativas, como la minería y la ganadería.⁵⁴ Asimismo, la labor de evangelización dejaba de tener sentido en el centro de México, ya que la mayoría de la población era cristiana, participaba de forma constante en las festividades religiosas y cumplía con sus obligaciones como parte de la Iglesia. Esto hacía que aquellos religiosos que tenían una clara vocación en la conversión de los indígenas comenzaran a poner su

⁵¹ María José Rodríguez Salgado, *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo, 1551-1559* (Barcelona: Crítica, 1992), 78.

⁵² Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810* (México: Siglo XXI, 2003),

⁵³ Antonio Rubial García (coord.), *La Iglesia en el México colonial* (México: IIH, UNAM, Educación y Cultura, Asesoría y Promoción; BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego", 2013), 109

⁵⁴ David A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico, 1763-1810* (México: FCE, 1975); Enrique Florescano, "Formación y estructura económica de la hacienda en Nueva España", en Bethell, Leslie (editor). *Historia de América Latina de la Universidad de Cambridge. Tomo 3. América Latina colonial: economía* (Barcelona: Crítica, 1990), 92-107; François Chevalier, *La formación de los latifundios en México: haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII* (México: FCE, 1999), 38.

mira en otras regiones que comenzaban a colonizarse, como era el norte del país.⁵⁵

En el centro del territorio nuevos retos surgían en el horizonte. El primero de ellos era reconstruir los poblados que quedaban diezmados por las epidemias, lo cual un nuevo sentido de comunidad e identidad colectiva que, en buena medida, desplazaba y conservaba muchas de las anteriores funciones que tenían los gobernantes.⁵⁶ A la par, la ciudad española comenzó su crecimiento, convirtiéndose en el centro administrativo, económico, político y social. En ellas se establecían nuevas agrupaciones con identidades definidas, como el criollo (español nacido en la Nueva España) que comenzó a tener un papel trascendental, situación que cambió la fisonomía de las instituciones.⁵⁷

En el terreno artístico estas transformaciones propiciaron que, al igual que ocurría en otros rubros de la sociedad, se diera el menoscabo de los mendicantes. Las escuelas de las órdenes comenzaron a decaer. Es bien conocido el colapso de algunas instituciones tan importantes como San José de los Naturales o el mismo colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, aunque algo semejante, quizá a menor escala, debió ocurrir con los demás centros educativos donde se enseñaban los oficios. Estos lugares, destinados a la educación de las élites indígenas, se vieron afectados por la disminución de la población, a lo cual, si le sumamos los cambios en las relaciones de trabajo, las *Ordenanzas* que reglamentaba la actividad artística y el surgimiento de nuevos clientes (no sólo los frailes), podremos entender el cambio en estos centros. Pese a esto, algo que tenemos claro es que la mano de obra indígena en el terreno del arte nunca dejó de existir, simplemente trasmutó su organización de una estructura vinculada a los frailes a una organización gremial, la cual le brindaba al artista todo un sistema de seguridad.

⁵⁵ Alfredo Jiménez, *El gran norte de México: una frontera imperial en la Nueva España, 1540-1820* (Madrid: Tébar, 2006); Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana: 1533-1630* (México: UNAM, IIH, 1989), 73.

⁵⁶ Marcello Carmagnani, *El regreso de los dioses: el proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII* (México: FCE, 1988), 94.

⁵⁷ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos* (México: FCE, 2010), 56.

Hay que resaltar que estos cambios que enumeramos, apenas se estaban gestando, creándose las condiciones necesarias para su realización, por lo cual la decoración en rojo se puede ver como un puente entre aquellos programas sencillos en grisalla y la riqueza polícroma que se creó después; entre un ideal que propugnaba por una Iglesia indiana que seguía el cristianismo primitivo y otro emanado del concilio de Trento que exaltaba la religión por todos los medios; entre un mundo de anhelos y esperanzas y otro donde el colapso de un modelo era inminente.

1.3. EL COLOR CRISTIANO INDÍGENA

La decoración en tonalidades rojas, pese a que implicó un gran cambio, no fue acogido por todos los conventos y, aunque encontramos estos programas entre las tres órdenes, en algunos edificios se dio un salto drástico de una decoración en grisalla a la policromía.

El color se usó de forma diferente a lo largo de este periodo. En un inicio se colocó de forma plana sobre la anterior decoración. En ocasiones, cuando la capa pictórica era muy delgada, se transparentaba la pintura en grisalla, creándose sombras en las nuevas tonalidades. Otras veces, la capa pictórica era más gruesa, lo cual hacía que el color adquiriera una tonalidad uniforme, sin ningún tipo de matiz. Posteriormente, como se había hecho antes, el color se matizó: creándose tonalidades oscuras al saturar el color y simulando luces al diluirlo. También se mezcló con cal para obtener tonalidades claras y con negro se podían crear sombras intensas. Con el paso de los años el uso del cromatismo fue más versátil, mezclándose y sobreponiéndose los colores entre sí, con lo cual se obtuvo un nuevo y más rico colorido en las imágenes.

La policromía afectó a todos los conventos y creó también un programa compartido entre las tres órdenes. Las similitudes iniciaban en la bóveda, donde se ponían diseños serlianos que intercalaban hexágonos y triángulos, al igual que aquellos con cruces y octágonos. Asimismo, en este momento se tuvo una gran reducción en los motivos de las

cenefas, desaparecieron aquellos diseños con seres fantásticos y se ocupó un programa muy simple, con roleos vegetales y *putti*, figuras que se convirtieron en el centro de las composiciones.

El centro del muro también cambió con la policromía, aunque continuó repitiendo el mismo programa común con los apóstoles, los evangelistas y los padres de la Iglesia. A ellos se sumó san Francisco, que fue representado por las tres órdenes, lo cual hacía patente su vínculo con la espiritualidad y la religión intimista que este santo profesaba, aunque, también en este momento la figura de san Francisco se convirtió en una bandera de unión de los mendicantes ante el clero secular.

Existieron otros personajes que fueron exaltados por las órdenes: san Sebastián, protector contra la peste, fue pintado por los agustinos y los franciscanos, al igual que san Lorenzo, quien en una leyenda popular se afirmaba que descendía del Paraíso todos los viernes a rescatar un alma del Purgatorio.⁵⁸ La representación de estos dos santos indica la incertidumbre que se vivía en los poblados, al ser necesario contar con alguien que protegiera a las personas de las constantes epidemias y, en caso de morir, tener la esperanza de que un santo podía rescatarlos del Infierno.

Además de estos dos personajes, los franciscanos y dominicos representaron a santa Elena, quien había viajado a Jerusalén a buscar las reliquias de Cristo y se solicitaba su intercesión para calmar los fenómenos climáticos y algunas enfermedades.⁵⁹ Esto mismo ocurría con santa Lucía, quien curaba las enfermedades oculares⁶⁰ y fue exaltada por los dominicos y los agustinos; agrupaciones que pintaron también a santo Domingo, fundador de la Orden de Predicadores. Es de resaltar la apropiación que hicieron los agustinos de

⁵⁸ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O, T. II, v. 2* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 255-6

⁵⁹ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F, T. II, v. 1* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008), 426.

⁶⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. T. II, v. 2, 268.*

los fundadores de los franciscanos y dominicos, situación que no fue correspondida por las otras agrupaciones, ya que los dominicos sólo pintaron a san Francisco, mientras que los Hermanos Menores no representaron ni a santo Domingo ni a san Agustín.

Es interesante destacar que, en este momento, los personajes pintados reflejan más el carisma de la orden, que su integración a un ideal compartido. Los franciscanos tuvieron una disminución en los individuos representados, ya que de los 19 santos que se pintaron en la primera etapa, en este momento sólo se pintaron 10 y 6 de ellos fueron adoptados por las otras órdenes, como santa Elena, san Sebastián y san Lorenzo, personajes que habían sido pintados desde el inicio por los franciscanos, pero no así por las otras órdenes. Caso contrario fue el de los dominicos, quienes aumentaron en los personajes pintados, ya que de los 27 que se habían representado en grisalla se pasó a 49, aunque de ellos sólo 7 fueron compartidos con las otras órdenes (14%), produciéndose el crecimiento en los frailes de la agrupación y, sobre todo, en los religiosos novohispanos. Las anteriores experiencias fueron compartidas por los agustinos, ya que ellos experimentaron tanto la reducción en los personajes representados, como la mayor difusión de los frailes de la orden. Esto se muestra en la disminución de 61 personajes en grisalla a 47 elaborados polícromamente. De este grupo sólo 11 fueron compartidos con los dominicos y franciscanos (23 %). Estos números nos muestran el crecimiento de un discurso propio, distinto en cada una de las agrupaciones, donde los frailes novohispanos, tuvieron un papel central.

Por su parte, las escenas pintadas siguieron centrándose en la vida de Cristo y, al igual que había ocurrido anteriormente, cada una de las órdenes destacó un aspecto específico. Los agustinos pintaron de forma pormenorizada la vida de Cristo. La narración comenzaba con la infancia de Jesús y en específico con *La natividad*, seguía *La adoración de los magos*, *La huida de Egipto* y *La presentación en el templo*. De ahí se continuaba con su vida pública, centrándose en la pasión y en especial *La entrada a Jerusalén*, *El lavatorio de los pies*, *La oración en el huerto*, *La traición de Judas*, *Jesús ante Caifás*, *La flagelación*,

La coronación, Ecce homo, Simón de Cirene ayuda a Jesús, La crucifixión, La lamentación, La resurrección, El noli me tangere, La incredulidad de santo Tomás y La ascensión. De estos temas los franciscanos compartieron la exaltación de *Simón de Cirene ayuda a Jesús, La crucifixión y La ascensión* y añadieron los temas de *El bautizo y La anunciación*, cuyas escenas también encontramos en los edificios dominicos.

Al igual que ocurrió con las representaciones de los santos, las escenas muestran más las diferencias entre las órdenes que un programa compartido. Entre los franciscanos se redujeron las escenas, ya que, de los 21 temas pintados en grisalla se pasó a 15, de los cuales sólo 5 corresponden con la vida de Jesús. En el caso de los agustinos se dio una mínima reducción, ya que de 57 murales elaborados en grisalla se pasó a 49 escenas, de las cuales 18 corresponden con la vida de Cristo. El caso extremo se dio en los conventos dominicos, al pintarse sólo *El bautizo y La anunciación* en el convento de Tetela del Volcán. Esta contracción en las escenas, contraria al crecimiento de los personajes, nos muestra el tránsito de una postura volcada a la evangelización (que pintaba imágenes didácticas), a una práctica más contemplativa, donde la devoción a los santos tenía una mayor relevancia.

Estos datos muestran, además, los momentos que le interesaba a cada orden rescatar de la vida de Cristo. Los dominicos se enfocaron en el nacimiento divino de Jesús y su conversión; los franciscanos, además de estos temas, rescataron los episodios que hacían partícipes a las personas del martirio de Jesús; mientras que los agustinos en su detallada exposición de la vida de Cristo representaron los temas que evidenciaban su carácter divino, al mostrarse que, tras su muerte, descendió a los Infiernos, renació victorioso y ascendió al Cielo.

Fechar estos programas, al igual que en los demás casos, es complicado. Sabemos que esta decoración fue la más tardía, ya que no hay ninguna capa pictórica, en grisalla o en color rojo, que se le sobreponga; todo lo contrario, los murales con un rico colorido siempre están por encima de estos estratos, con lo cual se muestra su elaboración

posterior. Para poder datar estos murales tenemos distintos elementos. Isabel Estrada de Gerlero afirmó que la decoración de Ixmiquilpan debió de elaborarse para el capítulo de la orden agustina celebrado en 1572 en este poblado.⁶¹ Asimismo, la decoración del ábside de la iglesia de Cuauhtinchan se tuvo que realizar entre 1569, cuando fray Miguel Navarro mandó construir la bóveda de la iglesia,⁶² y 1601, cuando se colocó el retablo elaborado por Juan de Arrue.⁶³ A estos datos, que dirigen nuestra atención al último cuarto del siglo XVI, se suman las fechas brindadas por los grabados que se copiaron en los murales policromos. Sabemos que el grabado de *Speculum romanae magnificentiae o Admiranda beati aurelii augustini* se elaboró en 1580⁶⁴ y fue copiado en el portal de peregrinos del convento de Actopan; mientras que en Huatlatlauca se usó para el mural del *Ecce homo* un grabado elaborado por Cornelius Cort en 1577.⁶⁵ A estos datos podemos agregar las fechas proporcionadas por los personajes representados y que no se habían encontrado anteriormente. En el convento de Izúcar se pintó a Pio V, papa dominico fallecido en 1572,⁶⁶ mientras que en Huatlatlauca y Actopan se pintó a Jodoco, mártir agustino asesinado por los calvinistas en 1578.⁶⁷ Incluso, un último detalle que podemos agregar es propiciado por la inscripción “LUCIDA LUCENTI LUCISCIS, LUCIA, LUCE [LUX MEA] LUCESCAT, LUCIA, LUCE TUA” escrita en la portería del convento de Actopan que fue compuesta por Gabriello Chiabrera y fue publicada en el libro *Concetti scritturali intorno al miserere (Conceptos bíblicos alrededor del miserere)* de Cesare Calderari en 1585.⁶⁸ Este cúmulo de fechas nos indican

⁶¹ Elena Estrada de Gerlero, “El friso monumental de Ixmiquilpan” en *Muros, sargas y papeles* (México: UNAM, IIE, 2011), 583

⁶² Anon., *Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594* (México: S. Ch. Hayhoe, 1941), IV, 83.

⁶³ Anon., *San Juan Bautista, Cuauhtinchan. Restauración 1987* (México: SEDUE, 1987), 111.

⁶⁴ Santiago Sebastián, “Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)” en *Arte Sevillano 2* (1980): 11-16; Víctor Manuel Ballesteros García, *La pintura mural del convento de Actopan* (México: UAEH, 1999), 95.

⁶⁵ Martín Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, FFyL, IIH, 2012), 95.

⁶⁶ Hermann Tüchle, *Nueva historia de la Iglesia* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987), 196

⁶⁷ Roman, *Chronica de la orden de los ermitaños*, 88 r; Olmedo Muñoz, *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino*, 244.

⁶⁸ Cesare Calderari, *Concetti scritturali intorno al miserere* (Venetia: Gio. Batt. Bonfadini, 1585), 491.

que la decoración policroma, aunque pudo emplearse en algunos conventos desde 1570, tuvo su auge en la década de los ochenta y noventa del siglo XVI y estuvo plenamente establecida al iniciar la siguiente centuria, como lo muestran los programas de Cuernavaca o Zacualpan de Amilpas.

Estos murales, elaborados a finales del siglo XVI, se relacionan con un momento de contraste, de permanencia y cambio, donde el colorido de las imágenes anunciaba el esplendor de una época que terminaba. Este periodo fue un momento de crisis en España, ya que el rey era criticado por sus decisiones. Su ansia de mantener el catolicismo en los territorios le llevó a tener fracasos estrepitosos, lo cual, aunado a la falta de dinero de la Corona, mostraba un Imperio que, aunque en él no se metía el sol, tampoco dejaba de reinar el caos.⁶⁹ Para restablecer el orden, Felipe II trató de normar y controlar todos los aspectos de los reinos, entre los cuales, uno de los más importantes fue la religión, imponiéndose el culto católico y las formas de presentarlo, todo ello de acuerdo a los principios emanados de la contrarreforma y del concilio de Trento.⁷⁰

Pese a esto, en la Nueva España se comenzaron a crear las bases institucionales y surgieron nuevos sectores sociales, así como órdenes religiosas reformadas, monasterios femeninos, cabildos catedralicios e, incluso, la universidad comenzó sus actividades. Todo esto era un reflejo de la corporativización de la sociedad, donde toda la población podía participar en los asuntos del virreinato y ser escuchada, siempre y cuando formara parte de un grupo.⁷¹

Esta nueva sociedad se distanciaba mucho de la prístina Nueva España, compuesta por macehuales, *pillis*, conquistadores y frailes,⁷² y ahora se conformaba por un rico abanico

⁶⁹ Carlos Javier de Carlos Morales, *Felipe II, el Imperio en bancarrota* (España: Dilema, 2008), 348.

⁷⁰ Ignasi Fernández Terricabras, *Felipe II y el clero secular* (Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 377.

⁷¹ Rubial García, *El paraíso de los elegidos*, 56.

⁷² Geoffrey Parker, *Europa en crisis, 1598-1648* (Madrid: Siglo XXI, 2017),

de identidades. Esto llevó a que el poder de los anteriores grupos se viera mermado. Los conquistadores con su mentalidad caballeresca dejaban de tener cabida en un mundo burocrático; los nobles indígenas cedían su poder a una forma de organización colectiva en los poblados indígenas y los frailes, con un poder que parecía ilimitado, comenzaban a verse con desconfianza, prefiriéndose una organización secular más estructurada y controlable. Sin embargo, para este siglo, aún no podían ser menguados los mendicantes y, al contrario, fue en este periodo cuando se llevó a cabo la labor constructiva más importante y se edificaron imponentes conjuntos conventuales como símbolo de la “misión evangelizadora ya consumada”.⁷³ Estos edificios eran recubiertos con una vistosa decoración, que ya no tenía una función evangelizadora, sino que servía para reforzar los dogmas cristianos.⁷⁴

El crecimiento de las órdenes propició el aumento de los miembros, integrándose cada vez más por personas oriundas de la Nueva España y, para finales del siglo, los criollos tenían tal autoridad que tuvieron enfrentamientos abiertos con los peninsulares por el poder.⁷⁵ El aumento poblacional llevó a crear una infraestructura destinada a solucionar las necesidades espirituales de las nuevas urbes, como fueron las casas de estudio en las ciudades españolas y los centros de recolección a las afueras de éstas. Este viraje en la labor de las órdenes trajo un deterioro en la vocación apostólica, lo cual fue aprovechado por el clero secular, quien acusó a los frailes de desatender las necesidades de los indígenas, maltratarlos y tener un “poder absoluto y arbitrario sobre ellos”.⁷⁶

Por su parte, los poblados indígenas sufrieron transformaciones importantes: la pérdida de poder de la nobleza, la disminución de la población, el cambio en la forma de

⁷³ Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica*, 48.

⁷⁴ Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica*, 50.

⁷⁵ Esteban Arroyo, *Los dominicos, forjadores de la civilización oajaqueña* (Oajaca: R. G. Plaza, 1961), 159.

⁷⁶ Antonio Rubial García, “La mitra y la cogulla” *Relaciones*, XIX, 73 (1998): 241.

tributación, el establecimiento del repartimiento y las reducciones de los pueblos, comenzaron a darle una nueva fisonomía a las comunidades. Para hacer frente a estos cambios, los *pillis* fueron cediéndole el poder a las comunidades, quienes comenzaron a controlar y reestructurar su territorio, gobierno y economía.⁷⁷ Asimismo, el culto a un santo cohesionó a la comunidad y el auge de la cofradía permitió al indígena controlar su culto y posibilitó crear una red de apoyo que le daba una cierta seguridad social ante los tiempos tan caóticos que se vivían.⁷⁸ Con ello, la identidad de los pueblos se reestructuró, los antiguos símbolos se mezclaron con las formas cristianas, lo cual creó una riqueza que no se había visto hasta este momento. Ejemplo de ello nos lo dan los *Anales de Juan Bautista* cuando mencionan que en “la fiesta de san Sebastián entonces apareció su *ixiptla* de cuerpo completo, con sus manos atadas a un nopal”,⁷⁹ mostrándonos el esplendor del nuevo mundo sincrético que dejaría de existir a los pocos años.

Esta transformación de los poblados repercutió también en los artistas indígenas, quienes, conocedores de la tradición occidental, se integraban de lleno a los gremios. Algunos, que habían tenido una formación humanista con los frailes, comenzaron a poner sus talleres y, en el seno de una tradición europea, formaron a los nuevos artifices indígenas. En otras ocasiones, como había ocurrido tiempo atrás, los indígenas entraban a los talleres de españoles y aprendían el oficio en el actuar cotidiano. Con ello, la tradición indígena se mezclaba en el hacer, se sobreponía a la tradición europea y para finales del siglo las técnicas, los pigmentos y los procesos, se habían fundido y habían creado una técnica novohispana.

⁷⁷ Marcello Carmagnani, *El regreso de los dioses* (México: FCE, 1988), 47.

⁷⁸ Gruzinski, “Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain”, 206; Dagmar Bechtloff, “La formación de una sociedad intercultural: las cofradías en el Michoacán colonial” en *Historia Mexicana*, LXVIII, 4 (1993): 251-263.

⁷⁹ Luis Reyes García, *¿cómo te confundes? ¿acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista* (México: CIESAS, Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001), 39.

Con todo ello, podemos afirmar que a finales del siglo XVI la Nueva España se integraba de lleno a la cultura occidental. Incluso, esta unificación se percibe en los autores indígenas, como Diego Muñoz Camargo, Fernando de Alva Ixtlixochitl o Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin, quien en sus crónicas muestran la necesidad de conjugar una doble realidad: la inquietud de mantener su pasado indígena, pero integrado a la historia cristiana.⁸⁰ Incluso, los temas que se trataban, como en el caso de Chimalpahin, no sólo concernían a la Nueva España, sino que también incluían a Roma o Japón. En estos autores el territorio novohispano se integra al dinamismo mundial, con una continua movilidad de personas que venían de África, Asia y Europa; pero, también existía un tránsito en sentido contrario, de personas novohispanas que viajaban a estos territorios, como fue el caso del mismo Muñoz Camargo que viajó a España para ofrecerle a rey Felipe II la historia que había escrito.⁸¹

En estas líneas hemos podido distinguir que las tres órdenes mendicantes (agustinos, franciscanos y dominicos) crearon un discurso pictórico compartido, que reflejaba una realidad histórica y su desarrollo. Pero, en la imagen, entre sus formas y colores, se perciben particularidades, sociolectos visuales que muestran la reproducción y la comunicación de ideas propias de cada una de las órdenes, las cuales también tuvieron cambios, innovaciones y adecuaciones a lo largo del siglo XVI.

2. UN PROYECTO, DIVERSOS CAMINOS

Los mendicantes desde su llegada a la Nueva España tenían un objetivo compartido: la cristianización de la población. Para afrontar esta enorme tarea partieron de la experiencia e ideales que habían desarrollado en la península ibérica. Esta sensibilidad hizo de la vida

⁸⁰ Rubial García, *El paraíso de los elegidos*, 122; Federico Navarrete, "Chimalpahin y Alva Ixtlixóchitl, dos estrategias de traducción cultural" en *Indios, mestizos y españoles*. de D. Levin y F. Navarrete (México: UNAM, IIH, UAM Azcapotzalco, 2007).

⁸¹ Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo* (México: FCE, 2010), 32-70.

de Cristo el eje de la reflexión, resaltándose en ocasiones su humanidad o divinidad, y la convirtió en un referente en el quehacer de los frailes y la población. A la par, también se reactivó la figura de los apóstoles y propició que los mendicantes se equipararan con ellos, ya que ambos habían seguido las enseñanzas de Cristo y habían difundido su palabra a territorios desconocidos. Esto llevó a que en todos los conventos mendicantes se representaran y exaltaran a los apóstoles, sobre todo, a san Pedro y san Pablo. Al respecto Motolinía nos dice:

[...] procuraron también los frailes que se hiciesen iglesias en todas partes y, así, ahora casi en cada provincia adonde hay monasterio hay advocaciones de los doce apóstoles, mayormente de san Pedro y de san Pablo, los cuales, además de las iglesias intituladas de sus nombres, no hay retablo en ninguna parte adonde no estén pintadas sus imágenes.⁸²

Las posturas de los mendicantes y sus métodos de predicación hacían que muchas veces su comportamiento rayara en la herejía y, para evitar esta peligrosa acusación, se desplegó todo un programa que recalca los principios ortodoxos del cristianismo, sobre todo al representarse a los evangelistas y a los padres de la Iglesia.

Estas representaciones se integraban a un programa pictórico que decoraba los techos, el guardapolvo y las cenefas de un modo parecido, lo cual nos muestran una unidad de las órdenes, un modo conjunto de proceder. Pero, debemos recordar que, en ningún momento -durante el siglo XVI- la decoración compartida avasalló los muros del convento. Había grandes parecidos, de eso no hay duda, y compartían un discurso y ciertas escenas; pero aquello que abundaba y se desplegaba en los muros de los conventos era una imagen propia, grupal, que seguía los principios, ideas y necesidades de cada una de las órdenes y de la población. Pero ¿cómo se diferencian los programas de cada orden? y ¿cómo

⁸² Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España* (México: Porrúa, 2001), 28.

cambiaron a lo largo del siglo XVI?

2.1. LOS PROGRAMAS FRANCISCANOS

Los primeros murales franciscanos en la Nueva España se caracterizaron por una decoración en blanco y negro. Esto lo podemos distinguir desde los primeros conventos que se fundaron,⁸³ pasando por aquellos que se construyeron a mediados de esta centuria,⁸⁴ hasta llegar a los conventos que se construyeron en la segunda mitad del siglo XVI,⁸⁵ se ocupó la grisalla en las primeras estancias que se construyeron.

Esta decoración, para el caso de los franciscanos, se relaciona con la primera etapa de la orden, aquella que Mendieta llamó la “edad de oro”, donde los frailes tuvieron una vida de observancia, destacándose por el ascetismo, la penitencia (incluso con cilicios), el mal dormir y comer y la búsqueda del silencio para propiciar una meditación que los uniera con Dios.⁸⁶

Sabemos que esta primera generación hizo de la pobreza el eje que guiaba su actuar. Por ello, los primeros edificios que se construyeron eran muy sencillos, con claustros chicos, techumbres de viguería de madera e iglesias pequeñas que contrastaban con las grandes edificaciones de las otras órdenes. La pobreza en los conventos era algo fundamental, ya que era el primer punto de contacto de la población y, por ello, se buscaba crear una primera impresión adecuada. Por tal razón se reglamentó en el capítulo de 1541 que “los edificios que se edifican para morada de los frailes sean paupérrimos y conformes

⁸³ Los primeros conventos que fundaron los dominicos fueron Tepeapulco (1529), Huejotzingo (1530), Tlalmanalco (1533) y Tula (1543).

⁸⁴ Las fundaciones franciscanas de mediados del siglo son: Atlixco (c. 1550), Tecamachalco (1551), Cholula (1552), Cuernavaca (1552), Cuauhtinchan (1554), Tecali (1554), Tlalnepantla (1554), Atlihuetzia (1555), Metepec (1555), Zacatlán de las manzanas (1555), Tepeji del Río (1558), Zinacantepec (1558) y Alfajayucan (1559).

⁸⁵ Los edificios que tienen una primera etapa pictórica en grisalla, pero que tuvieron su mejor expresión en otros estilos son: Tochimilco (1569), Huaquechula (1560), Zempoala (1569) y Calpulalpan (1576).

⁸⁶ Rubial García, *La hermana pobreza*, 115.

a la voluntad de nuestro padre san Francisco”.⁸⁷

Estos principios llevaron a que la pintura de los edificios franciscanos fuera muy restringida. En ellos no contamos con grandes diseños de casetones desplegados en la bóveda y, aunque se pintaron múltiples diseños en las cenefas, estos contrastan con lo limitado de las escenas centrales. En estos temas la vida de Cristo tuvo un papel central, ya que las imágenes de Jesús tenían como finalidad que el espectador buscara asemejarse a él y que sus enseñanzas y acciones guiaran su vida.⁸⁸ El mejor ejemplo de esta actitud era san Francisco, uno de los santos más representados, quien, a pesar de ser un simple humano, su búsqueda por imitar la vida de Cristo y parecerse a él, lo convirtieron en un *alter christus* y, con ello, un modelo a seguir de todo hombre.

Las imágenes, además de servir como guía de comportamiento, se empleaban para la meditación de los frailes. Zumárraga comentaba que *La huida a Egipto* le ayudaba al fraile a “Imitar a Jesucristo que desde su infancia salió de su patria y peregrinó en Egipto sin tener en donde reclinar su cabeza”.⁸⁹ También los santos fueron una parte fundamental en los programas, ya que eran más cercanos a la población y “eran simples mortales que habían desarrollado en su vida lo que Cristo había enseñado y vivido”,⁹⁰ convirtiéndose en un ejemplo más alcanzable.

El estudio también determinó la vida de los franciscanos y sus imágenes. Esta actividad en la Nueva España tuvo distintos propósitos: por un lado, sirvió para conocer el mundo y la cosmovisión indígena y, gracias a ello, identificar los mensajes y las pistas desconocidas que le permitían al fraile acercarse más a Dios; por otro lado, al acercarse a la cultura indígena podía distinguir los elementos que debían ser extirpados y los que se

⁸⁷ Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (México: CONACULTA, 1997), 102.

⁸⁸ Rubial García, *La hermana pobreza*, 102.

⁸⁹ Joaquín García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga primer obispo y arzobispo de México*, t. III (México: Porrúa, 1947), 83.

⁹⁰ Rubial García, *La hermana pobreza*, 102.

podían conservar. Al respecto Juan Focher hacía una analogía al comentar que “no se excusa de pecado al que emprende la tarea de curar enfermos ignorando la medicina, ni toma impunemente el oficio de patrón quien desconoce la navegación”,⁹¹ debiéndose leer entre líneas que tampoco era admisible llevar a cabo una evangelización sin antes conocer la cultura de las personas que se quería cristianizar.

El estudio para los franciscanos estaba ligado al propósito de difundir las Sagradas Escrituras, para que todas las personas las conocieran y, con ello, crear un cristianismo más íntimo. Para cumplir con este objetivo, en la Nueva España se desplegó una gran actividad intelectual que se enfocó en traducir a las lenguas indígenas las distintas oraciones y textos religiosos. El mismo Zumárraga nos dice al respecto:

No apruebo la opinión de los que dicen que los idiotas no leyesen en las divinas letras traducidas en las lenguas que el vulgo usa, porque Jesucristo lo que quiere es que sus secretos muy largamente se divulguen; y así desearía yo por cierto, que cualquier mujercilla leyese el evangelio y las epístolas de san Pablo y aún más digo que pluguiese a Dios que estuviesen traducidas en todas las lenguas de todos los del mundo.⁹²

Si bien, Zumárraga anhelaba que todos los indígenas leyeran las Sagradas Escrituras, se enfrentaba con un gran problema: la mayoría de la población indígena era iletrada, por tanto, para poder transmitir estas creencias era necesario hacer uso del carácter didáctico de las imágenes. Pero, para ello, surgía la pregunta si era posible hacer asequibles aquellos dogmas del cristianismo en la lengua indígena. El franciscano no lo dudó ni un solo momento, si era posible traducir el mensaje en los términos nativos e incluso era preferible usar las metáforas indígenas para clarificar el discurso cristiano. Así, entre muchos otros ejemplos, san Miguel comenzó a ser nombrado con el rango militar mexicana

⁹¹ Juan Focher, *Itinerario del misionero en América* (Madrid: V. Suarez, 1960), 28 y 30.

⁹² García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga*, vol. II, 25.

de *tiacauh* y, en otras ocasiones, cuando se menciona que Jesús libró una gran batalla en la cruz, se utilizan los términos nahuas para la guerra sagrada.⁹³

Algo que llama la atención es que esta traducción no sólo se llevó a cabo en los escritos, ya que la imagen también se transformó con esta postura. Así, las representaciones bíblicas se acompañaron de jaguares, águilas, bultos mortuorios o signos que hacían más fácil la comprensión del cristianismo para los indígenas y, como dice Zumárraga, “no sólo la leyesen los indios, pero aun otras naciones bárbaras (las pudiesen) leer y conocer”.⁹⁴

Los beneficios de este método eran muchos, uno de ellos era que la imagen creaba un impacto visual que pocos medios podían tener, lo cual fue aprovechado por el fraile y, junto a los cantos, la música y la danza, facilitó que la población participara en las distintas prácticas rituales y en la administración de los sacramentos. Esta teatralidad hizo que el indígena se apropiara de la religión y que él mismo creara nuevas metáforas, cada vez más complejas, para expresar las creencias cristianas, lo cual, en última instancia, muestran la vitalidad y creatividad de las culturas nativas.

Para la década de los sesenta del siglo XVI un cambio se comenzaba a apreciar en las decoraciones de los conventos⁹⁵ y la anterior decoración en grisalla se cubrió por un programa donde el rojo tenía una mayor presencia. Estos cambios que cancelaban la participación indígena se restringieron a espacios específicos de los conventos y sólo en Tochimilco el programa se hizo extensivo a todo el edificio, aunque mantuvo, en la medida de lo posible, la sobriedad franciscana. Estas imágenes se relacionan con un relajamiento

⁹³ Pablo Escalante Gonzalbo, “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 113 (2018): 104.

⁹⁴ Bataillon, *Erasmus y España*, 824; Fray Juan de Zumárraga y Lares, *Regla cristiana breve* (Pamplona: Eunat, 1994).

⁹⁵ Los conventos que tienen una primera etapa en grisalla y después una decoración carmesí son: Tepeapulco, Huejotzingo, Tlalmanalco, Atlixco, Otumba, Tecamachalco, Cholula, Cuernavaca, Cuauhtinchan, Tepeyanco, Metepec, Zacatlán de las Manzanas, Tepeji del Río, Zinacantepec, Alfajayucan, Huaquechula y Tochimilco,

que existía en la orden, la cual tomó fuerza a raíz de los pleitos con el clero secular, los cambios en las políticas económicas y religiosas, y la recaída de los indígenas en prácticas idolátricas, lo cual llevó a una desilusión de la labor que estaban haciendo los frailes.

A pesar del desencanto de unos cuantos frailes, la gran mayoría seguía firme con los principios que habían movido a la orden durante la edad dorada, lo cual facilitó que, junto a la anterior decoración, conviviera un programa donde el color era el protagonista, creándose vistosos murales que captaban la atención del indígena y ayudaban a afianzar sus creencias.⁹⁶

Estos programas representaron la vida de Cristo, de san Francisco, de María y a los santos preferidos de la orden. También fue en este momento cuando la incorporación de elementos indígenas llegó a su máximo esplendor, encontrándose águilas, jaguares, ahuízotls y paisajes acuáticos que recorrían los muros del conjunto. La incorporación de figuras nativas muestra el auge del estudio y la búsqueda de traducir la religión cristiana en términos indígenas, indicándonos que los principios que habían trazado los franciscanos en la Nueva España continuaban vigentes, pese a todos los contratiempos que comenzaban a existir.

A pesar de esta perseverancia se dieron cambios rotundos. El primero de ellos fue que la imagen, que había tenido un fuerte carácter didáctico, se le comenzó a rendir culto. Esta práctica había sido aborrecida por los primeros franciscanos, ya que se pensaba que daba pie a continuar con las anteriores costumbres idolátricas, al punto que fray Maturino Gilberti afirmó que “no se adora imagen alguna, aunque sea el crucificado”,⁹⁷ expresión tan

⁹⁶ Este cambio lo podemos ver con mayor o menor fuerza en los edificios de Tepeapulco, Huejotzingo, Tlalmanalco, Xochimilco, Huexotla, Tlatelolco, Atlixco, Tecamachalco, Cholula, Cuernavaca, Cuauhtinchan, Tecali, Tepeyanco, Zacatlán de las Manzanas, Tepeji del Río, Zinacantepec, Alfajayucan, Huaquechula, Tochimilco, Zempoala, Tepetitlán y Calpulalpan

⁹⁷ Robert Ricard menciona que esta proposición se encuentra en el catecismo tarasco de Maturino Gilberti. Robert Ricard, *La conquista espiritual de México* (México: FCE, 2014), 217; Rubial García, *La hermana pobreza*, 110.

radical que lo llevó a comparecer ante la Santa Inquisición.⁹⁸ Este recelo hacia las imágenes se había atenuado para finales del siglo XVI y muchos franciscanos comenzaron a fomentar la adquisición y veneración de imágenes, algo que antes hubiera sido impensable.

Otro de los grandes cambios que se dio involucró el estudio, ya que aquellos primeros intentos de conocer las culturas y las costumbres indígenas comenzaron a verse como acciones peligrosas, que permitían la pervivencia de las anteriores prácticas idolátricas; por lo cual, esta postura erudita dejó de cultivarse y, aquellas obras, que se habían escritos sobre la cultura indígena, fueron recogidas o prohibidas, como pasó con los escritos de Alonso de Molina y Bernardino de Sahagún.

Esto nos muestra un mundo que estaba en una transformación notable, donde las anteriores imágenes comenzaron a desaparecer y en su lugar era necesario exaltar nuevos temas, como la labor de los frailes. Estas escenas eran desarrolladas por los franciscanos, haciendo explícita su entrega a la evangelización, con la cual transformaron la vida y las prácticas de los indígenas y crearon fervientes cristianos. Esta exaltación mostraba tanto los resultados de esta práctica, como las hazañas que habían tenido que enfrentar los frailes, embarcándose a territorios desconocidos donde muchos de ellos perdieron la vida. Esta imagen que elogiaba el valor y el compromiso de los frailes, se vinculaba con la representación de los primeros doce franciscanos, programa que buscaba expresar la primacía de la orden en la Nueva España, ya que ella había traído el cristianismo a este territorio antes que cualquier grupo (incluso que el clero secular), por tanto, debía de respetarse, agradecerse y permitirse su desarrollo para continuar con el buen funcionamiento de la sociedad.

Estos cambios nos muestran que, aunque se exaltó la labor de la evangelización, a finales del siglo XVI los programas ya no tenían esta finalidad. Incluso, la representación de

⁹⁸ Francisco Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo XVI* (México: AGN, FCE, 1982), 32, 35; Rubial García, *La hermana pobreza*, 110.

los personajes santos tenía una doble intención: recordar un comportamiento recto y exaltar a los frailes novohispanos, colocándoseles a la altura de los santos.⁹⁹ Esta equiparación los convertía en una bandera de la orden ante el clero secular, pero también era una postura ante las pugnas que se vivían dentro de la misma orden, entre los españoles y los criollos. Este pleito repercutió en la vida de los conventos y en su decoración, alejándose en el siglo XVII de aquellos programas simples en grisalla que habían tenido la finalidad de hablarle al indígena e integrarlo a la sociedad occidental. Aquel tiempo había pasado, ahora el mundo novohispano era cristiano y las imágenes debían de servir a esta nueva cosmovisión.

2.2. LOS PROGRAMAS DOMINICOS

El programa pictórico que desarrolló la Orden de Predicadores en la Nueva España, desde su llegada en 1527 hasta la década de los setenta, es dominado por la grisalla.¹⁰⁰ Este periodo se determinó entre los dominicos por los ideales de Domingo de Betanzos, quien estaba ligado al movimiento ultrareformista que se había llevado a cabo en España, el cual pensaba que la labor del fraile debía de seguir estrictas reglas de comportamiento y apegarse a las antiguas constituciones, sobre todo en una austeridad en el vestido, la comida y la pobreza. Cabe recalcar que una distinción importante entre las reformas franciscanas y dominicas fue que, aunque ambas propugnaban por un estricto cumplimiento de las normas, los franciscanos hacían de los primeros apóstoles su marco de referencia, mientras que los dominicos buscaban el estricto cumplimiento de la primera regla de la orden. Esta diferencia llevó, por un lado, a que los franciscanos hicieran de la

⁹⁹ Rubial García, *La hermana pobreza*, 117.

¹⁰⁰ Esta decoración se encuentra desde los primeros conventos, construidos en 1530, como Chimalhuacán Chalco (1534), Oaxtepec (1534) y Tepetlaoxtoc (1535) y aún lo encontramos en la década de los sesenta del siglo XVI, cuando se elaboraron los programas de Tetela del Volcán (1561)¹⁰⁰ y Azcapotzalco (1665). La pintura en grisalla se puede datar en 1565, fecha en que se terminó de construir el convento según una inscripción sobre la viga de un cuarto que dice: "MEXICA-PA: A. XXIII. MARÇO 1565 años". Jorge Alberto Manrique, *Los dominicos y Azcapotzalco* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1963), 42.

evangelización el eje de su actuar; mientras que los dominicos volcaron su labor hacia una vida monacal abocada a la cura de almas, es decir, a cuidar, instruir y administrar los sacramentos entre los feligreses. Esta distinción explica, en buena medida, las diferencias entre las dos órdenes y el crecimiento que tuvieron, ya que mientras los dominicos intentaban volcar su labor a los cristianos, los franciscanos lo hacían entre la población nativa que aún no había sido cristianizada.

La corriente ultrareformista, al tener su origen en San Marcos de Florencia, tenía fuertes influencias de las ideas de Girolamo Savonarola,¹⁰¹ quien hizo una contundente crítica al relajamiento de la orden; pensaba que todos los excesos estaban desplegados en las imágenes y eran contrarias a la sencillez cristiana e incluso afirmó que era debido a la ostentación producida en el arte que se oscurecía la “luz de Dios”.¹⁰² Esta postura, francamente iconoclasta, se matizaba al permitirse las imágenes siempre y cuando sirvieran como la “Biblia del iletrado”, recomendándose a los que no sabían leer: “id a contemplar la pintura y considerad la vida de Cristo y sus santos.”¹⁰³

No es difícil relacionar esta postura con las decoraciones sobrias que se dieron de 1530 a 1570 en los conventos dominicos novohispanos, donde no se desplegó un rico decorado o un gran programa narrativo, destacando los murales por su sencillez, representándose únicamente la vida de Cristo, los evangelistas, los padres de la Iglesia, los apóstoles y los santos dominicos.

En estos murales en grisalla llama la atención la exclusión de la tradición indígena. En los muros dominicos no vemos jaguares, águilas o paisajes. La pintura, fiel a los principios de Betanzos y la ultrarreforma, muestra que los dominicos pensaban que su principal labor era encargarse de los feligreses y afianzar su fe, por lo que no hicieron de la

¹⁰¹ Margarita Cantera M. y Santiago Cantera M., *Las órdenes religiosas en la Iglesia medieval* (Madrid: Arco/Libros, 1998), 32.

¹⁰² Hans Belting, *Imagen y culto* (Madrid: Akal, 2009), 624.

¹⁰³ Anthony Blunt, *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)* (Madrid: Cátedra, 1990), 61-63.

evangelización, de la lucha contra la idolatría, su principal actividad. Por tanto, no crearon un proyecto destinado a la conversión del indígena, ni se pintó un discurso cristiano comprensible en los términos culturales nativos.

Estos principios guiaron las representaciones dominicas durante varias décadas, pero, a finales de los sesenta del siglo XVI, ocurrió un cambio trascendental y los muros se vistieron de rojo. Esta decoración, que se desarrolló de una manera tenue entre los franciscanos y agustinos, tuvo un gran despliegue entre los dominicos, renovándose los murales de todos los edificios con una pintura carmesí. En los conventos de Tetela del Volcán, Tepoztlán, Oaxtepec y Tepetlaoxtoc,¹⁰⁴ se cubrió la anterior decoración en grisalla con una pintura carmesí, la cual se desplegó por primera vez en el convento de Tlaltizapán (1576) y en Izúcar (1575),¹⁰⁵ y cuando el convento de Tlaquiltenango pasó definitivamente a manos de los dominicos -en la década de los noventa del siglo XVI- el estilo ya estaba completamente establecido.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Mendieta menciona en la *Historia eclesiástica Indiana* que entre los santos que mandó pintar Betanzos en el convento de Tepetlaoxtoc se encontraba su amigo, el franciscano fray Martín de Valencia, y afirma Mendieta: “Y yo vi permanecer allí puesta su figura, hasta que un vicario de aquella casa, para hacer otro edificio, desbarató la pieza donde el santo estaba retratado”, con esta remodelación del conjunto conventual se hicieron varios vanos que cortaron los mencionados programas y junto a esto, se taparon las pinturas y en su lugar se pintaron roleos vegetales en color rojo. Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana* (México: CONACULTA, 1997), II: 281.

¹⁰⁵ Aunque el edificio se empezó a construir en 1552 se abrió al culto hasta 1575, momento en el cual, seguramente las paredes lucían murales en tonalidades rojizas y se concluyó el edificio en 1612, grabándose este año en la fachada, entre la ventana coral y la puerta de acceso a la iglesia. Raúl Martínez Vázquez, “Izúcar y Tepapayeca, dos fundaciones dominicas en la antigua Coatlalpan, 1551-2008”. Vol. IV, de *Puebla* (Querétaro: Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas, Provincia de Santiago de México, 2008), 288-289.

¹⁰⁶ El territorio desde un inicio fue visitado por los franciscanos de Cuernavaca hasta que fundaron un convento en 1540. En la década de los setentas del siglo XVI este lugar pasó a manos de la Orden de Predicadores. La fecha exacta es incierta, ya que Juan López de Velasco que visitó la región entre 1571-1574 afirmó que en este convento habitaban dos franciscanos, mientras que Vetancurt contradice esta información y menciona que el inmueble había sido cedido desde 1570 a los dominicos, debido a “la abundancia que tiene de pescado de aquel río”. Con cualquiera de las dos menciones, podemos afirmar que para 1575 estaba en manos de los dominicos, pero la ocupación duró muy pocos años, ya que los franciscanos pedían la devolución de este lugar debido a que, decían, se les había arrebatado de forma violenta. Esto hizo que el Marqués del Valle pidiera la restitución del edificio a los franciscanos, proposición que fue respaldada por el virrey Villamanrique, por lo que los hermanos menores volvieron a tomar posesión del lugar en 1583-1584. De todas formas, el poder de los franciscanos sobre este edificio no duró mucho, ya que entre 1590

Las tonalidades carmesíes no fueron los únicos cambios que se dieron en los murales, si bien esta es la característica más visible, también hubo un cambio en la iconografía ocupada y, en lugar de pintarse la vida de Cristo, los muros se decoraron con pinturas que simulaban cortinajes, leones y escudos flanqueados por los *domini cani*.

Esta decoración nos muestra un fenómeno que, aunque se vivía en todas las órdenes, entre los dominicos tuvo un mayor arraigo: la relajación de sus preceptos. Así, para la década de los setenta, la orden comenzaba a apartarse de las reglas tan estrictas que había impuesto Betanzos, lo cual, en buena medida, se debía a que gran parte de los frailes que habían seguido sus principios habían muerto y había surgido una nueva generación. Este relajamiento se entrevé en los registros que han quedado de los capítulos dominicos, donde constantemente se pide que se moderen los frailes en “comer carne, o andar a caballo, traer lienzo y otras cosas”.¹⁰⁷

La riqueza de la orden se hizo visible en el convento. De los diez pesos anuales que se permitían gastar en 1571 en los adornos de la iglesia, una década después la suma había subido a cincuenta pesos y, para 1587, ya se permitían cien pesos, mostrándonos con ello el cambio de una actitud observante a la creación de esplendorosos edificios.¹⁰⁸ Por ello, las paredes se cubrieron con pinturas de ricos cortinajes que buscaban expresar la riqueza y el poder de la orden, las cuales imitaban las cortinas y telas que se ponían en las casas de los personajes adinerados junto a los lujosos trabajos de tapicería. Estos telajes carmesíes eran tan significativos en este momento, que también se empleaban en

y 1592, el convento fue devuelto a los dominicos, quienes lo conservaron hasta su secularización en 1751. Fortino Hipólito Vera, “Parroquias del obispado de Puebla” en *Itinerario parroquial del arzobispado de México* (México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981), 13; Joaquín García Icazbalceta, *Nueva colección de documentos para la historia de México*. vol. 1 (México: Andrade y Morales, 1886-1892), 22; Juan López de Velasco, *Geografía y descripción universal de las Indias* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1894), 205; Alonso Ponce, *Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España*, vol. 1 (Madrid: la Viuda de Calero, 1873), I: 201; Laura E. Hinojosa, *Tlaquiltenango* (México: UAEM, 2009), 26.

¹⁰⁷ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 197.

¹⁰⁸ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 186, 189.

los eventos trascendentales de la Nueva España, por ejemplo, para recibir a los virreyes.¹⁰⁹

Imaginarnos el cambio que implicó caminar en un edificio donde las paredes estaban sencillamente decoradas en grisalla con escenas de la vida de Cristo y las figuras de los santos, a un edificio donde el rojo invadía el convento y los cortinajes nos acompañaban en cada paso (cual persona de la realeza), mientras que los santos formaban parte del séquito selecto que nos recibía, nos da apenas una idea del cambio de actitud que tuvo la orden.

Para ese momento los dominicos tenían claro su camino. Si anteriormente se podía ver tenuemente algún programa con elementos indígenas, para finales del siglo XVI esto era inexistente. Incluso, la exuberancia en los programas pictóricos propició una nueva decoración que adquirió fuerza entre las órdenes: la policromía.

El color en los murales tuvo distintos fines entre los mendicantes. Los franciscanos trataron de transmitir por medio de la policromía las ideas cristianas en términos indígenas; mientras que, como veremos, quizá fueron los agustinos los primeros en ocupar la policromía de una manera exhaustiva y esplendorosa, pero siempre en *pos* de la evangelización. En cambio, los dominicos diseccionaron la policromía, quitaron el afán evangelizador y se quedaron con el esplendor que generaba y afirmaron que únicamente con el estímulo visual producido se podía atraer al indígena al cristianismo.

Con los programas que han llegado a nosotros sabemos que el cambio no fue tan radical, dándose la integración de la policromía, en la mayoría de los casos, de forma paulatina. En Oaxtepec esta nueva pintura se realizó en aquellas dependencias que se construyeron en la década de los ochentas del siglo XVI,¹¹⁰ mientras que en Tetela del

¹⁰⁹ Linda A. Curcio-Nagy, *The great festivals of colonial Mexico City* (Albuquerque: University of New Mexico, 2004), 30.

¹¹⁰ Las últimas dependencias que se construyeron fueron el claustro alto y el portal de peregrinos, los cuales son posteriores al claustro bajo y a la iglesia. Esto ya lo había notado Manuel Toussaint cuando menciona: "Es indudable que el convento ofrecía sólo un claustro bajo y que el de arriba es posterior, pues visitando la iglesia nos damos cuenta de que las ventanas que miran a un lado del claustro fueron tapiadas por el muro este". Posiblemente este último cambio se dio en 1586, ya que cuando el padre Ponce pasó por este lugar estaba recién terminado en su totalidad. Manuel

Volcán el color renovó las escenas y a los personajes que se habían elaborado en rojo, quedándose con tonalidades carmesí los grutescos y los diseños serlianos.¹¹¹ En cambio en Izúcar, quizá uno de los conventos más lujosos de la orden, la anterior decoración se cubrió por completo y la policromía se apoderó del edificio.¹¹²

De este momento llama la atención que se pintaron pocas escenas vinculadas a la vida de Cristo, restringiéndose a *El bautismo de Jesús* y *La visitación*, en el convento de Tetela del Volcán, aunque, como se ha mencionado, posiblemente algunos de los programas que vemos en grisalla hayan tenido una pintura policroma, la cual fue removida en el proceso de restauración de los murales. Pese a ello, es evidente la menor presencia de escenas y, en cambio, las imágenes de santos crecieron, pasando de 27 personajes a 49. Este crecimiento se dio principalmente en las representaciones de los dominicos europeos.

Esta diferencia en la hagiografía se puede explicar con el contexto social de la orden, ya que en este momento la pugna entre españoles (que tendían más a una vida monacal) y los criollos (que buscaban hacer de la evangelización una tarea fundamental en la orden) llegó a su punto crítico. El resultado fue la escisión de la provincia oaxaqueña, que quedó compuesta por una mayoría criolla; mientras que la provincia de Santiago de México quedó conformada por un corto tiempo por una mayoría peninsular. Este predominio de los

Toussaint, *Paseos coloniales* (México: UNAM, 1962), 85; Alonso Ponce, *Relación breve y verdadera de algunas cosas*, I: 201.

¹¹¹ Las pinturas de Tetela del Volcán, según Carlos Martínez Marín, fueron realizadas en dos etapas: la primera pintada entre 1562 y el final del siglo XVI, y una segunda, que se caracteriza por tener figuras con “una escala más humana, en formas más compactas, con algunos escorzos en manos y pies, un tanto caprichosos, pero de buena ejecución, la sensualidad de algunas facciones [...] y la misma policromía” que correspondería a un estilo de transición de finales del siglo XVI y principios del XVII. En este estudio, aunque estamos de acuerdo con la cronología que presenta Martínez Marín, discrepamos de las representaciones que le corresponden a cada periodo, ya que pensamos que las primeras imágenes fueron en grisalla y después, a finales del siglo XVI, se pintaron los murales en tonalidades rojizas, pintándose hasta el último las representaciones con policromía. Carlos Martínez Marín, *Tetela del Volcán* (México: UNAM, IIH, 1968), 108.

¹¹² Es necesario mencionar que, aunque se aprecia un predominio del color en todo el convento, esto se llevó a cabo, en el ámbito público y algunas dependencias del espacio grupal, pero en las celdas no se aprecia un cambio notable.

Europeos no podía durar para siempre, ya que las barcadas de religiosos españoles cada vez eran menos y, en cambio, crecían los frailes que profesaban en la Nueva España. Esto favoreció que los criollos tuvieran un papel más importante en el centro de México y, a partir del gobierno de Juan Bohorque (1599-1603),¹¹³ la gran mayoría de los mandatarios de la provincia fueron religiosos profesados en el territorio novohispano. Esta reducción del poder de los frailes peninsulares hizo necesario que esta facción exaltara la santidad y rectitud de los religiosos occidentales, usándose sus figuras como un medio para legitimar su primacía.

Pese a ello, las disputas en la provincia no cesaron y se intentó mostrar la supremacía de una u otra facción por medio de la decoración. Pero, para este momento, la pintura mural había perdido importancia y la suntuosidad se expresaba con piedras hermosas, lienzos al óleo y retablos deslumbrantes. Esto lo podemos distinguir claramente en el provincial Mathías Calvo, cuando, para darle un mayor poder al partido europeo, mandó que todo el cuerpo de la iglesia de Santo Domingo de México fuera “[...] de piedra blanca de mampostería y [...] hizo que todas las juntas de las piedras tuviesen listas de oro perfilado de negro”.¹¹⁴ En esta decoración, la pintura mural ya no tenía cabida, y los edificios quedaban “hermosísimos y sin necesidad de colgar sedas ni doseles”.¹¹⁵ Mostrándonos con ello el surgimiento de una nueva sociedad que tenía preocupaciones y disputas propias, las cuales estaban lejos de aquellos ideales e inquietudes de los primeros tiempos.

2.3. LOS PROGRAMAS AGUSTINOS

Al igual que ocurrió con los franciscanos y los dominicos, la pintura mural de la Orden de San Agustín, en sus primeras décadas, fue en grisalla. A diferencia de lo que ocurrió con

¹¹³ Alonso Franco, *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México* (México: Imprenta del Museo Nacional, 1900), 144-145.

¹¹⁴ Franco, *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México*, 480-481.

¹¹⁵ Franco, *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México*, 481.

las otras órdenes, que idearon los métodos de evangelización para la Nueva España, en el caso de los agustinos, su tardía llegada (a más de diez años de consumada la conquista) hizo que su participación en ello no fuera tan importante, dándose su adhesión a uno u otro principio.

Pese a que los agustinos no idearon la manera de integrar a las sociedades, sí fueron ellos quienes dieron un impulso y un esplendor nunca visto a estos preceptos. Esto lo podemos ver desde los conventos fundados en la primera mitad del siglo XVI, hasta aquellos que se decoraron en la década de los setentas de la misma centuria,¹¹⁶ donde se siguió la misma decoración en grisalla y pintaron un programa semejante al de los franciscanos y los dominicos, es decir, en sus muros hay una completa narración de la vida de Cristo, a los evangelistas, los apóstoles y los padres de la Iglesia; pero, la gran diferencia es que en los programas agustinos se dió una suntuosidad impensable para las otras órdenes.

Estos primeros programas se caracterizaron iconográficamente por presentar una detallada enumeración de los frailes agustinos, registrándose a religiosos importantes de la Edad Media y del Renacimiento, donde su fundador, san Agustín, tuvo un papel central.

También los agustinos, en este momento, pintaron una visión pesimista del mundo, representándose temas vinculadas con el juicio final y la victoria de la muerte sobre el hombre. Pero estas escenas, con un fuerte carácter medieval, se acompañaron con pinturas de Jesús, la Virgen María y san Agustín, protegiendo a los creyentes.

Otro tópico importante de la orden fue su anhelo por alejarse del mundo y llevar a cabo una vida eremítica. Por ello, en sus conventos se pintaron paisajes agrestes y tebaidas que ayudaban a reforzar estas ideas.

¹¹⁶ Totolapan (1534), Yecapixtla (1535), Zacualpan de Amilpas (1535), Ocuituco (1535), Atotonilco el Grande (1536), Metztitlán (1537), Acolman (1540), Epazoyucan (1540), Malinalco (1543), Ixmiquilpan (1550), Actopan (1550), Tezontepec (1554), Tlayacapan (1554) y Culhuacán (1554).

Estos primeros programas reflejan de una manera clara el carisma de la orden, el cual, en lugar de depender de una persona (como ocurrió con los dominicos y la figura de Domingo de Betanzos), fue promovido por toda la agrupación. Este pensamiento colectivo fue alentado por los fuertes vínculos que se tenía con la provincia española, la cual proveía de los frailes necesarios para el pleno desarrollo de la orden en el nuevo territorio,¹¹⁷ lo cual ayuda a explicar los retratos de los frailes europeos.

Los agustinos hicieron de la cristianización del indígena una obligación sagrada y, por ello, buscaron que sus imágenes tuvieran una función evangelizadora.¹¹⁸ En este punto, su labor se acercaba mucho a los franciscanos, pero se diferenciaba de ellos en que los agustinos podían tener bienes comunes, los cuales, para la década de los sesenta del siglo XVI, alcanzaban ya una considerable riqueza¹¹⁹ que contrastaba con la pobreza franciscana. Esta característica explica la impresionante decoración en grisalla de los conventos agustinos.

Los bienes de los agustinos cambiaron la fisonomía de la orden y, posiblemente, propició una relajación de la agrupación, la cual se puede vincular con la decoración en tonalidades rojas de los conventos,¹²⁰ siendo el edificio de Atlatlahucan (Morelos) el mejor ejemplo del programa pictórico agustino con tonalidades carmesíes.

La riqueza de la orden impulsó cambios más profundos. En 1572 tomaron el hábito agustino en el convento de San Agustín de México ocho peninsulares y trece criollos, lo cual marcó un cambio de rumbo de la agrupación, ya que por primera vez los españoles nacidos en México superaban en número a los españoles nacidos en la península.¹²¹ El

¹¹⁷ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 12.

¹¹⁸ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 17.

¹¹⁹ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 176.

¹²⁰ La decoración en tonalidades rojas se encuentra en los conventos de Yecapixtla, Zacualpan de Amilpas, Atotonilco el Grande, Ocuituco, Metztlán, Epazoyucan, Actopan, Ixmiquilpan y Atlatlahucan

¹²¹ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 24.

crecimiento de los criollos le dio un nuevo rostro a la orden, ya que ellos tenían un sentimiento de pertenencia hacia la tierra y tenían un fuerte arraigo con la sociedad. Estos factores impulsaron una nueva imagen, que incluía dentro de los grandes religiosos agustinos a aquellos personajes que habían sido importantes para la creación de la provincia novohispana, como ocurre en Malinalco con la presencia de Francisco de la Cruz y Agustín de la Coruña, lo cual llevó a exaltar, en Yecapixtla, únicamente a los frailes novohispanos que habían destacado por su sabiduría, su santidad o su pureza.

El crecimiento de los criollos, aunque fue calificado por los hispanos como el motivo de la relajación de la agrupación, impulsó un florecimiento en la labor intelectual de la orden. Los agustinos estudiaban tanto los saberes occidentales, como la cultura indígena. Ello llevó a que los frailes fueran verdaderos conocedores de las sociedades prehispánicas y de sus lenguas, en las cuales, nos cuenta Grijalva, cada fraile podía confesar en tres o cuatro idiomas distintos en algunos prioratos.¹²² Esto hacía una orden cercana al indígena, aunque nunca alcanzó la estima que tenían los franciscanos, en parte porque los Hermanos Menores, con su rudo atuendo y su vida sencilla, atraían más el cariño del indígena que los agustinos con su opulencia. Por otro lado, a los agustinos se les prohibió, desde el capítulo definitorio intermedio de Actopan, celebrado en 1564:

[...] se entremeta en tributos de los pueblos de indios, en quitar ni poner y si los tales indios estuvieren vejados basta haya relación de ello al padre provincial; ni tampoco queremos se entremeta en la jurisdicción, ni hacer alcaldes ni alguaciles ni otros oficios, ni castigar, y lo contrario hicieren sean privados de sus oficios [...] ¹²³

Estas prohibiciones se contraponían a la labor de los franciscanos en los pueblos

¹²² Juan de Grijalva, *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España: En cuatro edades desde al año de 1533 hasta el de 1592* (México: Porrúa, 1985), 234.

¹²³ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 47.

indígenas, donde habían creado vínculos tan profundos que eran una pieza fundamental en el gobierno y la organización de los lugares, siendo este proceder una de las grandes diferencias que existían entre estas dos órdenes.

A pesar de ello, el estudio de las lenguas indígenas y su anterior cultura le permitió al fraile integrar algunos elementos nativos en los programas murales, apropiarse de ellos y tomarlos como algo identitario.

La integración de formas indígenas tenía una doble finalidad: por un lado, se exaltaban los elementos propios de la nueva tierra, pintándose elementos propios de la región, pero con los cánones occidentales, lo cual hacía únicos a los murales novohispanos. Pero, por otro lado, estas imágenes respondían a las necesidades de la población indígena, reafirmando los principios cristianos y arraigando la religión por medio de la imagen.

Fue en este contexto que surgieron imágenes como las pintadas en el templo de Ixmiquilpan, donde se exaltaba la presencia indígena dentro de un contexto cristiano o como las de Actopan y Xoxoteco, donde pervive la anterior tradición prehispánica en elementos iconográficos, como la manera de tomar el pulque, la representación de los antiguos templos, la presencia de jaguares, entre otras figuras.

En todos estos programas las figuras nativas tuvieron una vistosa policromía. El color en los murales fue cada vez más esplendoroso con el pasar de los años, convirtiéndose en verdaderas obras multicolor. En buena medida esto se podía hacer gracias al creciente poder económico que tenían los agustinos.

La Orden de San Agustín justificaba su vistosa decoración por dos vías: por un lado, los murales al pintarse en la casa de Dios servían para darle una mayor gloria, por lo que su riqueza estaba más que permitida.¹²⁴ Por otro lado, los agustinos compartían con los

¹²⁴ Ricard, *La conquista espiritual de México*, 329.

dominicos la idea de que el indígena era fácilmente impresionable e inestable en la práctica religiosa.¹²⁵ Por tanto, para que permaneciera en la religión era necesario llenar con gran pompa la liturgia. Así, en los ámbitos públicos se pintaron murales con una gran policromía, para que el indígena se sintiera atraído por ellos. Si a esto le sumamos los elementos nativos que se pintaban, nos ayuda a comprender lo atractivo que eran estas imágenes.

El esplendor cubría todos los aspectos del culto. En las celebraciones había cantos con música de chirimías, instrumentos de cuerda y atabales; las plumas en los frontales de altar y en las vestimentas, daban un carácter particular a los oficios religiosos; mientras que los tapetes de flores acompañaban al feligrés en su recorrido por la iglesia y el incienso, junto al olor de las flores, invadía el recinto. Todo ello ayudaba a dotarle de una esencia única a la casa de Dios, donde las imágenes, los sonidos y los olores creaban una vivencia distinta a la del ámbito cotidiano, creándose un espacio sagrado.

Imaginarnos una celebración religiosa en la iglesia de Ixmiquilpan, donde los guerreros jaguar luchaban contra el mal en los muros, una música invadía la iglesia con elementos de ambas tradiciones; el incienso llenaba el espacio, mientras que las flores y las plumas se movían al compás de los cantos, nos permite imaginarnos el esplendor que intentaban crear los agustinos y su búsqueda por "atraer el alma de los indios, tan sensibles a los espectáculos exteriores y acrecentar en ellos el respeto y devoción hacia las sagradas ceremonias".¹²⁶

Este esplendor se aminoró con el tiempo, en buena medida por los cambios de la orden. En 1602 se dio la escisión de la provincia de Michoacán, formada en su mayoría por frailes peninsulares que crearon un discurso propio; mientras que la provincia del Centro de México quedó con una apabullante mayoría criolla que reproducía el anterior discurso.¹²⁷

¹²⁵ Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 153.

¹²⁶ Diego Basalénque, *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del Orden n.p.s. Agustín* (México: Editorial Jus, 1963), lib 1, cap XII, 130.

¹²⁷ Ricard, *La conquista espiritual de México*, 329.

Al poco tiempo, en 1608, se detuvo por completo la fundación de nuevas casas en los pueblos indígenas y estos comenzaron a perder importancia poco a poco. Caso contrario sucedía con los conventos en los poblados españoles, los cuales crecieron debido a que se pensaba que ahí se podía mantener la regla de la orden sin caer en ningún tipo de relajación, postura que nos muestra el viraje que tenía la agrupación.¹²⁸ Esto, en conjunto, hacía de los agustinos una orden que se había adaptado a los tiempos y, en buena medida, su creciente poder económico, su labor intelectual y su vínculo con la población la llevaron a tener un segundo momento de esplendor en el siglo XVII.

3. LA TRADUCCIÓN INDÍGENA DEL MENSAJE CRISTIANO

Las órdenes mendicantes, aunque compartieron un discurso y una manera de afrontar su nueva realidad, también tuvieron elementos propios, únicos, que respondían a sus preceptos, su desarrollo en las tierras novohispanas y su relación con el indígena. Este último aspecto fue fundamental, ya que, en buena medida, la presencia y el actuar de los mendicantes en las nuevas tierras estaba determinada por el indígena.

Esta relación generó en el siglo XVI una imagen sincrética, que integró elementos de ambas tradiciones, tanto formal como conceptualmente, ya que en su interior se mezclaron tanto figuras y colores, como las ideas asociadas a éstas. Esta combinación se llevó a cabo de manera más armoniosa gracias a la existencia de elementos en común, los cuales sirvieron como un puente que unió las dos realidades y cosmovisiones. Las semejanzas comenzaban desde el papel que se le daba a la imagen, ya que ambas tradiciones pensaban que tenía un carácter animado y la capacidad de comunicar ideas. La primera similitud permitió que muchas imágenes y esculturas cristianas fueran entidades animadas y su aparición en la Nueva España creó una geografía sagrada, cristianizándose

¹²⁸ Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 124.

con ello el espacio.

Por otro lado, el carácter didáctico de la imagen, aunque en un principio parecía ser una actividad sencilla y simple de realizar, de inmediato se vio su complejidad. Si bien, era claro que se quería enseñar la cultura occidental y la religión cristiana, existían diferencias entre las órdenes en algunos detalles, en el peso que ciertos preceptos del cristianismo debían de tener.

Estas diferencias hacían evidente un problema: sí las imágenes, en mayor o menor medida, podían transmitir ideas en las dos tradiciones, pero los códigos de cada una eran diametralmente distintos: ¿cómo se podría comunicar con éxito las ideas y los conceptos cristianos a los indígenas?, ¿era necesario incluir formas nativas en las imágenes occidentales o, por el contrario, las representaciones europeas tenían la capacidad por sí solas de hacer asequibles las ideas cristianas?

Algo quedaba claro: el indígena debía de elaborar la imagen, ya que ello le ayudaba a familiarizarse con los temas y hacía que sus anteriores nociones se trasladaran a las representaciones occidentales. La mano indígena es evidente en la presencia de materiales y técnicas prehispánicas que perduraron y se traslaparon con la forma de hacer occidental. Asimismo, en los primeros murales se aprecia su participación en el fondo indefinido, en la incompreensión de las posturas y las figuras con hipercorrección. Pero, debemos preguntarnos, ¿bastaba con que el indígena elaborara las obras, conociera los discursos y se apropiara de ellos?

Estas preguntas tenían en el fondo una cuestión discursiva y traductológica. El debate se centraba en sí los conceptos cristianos podían ser reproducidos mediante una equivalencia natural y exacta en términos indígenas y hacer con ello asequible el sentido de aquello que se quería comunicar.¹²⁹ Esta discusión no era algo novedoso, al contrario,

¹²⁹ Eugene A. Nida y Charles Russell Taber, *La traducción* (Madrid: Cristiandad, 1986), 29.

en Europa, en este mismo momento, se debatía sobre la conveniencia de traducir la Biblia del latín a las distintas lenguas, haciéndola accesible a todo el mundo.

Para el caso de la Nueva España existieron diversas respuestas. Por un lado, los dominicos, fieles a su tradición, se negaron a integrar los elementos de la anterior cultura. En sus murales no encontramos imágenes que ayuden a clarificar el discurso, no encontramos formas identitarias que faciliten la apropiación de lo representado, al contrario, las imágenes y las escenas siguen muy de cerca el modelo occidental, sin ninguna posibilidad de reinterpretación. En este caso, los dominicos simpatizaban con una tradición purista y preferían dar el mensaje original, sin ningún tipo de traducción o reinterpretación que diera pie a la confusión o malentendido de los preceptos. En ese sentido, la Orden de Predicadores elegía mantener puro el contenido, aunque se perdiera la comunicación de los conceptos.

Este modo de proceder se basaba en una preconcepción de los indígenas que los dominicos habían creado a partir de su experiencia antillana. Ejemplo de ello son las palabras que Tomás Ortiz, fundador de la experiencia dominica novohispana, escribió en un discurso sobre los indios antillanos:

[...] las propiedades de los indios por donde no merecen libertades. Comen carne humana en la tierra firme; son sodométicos más que generación alguna; ninguna justicia hay entre ellos; andan desnudos, no tienen amor ni vergüenza; son estóridos, alocados, no guardan verdad [...] son inconstantes [...], son bestiales y précianse de ser abominables en vicios [...]. No son capaces de doctrina ni castigo; son traidores, crueles y vengativos que nunca perdonan, son enemiacísimos de religión [...]. Son sucios, comen piojos y arañas y gusanos crudos doquiera que los hallan;

no tienen arte ni maña de hombres.¹³⁰

Estas impresiones sobre el indígena llevaron a que el fraile tuviera -la mayoría de las veces- un menoscabo hacia la anterior cultura, lo cual llevó a que, en el capítulo de 1576, se ordenara que "ningún religioso trate, ni conozca jurídicamente de los negocios de los indios tocantes a sus ídolos y supersticiones, antes lo remitan a nuestro padre provincial para que el vea".¹³¹ Si bien, conocemos que existieron frailes dominicos que estudiaron la cultura prehispánica, como Diego Durán, Francisco de Espinosa y Antonio de los Reyes – las dos últimas obras están desaparecidas-,¹³² esta forma de proceder fue poco frecuente.

Al considerar el dominico que el indígena tenía poca predisposición para entender los conocimientos más profundos de la cultura occidental, hizo que sus métodos de enseñanza fueran muy sencillos. Para él, el indígena era como un niño que no tenía la capacidad de aprender las ideas más complicadas de la fe,¹³³ por lo que la educación superior le estaba vedada¹³⁴ y tenían que conformarse con una educación simple, brindada en los conventos, donde sólo aprendía a recitar en latín las principales oraciones del cristianismo. Por ello, también los murales debían ser claros, sencillos y sin ningún elemento prehispánico que propiciara malentendidos. Ante estas imágenes el indígena lo único que debía hacer era, tras su contemplación, aprender y creer en los principios que se le daban a conocer. Esta postura evidenciaba una creencia que estaba fuertemente arraigada entre los frailes, quienes asumían que daban una verdad incuestionable y su pura enunciación, fuera en latín o visualmente, sería una revelación para la población indígena y, como tal,

¹³⁰ Pedro Mártir de Angleria, *Décadas del Nuevo Mundo* (México: José Porrúa e hijos, 1965), 609.

¹³¹ María Teresa Pita Moreda, *Los predicadores novohispanos del siglo XVI* (Salamanca: San Esteban, 1992), 155.

¹³² Pita Moreda, *Los predicadores novohispanos del siglo XVI*, 155.

¹³³ Ulloa, *Los predicadores divididos*, 229.

¹³⁴ La Orden de Predicadores tampoco está volcada a la enseñanza o busca crear escuelas para capacitar al indígena -como es el caso de los franciscanos- ya que, aunque se dieron casos donde se crearon colegios para enseñar al indígena (Coatepec Chalco), estos no fueron comunes. Francisco del Paso y Troncoso, *Papeles de Nueva España* (Madrid: Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1905), VI: 64.

deberían de aceptarla.

Además de este discurso, desvinculado de la realidad nativa, surgieron otras formas de evangelizar al indígena. Los franciscanos, quienes desde su arribo a la Nueva España generaron un vínculo muy fuerte con los indígenas, tuvieron una postura contraria a los dominicos y vieron en ellos una erudición natural, la cual, aunque estaba mal encaminada, bastaba con enfocarla hacia el cristianismo. Para ello, lo primero que se necesitaba era identificar los elementos que estaban en concordancia con los preceptos cristianos y los que iban en contra. La solución no era sencilla e implicaba un hábil trabajo de disección y conceptualización, al separar aquello que no tenía riesgo alguno, de los elementos que eran peligrosos. A esta tarea se volcaron los franciscanos con todas sus armas, en un trabajo de investigación que pocas veces ha tenido precedentes. Así, los frailes comenzaron a hacer gramáticas de las lenguas indígenas, estudiar la historia prehispánica de los pueblos, conocer sus costumbres y sus creencias e, incluso, registraron en su afán de cronistas, la vida de los pueblos después de la conquista. Por poner un ejemplo de la gran producción de los franciscanos, basta recordar el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* escrito por Alonso de Molina en 1555 o la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún.

Al conocer las lenguas y las culturas indígenas el fraile pudo identificar las capacidades reales de la población y desarrollar su acción basándose en ellas y no, como había sucedido con los dominicos, en una preconcepción de la sociedad. Esto llevó a que los franciscanos reconocieran el enorme potencial que tenían los indígenas y, para impulsar sus capacidades, los frailes fundaron centros educativos donde brindaron herramientas occidentales para enfrentar la nueva realidad. La educación franciscana, como se vio en los anteriores capítulos, no implicaba únicamente la repetición de las oraciones cristianas, sino que buscaba su reflexión y comprensión. Además de ello, el proyecto educativo brindaba una educación especial a cada grupo social, que abarcaba desde los trabajos

manuales hasta una preparación humanista, como ocurrió en el colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco.

La inclusión del indígena permitió elementos de la tradición prehispánica en *pos* de que el mensaje fuera comprendido y apropiado. Su finalidad no era modificar por completo las imágenes, ya que ello era algo impensable para el momento, pero sí buscó traslapar y superponer los elementos de la anterior cultura, para clarificar y definir mejor los elementos del cristianismo, aunque en un inicio cada tradición empleó sus figuras con sus cánones, dándose una superposición estilística.

La traducción visual franciscana incluyó formas indígenas que no habían cambiado desde la época prehispánica, las cuales podría definirse en términos lingüísticos como un *extranjerismo*, es decir, como una expresión, desarrollada en un idioma, que es incluida en otro para llenar un vacío semántico o para definir mejor un concepto.¹³⁵ En ese sentido, aplicado a la imagen, se podría definir como una expresión formal, desarrollada dentro de una tradición estilística, que es incluida en una imagen o discurso visual de otra tradición con la finalidad de llenar un vacío semántico o conceptual. Al leer esta definición, caemos de inmediato en cuenta que el uso de extranjerismos en las representaciones visuales no tuvo un sentido unidireccional, ya que, mientras se ocupaban signos toponímicos en una pintura mural (elemento que fungía como un extranjerismo), a la par, en un códice con una pictografía tradicional se incluían elementos occidentales, los cuales eran, en este caso, los extranjerismos. Por tanto, podemos identificar este proceso como el resultado de una interacción entre dos culturas que mantenían partes de sus códigos y conceptos, que, para el caso de la imagen, fueron fusionándose a finales del siglo XVI.

De vuelta a la pintura mural franciscana, la inclusión de un elemento indígena dentro del discurso visual occidental nos muestra: primero, que el destinatario del discurso era el

¹³⁵ Louis Guilbert, *La creativite lexicale* (Paris: Larousse, 1975), 92-93.

indígena, al ser necesario clarificar las ideas cristianas en sus términos; segundo, para el momento de elaboración de las pinturas murales (mitad del siglo XVI) ya existía una gran familiaridad con muchos conceptos, sobre todo con los personajes cristianos, ya que no era necesario definirlos o traducirlos, por lo que debemos de pensar que este fenómeno debió de ocurrir a inicios del siglo XVI.

La inclusión de estas formas indígenas en la imagen occidental tuvo un desarrollo particular. Al inicio se dio como un *xenismo formal*,¹³⁶ que podemos definir como la incorporación de un elemento que no es asimilado aún formalmente y que mantiene sus características de origen. Este *xenismo formal*, lo podríamos ver claramente en aquellos elementos como los jaguares, los signos calendáricos o, incluso, el *tonalpohualli* que se pintó en el convento de Cuauhtinchan, donde se mantuvo la forma tradicional, sobrepuesta a la imagen occidental.

El siguiente momento lo podemos identificar como un claro préstamo,¹³⁷ formal y semántico, donde la figura que había mantenido sus formas tradicionales se transformó con las reglas y normas del estilo receptor, lo que permitió su plena aceptación por la sociedad e hizo que se generalizara y usara sin mayor problema. Un claro préstamo formal lo podemos identificar en la caja de agua de Tlatelolco, donde las figuras tradicionales indígenas fueron apropiadas y representadas de acuerdo con los cánones estilísticos occidentales. También es evidente en los jaguares y águilas que, a finales del siglo XVI, se pintaron de forma más naturalista. Dicha incorporación iconográfica les permitió a los franciscanos, no únicamente llenar un vacío formal, sino también integrar los distintos significados de las figuras, generándose un préstamo semántico por medio de las

¹³⁶ Los xenismos o peregrinismos en la lingüística se consideran como voces que designan una realidad ajena a la lengua receptora. María Victoria Romero Gualda, "El préstamo léxico. Los anglicismos" en María Victoria Romero Gualda (coord.), *Lengua española y comunicación* (España: Ariel, 2002), 411.

¹³⁷ Juan Gómez Capuz, *El préstamo lingüístico: conceptos, problemas y métodos* (Valencia: Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, 1998), 5.

imágenes.

Esta integración favorecida por los franciscanos buscaba transformar completamente la realidad de los poblados y hacer que se apropiaran de la cultura occidental y modificaran aspectos tan comunes como las actividades del día a día, la manera de concebir su entorno, hasta la forma de gobernarse.

Por otro lado, el camino de los agustinos se relacionó con la postura dominica y franciscana. Esta agrupación, al igual que la Orden de Predicadores, podían tener bienes comunales,¹³⁸ lo cual era una diferencia fundamental con los franciscanos, quienes hicieron de la pobreza el eje de su actuar. Otra distinción entre estas dos órdenes fue la reticencia de los agustinos a meterse en los problemas de los indígenas,¹³⁹ es decir, los frailes no podían inmiscuirse en la elección de los gobernantes, ni en los problemas que tenían entre sí los poblados y menos aún en los que tenían con los españoles.

Con estos dos elementos, parecería que los agustinos fueron una agrupación distante de los indígenas, pero, un análisis más detallado nos muestra otra realidad. La Orden de San Agustín compartió, junto con los franciscanos, la creencia de que los indígenas tenían una predisposición natural al conocimiento y podían llevar una vida parecida a los primeros cristianos, siempre y cuando se alejaran de la vida viciosa de los españoles. Este pensamiento llevó a que los agustinos buscaran que los pueblos fueran autosuficientes entre sí, creándose asentamientos que se dedicaron exclusivamente a un oficio y que, por medio del intercambio con otros lugares, los pobladores pudieran satisfacer sus necesidades y evitaran el contacto con los españoles.¹⁴⁰

¹³⁸ Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 192.

¹³⁹ Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 48.

¹⁴⁰ Gil González Dávila, "Teatro eclesiástico de la S[anta] Iglesia de Mechoacán, vidas de svs obispos y cosas memorables de sv sede" en *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales, vidas de svs arzobispos, obispos, y cosas memorables de svs sedes (Nueva España)*, 229-277(Castilla y León: Universidad de León, 2004), 242; Isabel Estrada de Gerlero. "Las utopías educativas de Gante y Quiroga" en *Muros, sargas y papeles* (México: UNAM, IIE, 2011), 314.

Para llevar a cabo dicho propósito se fundaron colegios, como el de Tiripetío, donde los frailes enseñaron a los indígenas, al igual que ocurría en San José de los Naturales, los distintos oficios. La única diferencia que existía con los franciscanos fue que los agustinos no crearon una escuela de estudios avanzados para los indígenas, ya que ello, en buena medida, implicaba entrometerse en los asuntos de gobierno, algo que les estaba completamente prohibido.

A pesar de ello, los agustinos desarrollaron una especial simpatía por los indígenas y crearon una extensa red de casas de estudio a lo largo del Altiplano central, donde los frailes, además de prepararse en artes y teología, abordaban los temas del nuevo mundo, aprendían las distintas lenguas y los aspectos fundamentales de las culturas.¹⁴¹ Muchos de estos centros de estudio se encontraban en los conventos que actualmente tienen vistosos murales, como Acolman, Actopan e Ixmiquilpan,¹⁴² lo cual lleva irremediabilmente a pensar en una contribución conjunta entre el fraile y el indígena en la creación de estos programas y el interés consciente de promover una participación indígena, aunque ésta no estuviera basada en una esmerada preparación intelectual del nativo como la propiciada por los franciscanos.

Para ello, el agustino pensaba que la imagen debía de servir para glorificar a Dios y para enseñar los principios de la vida cristiana. Este pensamiento propició que los agustinos crearan grandes y llamativos programas murales, que ninguna de las otras órdenes desarrolló, ya fuera porque su afán de pobreza les impedía hacerlo o porque iba en contra de sus fines meditativos. En este sentido, el crear grandes decoraciones pictóricas destinadas a la contemplación por parte del indígena, llevó a que el agustino se acercara a la posición del franciscano e integrara elementos de la anterior cultura para llenar un vacío semántico o conceptual que existía en las composiciones occidentales, es decir, se

¹⁴¹ Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 137.

¹⁴² Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 137.

promovió el uso de extranjerismos visuales en las representaciones occidentales.

Las figuras indígenas, en un principio, fueron integradas sin ningún cambio, siguiendo los antiguos cánones formales, generándose con ello una yuxtaposición de la tradición indígena sobre la occidental. Pero, a diferencia de lo que ocurrió con los franciscanos, en los murales agustinos estas formas rápidamente adquirieron una línea curva y se transformaron con los cánones naturalistas del renacimiento, creándose un préstamo formal en la imagen, como se puede observar en la flora y fauna del convento de Malinalco.

Este procedimiento ya era común a finales del siglo XVI, encontrándose préstamos formales y semánticos en los murales de los conventos, como se distingue en Ixmiquilpan y Actopan. En estas edificaciones la figura del cuerpo humano, aunque hacía referencia al anterior lenguaje (como en la representación de la captura en el convento de Ixmiquilpan), ocupaba una línea curva y se expresaba una manera más naturalista, procedimiento que también se distingue en los jaguares y las águilas que se pintaron en los conventos; figuras que, además de mantener su significado original, comenzaron a tener nuevas acepciones relevantes para el nuevo mundo.

La integración de elementos prehispánicos tenía la finalidad de traducir en términos indígenas el mensaje cristiano; pero, a diferencia de lo buscado por los franciscanos, la meta de los agustinos no era tan ambiciosa, restringiéndose a la cristianización de las creencias y prácticas. También, a diferencia del franciscano, el agustino se apropió de algunos elementos que concebía como identitarios de la nueva tierra. Esto fue posible debido a que los frailes simpatizaban con la corriente humanista generada en el Renacimiento, la cual rescataba, se apropiaba y reconstruía los elementos del pasado, con los cuales le daba sentido al presente.¹⁴³ En ese sentido, los agustinos integraron como

¹⁴³ Dorigen Caldwell, "Introduction: continuities of place" en *Rome: continuing encounters between past and present* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2016), 5.

parte de ese pasado no únicamente a los autores clásicos, como Séneca, Aristóteles y Platón (presentes en Atotonilco el Grande),¹⁴⁴ sino que también incluyeron lo prehispánico, con lo cual la orden novohispana de san Agustín exaltaba su doble origen: europeo, sí, pero con un carisma único, novohispano, generado por su presencia en la nueva tierra. Estos símbolos indígenas, en la pugna que se vivía en este momento entre los criollos y los españoles, también sirvieron a los frailes nacidos en la Nueva España como una bandera de lucha y al mostrar, por medio de la iconografía indígena, su arraigo a la nueva tierra, lo cual los distinguía de la facción hispana que exaltaba figuras plenamente europeas, como se advierte en la región de Michoacán.

En resumen, la imagen nos muestra los tres caminos de participación indígena propiciados por los mendicantes durante este periodo. Por un lado, la postura de la Orden de Predicadores, que creó un discurso sin elementos indígenas, tratando de mantenerse lo más puro posible. Por otro lado, los franciscanos y los agustinos integraron elementos prehispánicos para hacer más asequible su discurso al indígena, lo cual llevó a que la población se apropiara de la imagen, de la religión y de la cultura occidental. En este sentido la postura franciscana y agustina tuvo una diferencia fundamental, ya que, aunque los primeros generaron un fuerte apego con los indígenas, su finalidad era integrarlos a la cultura occidental y había poco interés por apropiarse de los elementos indígenas. En cambio, los agustinos no generaron un vínculo tan fuerte con la población nativa, pero desde el inicio buscaron hacer suyos aquellos elementos identitarios de la nueva tierra, incluir lo otro como algo propio y convertirlo en un signo que definiera al nuevo territorio de la península.

4. EL FIN DE UN MUNDO SINCRÉTICO

El siglo XVI novohispano se puede entender como un mundo sincrético, en el que

¹⁴⁴ Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe*, 186.

convergióron las culturas indígenas y europeas. El uso de este término no es gratuito, ya que, como lo menciona Pablo Escalante, los procesos sincréticos surgen de un episodio de violencia y no implican una relación entre iguales (como el concepto de aculturación), sino que una de las sociedades se encuentra en clara desventaja frente a la otra, a la cual se le pide que deje sus creencias y costumbres y se integre a la cultura dominante, por lo cual también implica la existencia de un poder asimétrico.¹⁴⁵ En este proceso, más que unirse las formas culturales, las “dos tradiciones se tocan, se enciman: una cubre a la otra pero la otra la perfora. Se vinculan, tratan de unirse, pero todavía podemos ver cómo cosas distintas están buscando su camino”.¹⁴⁶ Estos caminos fueron múltiples. A veces fueron determinados por la forma de relacionarse los indígenas con los occidentales, otras fueron definidos por los mismos vínculos creados al interior de un poblado, y muchas veces más dependieron de la manera de relacionarse los pueblos indígenas entre sí.

Estas relaciones quedaron expresadas en la cultura material del siglo XVI, donde se distingue un dinamismo, que únicamente fue superado con los cambios tan vertiginosos del siglo XX. Pero, en el siglo XVI, no sólo vemos cómo lo español afecta a lo indígena, sino que el cambio se dio también en sentido inverso, al afectar lo indígena a lo español. En este momento hubo ocasiones donde el mundo cambió violentamente, mientras que otras veces su tránsito fue más lento, pausado. Vemos que ciertos conceptos (como las ideas religiosas) tratan de imponerse desde un principio, mientras que otras nociones más cotidianas son permitidas e incorporadas. En las formas se distingue cómo las tradiciones chocan, se sobreponen y toman elementos prestados y crean algo nuevo, pero afirmado en sus orígenes, forjándose uno de los momentos de mayor creatividad en la historia del arte mexicano.

¹⁴⁵ Pablo Escalante Gonzalbo, “El término ‘sincretismo’ y el estudio del arte novohispano del siglo XVI” en *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*, P. Díaz Cayeros, M. Galí y P. Krieger (eds.) (México: UNAM, IIE, 2012), 310.

¹⁴⁶ Escalante Gonzalbo, “El término ‘sincretismo’”, 306.

Cuando vemos estos mundos traslapados, donde un jaguar acompaña a la Virgen, un pelícano toma forma de águila, o los signos calendáricos se despliegan en una bóveda con roleos vegetales renacentistas, nos imaginamos cómo hubiera sido el desarrollo de estas representaciones de haber continuado y de inmediato nos damos cuenta de que este mundo sincrético, desde su origen, estaba condenado a desaparecer. Estas obras, al ser el producto de una relación desigual de poderes y al tener como finalidad la integración de una de las culturas a la otra, irremediamente debía tener como desenlace su unión. Una síntesis más estable donde una de las tradiciones dominara y, aunque integrará elementos de la otra cultura,¹⁴⁷ éstos, al haber pasado por todo un proceso de cambio, han dejado de ser algo ajeno -en forma o en significado- y se han fusionado con los elementos dominantes a tal grado que es imposible separarlos, dando como resultado una cultura mestiza, como la creada en el siglo XVII novohispano.

Las razones de la desaparición de este mundo sincrético fueron varias y enumerar los factores sobrepasa en buena medida las intenciones de este trabajo, pero podemos mencionar que, en un primer momento, respondió a un cambio de políticas del Imperio Español, donde las estrategias permisivas y abiertas a la integración cultural, que había manejado Carlos V, fueron cambiadas por una política más cerrada de Felipe II, caracterizada principalmente por ser ortodoxa, emanada del concilio de Trento, donde el diálogo cultural era eliminado y se imponían las formas religiosas autorizadas y sancionadas.¹⁴⁸

Las directrices establecidas por Carlos V permitieron en un inicio la integración de formas, costumbres y creencias del mundo indígena a la nueva sociedad para facilitar la cristianización del nuevo territorio. Pero, para finales del siglo XVI, cuando las políticas se hicieron más recalcitrantes, este tránsito se comenzó a prohibir, aunque el indígena ya

¹⁴⁷ Escalante, "El término `sincrétismo'", 311

¹⁴⁸ Manuel Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo* (Madrid: Espasa, 2006).

había integrado varios elementos a la nueva sociedad, los cuales se veían como un símbolo novohispano. Cuando se impusieron estos cambios, la mayoría de la población era cristiana, había sido educada con los frailes, se nombraba súbdita del rey, iba a misa, cumplía con los sacramentos y se encomendaba a los santos. Las antiguas creencias sólo las conocía por pláticas con sus abuelos, pero a él ya no le había tocado vivir ese mundo. Incluso, en las mismas imágenes se había dado un complejo proceso, que había integrado algunas formas prehispánicas para traducir las nociones del cristianismo. Pero, estas figuras, poco a poco transformaron su forma y significado y se incorporaron al discurso occidental; aunque no toda la iconografía fue integrada, ya que en este proceso, aquellas figuras que ya no eran significativas para la sociedad se dejaron de usar -como muchos de los signos calendáricos-, mientras que otros, como el jaguar, tuvieron una fuerza inaudita, convirtiéndose en un signo identitario.

Esta apropiación de la cultura occidental por parte del indígena, se dio a la par de una extendida crisis demográfica que se dio a finales del siglo XVI, cuando las poblaciones perdieron cerca del 90% de sus habitantes y se pasó de 22 millones a 1 millón 800 mil indígenas, en uno de los cálculos más aceptados.¹⁴⁹ La caída demográfica fue uno de los factores más importantes para el fin del mundo sincrético, ya que produjo que muchos de los poblados quedaran prácticamente abandonados, cambiándose con ello las relaciones,

¹⁴⁹ Algunos autores como A.L. Kroeber, George Kubler y Ángel Rosenblat, sostienen que la población no superaba los 3 millones de habitantes. Los cálculos más creíbles, pese a los detalles que pueden tener, son los realizados por Sherburne F. Cook, Woodrow Borah y Lesley Byrd, quienes estiman que existía una población de veintidós millones de habitantes, la cual cayó a menos de un millón en 1620, cuando se comenzó a dar una recuperación demográfica A.L. Kroeber, "Native american population" en *American Anthropologist*, XXXVI, 1 (1934) 1-25; George Kubler, "Population movements in México 1520-1600" en *HARH*, XXII(1942): 606-43; Ángel Rosenblat, *La población de América en 1492 : viejos y nuevos cálculos* (México: COLMEX, 1967); Sherburne F. Cook y Lesley Byrd Simpson, *The population of central Mexico in the sixteenth century* (Berkeley : University of California Press, 1948); Woodrow Borah y Sherburne F. Cook, *The population of central Mexico in 1548 : an analysis of the Suma de visitas de pueblos* (Berkeley: University of California Press, 1960); Woodrow Borah y Sherburne F. Cook, *The aboriginal population of central Mexico on the eve of the spanish conquest* (Berkeley: University of California Press, 1963); Sherburne F. Cook y Woodrow Borah, *The indian population of central Mexico, 1531-1610* (Berkeley: University of California Press, 1960).

las creencias y la forma de vida. Esta situación ocasionó que se congregaran, a inicios del siglo XVII -desde el gobierno de Luis de Velasco II-, aquellos pueblos que habían quedado despoblados en una única cabecera, lo cual fue un golpe mortal a los pocos recuerdos que quedaban del mundo prehispánico,¹⁵⁰ ya que el reacomodo significaba una ruptura con sus antiguas costumbres, creencias y formas de vida, generándose con ello un cambio en la identidad.

En buena medida, estas transformaciones que podrían parecer tan abruptas sólo eran la punta del iceberg de un gran cúmulo de cambios que se habían dado en el siglo XVI y, a pesar de que uno de ellos no significaba una gran alteración, todos en conjunto transformaron el rostro de la Nueva España. Así, desde mediados del siglo XVI, surgían voces que clamaban en contra de la educación de los indígenas y su esmerada preparación humanista. Esto cortaba de tajo dos soportes del mundo sincrético: la traducción de la cultura hispana en términos indígenas y el conocimiento de la cultura nativa. Con ello, a lo largo del siglo XVI, perdieron interés algunos proyectos, como San José de los Naturales y el mismo colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, los cuales cayeron en el abandono.

A ello se sumó, a inicios del siglo XVII, el cese del afán fundacional, dándose en muchos casos -como entre los agustinos- una estricta prohibición para construir nuevos conventos. Esta interrupción era el resultado de los anteriores sucesos, ya que, al no haber la suficiente población, ya no tenía sentido proceder con el mismo entusiasmo constructivo. Ello trajo un cambio en la actitud de las órdenes: los agustinos y dominicos se volcaron a los poblados donde había suficientes personas para poder establecer una casa con los suficientes frailes para llevar a cabo una vida monástica;¹⁵¹ mientras que los franciscanos, más apegados a los pueblos, continuaron con sus esfuerzos entre la población indígena e

¹⁵⁰ Ernesto de la Torre Villar, *Las congregaciones de los pueblos de indios: fase terminal: aprobaciones y rectificaciones* (México: UNAM, IIH, 1995)

¹⁵¹ Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana*, 161.

incluso comenzaron nuevas empresas evangelizadoras hacia el norte del territorio.¹⁵²

Mientras ocurría esta contracción de las órdenes mendicantes, el clero secular, que respondía a una organización jerárquica y controlada por el rey en este momento (debido al regio patronato), comenzó a tener un gran crecimiento. Este impulso llevó a que existiera un abierto enfrentamiento con los mendicantes (sobre todo con los franciscanos), la cual tuvo su desenlace en 1641 con la secularización palafoxiana, cuando la gran mayoría de los pueblos pasaron a ser administrados por párrocos¹⁵³ y, aunque los frailes conservaron en ocasiones sus edificios, en ellos ya no se podía administrar los sacramentos, por lo que perdieron importancia y el clero secular hacía más patente esta debilidad al construir una parroquia enfrente del convento.

La secularización, en buena medida, era la estocada final al mundo sincrético, donde la población había cambiado, las creencias eran distintas e incluso las mismas relaciones dentro de los poblados se habían transformado. Estos cambios promovieron una nueva imagen, donde ya habían desaparecido los jaguares y las águilas, los bultos mortuorios se habían tapado, los signos calendáricos se veían como algo extraño -difícil de explicar-, y el mundo novohispano integraba lo indígena a una sociedad mestiza, la cual, aunque significaba el fin del mundo sincrético, también era su mejor expresión, resultado de los esfuerzos de los indígenas y los frailes por crear una nueva sociedad, aunque en ella estos dos grupos quedaban en el olvido.

¹⁵² Peter Gerhard, *La frontera norte de la Nueva España* (México: UNAM, IIH, 1996), 25.

¹⁵³ Antonio Rubial Garía, "La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo XVII." en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* XIX, 73 (1998): 241.

CAPÍTULO XI

COMENTARIOS FINALES

Imaginémonos por un momento el territorio europeo y el mexicano en el siglo XII; dos espacios que, para este periodo, se desconocían e ignoraban mutuamente. Mientras que de un lado del océano una religión, el cristianismo, uniformaba sus creencias y ceremonias; del otro lado, se creaba una cosmovisión centrada en la guerra y el sacrificio. En la península ibérica comenzaba la “reconquista” de los territorios que habían sido ocupados durante centurias por los árabes; mientras que, en el otro escenario, comenzaba un álgido momento de migraciones, arribando, en una de ellas, los mexicas al centro de México.

Estas dos tradiciones habían creado un mundo propio, significaban su entorno de una manera particular, tenían creencias que explicaban los sucesos del día a día y se organizaban de una manera propia. En buena medida, ambas sociedades eran el resultado de un complejo proceso de relaciones, guerras y ocasos de grandes culturas, factores que modelaron su rostro. Por no ir muy lejos, en el caso de Europa, el Imperio romano era un

referente en las ideas y objetos que se creaban; mientras que, en el centro de México, Teotihuacán había creado una forma particular de ver el mundo, que se acompañaba por toda una cultura material, la cual, en buena medida, pervivía en la memoria de los habitantes. Pese a ello, algo era claro: Europa, y en específico los reinos españoles, no eran Roma, y las ciudades del Altiplano central no eran Teotihuacán. Recuperaban formas de uno y otro lugar, en eso no hay duda, pero con el pasar de los siglos habían cambiado su fisonomía.

Para el caso de España, los distintos reinos que se desarrollaron entre el siglo XIII al XV le dieron un carisma particular a la tradición occidental. Entre los múltiples testimonios de ello, podemos ver el desarrollo en la imagen, la cual pasó de una forma hierática, rígida, a un mayor naturalismo; transitó de una policromía rica utilizada de forma plana, a un gran cromatismo, utilizado en gradaciones y llegó a una imagen sencilla, en blanco y negro, donde la pérdida del color era proporcional al naturalismo de la imagen.

En el centro de México, la tradición teotihuacana, que realizaba una imagen rígida, abstracta y con un colorido sólido, se transformó tras los intensos contactos con el área maya, en una figura más naturalista, con un rico cromatismo y una línea caligráfica que le daba movimiento a las formas. Estas características no se arraigaron en la imagen y una “esencia” del centro de México se apoderó de las representaciones (cerca del año 1000 d.C.). En este momento se crearon figuras rígidas con un cromatismo limitado, una línea gruesa delimitaba los componentes de las formas, el espacio era indefinido y los cuerpos tenían una gran cabeza y una anatomía extraña. Las representaciones que han llegado a nosotros nos impiden comprender el desarrollo de esta tradición. Los cambios debieron de existir, pero las pocas imágenes que han llegado a nosotros nos impiden, en este momento, conocerlos. Lo que sí es un hecho es que esta imagen dominaba el mundo prehispánico, se expandía por todos los muros, las piedras, la cerámica y los códices, previo al contacto con occidente.

En ambas tradiciones la imagen era la cumbre, el resultado de un complejo proceso técnico, sustentado por todo un andamiaje de premisas que le daban forma, lo cual hacía que su elaboración fuera efectuada por un grupo de personas con el conocimiento necesario para crearla. En occidente, los pintores tuvieron un desarrollo muy particular: en el siglo XII esta actividad era realizada por monjes que guardaban celosamente el secreto de la elaboración de las imágenes; pero, con el crecimiento de las ciudades, la imagen se hizo profana y surgieron artesanos laicos que se dedicaban a esta profesión, se organizaban en un gremio y por medio de una cofradía le rendían culto a un santo. Esta organización permitió la aparición de artistas, quienes no sólo dominaban una técnica, sino que también creaban complicados discursos visuales, los cuales, al igual que un libro, debían de ser leídos, analizados y reflexionados.

En cambio, el *tlacuilo*, previo a la llegada de los españoles, estaba muy vinculado al gobernante, quien decidía qué obras se realizaban, las características que debían tener y el momento en el cual se debían de elaborar. Pese al carácter restrictivo que parecería tener su labor, gozaba de ciertos privilegios, como estar exento del tributo, ya que su trabajo era tomado como esta obligación y, en muchos casos, su obra tenía tal aprecio que participaba en la repartición de los bienes que se llevaba a cabo en las grandes festividades.

Algo que era compartido por las dos tradiciones era la importancia de lo creado: la imagen. Las dos culturas veían este elemento como algo poderoso, que podía adquirir vida, ya fuera para salvar a un pintor (como ocurrió en España) o para hacer claro su deseo de volver a un determinado lugar (como sucedió entre los mexicas). Las imágenes que nos rodeaban estaban vivas, pero, además, eran un medio de enseñanza, utilizándose para transmitir a las personas las creencias, la historia y el poder de una persona o agrupación.

Estas dos tradiciones, que se desconocían mutuamente, confluyeron con la conquista, viéndose forzadas a convivir. Su relación no implicó un vínculo entre iguales, ya que la tradición occidental era la dominante, pero esto no implicó la destrucción y la

exclusión de la cultura indígena.

La pervivencia de la tradición prehispánica tomó múltiples caminos, en ocasiones planeados y otras veces propiciados por el contacto cotidiano entre españoles e indígenas. Un ejemplo de ello se dio en la forma de apropiación de la tradición artística europea por parte de los indígenas, la cual tuvo dos derroteros: uno de ellos fue planeado y propiciado por los frailes, quienes trataron de formar entre las élites indígenas a artistas que crearan discursos visuales útiles en la evangelización. Esta postura, tenía el gran inconveniente de excluir al grueso de la población, la cual se apropió de los elementos occidentales al ingresar a los talleres y gremios de artesanos, donde, en el contacto del día a día aprendieron las técnicas occidentales y, más importante aún, conoció las creencias, costumbres y supersticiones, las cuales incorporó a su cosmovisión, en ocasiones suplantando a una anterior idea, en otras reformulándola y otras más conviviendo a la par.

Esta integración, fuera planeada o no, propició el diálogo y la negociación. La interrelación de las dos tradiciones la podemos ver en la manera de realizar las imágenes y, sobre todo, la pintura mural. La decoración en los muros se inspiraba en los grabados, pero estos muchas veces eran reformulados, ya fuera adaptándolos a las necesidades del espacio o integrando algunos elementos de la antigua tradición para hacerlos significativos a la población. También en la técnica se traslaparon las dos tradiciones: vemos como una base de cal recibe una capa de yeso para realizar las imágenes, proceso técnico que refleja materialmente la complejidad social. En estos murales, aunque al principio dominó una imagen en grisalla, poco a poco comenzaron a aparecer los pigmentos de la tierra, como los ocre de lepidocrocita, los rojos de óxidos de hierro y el azul maya, pigmento que tendrá tal aprecio que perdurará a lo largo de la época novohispana. Pero, al poco tiempo, tímidamente, nuevos colores surgieron: el minio sobresalió en las imágenes, el cual con su brillo y saturación encantó a las personas; el verde de cobre conceptualizó un nuevo color para los indígenas, al cual se le dieron nuevos significados y; las mezclas también formaron

nuevos colores: el café se creó mezclando un pigmento de hierro con el negro, el morado se conseguía mezclando el rojo y el negro, y el rosa o encarnado se hacía diluyendo o aclarando el color rojo, mostrándonos materialmente la convivencia que se daba en la sociedad.

La nueva forma de elaborar una imagen trajo cambios profundos, modificándose incluso su concepción, la cual ahora se basaba en conceptos cristianos. Las representaciones registraron los intereses de las personas, pero ahora surgían nuevos tópicos que eran imprescindible consignar, como las quejas, los linderos de un terreno, los mapas y las transacciones. También la imagen sirvió para enseñar las creencias, aunque, en lugar de perpetuar la cosmovisión prehispánica, se usaba para inculcar la nueva religión a la población. Incluso, continuó la creencia de la vida de las imágenes, pero ahora esta característica se le daba a los santos y a los personajes divinos, quienes se convertían en los nuevos seres que acompañaban a las personas, las protegían, las confortaban, les proveían el alimento y las resguardaban de las calamidades; en pocas palabras, eran el centro del nuevo mundo.

La casa de Dios, el convento y la iglesia, fue el eje del nuevo espacio cristiano y de los poblados. Su importancia para entender el siglo XVI es trascendental, ya que son, a la par de los documentos, una de las fuentes de información más valiosa que nos permite entender el desarrollo de la sociedad y la relación que se llevó a cabo entre los españoles y los indígenas. Ahí, no sólo se inculcó el cristianismo, sino que también se forjaron estrechas relaciones que determinaron la suerte de los poblados. En este edificio los grupos, fueran españoles o indígenas, intentaron comprender, conocer y apropiarse de la cultura del "otro", lo cual lo convirtió en los laboratorios donde se forjó una nueva sociedad.

Sería un error pensar que la relación entre los frailes y los indígenas fue solo una, tanto temporal como espacialmente. En buena medida, el recorte de este trabajo al Altiplano central se debe a la necesidad de reconocer la multiplicidad de este fenómeno, para lo cual

es necesario entender las relaciones que se dieron regionalmente, poniendo atención en los vínculos que forjaron los grupos entre sí, ya que estos determinaron las obras.

Este cambio de escala, distinguiéndose las variantes regionales y grupales del fenómeno, nos permite ver las similitudes y diferencias que tuvieron las órdenes, lo cual dependía de los preceptos, las corrientes desarrolladas antes de su arribo a América, así como la percepción que tenían del indígena y la manera de integrarlo a la sociedad, elementos que se manifestaron claramente en la pintura mural.

Las imágenes de los muros, pese a su singularidad, siguieron un patrón semejante. En la bóveda se pintó un diseño serliano; las cenefas mezclaban roleos vegetales, animales, *putti* y figuras fantásticas; mientras que en la zona central de la pared se exaltó la vida de Cristo, a los evangelistas, los padres de la Iglesia y los apóstoles. Estas figuras tuvieron importantes cambios a lo largo de la centuria. Desde su fundación hasta 1570 los murales en grisalla dominaron y existió una mayor presencia de los temas compartidos, lo cual creó cierta homogeneización en la decoración. Entre 1570 a 1590 se dio un cambio trascendental, ya que aquella decoración en negro se repintó de rojo, repitiéndose en ocasiones los mismos diseños, pero de una forma más ornamental y esplendorosa. La aceptación de estas imágenes no fue igual entre las órdenes, existiendo un mayor empleo entre los dominicos y un desarrollo más discreto entre los agustinos y los franciscanos. Pese a ello, a partir de la década de los setenta del siglo XVI comenzó tímidamente a aparecer el color en los muros, primero, se pintaron las imágenes con una paleta indígena (rojo, azul, ocre, blanco y negro), integrándose muy pronto los colores occidentales, como el anaranjado, el verde, el café, el morado, el encarnado y el gris, dándole una nueva fisonomía a los conventos, la cual perduró hasta la primera mitad del siglo XVII.

Este programa compartido fue apropiado y modificado por cada una de las órdenes. En el caso de los franciscanos, además de los temas base, se pintó en grisalla a la inmaculada concepción, animales y paisajes, acompañados por elementos típicos de la

tradición indígena, como águilas y jaguares. Estas imágenes, pese a su atractivo, trataron de mantenerse sencillas, siguiéndose el voto de pobreza que tenían la orden. Al poco tiempo, esta decoración se renovó en algunas estancias y conventos con color rojo, pero, a diferencia de los dominicos, no hubo una apropiación y un amplio despliegue de este estilo. Caso contrario sucedió con la pintura policroma, la cual se integró y desplegó en todos los conventos y, quizá, fueron los edificios de esta orden los primeros en cubrirse con esta decoración. Con ella surgieron nuevos temas, así como una mayor presencia de elementos nativos, paisajes y animales, la cual mostraba una orden apegada al indígena, pero, sobre todo, concedora de su cultura, saber que utilizó para facilitar la apropiación del cristianismo. Otro tópico presente en este momento fue la exaltación de la evangelización, el cual se representó por medio del fervor cristiano de la población y, ya entrados en el siglo XVII, con los mártires franciscanos, que dieron la vida por la difusión del cristianismo. En este momento, incluso los personajes se modificaron, dibujándose a los frailes novohispanos a la par de los santos, mostrando la exaltación de la identidad criolla que comenzaba a tomar fuerza.

Los dominicos, en cambio, se distinguieron por el carácter discreto de sus fundaciones. Sus primeros edificios estuvieron muy ligados a Domingo de Betanzos, quien hizo que su decoración fuera sobria para no distraer a los frailes de su meditación y, en caso de colocarse escenas, cumplieran con su cometido didáctico.

La muerte de Betanzos trastocó la orden, dándose importantes cambios en la agrupación. Uno de ellos fue la renovación con pintura roja de los diseños en grisalla. Esta decoración fue prolífera entre los dominicos, quienes no solo renovaron las anteriores imágenes, sino que también incorporaron nuevos elementos, como cortinajes que recorrían los muros, cabezas de león y grandes escudos de la orden. Estos murales reflejaban el relajamiento de la agrupación, buscándose que el convento quedara ricamente adornado, como las casas de la gente adinerada.

El apego al esplendor llevó a que los conventos dominicos, a finales del siglo XVI, recubrieran sus muros con figuras con muchos colores, pero, a diferencia de lo que ocurría con los franciscanos, esta decoración no integraba a los indígenas y su uso buscaba hacer esplendoroso el convento. Por ello, se dio un aumento en los motivos ornamentales y en la representación de los frailes españoles, dándose una notoria reducción en los temas de la vida de Cristo. Este cambio en la imagen nos muestra un nuevo episodio de la orden, la cual, para inicios del siglo XVII, vivía la escisión de la provincia de Oaxaca (compuesta mayoritariamente por criollos), mientras que el centro de México mantenía su carisma peninsular y creaba un programa pictórico que glorificaba sus orígenes.

Por último, los agustinos conciliaban las posturas contrarias de los dominicos y de los franciscanos. Por un lado, se acercaban a los franciscanos, ya que ambos grupos hicieron de la evangelización el centro de su labor; pero, por otro lado, se alejaban de ellos, ya que los agustinos podían tener bienes comunales, lo cual los acercaba al esplendor que buscaban los dominicos. El resultado de esta postura fue un rico programa pictórico que invadió los muros, pero, antes de tener un carácter meramente decorativo, su uso fue para la cristianización y evangelización del indígena.

Estos principios se distinguen desde los primeros murales en grisalla, los cuales, aunque comparten el programa con las otras órdenes, el esplendor de las imágenes y el minucioso detalle en lo narrado les da un carácter único, pocas veces visto. Además, los agustinos crearon una visión patética del mundo, con muertes con guadañas y escenas del Infierno, que le recordaban al indígena su carácter pecador. Pero, los murales agustinos no daban todo por perdido, al contrario, a lo largo de las paredes vemos a Jesús, la Virgen y san Agustín, como protectores de las personas, como los aliados que tenían los feligreses para enfrentar estas calamidades.

A pesar de estas distinciones, dos tópicos son los distintivos de los programas agustinos: primero, la exaltación de los miembros de la orden, distinguiéndose una

enumeración de frailes que inicia desde el siglo XII hasta el siglo XVI y segundo, la añoranza de la vida ermitaña, alejada del mundo, lo cual llevó a pintar tebaidas en los muros, es decir, imágenes de paisajes agrestes donde los frailes realizaban diversas actividades.

Estos murales, al igual que ocurrió con las otras órdenes, se renovaron con color rojo cerca de los años setenta del siglo XVI, manteniéndose el esplendor de los guardapolvos, de los grutescos y de las bóvedas, como se ve en Malinalco y Atlatlahucan. En este último edificio se distinguen fragmentos de escenas pintadas únicamente con rojo, lo cual nos ayuda a imaginar la exuberancia que alcanzaban los edificios en este momento. Estos murales, al igual que con las otras órdenes, se puede vincular con el relajamiento que vivían los agustinos, pero, semejante a lo ocurrido con los franciscanos, su uso no fue extensivo a todo el edificio ni a todos los conventos, creándose al poco tiempo una imagen polícroma, decoración que fue muy apreciada por los agustinos.

Para finales del siglo XVI los murales, aunque tenían un rico colorido, pintaron los mismos temas (exaltándose minuciosamente la vida de Cristo, a los apóstoles, los padres de la Iglesia, los evangelistas, la muerte, el Infierno, a los personajes divinos protectores, los frailes y las tebaidas), pero, algo distintivo de este momento, son las figuras indígenas que se filtran en las escenas. Estas, antes de encontrarse aisladas, se integraron al discurso, mostrándonos una agrupación que, aunque estaba distanciada de los asuntos políticos del indígena, al hacer del estudio una de sus principales labores, conocía las culturas y las lenguas indígenas, lo cual le ayudaba a transmitir las ideas cristianas en los términos nativos.

La integración realizada por los agustinos facilitó que muchos de los elementos prehispánicos dejaran de verse como extraños y fueran apropiados, integrándose a la cultura visual y tomándose como algo representativo de la Nueva España. Este proceder, característico de los agustinos, los llevó a tomar los elementos indígenas como algo propio, que los diferenciaba de los frailes peninsulares. Este programa era consecuencia de las

fuertes pugnas que se vivía en la orden entre los criollos y los peninsulares, las cuales ocasionaron la separación de la provincia de Michoacán (con frailes peninsulares), mientras que en el centro de México quedó con una mayoría criolla que respaldó estos programas, pintándose además a frailes novohispanos, que resaltaban por su santidad y sabiduría, figuras que invadieron las paredes a inicios del siglo XVII.

Estas distintas posturas reflejan algo trascendental: una forma propia de integrar los elementos indígenas, los cuales variaron de una orden a otra. Por un lado, la Orden de Predicadores estableció una imagen que excluía los elementos indígenas y realizaba un discurso lo más puro posible. Por otro lado, los franciscanos y los agustinos integraron elementos prehispánicos para hacer más asequible el discurso al indígena, lo cual llevó a que la población se apropiara de la imagen, de la religión y de la cultura occidental. En este sentido la postura franciscana y agustina tuvo una diferencia fundamental, ya que, aunque los primeros generaron un fuerte apego con los indígenas, su finalidad era integrarlos a la cultura occidental y con ello surgió poco el interés de apropiarse de los elementos nativos. En cambio, los agustinos no generaron un vínculo tan fuerte con la población nativa, pero desde el inicio buscaron hacer suyos aquellos elementos identitarios de la nueva tierra, tomándolos como algo propio, lo cual se convirtió en un signo distintivo, que los diferenciaba de los miembros peninsulares.

Este mundo sincrético en su origen, que traslapó los elementos culturales de una y otra tradición, creó una sociedad única, que se expresó en todos los ámbitos, desde la concepción de los pintores/*tlacuilos*, su modo de organización, los materiales utilizados, el significado de las imágenes y los distintos discursos producidos. Pero, pese a ser uno de los momentos de mayor creatividad, esta cultura estaba condenada a desaparecer. El cambio de las políticas imperiales, el abandono del proyecto mendicante, la brutal desaparición de la población indígena y la cristianización de las personas, junto a otros

factores, cambiaron el rostro de la Nueva España, lo cual llevó a que los murales se encalaran y su discurso callara para siempre.

Esta investigación, aunque ha dado cuenta del ambiente artístico indígena y las variaciones del programa pictórico que las órdenes mendicantes realizaron a lo largo del siglo XVI, tiene puntos débiles que se deben reforzar para poder alcanzar una mayor comprensión del fenómeno. En primer lugar, pese a la gran cantidad de sitios identificados que poseen pintura mural en la península ibérica, hace falta un trabajo que agrupe estas representaciones y explique a profundidad su desarrollo. Junto a esto, es necesario una investigación que aborde las características particulares, así como los cambios y continuidades de los murales de las órdenes mendicantes en este territorio. Estos elementos, aunque se han tratado someramente en este trabajo, cuando sean abordados más detalladamente nos permitirá entender mejor el arte novohispano.

Por otro lado, en lo que respecta al actual territorio mexicano, tenemos la restricción de las pocas obras murales elaboradas antes de la llegada de los españoles, las cuales inevitablemente crean un sesgo en la información, por tanto, en tanto no contemos con más vestigios de este tipo, no podremos comprender mejor el desarrollo de la pintura mural en el Posclásico tardío (1250-1521 d.C.) y los esfuerzos deberán centrarse en extraer la mayor información posible de estos murales.

Asimismo, la descripción de los tlacuilos y su transformación en el siglo XVI es fascinante. Al acercarnos a estos temas de inmediato comienzan a salir hilos, caminos que no se han investigado y que su estudio ayudará a entender el arte del siglo XVI. Pero, conforme uno jala de la madeja, se encuentra de inmediato con la falta de datos. En ocasiones mucha información se da por sentada en los documentos, otras veces tenemos un punto de vista sesgado y muchas veces más la información es inexistente, obligándonos a reconstruir un desarrollo con una cantidad limitada de referencias. Por ello, una búsqueda profunda en los distintos archivos que contienen documentos del siglo XVI nos

proporcionará nueva información, permitiéndonos afinar la interpretación del desarrollo artístico y clarificar esta actividad.

Esto también ocurre con los estudios que abordan la materialidad de la pintura mural. Esta línea de investigación inició en la segunda mitad del siglo XX con las investigaciones de Abelardo Carrillo y Gariel y Constantino Reyes Valerio, quienes, pese a las limitaciones que tenían sus técnicas, abrieron nuevos caminos en la comprensión material de la obra, mostrando una riqueza de información que se podía recabar al cambiar la mirada. Actualmente, las nuevas técnicas han dado resultados maravillosos y gracias al trabajo de equipos como el del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (IIE, UNAM), el Laboratorio Nacional de Ciencias para la investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) y la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (INAH), se han conocido diversos aspectos de los murales, abriéndose nuevas preguntas de investigación. Así, conforme más estudiosos se sumen a estas labores, tendremos un mejor conocimiento material de los murales y su desarrollo.

Uno de los caminos con un futuro más prometedor es la búsqueda de los grabados que sirvieron de inspiración a los murales. Esta labor no es nueva, ya que desde los trabajos de Santiago Sebastián e Isabel Estrada de Gerlero se vio la utilidad de conocer las estampas que habían servido de base a los murales. En la actualidad, cada vez que un investigador se sumerge en los grabados, encuentra una coincidencia con un mural (la mayoría de las veces diferente a la que buscaba). La tarea es extenuante, cansada y, pese a las grandes colecciones de grabados disponibles en línea, es necesario afrontar esta empresa con el apoyo de las instituciones que resguardan grandes colecciones para obtener un resultado óptimo. La tarea no puede ser emprendida por una sola persona, la vida misma no alcanzaría para revisar todos los grabados. Pero, la integración de un equipo de trabajo y la aplicación de nuevas tecnologías computacionales, podrán hacer frente a este reto. Este camino no es una necesidad, o un pasatiempo detectivesco, al contrario, si

somos capaces de encontrar la fuente de los programas murales y estos grabados son parcialmente fechables, podremos, cada vez más, acercarnos a una temporalidad relativa de la pintura mural y, con ello, entender mejor el desarrollo de las órdenes mendicantes y su relación con los indígenas.

El estudio de los documentos, de la materialidad y de los grabados ayudará a afinar las propuestas de este trabajo, permitiéndonos tener una mayor comprensión del desarrollo de las órdenes, la forma en la cual integraron al indígena y los preceptos expresados en los murales. Por eso, este trabajo, antes de verse como una culminación, debe entenderse como un punto de partida, que abre y permite detallar nuevas preguntas, que facilitarán la comprensión del dinamismo del siglo XVI.

Por último, al identificar las distintas relaciones que los franciscanos, dominicos y agustinos crearon con la población indígena, es irremediable preguntar: ¿qué pasó en las otras regiones de la Nueva España?, ¿qué imágenes crearon los dominicos apegados a la evangelización en las comunidades indígenas de Oaxaca (mayormente zapotecas y mixtecas)?, ¿cómo fue la labor de los agustinos hispanos en el territorio purépecha? y ¿cómo fue la relación de las órdenes mendicantes en la aguerreda zona maya?

Si tratamos de responder estas preguntas con la pintura mural, de inmediato se ven sus limitaciones, ya que hay muchas zonas con una mínima o nula cantidad de murales. Esto lleva a la necesidad de ampliar el objeto de estudio, tomar en cuenta los retablos, los relieves en piedra, el trabajo en cerámica. Cuando abrimos la mirada a otros materiales, surge la inquietud: ¿se realizó el mismo discurso en estas obras?, ¿podemos ver el mismo desarrollo o, por el contrario, al ser obras permanentes se creó un discurso distinto? e, irremediablemente, se quiere saber ¿cómo colaboraron estas obras, elaboradas en distintos materiales, en la creación de un discurso único en los edificios?

Esto nos conduce a un último tópico, ya que, como se pudo advertir, los muros no se dejaron de decorar en el siglo XVII, al contrario, al ser un espacio vivo, cada nueva

comunidad que los habitaba dejaba huella de sus miedos, sus anhelos y sus deseos. Por ello, es necesario un trabajo que aborde la continuidad de la decoración de los conventos, que estudie las imágenes que se realizaron en los edificios durante los siglos XVII, XVIII y XIX, que defina sus características, sus estilos y el vínculo con la sociedad y quizá, cuando esto se tome en cuenta surjan nuevas voces en la historia.

Todo ello, al final, nos lleva a ver la presente investigación como un primer paso en un camino necesario de emprender. Uno que muestre un pasado, una relación entre los indígenas y españoles, que antes de ser homogéneo y estático, se caracterizó por su heterogeneidad, por su carácter cambiante, por su fluidez y su diversidad, particularidades que dieron pie, en buena medida, a la policromía de la sociedad actual.

ANEXO 1

TEMPORALIDADES DE LOS CONVENTOS

FUNDACIÓN DE LOS CONVENTOS FRANCISCANOS

CONVENTO	FUNDACIÓN ¹	SECULARIZACIÓN ²	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN ³
Tlaxcala	1524	1699	Tlaxcala	nahua
Tezcoco	1527	S XIX	Edo. Méx.	nahua/otomí
Tepeapulco	1529	1772 ⁴	Hidalgo	nahua/otomí/pame
Churubusco ⁵	1530	1849	D.F.	nahua

¹ Las fechas de fundación fueron extraídas de George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México: FCE, 2012), 553-95.

² Los años de secularización fueron extraídos de María Teresa Álvarez Icaza Longoria, *La secularización de doctrina y misiones en el arzobispado de México (1749-189)* (tesis de doctorado en Historia, UNAM, 2012), 227-28; Vera, F. H., "Erecciones parroquiales de México y Puebla" en *Itinerario parroquial de arzobispado de México* (México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981), *passim*.

³ Los grupos de filiación fueron extraídos de Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España*, *passim*.

⁴ J. M. Menes Llaguno, *Historia mínima del Estado de Hidalgo* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2006), 95.

⁵ En 1590 se donó a los franciscanos descalzos. Vera, "Erecciones parroquiales de México y Puebla", 99.

CONVENTO	FUNDACIÓN	SECULARIZACIÓN	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN
Huejotzingo	1530	1642	Puebla	nahua/otomí
Cuautitlán	1532	1754	Edo. Méx.	nahua/otomí
Tlalmanalco	1533	1768	Edo. Méx.	nahua
Tepeaca	1535	1640	Puebla	nahua/popoloca/ otomí
Xochimilco	1535	1786	D.F.	nahua/otomí
Hueytlalpan	1539	1567 ⁶	Puebla	totonaco
Huexotla	1541	1771	Edo. Méx.	nahua/otomí
Tlatelolco	1543	1772 ⁷	D.F.	nahua
Tula	1543	1764	Hidalgo	otomí
Jilotepec	1547	1759	Edo. Méx.	otomí/ mazahua/ pame/nahua
Calpan	1550	1640	Puebla	nahua
Ixtacalco	1550	1770 ⁸	D.F.	nahau
Toluca	1550	19079	Edo. Méx.	mazahua/ otomí/ matlazinca/ nahua
Atlixco	1550 (c.)	1646	Puebla	nahua
Jalacingo	1550 (c.)	1567	Puebla	totonaca/ nahua
Otumba	1550 (c.)	1756	Edo. Méx.	nahua/otomí
Tecamachalco	1551	1640	Puebla	nahua/popoloca
Cholula (San Gabriel)	1552	1646	Puebla	nahua
Cuernavaca	1552	1756	Morelos	nahua
Cuautinchán	1554	1641	Puebla	nahua/popoloca
Tecalli	1554	1640	Puebla	nahua/ otomí/ popoloca
Tepeyanco	1554	1640	Tlaxcala	nahua
Tlalnepantla	1554	1754	Edo. Méx.	nahua
Zacatelco	1554	1699	Tlaxcala	nahua

⁶ Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, 401.

⁷ Gibson, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español* (México: Siglo XXI, 2007), 112

⁸ Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, 112.

⁹ Patronato Arte y Decoro de la Catedral de Toluca, *La catedral de Toluca: Su historia, su arte y su tesoro* (México: Patronato Arte y Decoro de la Catedral de Toluca, 1998), 68.

CONVENTO	FUNDACIÓN	SECULARIZACIÓN	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN
Altihuetzia	1555	1640 ¹⁰	Tlaxcala	Nahua/Otomí/ Tepehua
Metepec	1555	1754	Edo. Méx.	Otomí/ Matlazinca/ Mazahua/ Nahua
Zacatlán de las manzanas	1555	1641	Puebla	Nahua/Totonaco
Cholula (San Andrés)	1557	1646	Puebla	Nahua
Teotihuacán	1557	1771	Edo. Méx.	Nahua/ Otomí/ Popoloca
Acatzingo	1558	1640	Puebla	Nahua
Tepeji del Río	1558	1768	Hidalgo	Nahua
Zinacantepec	1558	1754	Edo. Méx.	Otomí/ Matlazinca/ Mazahua/ Nahua
Alfajayucan	1559	1768	Hidalgo	Otomí/ Mazahua/ Pame/Nahua
Atotonilco de Tula	1560	-----	Hidalgo	Otomí/ Nahua
Huaquechula	1560	1641	Puebla	Nahua
Nativitas	1560	1640 ¹¹	Tlaxcala	Nahua
Tlahuelilpa	1560	-----	Hidalgo	Otomí/ Nahua
Calimaya	1561	1756	Edo. Méx.	Nahua/Otomí/ Matlazinca
Ixtacamaxtitlán	1563	1570	Puebla	Nahua/Totonaca
Ecatepec	1567	1761	Edo. Méx.	Nahua/Otomí
Chiautempan	1569	1641	Tlaxcala	Nahua
Coatlinchán	1569	1768	Edo. Méx.	Nahua/Otomí
Huamantla	1569	1641	Tlaxcala	Nahua
Milpa Alta	1569	1773	D.F.	Nahua/Otomí
Tecomitl	1569	c. 1764 ¹²	D.F.	Nahua/Otomí

¹⁰ Fidel de Jesús Chauvet, *Franciscanos memorables en México* (México: Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, 1983), 112.

¹¹Aunque Gibson menciona que para 1764 se secularizó el culto en Nativitas es más factible que este proceso se haya llevado a cabo en 1640, como lo afirma Chauvet (Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, 112; Chauvet, *Franciscanos memorables en México*, 112).

¹² Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, 112.

CONVENTO	FUNDACIÓN	SECULARIZACIÓN	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN
Tochimilco	1569	1767	Puebla	Nahua
Totimehuacan	1569	1640	Puebla	Nahua/Otomí
Zempoala	1569	1753	Hidalgo	Nahua/ Otomí/Pame
Oxtoticpac	1570	-----	Edo. Méx.	Nahua
Tultitlán	1570	1754	Edo. Méx.	Nahua/Otomí
Tepetitlan	1571	1754	Hidalgo	Otomí
Tulancingo	1575	1754	Hidalgo	Otomí/Nahua
Xiutepec	1575	1765	Morelos	Nahua
Calpulalpan	1576	c.1764 ¹³	Tlaxcala	Nahua
Huichapan	1577	1754	Hidalgo	Otomí/ Pame
Quecholac	1580	1646	Puebla	Nahua/Popoloca
Tulpetlac	1584	-----	Edo. Méx.	Nahua
Apan	1585	1773	Hidalgo	Nahua/ Otomí/ Pame
Atlangatepec	1585	1641 ¹⁴	Tlaxcala	Nahua
Chalco Atenco	1585	1761	Edo. Méx.	Nahua/Otomí
Chiauhtla	1585	1753	Edo. Méx.	Nahua/Otomí
Totolac	1585	1640	Tlaxcala	Nahua
Tehuacán	1586	1640	Puebla	Nahua/Popoloca
Apaxco	1590	-----	Edo. Méx.	Otomí/Nahua
Tecozautila	1620	1756	Hidalgo	Otomí/ Pame

¹³ Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, 112.

¹⁴ Luis Nava Rodríguez, *Tlaxcala en la historia* (México: Progreso, 1972), 106.

FUNDACIÓN DE LOS CONVENTOS DOMINICOS¹⁵

CONVENTO	FUNDACIÓN	SECULARIZACIÓN	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN ¹⁶
Coyoacán	1529	1752	D.F.	nahua/otomí
Oaxtepec	1534	1756	Morelos	nahua
Chimalhuacán-Chalco	1534	1789	Edo. Méx.	nahua
Tepetlaoxtoc	1535	1777	Edo. Méx.	nahua/otomí
Izúcar	1540	1641 / 1755	Puebla	nahua
Amecameca	1547	1774	Edo. Méx.	nahua
Tepapayeca	1550	1641	Puebla	nahua
Tlapanalá	1550	1641	Puebla	nahua
Yautepec	1550	1756	Morelos	nahua
Ixtapaluca	1553	1761	Edo. Méx.	nahua
Tláhuac	1554	1754	D.F.	nahua
Tepoztlán	1559	1776	Morelos	nahua
Chimalhuacán-Atenco	1559	1770	Edo. Méx.	nahua
Coatepec-Chalco	1560	1752	Edo. Méx.	nahua/otomí
Tetela del Volcán	1561	1751	Morelos	nahua
Hueyapán	1561	1751	Edo. Méx.	nahua
Ecatepec	1562	1761	D.F.	nahua/otomí
Azcapotzalco	1565	1914	D.F.	nahua/ matlazincas
Tepexi de la Seda	1567	1774	Puebla	popoloca/ nahua/otomí
Huehuetlán	1569	1755	Puebla	nahua/mazateco
Tenango-Chalco	1570	1772	Edo. Méx.	nahua
Tacubaya	1570	1765	D.F.	nahua
Tlatizapán	1576	1767	Morelos	nahua
Las Amilpas (Cuahtla)	1580	1859	Morelos	nahua
Tlaquiltenango	1590	1751	Morelos	nahua
Mixcoac	1595	1754	D.F.	nahua/otomí

¹⁵ Los datos fueron extraídos de Aban Flores Morán, *El color de la evangelización dominica* (tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM), 121.

¹⁶ Los grupos de filiación fueron extraídos de Peter Gerhard, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821* (México: UNAM, IIH, IG, 1986), *passim*.

CONVENTO	FUNDACIÓN	SECULARIZACIÓN	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN
San Jacinto Tenanitla	1599	1756	D.F.	nahua
Atzitzihuacán	1600	1699	Puebla	nahua
Juchitepec	1603	1751	Edo. Méx.	nahua
Ecatzingo	1603	1751	Edo. Méx.	nahua

FUNDACIÓN DE LOS CONVENTOS AGUSTINOS

CONVENTO	FUNDACIÓN ¹⁷	SECULARIZACIÓN ¹⁸	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN ¹⁹
Totolapan	1534	1766	Morelos	nahua
Yecapixtla	1535	1773	Morelos	nahua
Zacualpan Amilpas	1535	1763	Morelos	nahua
Ocuituco	1536	1751	Morelos	nahua
Molango	1536	1752	Hidalgo	nahua
Atotonilco el Grande	1536	1754	Hidalgo	otomí/ nahua
Ocuilan	1537	1773	Edo. Méx.	ocuilteco/nahua
Meztitlán	1537	s.c.	Hidalgo	nahua
Lolotla	1538 ²⁰	1751	Hidalgo	nahua
Acolman	1540	1754	Edo. Méx.	nahua/otomí
Epazoyucan	1540	1753	Hidalgo	pame/ otomí/nahua
Huahuachina ngo	1543	1754	Puebla	nahua/ otomí / totonaco
Malinalco	1543	s.c.	Edo. Méx.	nahua
Huejutla	1545	1751	Hidalgo	huasteco/ tepehua/ nahua
Tlanchinol	1545	1751	Hidalgo	nahua
Mixquiahuala	1550 ²¹	1568	Hidalgo	otomí/ nahua
Ixmiquilpan	1550	1751	Hidalgo	otomí/ pame
Actopan	1550	1750	Hidalgo	otomí/ pame/ nahua
Chiautla	1550	1777 ²²	Edo. Méx.	nahua
Pahuatlán	1552	c. 1754 ²³	Puebla	nahua/ otomí/ totonaco

¹⁷ Las fechas de fundación fueron extraídas de Antonio Rubial, *El convento agustino y la sociedad novohispana* (México: UNAM, IIH, 1989), 285-98.

¹⁸ Los años de secularización fueron extraídos de Álvarez Icaza Longoria, *La secularización de doctrina y misiones en el arzobispado de México (1749-189)*, 231-32; Vera, F. H., "Erecciones parroquiales de México y Puebla", *passim*.

¹⁹ Los grupos de filiación fueron extraídos de Gerhard, Peter, *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, *passim*.

²⁰ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 621.

²¹ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 623.

²² Leonardo Lomelí, *Breve historia de Puebla* (México: FCE, El Colegio de México, 2001), 114.

²³ Stresser-Péan, Guy, *El Sol-Dios y Cristo* (México: FCE, 2013), 103.

CONVENTO	FUNDACIÓN	SECULARIZACIÓN	ESTADO	GRUPO DE FILIACIÓN
Tezontepec	1554	1753	Hidalgo	otomí/ nahua/ pame
Tlayacapan	1554	1754	Morelos	nahua
Culhuacán	1554	1756	D.F.	nahua/otomí
Chapulhuacan	1557	1750	Hidalgo	nahua
Tutotepec	1557	c. 1754 ²⁴	Hidalgo	otomí/ mazahua
Jonacatepec	1557	1773	Morelos	nahua
Tetepango	1558	c. 1777	Hidalgo	otomí/ nahua
Jumiltepec	1560	1751	Morelos	nahua
Hueyacocotla	1560	1569 ²⁵	Veracruz	nahua/ otomí/ tepehua
Jantetelco	1565	1771	Morelos	nahua
Chietla	1566	1646	Puebla	nahua
Chiapantongo	1566	1756	Hidalgo	otomí/ pame
Huatlatlauca	1566	1775	Puebla	nahua/ popoloca/ otomí
Acatlan	1569 ²⁶	1751	Hidalgo	mixteco
Atlatlahuca	1569	1751	Morelos	nahua
Singuilucan (Zonguilua)	1572	1751	Hidalgo	otomí/ nahua
Xochicoatlan	1572	1753	Hidalgo	nahua
Zacuallipán	1572	1754	Hidalgo	nahua
Ayotzingo	1575	1751	Edo. Méx.	nahua
Tlacuilotepec	1581	1777 ²⁷	Puebla	nahua/ otomí/ totonaco
Atlixco	1590	1646	Puebla	nahua
Tequixquiac	1590	1590	Edo. Méx.	otomí/ nahua
Zacualpan	1593	1763	Edo. Méx.	nahua
Mixquic	1620	1768 ²⁸	D.F.	nahua

²⁴ Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 103.

²⁵ Francisco Téllez Guerrero, "La segregación de Tuxpan y Chicontepec en 1853" en *La Palabra y el hombre*, 83 (1992): 34

²⁶ Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, 621.611-2

²⁷ Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España 1519-1821*, 122.

²⁸ Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, 112.

BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS

AGN	Archivo General de la Nación.
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos.
BUAP	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
CESU	Centro de Estudios Superiores Universitarios.
CIDHEM	Centro de Investigación en Docencia y Humanidades del Estado de Morelos.
CIESAS	Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
COLMEX	El Colegio de México.
COLMICH	El Colegio de Michoacán.
CONACULTA	El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
ENAH	Escuela Nacional de Antropología e Historia.

ENAP	Escuela Nacional de Artes Plásticas.
FAQ	Facultad de Arquitectura.
FCE	Fondo de Cultura Económica.
FFYL	Facultad de Filosofía y Letras.
II	Instituto de Ingeniería.
IIA	Instituto de Investigaciones Antropológicas.
IIB	Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas.
IIFL	Instituto de Investigaciones Filológicas.
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas.
IMSS	Instituto Mexicano del Seguro Social.
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia.
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes.
MUNAL	Museo Nacional de Arte.
SEGOB	Secretaría de Gobernación.
SEP	Secretaría de Educación Pública.
SMA	Sociedad Mexicana de Antropología.
SRE	Secretaría de Relaciones Exteriores.
UAEH	Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
UAEM	Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana.
UAZ	Universidad Autónoma de Zacatecas.
UIA	Universidad Iberoamericana.
UMSNH	Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México.
UV	Universidad Veracruzana.

FUENTES

- Acuña**, René. *Relaciones geográficas del siglo XVI*. 10 volúmenes. México: UNAM, IIA, 1984.
- Adriano**, Juan. “Relación de los pueblos de yndios que los religiosos de la Orden de Ntro padre San Agustín tienen a su cargo en esta Nueva España” en Alipio Ruiz Zavala, *Historia de la provincia agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de México*, 254-262. México: Porrúa, 1984.
- Alfonso X**, rey de Castilla y de León. *Cantigas de santa María*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2008.
- Alva Ixtlilxóchitl**, Fernando de. *Obras Históricas*, 2 volúmenes. México: UNAM, 1975.
- Alvarado Tezozómoc**, Hernando de. *Crónica Mexicana*. Madrid: Dastin, 2001.
- Anglería**, Pedro Mártir de. *Décadas del Nuevo Mundo*. México: José Porrúa e hijos, 1965.
- Anónimo**, *Breuiarum romanum, ex decreto sacrosancti concilij tridentini restitutum Pij V. Pont. Max iussu editum*. Venetis: apud Iuntas, 1571.
- Anónimo**, *Canción catable, o jácara, que si oliera, el diablo que la tuviera*. Perpiñán: Imprenta de A. Lasserre, 1836.
- Anónimo**. *Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594*. México: S. Ch. Hayhoe, 1941.
- Anónimo**. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix. 1843.
- Anónimo**. “Ordenanzas de pintores y doradores” en Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*. México: UNAM, IIE, 1990.
- Anónimo**. *Ordo baptizandi iuxta ritum S. R. Ecclesiæ*. Venetiis: Iohannem Variscum & Socios, 1580.
- Anónimo**. *Recopilación de leyes de los reinos de las indias*. Madrid: Cultura Hispánica, 1973.

- Anónimo**, “Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlatelolco” en *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Bernardino de Sahagún, 789-800. México: Porrúa, 2006.
- Anónimo**, *Rules of the confraternity of St. Augustine established at the augustinian convent*. Limerick: M. Grogan, 1833.
- Aquino**, Tomás de, Santo. *Summa theologica*. 5 volúmenes. Madrid: BAC, 1997.
- Archivo General de la Nación**, *Proceso inquisitorial del cacique de Tetzcoco*. México: Eusebio Gómez de la Puente, 1910.
- Archivo General de la Nación**, *Procesos de indios idólatras y hechiceros*. México: Tip. Guerrero Hnos., 1912.
- Augusto**, César. *Res gestae: divi Augusti*. Madrid: Clásicas, 1994.
- Barlow**, Robert H. “El código de los alfareros de Cuautitlán” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 12(1951): 5-8.
- Basalenque**, Diego de. *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*. México: SEP, 1985.
- _____. *Historia de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del orden N.P.S. Agustín*. México: Jus, 1963.
- Biblia de Jerusalén**. Nueva Edición. Dirigida por José Ángel Ubieta López. Coordinación general de Víctor Morla Asensio. China: Porrúa, 2009.
- Brito Guadarrama**, Baltazar (editor). *Código Boturini. Tira de la peregrinación*. México: INAH, 2015.
- Bruquetas Galán**, Rocío. “Reglas para pintar’ Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI” en *PH*, 24 (1998): 33-44.
- Burgoa**, Francisco de. *Geográfica descripción*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934.
- _____. *Palestra historial de virtudes, y exemplares apostólicos*. México: Porrúa, 1997.

- Cagnolo**, Girolamo. *Splendidissimi iurisconsulti domini Hieronymi Cagnoli... In Constitutiones & leges primi, secundi quinti, & duodecimi Pandectarum quaru m capita sequens pagina indicat aurearum enarrationum liber primus, summariis, numeris, & repertorio copiosissimo quaeque notatu digna ostendentibus adiectis.* Venettis: Hieronymum Scotum, 1554.
- Calderari**, Cesare. *Concetti scritturali intorno al miserere.* Venetia: Gio. Batt. Bonfadini, 1585.
- Caldwell**, Dorigen. "Introduction: Continuities of Place" en *Rome: Continuing Encounters between Past and Present*, 1-17. Abingdon, Oxon: Routledge, 2016.
- Capmany y de Montpalau**, Antonio. *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona.* 5 volúmenes. Madrid: Imprenta de Sancha, 1792.
- Carrilero Martínez**, R. *Ordenanzas de Albacete en el siglo XVI.* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete, 1997.
- Castañeda de la Paz**, María. *Pintura de la peregrinación de los Culhuaque-Mexitin. El Mapa de Sigüenza.* México: CONACULTA, INAH, El Colegio Mexiquense, 2006.
- Castilbranco**, Simón de, *Virtudes y milagros en vida y muerte del fray Juan de Sahagún de la orden de N.P.S. Agustín.* Madrid: Imprenta real, 1669.
- Castro**, Jacobo de. *Árbol chronologico de la santa provincia de Santiago.* Madrid: Editorial Cisneros, 1976.
- Castro**, Manuel de (editor). *Crónica de la provincia franciscana de Santiago, 1214-1614.* Madrid: Archivo Iberoamericano, 1971.
- Cennini**, Cennino. *El libro del arte.* Madrid: Akal, 1988.
- Cervantes de Salazar**, Francisco. *México en 1554. Tres diálogos latinos.* México: UNAM, 2001.
- César Augusto**. *Res gestae: divi Augusti.* Madrid: Clásicas, 1994.

- Charnay**, Désiré. *The ancient cities of the New World: being travels and explorations in Mexico and Central America from 1857-1882*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013 (1887).
- Ciudad Real**, Antonio de. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*. México: UNAM, IIH, 1993.
- Clavijero**, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. México: Porrúa, 2009.
- Clichtove**, Josse. *Elucidatorivm ecclesiasticvm ad officivm ecclesiae pertinentia planivsexponens et qvator libros complectens*. Basel: Johann Froben, 1519.
- Codex Magliabechiano**. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1970.
- Códice Borbónico**. *Manuscrito mexicano de la biblioteca del palais bourbon (libro adivinatorio y ritual ilustrado)*. México: Siglo XXI, 1988.
- Códice Borgia**. México: FCE, 1963.
- Códice Florentino**. *Manuscrito 218-220 de la colección palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 3 volúmenes. México: SEGOB, AGN, 1979.
- Códice Osuna**. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1947.
- Colección de Mendoza o Códice Mendocino**. *Documento mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, Inglaterra*, Francisco del Paso y Troncoso introducción, anotaciones y comentarios. México: Innovacion, 1980.
- Cortés**, Hernán. *Cartas de relación*. México: Porrúa, 2007.
- Covarrubias**, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Crichton**, John Patrick y Ernest Alfred **Wallis Budge**. *The blessing of the waters on the eve of the Epiphany: the greek, latin, syriac, coptic, and russian versions*. Oxford: Oxford University Press, 1901.

- Cruz**, Martín de la, y Juan **Badiano**. *Libellus de medicinalibus indorum herbis*. México: FCE, IMSS, 1991.
- Damasceno**, Juan. *On the divine images*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1980.
- Dávila Padilla**, Agustín. *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*. México: Academia Literaria, 1955.
- Diago**, Francisco. *Historia de la provincia de Aragón de la Orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos: diuidida en dos libros*. Valencia: París, Valencia, 1999.
- Díaz de Toledo**, Pedro. *Proverbios y sentencias de Lucio Aneo Seneca, y de don Yñigo Lopez de Mendoza, marqués de Santillana*. Anvers: Iuan Steelfio, 1552.
- Díaz del Castillo**, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 2007.
- Díaz**, Nicolás. *Tratado del iuyzio final, en el qual se hallaran muchas cosas muy curiosas, y prouechosas para la salud de las armas y recreación de los que las leyerean*. Madrid: Luis Sánchez, 1599.
- Dibble**, Charles E. y Arthur J. O. **Anderson**. *Florentine Codex. General history of the New Spain*, 13 volúmenes. Santa Fe: School of American Research, University of Utah, Monographs of The School of American Research and The Museum of New Mexico, 196.
- Dugdale**, William. *Monasticon anglicanum*. Londres: James Bohn, 1846.
- Durán**, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2002.
- Durand**, Guillaume. *The rationale divinorum officiorum. The foundational symbolism of the early church, its structure, decoration, sacraments and vestments, books I, III and IV*. Louisville: Fons Vitae, 2007.

- Eraclius**, "De coloribus et artibus romanorum", en *Medieval and renaissance treatises on the arts of painting*, de Mary P. Murrifield, 183-259. New York: Dover, 1967.
- Escobar**. Mathías de. *Americana thebaida vitas patrum de los religiosos ermitaños de nuestro padre de San Agustín de la provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. México: IIH, UMSNH, Fondo Editorial Morevallado, 2006.
- Falcón Pérez**, M. I., *Ordenanzas y otros documentos relativos a las corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- Fernández de Oviedo y Valdés**, Gonzalo. *Las quinquagenas de la nobleza de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1880.
- Focher**, Juan. *Itinerario del misionero en América*. Madrid: V. Suarez, 1960.
- Franco**, Alonso. *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México*. México: Imprenta del Museo Nacional, 1900.
- Gante**, Pedro de. "Carta de fray Pedro de Gante al emperador del 31 de octubre de 1532" en Ernesto de la Torre Villar, "Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América" en *Estudios de Historia Novohispana* 5 (1974): 9-77.
- Garay**, Manuel. *Compendio chronologico, con nuevas addiciones, a la primera parte de la chronica de la santa provincia de Burgos*. Pamplona: Oficina de Pedro Joseph Ezquerro, 1742.
- García Icazbalceta**, Joaquín (editor). *Códice franciscano siglo XVI. Informe de la provincia del Santo Evangelio al visitador lic. Juan de Ovando. Informe de la provincia de Guadalajara al mismo. Cartas de religiosos, 1533-1569*. México: S. C. Hayhoe, 1941.
- _____. (editor). *Nueva colección de documentos para la historia de México*. 5 volúmenes. México: Andrade y Morales, 1886-1892.

_____. *Don fray Juan de Zumárraga primer obispo y arzobispo de México*. México: Porrúa, 1947.

_____. *Relaciones de varios viajeros ingleses en la Ciudad de México*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1963.

González Dávila, Gil. "Teatro eclesiástico de la s[anta] Iglesia de Mechoacán, vidas de sus obispos y cosas memorables de su sede" en *Teatro eclesiástico de la primitiva iglesia de las Indias Occidentales, vidas de sus arzobispos, obispos, y cosas memorables de sus sedes (Nueva España)*, 229-277. Castilla y León: Universidad de León, 2004.

Grijalva, Juan de. *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España*. México: Porrúa, 1985.

Guadalupe, Andrés de. *Historia de la santa provincia de los Ángeles de la Regular Observancia y Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*. Madrid: Editorial Cisneros, 1993.

Guevara, Antonio de. *Libro áureo de Marco Aurelio. Década de césares*. Madrid: Turner, 1994 [1528].

Guglielmi, Nilda (editor), *El fisiólogo. Bestiario medieval*. Madrid: Eneida, 2002.

Hebrera y Esmir, José Antonio de. *Crónica de la provincia franciscana de Aragón*. Madrid: Editorial Cisneros, 1991.

Hernández, Francisco. *Historia de las plantas de Nueva España*, 3 volúmenes. México: Imprenta Universitaria, 1942-1946.

Hipona, San Agustín, *Confesiones. Contra los académicos. De la vida feliz. Soliloquios. La inmortalidad del alma. El maestro. La catequesis de los principiantes. La naturaleza del bien contra los maniqueos*. Madrid: Gredos, 2012.

_____. *La Ciudad de Dios. Obras completas XVI*. Madrid: BAC, 2004.

_____. *Las confesiones*. Madrid: Akal, 1986.

_____. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1991.

Horacio. *Odas*. Madrid: Gredos, 2010.

J.Y.M. *Los perfumes de Barcelona. Canción catable, que si oliera, el diablo que la leyera*.
Palma: Imprenta de A. Gibert, 1844.

Jordán, Jaime. *Historia de la provincia de la corona de Aragón de la sagrada Orden de los Ermitaños de N. gran padre San Agustín*. Valencia: Imprenta de Antonio Bordazar, 1704.

Kirchhoff, Paul, Lina **Odena Güemes** y Luis **Reyes García**, *Historia tolteca-chichimeca*. México: CIESAS, 1989.

Lambruschini, Luis. *De la inmaculada concepción de María: disertación polémica*. Barcelona: Pablo Riera, 1843.

Lejarazu, Herman. "Códice Nuttall, lado 2: La historia de Tilantongo y Teozacoalco" en *Arqueología Mexicana, número especial 29* (2009): 42-43.

León Portilla, Miguel (editor). *Cantares mexicanos*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, IIB, IIFIL, IIH, Fideicomiso Teixidor, 2011.

_____. *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*. México: Era, El Colegio Nacional, 2012.

Lobera y Abio, Antonio. *El por qué de todas las ceremonias de la Iglesia y sus misterios*. Paris: Mezin, 1846.

López de Velasco, Juan. *Geografía y descripción universal de las Indias recopilado por el cosmógrafo-cronista Juan López de Velasco desde el año de 1571 al de 1574*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1894.

López, Juan. *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo, y de su Orden de Predicadores*. España: Editorial Maxtor Librería, 2003.

Lorenzana, Francisco Antonio. *Concilios provinciales primero y segundo*. México: Imprenta de D. Joseph Antonio de Hogal, 1769.

- Marca**, Francisco. *Crónica de la provincia franciscana de Cataluña*. Madrid: Editorial Cisneros Madrid, 1987.
- Massot**, Josep. *Compendio historial de los hermitaños de nuestro padre San Agustín del principado de Cataluña*. Barcelona: Juan Jolis, 1699.
- O'0**, Ma. Teresa Sepúlveda y Herrera interpretación y análisis. México: Arqueología Mexicana, Editorial Raíces (especial 14), 2003.
- Mendieta**, Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. México: CONACULTA, 1997.
- Mendoza**, Antonio de, "El gobierno del primer virrey de España" en *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*, Ernesto de la Torre Villar coordinador. México: Porrúa, 1991.
- Mohar Betancourt**, Luz María. *Códice Mapa Quinatzin: justicia y derechos humanos en el México antiguo*. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos México, CIESAS, Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- Molina**, Alfonso de. *Confesionario mayor en la lengua mexicana y castellana, 1569*. México: UNAM, IIFL, IIH, 1984.
- _____. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. México: Porrúa, 2008.
- Motolinía**, Fray Toribio de Benavente o. *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*. México: Porrúa, 2001.
- _____. *Memoriales o libros de la Nueva España y de los naturales della*. México: UNAM, 1971.
- Muñoz Camargo**, Diego. "Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala" en *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala. Volumen IV*, editado por Rene Acuña. México: UNAM, IIH, 1984.

- Muñoz**, Diego. "Descripción de la provincia de los apóstoles San Pedro y San Pablo en las Indias de la Nueva España" en *Archivo Iberoamericano* (1922): 383-425.
- Ojea**, Hernando. *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la Orden de Sto. Domingo*. México: Museo Nacional de México, 1897.
- Olmos**, Andrés de. *Arte de la lengua mexicana*. México: UNAM, IIH, 2002.
- Ortega**, Pablo Manuel. *Crónica de la provincia franciscana de Cartagena*. Madrid: Editorial Cisneros, 1980.
- Pacheco**, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Panofsky**, Erwin, editor. *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Paso y Troncoso**, Francisco del. *Papeles de Nueva España*. Madrid: Est. Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1905.
- Picaud**, Aymeric. *Guía del peregrino medieval ("Codex Calixtinus")*. Sahagún: Centro de Estudios del Camino de Santiago, 1991.
- Pomar**, Juan Bautista y Alonso de **Zurita**, "Relación de la genealogía y linaje de los señores que han señoreado esta tierra de la Nueva España" en *Literaturas indígenas*, Miguel León-Portilla editor. México: Promexa, 1985.
- Portillo y Aguilar**, Sebastián. *Crónica espiritual agustiniana. Vidas de santos, beatos y venerables religiosos y religiosas del orden de su gran padre Agustín, para todos los días del año*. Madrid: Imprenta de fray Alonso Orozco, 1732.
- Quevedo**, Francisco de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1952.
- Quignonez**, *Breviarium romanum ex sacra potissimum scriptura et probatis sanctorum*. Lugduni: Theobaldum Paganum, 1546.
- Quiñones Keber**, Eloise. *Codex telleriano-remensis*. Austin: University of Texas Press, 1995.

- Reyes García**, Luis, Eustaquio **Celestino Solís**, Armando **Valencia Ríos**, Constantino **Medina Luna** y Gregorio **Guerrero Díaz**, *Documentos nauas de la Ciudad de México del siglo XVI*. México: CIESAS, AGN, 1996.
- Reyes García**, Luis. *¿Cómo te confundes? ¿acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*. México: CIESAS, Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, 2001.
- Rojas Rabiela**, Teresa, Elsa Leticia **Rea López** y Constantino *Medina Lima*. *Vidas y bienes olvidados. Testamentos indígenas novohispanos*. 3 volúmenes. México: CIESAS, 1999.
- Roman**, Jeronimo. *Chronica de la orden de los ermitanos del glorioso padre sancto Augustin, diuidida en doze centurias*. Salamanca: Terranova, 1569.
- Romero Galván**, José R. *Contextos y texto de una crónica. Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la Orden de Santo Domingo de fray Hernando Ojea, O.P.* México: UNAM, IIH, 2007.
- Rufo**, Thomæ. *Historia almi Ferrariæ gymnasii in duas partes divisa*. Ferrariae: Bernardini Pomatelli, 1735.
- Saavedra Guzmán**, Antonio de. *El peregrino indiano*. Madrid: Pedro Madrigal, 1599.
- Sahagún**, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Ángel María Garibay K., numeración, anotaciones y apéndices, 4 volúmenes. México: Porrúa, 1956.
- _____. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Juan Carlos Temprano editor, 2 volúmenes. Madrid: Dastin, 2001.
- _____. *Coloquios y doctrina cristiana: con que los doce frailes de san Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España*. Miguel León-Portilla paleografía, versión del náhuatl, estudio y notas. México: UNAM, IIH, 1986.

- Salazar de Mendoza**, Pedro. *Crónica de la provincia franciscana de Castilla*. Madrid: Editorial Cisneros, 1977.
- San Buenaventura**, *Leyenda mayor de san Francisco*. Madrid: BAC, 1998.
- Santa Cruz**, José de. *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*. Madrid: Editorial Cisneros, 1989.
- Schwaller**, John Frederick. "Constitution of the cofradía del Santísimo Sacramento of Tula, Hidalgo, 1570", *Estudios de Cultura Náhuatl*, XIX (1989): 218-239.
- Seneca**, Lucio Anneo. *Cartas a Lucilio*. México: UNAM, 1980.
- Serlio**, Sebastián. *Tercer y cuarto libro de Architectura*. México: Gobierno del Estado de Puebla, IIB, UNAM, Facultad de Arquitectura, LunArena, 2006.
- Siro**, Publilio. *Publilii syri mimi sententiae*. Hildesheim: G. Olms, 1964.
- Solís**, Eustaquio Celestino, Armando **Valencia R.** y Constantino **Medina Luna**, *Actas de cabildo de Tlaxcala, 1547-1567*. México: AGN, 1984.
- Solís**, Eustaquio Celestino. *Anales de Tecamachalco, 1398-1590*. México: Gobierno del Estado de Puebla, FCE, 1992.
- Stanley Smith**, Cyril, y John G. **Hawthorne**, *Mappae clavicula. A little key to the world of medieval techniques*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1974.
- Sue**, E. *El judío errante*. Madrid, José Gaspar, 1844.
- Syri**, Publilii. *Selectae sententiae: Dionysii Catonis Disticha de moribus*. Lvgvndi Batavorvm: ex Office Plantiniana, 1598.
- Tena Martínez**, Rafael. *Códice Aubin*. México: INAH, Secretaría de Cultura, 2018.
- Teófilo**. *Las diversas artes. Tratado medieval sobre pintura, trabajo en vidrio y metalistería*. México: La Rana, 2002.
- Torquemada**, Fray Juan de. *Monarquía indiana*. México: Porrúa, 1969.
- _____. *Monarquía indiana de los veinte y un libros rituales*. México: UNAM, 1975-79.

- Torre Villar**, Ernesto de la. *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*. México: Porrúa, 1991.
- Torres**, Alonso de. *Crónica de la provincia franciscana de Granada*. Madrid: Editorial Cisneros Madrid, 1983.
- Valadés**, Diego. *Retórica cristiana*. México: FCE, 2003
- Valle**, Perla. *Códice de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough) Estado de México*. México: Colegio Mexiquense, 1994.
- Varela de Salamanca**, Juan. *Recopilación delas ordenanças dela muy noble e muy leal cibdad de Seuilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos: cartas y prouisiones reales: para la buena gouernacion del bien publico y pacifico regimiento de Seuilla y su tierra. Fecha por mandado delos muy altos y muy poderosos: catholicos reyes y señores don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria e por su real prouision*. Seuilla: Iuan Varela de Salamanca, 1527.
- Vázquez de Espinosa**, Antonio. *Compendio y descripción de las indias*. Madrid: Historia 16, 1992.
- Vera**, Fortino Hipólito. *Itinerario parroquial del arzobispado de México*. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981.
- Verini**, Giovanni Battista. *Incipit liber primus Elementorum litterarum*. Florence: Alessandro Paganino, 1526.
- Vetancurt**, Agustín de. *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del nuevo mundo de las indias. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la provincia del Santo Evangelio en México*. México: Porrúa, 1982.

- Villegas**, Alonso de. *Flos sanctorum. Segunda parte y historia general en que se escribe la vida de la virgen scratissima madre de Dios y señora nuestra y la delos sanctos antiguos, que fueron antes de la venida de nuestro salvador al mundo*. Barcelona: Casa de Damián Bages, 1586.
- Vinci**, Leonardo da. *Aforismos*. Madrid: Espasa Calpe, 1965.
- Viseo**, Juan Bautista. *Sermonario en lengua mexicana*. México: Diego Davalos, 1606.
- Vorágine**, Jacobo de. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Zavala**, Silvio, y María **Castel**. *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España*. Volumen 1. 1575-1576. México: FCE, 1934.
- _____. *Libros de asientos de la gobernación de la Nueva España*. México: AGN, 1982.
- Zesati Estrada**, Carlos (presentación, revisión y notas). *Evangelios apócrifos*. México: CONACULTA, 1995.
- Zumarraga y Lares**, fray Juan de. *Regla cristiana breve*. Pamplona: Eunate, 1994.

LIBROS Y ARTÍCULOS

Acosta Jorge R. y Carlos **Hernández Reyes**. *Proyecto Cholula*. México: Mecanoescrito, 1968.

Acosta, Jorge. "Interpretación de algunos datos obtenidos en Tula relativos a la época tolteca" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, XIV, 2 (1956-7): 75-110.

_____. "La cerámica de Cholula" en *Los pueblos y señoríos teocráticos. El periodo de las ciudades urbanas*, primera parte, 123-33. México: INAH, 1975.

_____. "La decimotercer temporada de exploraciones en Tula, Hgo." en *Anales del INAH*, XVI (1964): 47-75.

_____. "La pirámide de El Corral de Tula, Hgo." en *Proyecto Tula* (primera parte). Eduardo Matos Moctezuma coordinador, 27-49. México: INAH, 1974.

_____. "Las exploraciones en Tula, Hidalgo, durante la XI temporada, 1955" en *Anales del INAH*, II (1960): 39- 72.

_____. "Resumen de los informes de las exploraciones arqueológicas en Tula, Hgo. durante las novenas y décimas temporadas, 1957" en *Anales del INAH*, IX (1957): 119-169.

_____. *El palacio de Quetzalpapatl*. México: INAH, 1964.

Aguad, Carolina. *El misticismo en el estilo gótico*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.

Aguilar Moreno, Manuel. *Utopía de piedra*. México: Conexión Gráfica, 2005.

Alberro, Solange. "El imperial colegio de Santa Cruz y las aves de rapiña. Una modesta contribución a la microfísica del poder a mediados del siglo XVI" en *Historia Mexicana* LXIV, 1 (2014): 7-64.

- Albornoz Bueno**, Alicia. *La memoria del olvido. El lenguaje del tlacuilo. Glifos y murales de la iglesia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, Hidalgo. Teopan dedicado a Tezcatlipoca*. México: UAEH, 1994.
- Alcocer Martínez**, Mariano. *Historia económica de México: notas monográficas*. México: América, 1952.
- Alcoy**, Rosa. "Ferrer Bassa y el italianismo: revisiones sobre la trama de un nuevo catálogo" *Antichità Viva* XXX, 1-2 (1991): 5-16.
- Alegre Carvajal**, Esther, Antonio **Perla de las Parras** y Jesús **López Díaz**. *La materia del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016.
- Aliaga Morell**, Joan. "El taller de valencia en el gótico internacional" en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, coordinado por María Del Carmen Lacarra Ducay, 207-43. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, 2007.
- Alonso P.**, José R. *Introducción a la historia de la arquitectura*. Barcelona: Reverté, 2005.
- Alonso**, Carlos. *Agustín de Coruña: segundo obispo de Popayán, 1589*. Valladolid: Estudio Agustiniano, 1993.
- Alpers**, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: H. Blume, 1987.
- Álvarez Gutiérrez**, Luís. *El movimiento observante agustiniano en España y su culminación en tiempo de los Reyes Católicos*. Roma: Analecta Augustiniana, 1978.
- Álvarez Icaza Longoria**, María Isabel. *El códice Laud, su tradición, su escuela, sus artistas*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2014.
- Álvarez Icaza Longoria**, María Teresa. *La secularización de doctrinas y misiones en el arzobispado de México 1749-1789*. México: UNAM, IIH, 2015.
- Álvarez Palenzuela**, Vicente Ángel. *Historia de España*. Barcelona: Ariel, 2002.

- Ángeles Jiménez**, Pedro. "Apeles y tlacuilos: Marcos Griego y la pintura cristiano indígena del siglo XVI en la Nueva España" en *De arquitectura, pintura y otras artes*. México: UNAM, IIE, 2004.
- Anguiano**, Mariana y Matilde **Chiapa**. "Estratificación social en Tlaxcala durante el siglo XVI" en *Estratificación social en Mesoamérica prehispánica*, editado por Pedro Carrasco y Johana Broda, 118-156. México: SEP, INAH, 1976.
- Angulo Iñiguez**, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. 4 volúmenes. Barcelona: Salvat, 1950.
- Aniz Iriarte**, Cándido. "Santa Margarita de Hungría. Al servicio de la paz" en *Familia Dominicana. Vol. III: Estampas de místicos*. 39-55. Careluega: OPE, 1986.
- Anónimo**. *La catedral de Toluca: su historia, su arte y su tesoro*. México: Patronato Arte y Decoración de la Catedral de Toluca, 1998.
- Antal**, Frederick. *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- _____. *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza, 1989 (1948).
- Antequera Luengo**, Juan José. *Religión y misticismo en los símbolos oficiales (Sevilla, Huelva, Córdoba)*. Sevilla: Facediciones, 2008.
- Anunziata Cosentino**, Delia. *Las joyas de Zinacantepec. Arte colonial en el monasterio de San Miguel*. México, El Colegio Mexiquense, A.C. 2003.
- Aramoni Calderón**, Dolores. "Renacimiento de la cofradía de San Agustín Tapalapa", *Anuario Instituto de Estudios Indígenas* IV (1994): 141-150;
- Arriola y de Javier**, María Pilar. *Colección de tapices de la Diputación Provincial de Madrid*. Madrid: Diputación Provincial, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Diputación Provincial de Madrid, 1976.
- Arroyo**, Esteban. *Los dominicos, forjadores de la civilización oajaqueña*. Oajaca: R. G. Plaza, 1961.

- Artigas**, Juan Benito. *Capillas abiertas aisladas de México*. México: UNAM, FAQ, 1982.
- _____. *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*. México: UNAM, 1979.
- _____. *México. Arquitectura del siglo XVI*. México: Taurus, 2010.
- Aspurz**, Lázaro de. *Manual de historia franciscana*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1954.
- Atienza López**, Ángela. *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*. Madrid: Marcial Pons Historia, Universidad de La Rioja, 2008.
- Atkinson**, James. *Lutero y el nacimiento del protestantismo*. Madrid: Alianza, 1971.
- Auerbach**, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE, 2011.
- Ávila**, Ana, José Rogelio **Buendía**, Luís **Cervera Vera**, M^a Concepción **García Gaínza** y Joan **Sureda Pons**. *El siglo del Renacimiento*. Madrid: Akal, 1998.
- Ávila**, Ana. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Ávila**, Gaspar. “El valeroso español y primero de su casa” en *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Domingo García Morràs, 1668.
- Ayerza Elizarain**, Ramón. “Los modelos del Renacimiento en la costa guipuzcoana: el caso del convento dominico de San Telmo en San Sebastián” en *Errenazimentuko Artearen Berrikusketak. Revisión del Arte del Renacimiento*, 17 (1998): 211-20.
- Ayllón Gutiérrez**, Carlos. *La Orden de Predicadores en el sureste de Castilla. Las fundaciones medievales de Murcia, Chinchilla y Alcaraz hasta el concilio de Trento*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, 2002.
- Azcárate**, José María. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Báez Macías**, Eduardo. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: UNAM, 2003.

- _____. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: UNAM, ENAP, 2008.
- Baird**, Ellen Taylor “Naturalistic and symbolic color at Tula, Hidalgo” en *Painted architecture and polychrome monumental sculpture in Mesoamerica*, E. H. Boone editor. Washington, D. C.: Dumbarton Oaks, 1985.
- Balbino**, Marcos. “Literatura religiosa en el siglo de oro español” en *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI, tomo 3, volumen 2 de Historia de la Iglesia en España*, dirigida por Ricardo García Villoslada, 443-558. Madrid: BAC, 1980.
- Balderas Vega**, Gonzalo. *Cristianismo, sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*. México: UIA, Plaza y Valdés, 2008.
- Ball**, Phillip. *La invención del color*. España: Turner, 2001.
- Ballesteros García**, Víctor Manuel. *Aquí se enseñan los arcanos celestes: la iglesia y el convento de Atotonilco el Grande, Hidalgo*. México: UAEH, 2003.
- _____. *La iglesia y el convento de Todos los Santos de Zempoala, Hidalgo, y su comarca*. México: UAEH, 2003.
- _____. *La pintura mural del convento de Actopan*. México: UAEH, 1999.
- _____. *San Andrés de Epazoyucan: arte agustino del siglo XVI*. México: UAEH, 1989.
- Barjau**, Luis. *Náufragos españoles en tierra maya*. México: INAH, 2011.
- Barrueco**, Manuel. *Los agustinos en Cataluña: historia, leyendas, tradiciones y misioneros, 1300-1900*. Barcelona: M. Barrueco. 1992.
- Bartra**, Roger. *El salvaje en el espejo*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Era, 1992.
- Baschet**, Jérôme. *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*. México: FCE, 2009.
- Bataillon**, Marcel. *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: FCE, 1966.

- Batista González**, Juan. *España estratégica: guerra y diplomacia en la historia de España*. España: Sílex, 2007.
- Baudot**, Georges. *La pugna franciscana por México*. México: Alianza, CONACULTA, 1990.
- Baxandall**, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: G. Gili, 1978.
- Bazarte Martínez**, Alicia. "Las limosnas de las cofradías: su administración y destino" en *Cofradías, capellanías y obras pías en la América colonial*, María del Pilar Martínez López Cano, Gisela von Wobeser y Juan Guillermo Muñoz Correa coordinadores, 65-74. México: UNAM, IIH, FFyL, 1998.
- _____. *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1860)*. México: UAM, 1989.
- Bechtloff**, Dagmar. "La formación de una sociedad intercultural: las cofradías en el Michoacán colonial" en *Historia Mexicana*, LXVIII, 4 (1993): 251-263.
- Belting**, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- Beltrán de Heredia**, Vicente *Las corrientes de espiritualidad entre los dominicos de Castilla durante la primera mitad del siglo XVI*. Salamanca: Biblioteca de Teólogos Españoles, 1941.
- Berlin**, Brent y **Paul Kay**. *Basic color terms. Their universality and evolution*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Bermúdez Pareja**, Jesús. *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987.
- Bernis Madrazo**, Carmen. "Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha" en *Cuadernos de La Alhambra* 18 (1982): 21-50.
- Besançon**, Alain. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. España: Siruela, 2003.

- Bieniak**, Magdalena. "The sentences commentary of Hugh of St.-Cher" en *Mediaeval commentaries on the sentences of Peter Lombard*. Leiden: Brill, 2009.
- Binski**, Paul. *Pintores*. Madrid: Akal, 2000.
- Blanco**, Anthinea, y Dillingham **Reed**, *La plaza mexicana: escenario de la vida pública y espacio simbólico de la ciudad*. México: UNAM, 1984.
- Blockmans**, Wim. *Carlos V: la utopía del imperio*. Madrid: Alianza, 2015.
- Blunt**, Anthony. *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Boime**, Albert. *El arte en la época de la revolución, 1750-1800*. Madrid: Alianza, 1994.
- _____. *El arte en la época del bonapartismo, 1800-1815*. Madrid: Alianza, 1996.
- Bonne**, Jean-Claude. "Les ornements de l'histoire" en *Annales Histoire Sciences Sociales* 51, part. 1 (1996): 37-70.
- _____. *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris: Le Sycomore, 1984.
- Boone Hill**, Elizabeth. "Towards to more precise definition of the aztec painting style" en *Pre-Columbian Art History: selected readings*, Alana Cordy-Collins editor. Palo Alto, California: Peek Publications, 1982.
- _____. *Relatos en rojo y negro*. México: FCE, 2010.
- Boone**, Elizabeth y Michael E. **Smith**, "Posclassic internacional styles and symbol set", en *The Posclassic mesoamerican world*, editado por Elizabeth Boone y Michael E. Smith. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2003.
- Borah**, Woodrow y Sherburne F. Cook. *The aboriginal population of central Mexico on the eve of the Spanish conquest*. Berkeley: University of California Press, 1963.
- _____. *The population of central Mexico in 1548: an analysis of the Suma de visitas de pueblos*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- Borges**, Pedro. *Métodos misionales en la cristianización de América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Misionología Española, 1958.

- Borras Gualis**, Gonzalo M., y Manuel **García Guatas**, *La pintura románica en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1978.
- Bourdieu**, Pierre, *La distinción*. México: Taurus, 2012 (1979).
- _____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2011 (1992).
- Bourgeois**, Henri, Bernard **Sesboüé** y Paul **Tihon**. *Historia de los dogmas*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 1996.
- Bracamonte y Sosa**, Pedro *La conquista inconclusa de Yucatán: los mayas de las montañas, 1560-1680*. México: CIESAS, 2001.
- Brading**, David A. *Mineros y comerciantes en el México borbónico, 1763-1810*. México: FCE, 1975.
- Bruquetas Galán**, Rocío. “Los gremios, las ordenanzas, los obradores” en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2010.
- Bruyne**, Edgar de. *Estudios de estética medieval. De Boecio a Juan Escoto Erígena*. Madrid: Gredos, 1958.
- Buendía**, José Rogelio, y Ana **Ávila**. “La pintura” en *El siglo del Renacimiento*, Ana Ávila, José Rogelio Buendía, Luís Cervera Vera, M^a Concepción García Gaínza y Joan Sureda Pons, 193-250. Madrid: Akal, 1998.
- _____. “Sobre la pintura y los pintores” en *El siglo del Renacimiento*, Ana Ávila, José Rogelio Buendía, Luís Cervera Vera, M^a Concepción García Gaínza y Joan Sureda Pons, 33-48. Madrid: Akal, 1998.
- Cabello y Doderó**, Javier. *La iglesia de la Vera Cruz*. Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1951.
- Calders**, Pere. *Acolman: un convento agustino del siglo XVI*. México: Atlante, 1945.

- Cama Villafranca**, Jaime. *Tetela del Volcán. Un ejercicio de conservación*. México: INAH, 2006.
- Camelo Arredondo**, Rosa, Jorge Gurría Lacroix y Constantino Reyes Valerio, *Juan Gerson: tlacuilo de Tecamachalco*. México: INAH, 1964.
- Camille**, Michael. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal, 2000.
- Camón Aznar**, José. *Pintura medieval española*. Volumen XXII de *Summa Artis*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- Campo**, Rafael Martín del. "Ensayo de interpretación del Libro Undécimo de la Historia de Sahagún" en *Anales del Instituto de Biología*, 9 (1938): 379-91.
- _____. "Ensayo de interpretación del Libro Undécimo de la Historia general de las cosas de la Nueva España de fray Bernardino de Sahagún. II. Las aves" en *Anales del Instituto de Biología*, 11 (1940): 385-408.
- _____. "Ensayo de interpretación del Libro Undécimo de la Historia general de las cosas de la Nueva España de fray Bernardino de Sahagún. III. Los mamíferos" en *Anales del Instituto de Biología*, 12 (1941) 489-506.
- Campos Cortés**, Georgina Isabel. "El origen de la plaza pública en México: usos y funciones sociales" en *Argumentos*, XXIV, 66 (2011): 83-118.
- Cantera Montenegro**, Margarita, y Santiago **Cantera Montenegro**. *Las órdenes religiosas en la Iglesia medieval. Siglos XIII a XV*. Madrid: Arco/ Libros, 1998.
- Cantera Ortiz de Urbina**, Jesús. *Refranero latino*. Madrid: Akal, 2005.
- Carballo**, David M. *Urbanization and Religion in Ancient Central Mexico*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Carbonell i Esteller**, Eduard. *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*. Barcelona: Artstudi, 1981.

- Carlos Morales**, Carlos Javier de. *Felipe II, el imperio en bancarrota: la hacienda real de Castilla y los negocios financieros del rey prudente*. España: Dilema, 2008.
- Carmagnani**, Marcello. *El regreso de los dioses: el proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII*. México: FCE, 1988.
- Carrasco M.**, Rolando. "El *exemplum* como estrategia persuasiva en la *Rhetorica christiana* (1579) de fray Diego Valadés" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXII, 77 (2000): 33-66.
- Carrasco**, Pedro. "La transformación de la cultura indígena durante la colonia" en *Historia Mexicana*, XXV, 2 (1975): 175-203.
- _____. *Estructura político-territorial del Imperio tenochca*. México: FCE, COLMEX, 1996.
- Carrera Stampa**, Manuel. *Los gremios mexicanos*. México: Edipsa, 1954. 251.
- Carrero Santamaría**, Eduardo y Gloria **Fernández Somoza**, "El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias" en *Anuario de Estudios Medievales* 35 (2005): 385-402.
- Carrillo de Albornoz**, José Miguel. *Los hijos de Isabel de Moctezuma*. México: Nueva Imagen, 1998.
- Casanova González**, Edgar. *Espectroscopías raman y SERS en el estudio del patrimonio cultural mexicano*. Tesis de doctorado en Ciencia e Ingeniería de Materiales, UNAM, 2012.
- Casares Gil**, Hermelinda. *La predicación dominica en el siglo XVI: el caso de sus monasterios en el estado de Morelos*. Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 1995.
- Casas**, Narciso. *Técnicas y secretos en dibujo, pintura y restauración*. Madrid: Bubok Publishing, 2012.
- Caso**, Alfonso. "El Templo de Tenayuca estaba dedicado al culto solar (estudio de los jeroglíficos)" en *Tenayuca*. 361-79. México: CONACULTA, INAH, 1935.

- _____. "Las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala" en *Antología de Tizatlán*, Ángel García Cook y Beatriz Leonor Merino Carrión compiladores, 36-70. México: Gobierno del Estado de Tlaxcala, INAH, 1996.
- _____. *El pueblo del sol*. México: FCE, 1953.
- _____. *Los barrios antiguos de Tenochtitlan y Tlatelolco*. México: Imprenta aldina, 1956.
- _____. *Reyes y reinas de la mixteca*, 2 volúmenes. México: FCE, 1977.
- Castex, Jean.** *Renacimiento barroco y clasicismo. Historia de la arquitectura, 1420-1720*. Madrid: Akal, 1990.
- Castillo Hernández, Mario Alberto.** *El mundo del color en Cuetzalán*. México: INAH, 2000.
- Castiñeiras, Manuel A.** "Las fuentes antiguas en el menologio medieval hispano: la pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de Isidoro y del calendario de Filócalo" en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XII, 1 (1994): 77-100.
- Caudwell, C.** *Una cultura moribunda. La cultura burguesa*. México: Grijalbo, 1970 (1949).
- Cazenave-Tapie Alcaide, Christiane.** *El convento agustino de Epazoyucan y su iconografía*. Tesis licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1986.
- _____. *La pintura mural del siglo XVI*. México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1996.
- Céspedes del Castillo, Guillermo.** *Los Austrias: Imperio español en América*. Barcelona: Vicens-vives, 1972.
- Chanfón Olmos, Carlos.** "Antecedentes del atrio mexicano del siglo XVI" en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, 1 (1985): 4-16.
- _____. "Dos representaciones del atrio mexicano en el siglo XVI" en *Churubusco*, 77 (1978): 9-22.
- _____. *Curso de historia de la arquitectura del siglo XVI en México*, 3 volúmenes. México: UNAM, 1978.

- Chauvet**, Fidel de Jesús. *Franciscanos memorables en México*. México: Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, 1983.
- _____. *Los franciscanos en México, (1523-1980): historia breve*. México: Provincia del Santo Evangelio de México, Tradición, 1989.
- Chávez Molotla**, Brenda, *Itinerarios transoceánicos de un ornamento clásico. Modelos del grutesco novohispano en el arte cristiano-indígena del siglo XVI*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2018.
- _____. *La pintura mural de grutesco en el siglo XVI: trabajo pictórico, tecnología y circulación de imágenes en conventos novohispanos*. Tesis de licenciatura en Arqueología, ENAH, 2013.
- Chevalier**, François. *La formación de los latifundios en México: haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII*. México: FCE, 1999.
- Chico**, Ma. Victoria, *La pintura gótica del siglo XV*. España: Vicens-vives, 1989.
- Cid Priego**, Carlos. "Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá" en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 15 (1962): 5-102.
- Clark**, Timothy J. *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: G.Gili, 1981.
- Cline**, Howard F. "Civil congregations of the indians in New Spain, 1598-1606" en *The Hispanic American Historical Review*, XXIX (1949): 349-369.
- Contreras Martínez**, José Eduardo, "Hallazgos arqueológicos en Ocotelulco, Tlaxcala" en *Arqueología* 7 (1992): 113-8.
- _____. "La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco, Tlaxcala" en *La escritura pictográfica en Tlaxcala, dos mil años de experiencia mesoamericana*, Luis Reyes coordinador, 54-61. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, 1993.

- Cook**, Sherburne F. y Woodrow **Borah**. *The indian population of central Mexico, 1531-1610*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- Cook** Sherburne F. y Lesley **Byrd Simpson**. *The population of central Mexico in the sixteenth century*. Berkeley : University of California Press, 1948.
- Copete**, Marie-Lucie. “De la escritura de la misión a la cultura política. Saberes contextualizados en el Compendio (1619) del misionero jesuita Pedro de León” en *Missions d'évangélisation et circulation des savoirs. XVIe-XVIIIe siècle* en Charlotte de Castelneau, Marie-Lucie Copete, Aliocha Maldavsky e Ines G. Županov, 351-374. Madrid: Casa de Velázquez, 2011.
- Corcuera de Mancera**, Sonia. *El fraile, el indio y el pulque. Evangelización y embriaguez en la Nueva España (1523-1548)*. México: FCE, 1991.
- Córdova**, M. *El convento de San Miguel de Huejotzingo*, Puebla. México: INAH, 1992.
- Corona Núñez**, José. “Antonio Uitziméngari, primer humanista tarasco” en *Humanistas novohispanos de Michoacán*, 49-62. Morelia: UMSNH, 1982.
- Crewe**, Ryan Dominic. *Franciscan spirituality and mission in New Spain, 1524–1599*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Cruz**, Salvador, “Algunos artistas y artesanos del México de Cervantes de Salazar (1550-1560)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VII, 28 (1959): 91-95.
- Cuadrado**, Marta. “La iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra: estudio artístico” en *Museo de Pontevedra*, XXXIX (1985): 199-230.
- Cuesta**, Luis Javier, “Sebastián Serlio y el virreinato de Nueva España: usos y recepción” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 22 (2010): 73-86.
- Cuevas**, Susana. “Modelos etnocientíficos” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* XXXV (1989): 73-85.
- Curcio-Nagy**, Linda A. *The great festivals of colonial Mexico City*. Albuquerque: University of New Mexico, 2004.

- Curiel Méndez**, Gustavo. "San Felipe de Jesús: figura y culto" en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, IIE, 1988.
- _____. "Arquitectura monástica agustina en la Nueva España del siglo XVI" en *Historia del arte mexicano*, J. A. Manrique editor, 686-704. México: SEP, INBA, Salvat, 1982.
- _____. "Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XV*, 59 (1988): 145.
- Dakin**, Karen y Soren **Wichman**. "Cacao and cocolate: yuto-aztecan perspective" en *Ancient Mesoamerica* 11 (2000): 55-75
- Damisch**, Hubert. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997.
- Dark**, Philip y Joyce **Plesters**. "The palimpsests of Codex Selden: recent attempts to reveal the covered pictographs" en *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Americanistas*, vol. II, 530-9. San José, Costa Rica: Lehmann, 1959.
- Davies**, Nigel. "The aztec concept of history: Teotihuacan and Tula" en *The native sources and the history of the Valley of Mexico*, Jacqueline de Durand-Forest editora, 207-214. Oxford: British Archaeological Reports, 1984.
- _____. *Los antiguos reinos de México*. México: FCE, 1988.
- Debroise**, Olivier. "Imaginario fronterizo/identidad en tránsito. El caso de los murales de San Miguel Ixmiquilpan" en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio internacional de Historia del Arte*, volumen 1. 155-172. México: UNAM, IIE, 1994.
- Dehouve**, Danièle. "Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)" en *El color en el arte mexicano*, Georges Roque coordinador, 51-95. México: UNAM, IIE, 2003.
- _____. "Un diálogo de sordos: Los coloquios de Sahagún" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 33 (2002): 188, 198.

_____. *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de guerrero*. México: Plaza y Valdés, 2007.

Della Volpe, G. *Crítica del gusto*. Milano: Feltrinelli, 1972 (1960).

Delumeau, Jean, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. México: Taurus, 2002.

Dempsey, Charles. *Inventing the renaissance putto*. United States of America: University of North Carolina Press, 2001.

Díaz Cruz, Manuel José. "Formación e identidad de las comunidades indígenas chiapanecas: antecedentes coloniales" en *Religión y sociedad en el área maya*, C. Varela Torrecilla, J. L. Bonor Viltarejo y M. Y. Fernández Marquínez coordinadores, 265-276. España: Sociedad Española de Estudios Mavas, 1995.

Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, México: Reverte, 1998.

Domenici, Davide, David **Buti**, Costanza **Miliani**, Bruno **Brunetti** y Antonio **Sgamellotti**. "The colours of indigenous memory: non-invasive analyses of pre-hispanic mesoamerican codices" en *Science and Art: the painting surface*, Antonio Sgamellotti, Bruno Brunetti y Costanza Miliani editores, 94-119. Cambridge: Royal Society of Chemistry, 2014.

Domínguez Torres, Mónica. "Negotiating identities, chivalry and antiquity at San Miguel Ixmiquilpan" en *XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, orientes-occidentales: el arte y la mirada del otro*, 597-613. México: UNAM, IIE, 2007.

Du Solier, Wilfrido. "Primer fresco mural huasteco" en *Cuadernos Americanos XXX* (1946): 151-159.

Duby, Georges. *Los tres órdenes, o, lo imaginario del feudalismo*. Madrid: Taurus, 1992.

- Dupey García, Élodie.** “El color en los códices prehispánicos del México central: identificación material, cualidad plástica y valor estético” en *Revista Española de Antropología Americana*, XLV, 1 (2015): 149-166.
- _____. “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas” en *Ciencias*, 74 (2004): 21-31.
- _____. *Color y cosmovisión en la cultura náhuatl prehispánica*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2003.
- _____. *Les coluleurs dans les pratiques et les représentations des nahuas du Mexique central (XIVe-XVIe siècles)*. Tesis de doctorado en Historia de las Religiones y Antropología Religiosa, École Pratique des Hautes Études, 2010.
- Duverger, Christian.** *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. México: Santander Serfin, 1999.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis.** “El impacto de la petrofilia en la pintura mural del siglo XVI en Navarra” en *La piel de la arquitectura*. País Vasco: Universidad del País Vasco, 24 de octubre de 2016.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis, y José Javier Vélez Chau.** “Arte moderno” en *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del románico al siglo XX*, de Xesqui Castañer López, 53-100. Donostia: NEREA, 2003.
- Emison, Patricia A.** *Creating the "divine" artist: from Dante to Michelangelo*. Leiden: BRILL, 2004.
- Erlande-Brandenburg, Alain.** *La catedral*. Madrid: Akal, 1993.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, y Aban Flores Morán,** “Pintura mural y pintura de códices en Tepetlaoztoc a mediados del siglo XVI” en *Piedras y papeles, vestigios del pasado*, R. C. Martínez García y M. Á. Ruz Barrio coordinadores. México: El Colegio Mexiquense, 2017.

Escalante Gonzalbo, Pablo, y Antonio **Rubial García**, “La educación y el cambio tecnológico” en *Historia de la vida cotidiana en México*, Pablo Escalante Gonzalbo coordinador. México: COLMEX, FCE, 2009.

Escalante Gonzalbo, Pablo y Saeko **Yanagisawa**, “Antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en el arte zapoteca del Clásico y Epiclásico (pintura mural y bajorrelieve)” en Beatriz de la Fuente coordinadora. *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios, volumen III, tomo IV*, 629-703. México, UNAM, IIE, 2008.

Escalante Gonzalbo, Pablo. "Allegory in the Cacaxtla murals" en *Voices of Mexico*, 61 (2002): 73-7;

_____. "Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena." en *Felipe II y el arte de su tiempo*, de VV. AA. Madrid: Fundación Argenteria, UAM, Visor, 1998.

_____. "Cristo, su sangre y los indios. Exploraciones iconográficas sobre el arte mexicano del siglo XVI" en *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea*, editado por Helga von Kügelgen, 71- 93. Frankfurt-Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2002

_____. "El colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco" en *Arqueología Mexicana* 89 (2008): 59

_____. "El patrocinio del arte indocristiano en el siglo XVI. La iniciativa de las autoridades indígenas en Tlaxcala y Cuauhtinchán" en *XX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Patrocinio, colección y circulación de las artes*, de Gustavo Curiel, 215-236. México: UNAM, IIE, 1997.

_____. "El Posclásico en Mesoamérica" en *Nueva historia general de México*, 119-168. México: COLMEX, 2015.

_____. "El término `sincretismo´ y el estudio del arte novohispano del siglo XVI" en *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y*

- latinoamericano*, P. Díaz Cayeros, M. Galí y P. Krieger editores, 305-320. México: UNAM, IIE, 2012.
- _____. “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco” en *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Alberto Dallal editor. México: UNAM, IIE, 2006.
- _____. “Humanismo y arte cristiano-indígena. La cultura emblemática entre colegiales, artistas y otros miembros de las élites nahuas del siglo XVI” en *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Pablo Escalante Gonzalbo coordinador, 9-27. México: CIDHEM, 2008.
- _____. “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XL, 113 (2018): 81-116.
- _____. “La etapa indígena” en *Historia mínima. La educación en México*, Dorothy Tanck de Estrada coordinadora, 13-36. México: COLMEX, 2010.
- _____. *Los códices*. México: CONACULTA, 1998.
- _____. “Pintar la historia tras la crisis de la conquista” en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, 24-49. México: MUNAL, UNAM, IIE, 1999.
- _____. “Terminología y comprensión del arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano. Sobre su naturaleza y su extinción”, Ponencia presentada en el *XL Coloquio Internacional de Historia del Arte. Mundo, imperios y naciones: la redefinición del “arte colonial”*, Teatro Juan Ruiz de Alarcón, Ciudad Universitaria, octubre de 2016
- _____. “The art of war, the working class, and the snowfall. Reflections on the assimilation of western aesthetics” en *The Florentine Codex. An encyclopedia of the nahua*

- world in sixteenth-century Mexico*, Jeanette Favrot Peterson y Kevin Terraciano editores, 63-74. Austin, Texas: University of Texas Press, 2019.
- _____. "The painters of Sahagún's manuscripts, mediators between two worlds" en *Sahagún at 500: essays on the quincentenary of the birth of fr. Bernardino de Sahagún*, de J. F. Schwaller, 167-191. Berkeley, California: Academy of American Franciscan History, 2003.
- _____. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*. México: FCE, 2010.
- Español Bertrán**, Francesca. *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*. Madrid: Historia 16, 1992.
- Espinosa Pineda**, Gabriel *Una lectura prehispánica de la arquitectura conventual*. México: VersoDestierro, 2012.
- Estrada de Gerlero**, Elena I. "Los protomártires de Japón en la hagiografía novohispana", en VV.AA., *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*. México: MUNAL, 2000.
- _____. "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en *Historia del arte mexicano*, Jorge Alberto Manrique editor, 624-643. México: SEP, INBA, Salvat Editores, 1982.
- _____. *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. México: IIE, UNAM, 2011.
- Estrada Robles**, Basilio. *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX*. Madrid: Agustiniana, 1988.
- Fahmel Beyer**, Bernd. "Suchilquitongo" en *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios, volumen III, tomo III*, Beatriz de la Fuente coordinadora, 146-215. México: UNAM, IIE, 2005.

- Falcón Álvarez**, Tatiana. *Tintes de otoño. Experimentación con plantas tintóreas para la reinterpretación de los saberes, tradiciones y usos del color en manuscritos indígenas*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2014.
- Falcón Márquez**, Teodoro. *El monasterio de San Isidoro del Campo*. Sevilla: Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1996.
- Faure**, Philippe. "Ángeles" en *Diccionario razonado del occidente medieval*, Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt editores, 30-38. Madrid : Akal, 2003.
- Fernández Álvarez**, Manuel. *Felipe II y su tiempo*. Madrid: Espasa, 2006.
- Fernández Arenas**, José. "La decoración grutesca. Análisis de una forma" en *D´Art. Revista del Departament d´Historia de l´Arte*, (1979): 5-20.
- Fernández Conde**, Francisco Javier. *La religiosidad medieval en España*. Gijón, Asturias: TREA : Universidad de Oviedo, 2005,
- Fernández del Castillo**, Francisco. *Libros y librerías en el siglo XVI*. México: AGN, FCE, 1982.
- Fernández del Hoyo**, María Antonia. "Antonio Stella, pintor italiano" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 46, (1980): 507-513.
- Fernández Flores**, Ligia. "La influencia de Sebastián Serlio en las pinturas murales del convento dominico de Nuestra Señora de la Asunción de Yautepec, Morelos" en *Decires* (2014): 9-23.
- _____. "Las pinturas murales del convento franciscano de San Gabriel, Cholula" en *Decires* VII, 7 (2005): 7-30.
- Fernández García**, Martha Raquel. "Arquitectura monástica de la Orden de Santo Domingo" en volumen V, de *Historia del arte mexicano*, Jorge Alberto Manrique editor, 666-685. México: SEP, INBA, Salvat Editores, 1982.
- _____. *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*. México: UNAM, IIE, CONCAULTA, INAH, 2011.

- _____. *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2003.
- Fernández López, José.** *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.
- Fernández Rodríguez, Pedro.** *Los dominicos en el contexto de la primera evangelización de México 1526-1550*. Salamanca: San Esteban, 1994.
- Fernández Terricabras, Ignasi.** *Felipe II y el clero secular: la aplicación del concilio de Trento*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Ferrer Morales, Ascensión.** *La pintura mural. Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. España: Universidad de Sevilla, 1995.
- Ferrer Orts, Albert.** “El esgrafiado arquitectónico valenciano y su irradiación a Cataluña y Aragón”, *Butlletí de la Real Academia Catalana de Belles Arts de San Jorge* (2009): 227-232.
- Ferrer, Eulalio.** “El color entre los pueblos nahuas” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 31 (2000): 203-219.
- _____. *Los lenguajes del color*. México: FCE, 2007.
- Ferrete Ponce, Santiago.** “Recuperación y restauración de las pinturas murales de la capilla del cardenal Cisneros en San Francisco de Tarazona” en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 6 (2006): 127-134
- Fiedler, Konrad.** *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.
- Floch, Jean Marie.** *Semiótica, marketing y comunicación*. España: Paidós, 1993.
- Flores Guerrero, Raúl.** *Las capillas posas de México*. México: Ediciones Mexicanas 1951
- Flores Morán, Aban.** “La pintura mural de los conventos dominicos en la Nueva España (1530-1590). Entre el blanco y negro de la oración y el rojo de la opulencia” en

- Arte y hagiografía, siglos XVI y XX*, Eugenio Martín Torres Torres editor, 53-84.
Colombia: USTA, 2019
- _____. "Una definición cromática de los colores nahuas en el siglo XVI" en *Decires XX*.
20, 24 (2020): 11-38.
- _____. *El color de la evangelización dominica. Variaciones en el programa pictórico de la
pintura mural conventual del Altiplano central (1530-1640)*. Tesis de maestría en
Historia del Arte, UNAM, 2014.
- _____. *El sincretismo cultural y la conquista de la imagen: Las normatividades hispana y
náhuatl vistas en la pintura mural conventual del siglo XVI*. Tesis de licenciatura
en Arqueología, ENAH, 2011.
- Flores Ortiz**, Roberto. "De cuerpos, brillos y transparencias" en *Escritos Revista del Centro
de Ciencias del Lenguaje* 35-36 (2007): 7-40.
- Florescano**, Enrique. "Formación y estructura económica de la hacienda en Nueva
España" en *Historia de América Latina de la Universidad de Cambridge. Tomo 3.
América Latina colonial: economía*, Leslie Bethell editor, 92-121. Barcelona:
Crítica, 1990.
- Fontana Calvo**, María Celia. "Un adorno con mensaje. Algunos aspectos sobre la
decoración de las bóvedas en los conventos de la Nueva España" en *Sobre el
color en el acabado de la arquitectura histórica*, de Carmen Gómez Urdáñez, 245-
272. España: Universidad de Zaragoza, 2013.
- _____. *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*.
Cuernavaca: Catedral de la Asunción de María, UAEM, 2011.
- Forment Giral**, Eudaldo. *Filosofía medieval*. Volumen II de *Historia de la Filosofía*.
España: Palabra, 2004.

- Forteza Oliver**, Miquela. “El programa teológico-docente de las pinturas murales de dos conventos franciscanos de época moderna en Mallorca” en *LOCVS AMOENVS* 11 (2011-2): 171–180.
- Francastel**, Pierre. *La realidad figurativa*. Barcelona: Paidós, 1988.
- _____. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1975.
- Fuente**, Beatriz de la. “Escultura en el tiempo. Retorno al pasado tolteca” en *Artes de México*, 9 (1990): 36–53.
- Fuentes B.**, Silvestre A. y Enrique **Cordero y Torres**. *Izúcar de Matamoros. Datos históricos de la fundación de la ciudad de Izúcar de Matamoros*. México: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1970.
- Fuentes**, Elizabeth. *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos, 1900-1929*. México: UNAM, 2000.
- Gallardo**, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid: Gredos, 1968.
- Gann**, Thomas W. F. “Mounds in northern Honduras” en *Nineteenth annual report of the Bureau of America Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1897-98*, volumen II (19), 655-692. Washington: Smithsonian Institution, 1900.
- García Alonso**, Lorenzo. “Los conventos franciscanos en el alto y medio valle del Tirón en los siglos XV-XIX” en *Archivo Iberoamericano*, LXIV, 247-8 (2004): 455-499.
- García Arranz**, José Julio. “La ermita de San Jorge (Cáceres, España): un caso singular de transformación de arquitectura industrial en santuario a mediados del siglo XVI” en *Revista Santuários, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas* 5 (2016): 89-98.
- García Ayluardo**, Clara. “Para escribir una historia del cristianismo en México: las cofradías novohispanas y sus fuentes”, en *De sendas, brechas y atajos. Contexto y crítica de las fuentes eclesiásticas, siglos XVI-XVIII*, Doris Bienko de Peralta y

- Berenise Bravo Rubio coordinadoras, 125-146. México: ENAH, INAH, SEP, CONACULTA, 2008.
- García Cook**, Ángel. "Cholula" en *Tlaxcala, textos de su historia: los orígenes*, 341-3. México: Gobierno de Tlaxcala, CONACULTA.
- García Gaínza**, María Concepción. "Algunas novedades sobre las 'Mujeres ilustres' del palacio del Marqués de San Adrián. (Los Magallón y los Soria, dos linajes en el Renacimiento navarro)" en *Príncipe de Viana*, 256 (2012): 549-563.
- _____. "Un programa de mujeres ilustres del Renacimiento", *Goya*, 199-200 (1987): 6-13.
- García Granados**, R. *Capillas abiertas*. México: Ediciones de Arte, 1948.
- García Icazbalceta**, Joaquín (editor). "Fray Pedro de Gante" en *Fray Pedro de Gante IV centenario de su muerte. Artes de México*, 150, (1972): 10.
- _____. *Investigación histórica y documental sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe de México*. México: Fuente Cultural, 1952.
- García Iglesias**, J. M. "El juicio final en la pintura gallega gótica y renacentista", en *Compostellanum*, XXVI, 1-4 (1981): 135-172.
- García Martínez**, Bernardo. "Consideraciones corográficas" en *Historia general de México*, Daniel Cosío Villegas coordinador, volumen I, 5-82. México: COLMEX, 1981.
- _____. *Las regiones de México. Breviario geográfico e histórico*. México: COLMEX, 2008.
- García Morilla**, Alejandro. "Talleres, scriptoria y pequeños centros. La producción epigráfica en la provincia de Burgos" en *Documenta & Instrumenta*, 12 (2014): 145-193.
- _____. *Las inscripciones medievales de la provincia de Burgos: siglos VIII-XIII*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense, 2013.
- García Oro**, José. *Francisco de Asís en la España medieval*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

- _____. *La reforma de los religiosos españoles en tiempo de los Reyes Católicos*. Valladolid: Instituto Isabel La Católica, 1969.
- García Payón**, José. “La huasteca” en *Historia de México*, volumen II, 115-140. México: Salvat, 1974.
- _____. “Los monumentos arqueológicos de Malinalco, Estado de México” en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, VIII (1946): 5-63
- García Samper**, Asunción. *Proyecto de salvamento y exploraciones arqueológicas en Cholula, Puebla, informe final 1983. Desarrollo cultural de Cholula (patrón de asentamientos)*. México: INAH-Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología (tomo 20 expediente 24), 1983.
- García Vega**, Blanca. *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVIII. Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.
- Garrido Zaragoza**, Juan José. *El pensamiento de los padres de la Iglesia*. Madrid: Akal, 1997.
- Garrigosa i Massana**, Joaquim, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII: l'evolució de la notació musical*. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 2004.
- Gelabert**, Miguel, José María **Milagro** y José María de **Garganta**. *Santo Domingo de Guzmán, visto por sus contemporáneos*. Madrid: BAC, 1955.
- Gerhard**, Peter, “Congregaciones de indios en la Nueva España antes de 1570” en *Historia Mexicana* XXVI, Núm. 3 (1977): 347-395.
- _____. *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*. México: UNAM, IIH, 2000.
- Giannini**, Cristina y Roberta **Roani**. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. Donostia, San Sebastián: Nerea, 2008.
- Gibson**, Charles. *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*. México: Siglo XXI, 2003.

- Gilbert**, C. "A statement of the aesthetic attitude around 1320" en *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 13 (1985): 125-152
- Glass**, John B. "A survey of native Middle American pictorial manuscripts" en *Handbook of Middle American Indians*, volumes 14 and 15, Robert Wauchope editor general, 3-80. Austin: University of Texas Press, 1975.
- Goguitchaichvili**, Avto, A. M. **Soler**, E. **Zanella**, G. **Chiari**, R. **Lanza**, J. **Urrutia-Fucugauchi** y T. **González**. "Pre-Columbian mural paintings from Mesoamerica as geomagnetic field recorders" en *Geophysical Research Letters* XXXI, 12 (2004): L12607.
- Gombrich**, E. H "The social history of art" en *The Art Bulletin*, 35 (1953): 79–84.
- Gómez Canedo**, Lino. *Evangelización, cultura y promoción social: ensayos y estudios críticos sobre la contribución franciscana a los orígenes cristianos de México: siglos XVI-XVIII*. México: Porrúa, 1983
- _____. *La educación de los marginados durante la época colonial*. México: Porrúa, 1982.
- Gómez Capuz**, Juan. *El préstamo lingüístico: conceptos, problemas y métodos*. Valencia: Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, 1998.
- Gómez Martínez**, Arturo. *Tlanetokilli: la espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002.
- Gómez-Moreno**, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de Información Artística, 1967.
- González Cicero**, Stella María. *Perspectiva religiosa en Yucatán 1517-1571*. México: COLMEX, 1978.
- González Galván**, Manuel. *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal. Antología personal*. México: UNAM, IIE, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2006.

- González Jácome**, Alba. "Mesoamérica: un desarrollo teórico" en *Dimensión Antropológica*, VII, 19 (2000): 121-151.
- González Reyna**, Jenaro. *Minería y riqueza minera de México*. México: Graf. panamericana, 1944.
- González Torres**, Yolotl. *El sacrificio humano entre los mexicas*. FCE, CONACULTA, INAH, 2006.
- González-Polo**, Ignacio. *El palacio de los condes de Santiago de Calimaya: Museo de la Ciudad de México*. México: Departamento del Distrito Federal, Comité Interno de Ediciones Gubernamentales, 1987.
- Gorbea Trueba**, J. *Culhuacán*. México, INAH, 1959.
- Graña Cid**, María del Mar. "Franciscanos y franciscanas en el reino de Granada: panorama fundacional (ca. 1485-1550)" en *El franciscanismo en Andalucía*, Manuel Peláez del Rosal coordinador, 105-120. España: Obra Social y Cultural Cajasur, 1997.
- Grau Lobo**, Luis A. "Murales góticos de la provincia de León: perfil a propósito de algunas novedades", en *Brigecio*, 7 (1997): 123-148.
- _____. *Pintura románica en Castilla y León*. España: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001.
- Graulich**, Michel. "El rey solar en Mesoamérica" en *Arqueología Mexicana* 32 (1998): 14-21.
- Grimaldi**, Dulce María. "El registro de la forma en el mural de *Los bebedores* (Cholula)" en *CR conservación y restauración* 6 (2015): 16-39.
- Gruzinski**, Serge. "Indian confraternities, brotherhoods and mayordomías in central New Spain, a list of questions for the historian and the anthropologists" en *The indian community of colonial Mexico: fifteen essays on land tenure, corporate organizations, ideology and village politics*, Arij Ouweneel y Simon Miller editores, 205-223. Amsterdam: Latin American Studies, 1990.

- _____. *El águila y la sibila. Frescos indios de México*. Barcelona: M. Moleiro, 1994.
- _____. *El poder sin límites. Cuatro respuestas indígenas a la dominación española*. México: INAH, 1988.
- _____. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: FCE, 1991.
- _____. *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE, 1994.
- _____. *Las cuatro partes del mundo*. México: FCE, 2010.
- Gudiol Ricart, José**. *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Tecnos, 1956.
- _____. *Pintura gótica*, volumen 5 de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus-Ultra, 1950.
- Guerrero Guerrero, Raúl**. *Los murales de Ixmiquilpan*. Pachuca: Gobierno del Estado de Hidalgo, 1992.
- Guerry, L. Brion**. "L'expression de l'espace dans les fresques romanes en France" en *Revue d'Esthétique X* (1947): 21-40.
- Guilbert, Louis**. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975.
- Guilliem Arroyo, Salvador**. "Descubrimiento de una pintura mural en Tlatelolco" en *Antropológicas 3* (1989): 145-150.
- _____. "La caja de agua del Imperial Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38 (2007): 15-32.
- Gutiérrez Baños, Fernando**. "Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra. Relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster" en *BSAA Arte 71* (2005): 13-64.
- _____. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y "corpus" de pintura mural y sobre tabla*. II tomos. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

- Gutiérrez Solana, Nelly.** *Códices de México: historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos.* México: Panorama, 1985.
- _____. "La pintura mural de Tamuín" en *Arte huasteco prehispánico. Artes de México* 187, (1977): 55-57.
- Gutiérrez, David.** *Los agustinos en la Edad Media, 1256-1356.* Roma: Institutum Historicum Ordinis Fratrum S. Augustini, 1980.
- Hadjinicolaou, N.** *Historia del arte y lucha de clases.* México: Siglo XXI, 2005 (1973).
- Halcón, Fátima.** "El artista en la sociedad novohispana del barroco" en *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, volumen 1, 91-106. Sevilla: Giralda, 2001.
- Halkin, Léon-E.** *Erasmus.* México: FCE, 1971.
- Harris, Edward C.** *Principios de estratigrafía arqueológica.* Barcelona: Crítica, 1991.
- Hatt, Michael.** *Art history. A critical introduction to its methods.* Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Hauser, Arnold.** *Historia social de la literatura y el arte.* México: DeBolsillo, 2007 (1951).
- _____. *Sociología del arte.* Madrid: Guadarrama, 1975 (1974).
- Heers, Jacques.** *Cristóbal Colón.* México: FCE, Sociedad estatal del quinto centenario, 1992.
- Hernández Asensio, Ricardo.** *Operación gran armada: la logística invencible.* España: Díaz Santos, 2011.
- Hernández Sánchez, Gilda.** "El estilo Mixteca-Puebla y la cerámica policroma de Cholula. La loza en que comía Moctezuma" en *Arqueología Mexicana*, XX, 115 (2012): 54-59.
- _____. *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la cerámica tipo códice del estilo Mixteca-Puebla.* Leiden: Leiden University, 2005.

- Hernández-Durán**, Raymond. *The Academy of San Carlos and mexican art history: politics, history, and art in nineteenth-century Mexico*. London: Routledge, 2017.
- Hernando Garrido**, José Luis. "Como te ves yo me vi, como me ves te verás. Ruega a Dios por mí y en el cielo me hallarás. Un túmulo-catafalco en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora): vigencia de una iconografía medieval a inicios del siglo XIX" en *Studia Zamorensia*, XII (2013): 137-67.
- Herrera Zapién**, Tarsicio. *Historia del humanismo mexicano*. México: Porrúa, 2000.
- Hers**, Marie-Areti. *Los toltecas en tierras chichimecas*. México: UNAM, IIE, 1989.
- Hinnebush**, William A. *Breve historia de la Orden de Predicadores*. Salamanca: San Esteban, 1982.
- Hinojosa**, Laura Elena. *Convento Agustino de Atlatlahucan: Morelos*. México, CONACULTA, INAH, 2001.
- _____. *Tlaquiltenango. Crónica pictográfica de un conflicto religioso*. México: UAEM, 2009.
- Holmes**, W. H. "Handbook of american antiquities" en *Bureau of America Ethnology*, I, 60 (1919).
- Horst**, Ulrich. *The dominicans and the pope: papal teaching authority in the medieval and early modern thomist tradition*. Paris: University of Notre Dame Press, 2006.
- Huerga**, Álvaro. *Los dominicos en Andalucía*. Sevilla: A. Huerga 1992.
- Huizinga**, Johan. *Erasmus*. Sevilla: Ulises, 2014
- Ibáñez Martínez**, Pedro Miguel. "En torno al Nazareno de la Roldana y otras muestras de arte religioso en Sisante." En *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, de Pedro Miguel Ibáñez Martínez y Carlos Julián Martínez Soria, 11-21. España: Universidad de Castilla - La Mancha, 2010.
- Ibargüen Soler**, Javier, y Ricardo **Marco**. "La catedral de San Pedro de Jaca y su museo diocesano" en *Papeles del partal*, 6 (2014): 147-56.

- Infantes**, Víctor, *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval: (siglos XIII–XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Islas García**, Luis. *Los murales de la catedral de Cuernavaca. Afronete de México y Oriente*, México, 1967.
- Jacobowitz**, Ellen S. *The prints of Lucas Van Leyden and his contemporaries*. Washington: National Gallery of Art, 1983.
- Jaén Sánchez**, Pedro José. "Consideraciones en torno a las pinturas aparecidas en la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Ayna (Albacete)" en *AL-BASIT*, 58 (2013): 157-195.
- Jalpa Flores**, Tomás. "Las organizaciones religiosas en la región de Chalco en los siglos XVI-XVII", *Humanitas*, VI, 37 (2010): 207-249;
- Jiménez Moreno**, Wigberto. "Horizonte Posclásico" en *Historia de México*. México: Porrúa, 1970.
- _____. "Síntesis de la historia pretolteca de Mesoamérica" en *Esplendor del México antiguo*, volumen II, 1019-1108. México: Editorial del Valle de México, 1992 [1959].
- _____. "Vida y acción de Paul Kirchhoff" en *Mesoamérica. Homenaje al doctor Paul Kirchhoff*, Barbro Dalhgren coordinador, 11-25. México: INAH, 1979.
- Jiménez**, Alfredo. *El gran norte de México: una frontera imperial en la Nueva España, 1540-1820*. Madrid: Tébar, 2006.
- Johansson** K., Patrick. "Ilhuicaatl 'agua-cielo'. El mar en la cosmovisión náhuatl prehispánica" en *El mar: percepciones, lectura y contextos. Una mirada cultural a los entornos marítimos*, Guadalupe Pinzón Ríos y Flor Trejo Rivera coordinadoras, 21-54. México: UNAM, IIH, IIA, 2015.
- _____. "Los coloquios de los doce: explotación y transfuncionalización de la palabra indígena" en *La otra Nueva España*, Mariana Masera coordinadora. México: UNAM, Azul, 2002.

- Just**, Bryan R. "Modifications of ancient maya sculpture" en *RES: Anthropology and Aesthetics* 48 (2005): 69-82.
- Kaufmann**, Thomas. *Martín Lutero: vida, mundo palabra*. Madrid: Editorial Trotta, 2018.
- Kemp**, Martin. *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*. Madrid: Akal, 2011.
- Kessler**, Herbert. *Seeing medieval art*. England: Broadview Press, 2004.
- Kirchhoff**, Paul. *Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América, recomendaciones para la uniformización de los estudios de distribuciones culturales (edición provisional)*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1941.
- _____. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. México: ENAH, 1960 [1943].
- Klingender**, F. D. *Marxism and modern art*. London: Lawrence & Wishart Ltd., 1975 (1943).
- Klor de Alva**, Jorge. "La historicidad de los coloquios de Sahagún" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 15 (1982): 147.
- Kobayashi**, José María. *La educación como conquista*. México: COLMEX, 1984.
- Kroeber**, A.L. *Antropología general*. México: FCE, 1945.
- _____. "Native American Population" en *American Anthropologist*, XXXVI, 1 (1934) 1-25.
- Kropfinger-Von Kügelgen**, Helga. "Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586", en *Libros europeos en la Nueva España a fines del siglo XVI: una contribución a la estratigrafía cultural*, 1-105. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1973.
- Kubler**, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: FCE, 2012.
- _____. *Mexican architecture of the sixteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1948.
- _____. "Population movements in México 1520-1600" en *HARH*, XXII(1942): 606-43.

- _____. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1962.
- Kubler**, George y Charles **Gibson**. *The Tovar calendar: An Illustrated Mexican Manuscript*. New Haven: Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1951.
- La Puente Robles**, Aurora. *El esgrafiado en Segovia y Provincia. Modelos y tipologías*. Segovia: Diputación de Segovia, 2012.
- Lacarra Ducay**, María Carmen. "Pintura mural gótica en Navarra y su ámbito de influencia" en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria* 15 (1996): 169-193.
- Laercio**, Diógenes. *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Madrid: Librería de Perlado. Páez y Ca., 1914.
- Lahoz**, Lucía. "La capilla de San Martín. Pintura mural: juicio final", en *El arte gótico en Salamanca* de Lucía Lahoz, José María Martínez Frías y M. Pérez. Salamanca: Grupo S.A., 2005.
- Lamas**, Adolfo. *Seguridad social en la Nueva España*. México: UNAM, 1964.
- Larrañaga Zulueta**, Miguel. "Una función ¿marginal? de la imagen románica. La legitimación del poder feudal" en *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Inés Monteiro Arias, Ana Belén Muñoz Martínez y Fernando Villaseñor Sebastián coordinadores, 157-166. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2009.
- Launey**, Michel. *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*. México: UNAM, 1992.
- Lavrín**, Asunción. "El capital eclesiástico y las élites sociales en Nueva España a fines del siglo XVIII" en *Mexican Studies*, 1 (1985): 1-28;
- Lawrence**, C. H. *El monacato medieval*. Madrid: Gredos, 1999.
- Le Goff**, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1981.

Ledesma Gallegos, Laura, Alejandra **González Leyva**, y Beatriz **Sandoval Zarauz**. ... *Y hasta ahora todo ha sido hacer y deshacer edificios... El conjunto religioso de la Natividad, Tepoztlán*. México: INAH, 2005.

Ledesma Gallegos, Laura. *Génesis de la arquitectura mendicante del siglo XVI en el Plan de las Amilpas y las Cañadas de Morelos*. México: INAH, 2012.

_____. *Tradición y expresión de los patios en los claustros*. México: INAH, 2009.

León Portilla, Miguel. *Códices: los antiguos libros del nuevo mundo*. México: Aguilar, 2003.

_____. *Filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes con un nuevo apéndice*. México: UNAM, 2001.

_____. *Fray Bernardino de Sahagún en Tlatelolco*. México: SER, 1999.

_____. *Humanistas de Mesoamérica*. México: FCE, El Colegio Nacional, UNAM, 2017.

_____. *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl: testimonios indígenas del siglo XVI*. Amecameca: Centro de Estudios Bernardino de Sahagún, 1985.

_____. *Tonantzin Guadalupe*. México: Colegio Nacional, FCE, 2000.

Lind, Michael. "Cholula and mixteca polichromes: two Mixteca-Puebla regional sub-styles", en *Mixteca-Puebla discoveries and research in mesoamerican art and archaeology*, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones editores, 79-99. Culver City, California: Labyrinthos, 1994.

Llordén, Andrés. "La orden agustiniana en Andalucía" en *La Ciudad de Dios*, CLXIX, (1956): 584-608.

Lockhart, James. *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de los indios del México central, del siglo XVI al XVIII*. México: FCE, 1999.

Loewy, Emanuel. *The rendering of nature in early greek art*. London: Duckworth & Co., 1907.

- Lombardo de Ruiz, Sonia.** "El estilo teotihuacano en la pintura mural" en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Estudios*, volumen I, tomo II, Beatriz de la Fuente coordinadora, 3-64. México: UNAM, IIE, 1996.
- _____. "Los estilos en la pintura mural de Oaxaca" en *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios*, volumen III, tomo II, Beatriz de la Fuente coordinadora, 89-175. México: UNAM, IIE, 2005.
- _____. "Los estilos en la pintura mural maya" en *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Estudios*, volumen II, tomo III, Leticia Staines Cicero coordinadora, 85-154. México: UNAM, IIE, 2001.
- _____. *Cacaxtla: el lugar donde muere la lluvia en la tierra*. México: SEP, INAH, 1986.
- Lomelí, Leonardo.** *Breve historia de Puebla*. México: FCE, COLMEX, 2001.
- López, Anastasio** "El franciscanismo en España durante los pontificados de Eugenio IV y Nicolás V a la luz de los documentos vaticanos" en *Archivo Iberoamericano*, 35 (1932): 89-112, 205-224 y 365-393.
- López Austin, Alfredo, y Leonardo López Luján.** *El pasado indígena*. México: FCE, COLMEX, 2008.
- López Austin, Alfredo.** "Cuerpos y rostro" en *Anales de Antropología XXVIII*, 1 (1991).
- _____. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 volúmenes. México: UNAM, IIA, 2004.
- _____. *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México: UNAM, 1998.
- López de Molina, Diana, y Daniel Molina Feal,** "Arqueología" en *Cacaxtla. El lugar donde muere la lluvia en la tierra*, Sonia Lombardo de Ruiz, Diana López de Molina, Daniel Molina Feal, Carolyn Baus de Czitrom y Oscar J. Polaco coordinadores, 13-208. México: Gobierno de Tlaxcala, INAH, 1991.
- López Luján, Leonardo, Giacomo Chiari, López Austin y Fernando Carrizosa,** "Línea y color en Tenochtitlan" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 36 (2005): 15-45.

- López Luján**, Leonardo, y Alfredo **López Austin**. "The mexica in Tula and Tula in Mexico-Tenochtitlan" en *The art of urbanism. How Mesoamerican kingdoms represented themselves in architecture and imagery*, William L. Fash y Leonardo López Luján editores, 385-422. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2009.
- López Luján**, Leonardo. "The aztecs' search for the past" en *Aztecs*, Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís editores, 22-29. London: Royal Academy of Arts, 2002.
- _____. *La casa de las águilas. Un ejemplo de la arquitectura religiosa de Tenochtitlan*, 2 volúmenes. México: CONACULTA, INAH, FCE, Harvard University, Mesoamerican Archive and Research Project, 2006.
- _____. *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano*. México: INAH, 1989.
- López Mora**, Rebeca "Entre dos mundos. Los indios de los barrios de la ciudad de México", en *Los indios y las ciudades de Nueva España*, Felipe Castro coordinador. México: UNAM, IIH, 2010.
- López Sarrelangue**, Delfina Esmeralda. *La nobleza indígena de Pátzcuaro en la época virreinal*. Morelia: Morevallado, 1999.
- Lotito Catino**, Franco. "Arquitectura, psicología, espacio e individuo." *Revista AUS (Universidad Austral de Chile)*, 6 (2009): 12-17.
- Lowe**, Elizabeth. *The contested theological authority of Thomas Aquinas: the controversies between Hervaeus Natalis and Durandus of St. Pourçain*. New York: Routledge, 2003.
- Lucet**, Geneviève. "Arquitectura de Cacaxtla, lectura del espacio" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, volumen V, tomo II, María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil coordinadoras, 18-109. México: UNAM, IIE, 2013.
- Lukács**, G. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1982 (1963).

Mac Gregor, Luis. *Actopan*. México: INAH, SEP, 1955.

_____. *El plateresco en México*. México: Porrúa, 1964.

Magaloni, Diana, Claudia **Brittenham**, Piero **Baglioni**, Rodorico **Giorgi** y Lorenza **Bernini**.

“Cacaxtla, la elocuencia de los colores” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, volumen V, tomo II, María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil coordinadoras, 147-197. México: UNAM, IIE, 2013.

Magaloni, Diana, y Tatiana **Falcón**, “Pintando otro mundo: técnicas de la pintura mural en las tumbas zapotecas” en *La pintura mural prehispánica en México. Oaxaca. Estudios*, volumen III, tomo III, Beatriz de la Fuente coordinadora, 177-226. México: UNAM, IIE, 2008.

Magaloni, Diana. “El arte en el hacer: Técnicas de la pintura mural mesoamericana” en *Fragmentos del pasado. Murales prehispánicos*, María Teresa Uriarte coordinadora, 88-109. México: Artes de México, 1998.

_____. “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica” en *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán. Estudios*, volumen I, tomo II, Beatriz de la Fuente coordinadora, 187-225. México: UNAM, IIE, 1996.

_____. “Materiales y técnicas de la pintura mural maya” en *La pintura mural prehispánica en México. Área maya. Estudios*, volumen II, tomo III, Leticia Staines Cicero coordinadora, 155-198. México: UNAM, IIE, 2001.

_____. *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. México: UNAM, The Getty Research Institute, 2014.

Maldonado Jiménez, Druzo. “Cofradías, hermandades y obras pías en el Arzobispado de México: El caso de las parroquias, curatos y 'pueblos de visita' del Morelos colonial (1794)” en *El municipio de Ayala. Apuntes desde su historia*. México: Instituto de Cultura de Morelos, Centro INAH Morelos, Ayuntamiento Municipal Constitucional de Ayala, 2009.

Malvido Miranda, Elsa. “¿El arca de Noé o la caja de Pandora? Suma y recopilación de pandemias epidemias y endemias en Nueva España, 1519-1810” en Cárdenas de la Peña coordinador, *Temas médicos de la Nueva España*. México: IMSS, Instituto Cultural Domecq, 1992.

_____. *La población, siglos XVI al XX*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Océano, 2006.

Manrique, Jorge Alberto. *Los dominicos y Azcapotzalco* (Estudio sobre el convento de Predicadores de la antigua Villa). Xalapa: UV, 1963.

Manzanilla, Linda. “Corporate life in apartment and barrio compounds at Teotihuacan, Central México” en *Domestic life in prehispanic capitals: a study of specialization, hierarchy, and ethnicity*, Linda R. Manzanilla y Claude Chapdelain editoras, 21-43. Ann Arbor, Michigan: Museo de Antropología de la Universidad de Michigan, 2009.

_____. “La zona del Altiplano central en el Clásico” en *Historia Antigua de México. Volumen II: El horizonte Clásico*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, 203-39. México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades, IIA, Miguel Ángel Porrúa, 2001.

Mañas Ballestín, Fabián. *Pintura gótica aragonesa*. Zaragoza: Guara Editoria, 1979.

Marías, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *La arquitectura del renacimiento en Toledo, (1541-1631)*. Toledo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986.

Marquina, Ignacio. “La pirámide de Cholula” en *Artes de México*, año XVIII, 140 (1971): 25-31.

- Martí**, Samuel, "Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 2 (1960): 93-127.
- Martin**, Simón. "El Templo Rojo y los mayas: arte, mitología y contactos culturales en las pinturas de Cacaxtla" en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, volumen V, tomo II, María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil coordinadoras, 529-45. México: UNAM, IIE, 2013.
- Martínez**, Maximino. *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*. México: FCE, 1979.
- Martínez Baracs**, Rodrigo. *Convivencia y utopía. El gobierno indio y español de la "ciudad de Mechuacan", 1521-1580*. México: INAH, FCE, 2015.
- Martínez Domínguez**, Héctor. "Las cofradías indígenas en la Nueva España" en *Primer Anuario del Centro de Estudios Históricos*. Xalapa: UV, 1977.
- Martínez López-Cano**, María del Pilar. *El crédito a largo plazo en el siglo XVI*. México: UNAM, IIH, 1995.
- Martínez Marín**, Carlos. *Tetela del Volcán. Su historia y su convento*. México: UNAM, IIH, 1968.
- Martínez R.**, Amanda. "Arquitectura monástica franciscana del siglo XVI" en volumen V de *Historia del arte mexicano*, J. A. Manrique editor, 644-665. México: SEP, INBA, Salvat, 1982.
- Martínez Ulloa Torres**, Gabriela. *A la orilla de la laguna: la pintura mural del convento de Culhuacán*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, FFyL, 2004.
- Martínez Vázquez**, Raúl. "Izúcar y Tepapayeca, dos fundaciones dominicas en la antigua Coatlalpan, 1551-2008" de *Puebla* volumen IV, 284-300. Querétaro: Instituto Dominicano de Investigaciones Históricas, Provincia de Santiago de México, 2008.
- Marx**, Karl y Friedrich **Engels**. *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Alberto Corazón, 1976.

- Marx**, Karl. *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI, 1980 (1859).
- Mathes W.** Michael. *Santa Cruz de Tlatelolco: La primera biblioteca académica de las Américas*. México: SRE, 1982.
- Matos Moctezuma**, Eduardo y Leonardo **López Luján**, “Teotihuacan and its mexica legacy” en *Teotihuacan, art from the city of the gods*, Kathleen Berrin and Esther Pasztory editoras, 156–165. San Francisco: Thames and Hudson and Fine Arts Museums of San Francisco, 1993.
- _____. *Coyolxauhqui*. México: SEP, 1979.
- _____. *Informe de los trabajos de exploraciones efectuados durante el mes de marzo de 1967 en el proyecto Cholula*. México: INAH, 1967.
- _____. *Tenochtitlan*. México: FCE, 2006.
- _____. *Vida y muerte en el Templo Mayor*. México: Asociación de Amigos del Templo Mayor, FCE, 1998.
- Mayer**, Ralph. *The artist's handbook of materials and techniques*. New York: The Viking Press, 1991.
- Maza**, Francisco de la. “Fray Diego Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13 (1945): 97-159.
- _____. “Fray Pedro de Gante y la capilla abierta de San José de los Naturales” en *Fray Pedro de Gante IV centenario de su muerte. Artes de México*, 150, (1972): 33-38.
- _____. “Iconografía de Pedro de Gante” en *Fray Pedro de Gante IV centenario de su muerte. Artes de México*, 150, (1972): 17-32.
- _____. *La ciudad de Cholula y sus iglesias*. México: IIE, UNAM, 1959.
- _____. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: UNAM, IIE, 1968.
- McAnany**, Patricia Ann. *Living with the ancestors. Kinship and kingship in ancient maya society*. New York: Cambridge University Press, 2013.

- McAndrew**, John. *The open-air churches of sixteenth-century Mexico. Atrios, posas, open chapels, and other studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- McCafferty**, Geoffrey G. "The ceramics and chronology of Cholula, Mexico" en *Ancient Mesoamerica* 7(2) (1996):299-323.
- Medianero Hernández**, José María, e Isabel **Labrador González**, "Iconología del sol y la luna en las representaciones de Cristo en la cruz" en *Laboratorio de Arte* 17 (2004): 73-92.
- Medianero Hernández**, José María. "Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispalense a fines de la Edad Media" en *Laboratorio de Arte* 6 (1993): 67-77.
- Medina Lima**, Constantino. "Estratificación y conflictos sociales" en *Actas de cabildo de Tlaxcala, 1547-1567*. México: AGN, 1984.
- Meli**, Roberto. *Los conventos mexicanos del siglo XVI*. México: UNAM, II, Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- Melquiades**, Andrés. *Historia de la mística de la edad de oro en España y América*. Madrid: BAC, 1994.
- Mendiola**, Alfonso. *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*. México: UIA, 2003.
- Mendizábal**, Miguel Othón de. "De la prehistoria a la conquista" en *Obras completas*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1946.
- Menegus Bornemann**, Margarita. *Los indios, el sacerdocio y la universidad en Nueva España, siglos XVI-XVIII*. México: UNAM, CESU, Plaza y Valdés, 2006.
- Menes Llaguno**, Juan Manuel, *Historia mínima del estado de Hidalgo*. México: Porrúa, 2006
- Merino**, José Antonio. *Humanismo franciscano. Franciscanismo y mundo actual*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982.

- Merlo**, Eduardo y Rodolfo **Vallín**. “El convento de Cuauhtinchan y sus pinturas murales” en *Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del centro de México*, tomo 5, 149-156. México: La Sociedad, 1975.
- Mier y Terán Rocha**, Lucía. *La primera traza de la Ciudad de México 1524-1535*. México: FCE, UAM, 2005.
- Mignolo**, Walter D., “Nebrija in the New World. The Question of the Letter, the Colonization of American Languages, and the Discontinuity of the Classical Tradition” en *L’Homme, Revue Française d’Anthropologie*, XXXII, 122-124: 185-207.
- Milán**, Ambrosio de. *Sobre las vírgenes; y sobre las viudas*. Madrid: Ciudad Nueva, 1999.
- Milian Boix**, Manuel. “Real convento de San Francisco de Morella”, *Penyagolosa IV* (1958): 20-8.
- Miliani**, Costanza, Davide **Domenici**, Catia **Clementi**, Federica **Presciutti**, Francesca **Rosi**, David **Buti**, Aldo **Romani**, Laura **Laurencich Minelli** y Antonio **Sgamellotti**, “Colouring materials of pre-columbian codices: non-invasive in situ spectroscopic analysis of the Codex Cospì” en *Journal of Archaeological Science* 39 (2012): 672-679.
- Miller**, Arthur G. *The painted tombs of Oaxaca, Mexico*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Miller**, Mary Ellen. *The art of Mesoamerica from olmec to aztec*. Londres: Thames and Hudson, 1986.
- Ministerio de Fomento C. de Navas**, *Restauración del ala sur del claustro del ex convento de Santo Domingo*. España: Ministerio de Fomento C. de Navas, 2013.
- Miquel Juan**, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Universitat de Valencia, 2008.
- Miura Andrades**, José María “Las fundaciones de la Orden de Predicadores en el reino de Córdoba (I)” en *Archivo Dominicano*, 9 (1988): 267-372.

- Mock**, Shirley Boteler. "Prelude" en *The sowing and the dawning: termination, dedication, and transformation in the archaeological and ethnographic record of Mesoamerica*, Shirley Boteler Mock editor, 3-18. Albuquerque: University of New Mexico, 1998.
- Moedano Köer**, Hugo. "El friso de los caciques" en *Anales del INAH*, I (1947): 113-136.
- Mohar Betancourt**, Luz María. "Un registro histórico en las imágenes multicolores del fondo mexicano de la biblioteca nacional de Francia" en *Códices y escrituras del México antiguo*, 7-32. México: Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas, INAH, 2012.
- Molina Palestina**, Oscar. *De sacralización: Los objetos sacros a través del tiempo. El caso de la cruz atrial de Santiago Atzacualco*. Tesis del doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2012.
- Molina**, Augusto. "Palenque: the archaeological city today" en *Tercera Mesa Redonda de Palenque*, Merle Greene Robertson y Donnan Call Jeffers editores, 1-8. Palenque: Precolumbian Art Research Center, 1978.
- Monterrosa Prado**, Mariano. "El simbolismo de las cruces del siglo XVI" en *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México*, 229-241. México: Azabache, Sedesol, 1992.
- _____. *Repertorio de símbolos cristianos*. México: INAH, 2004.
- Monterrosa**, Mariano, Santiago **Sebastián** y José Antonio **Terán**, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995.
- Monterrosa**, Mariano, y Leticia **Talavera**. *La pintura mural de los conventos franciscanos en Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1990.
- Montes Bardo**, Joaquín. *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España*. Jaen: Universidad de Jaén, 1998.
- Morawski**, S. *Fundamentos de estética*. Barcelona: Península, 1999 (1974).

- Morelli**, Giovanni. *Italian painters: The Borghese and Doria-Pamfili galleries in Rome*. London: J. Murray, 1892.
- Moreno Villa**, José. *La escultura colonial mexicana*. México: COLMEX, 1942.
- _____. *Lo mexicano en las artes plásticas*. México: COLMEX, 1948.
- Moreno**, Luis. *Escocia, nación y razón: dos milenios de política y sociedad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
- Moyssén**, Xavier. "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas IX*, 33 (1964): 23-39.
- Mujica Pinilla**, Ramón. *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: FCE, 2005.
- Mukarovsky**, J. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977 (1934-48).
- Mullen**, Robert James. *Architecture and its sculpture in viceregal Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- _____. *Dominican architecture in sixteenth century Oaxaca*. Phoenix, Arizona: Center for Latin American Studies, 1975.
- Müller**, Florencia. "Estudio iconográfico del mural de *Los Bebedores*, Cholula, Puebla", en *XII Mesa Redonda Sociedad Mexicana de Antropología: Religión en Mesoamérica*, volumen I, 141-146. México: SMA, 1972.
- _____. *Alfarería en Cholula*. México: SEP, INAH, 1978.
- Mundy**, Barbara E. *The mapping of New Spain*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Muns y Castellet**, Francisco. *Los mártires del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta y Librería Religiosa y Científica del Heredero de D. Pablo Riera, 1888.
- Muñoz Espinosa**, María Estela. *Una muestra iconográfica de las estampas que guardan las obras que llegaron a la Nueva España*. México: INAH, 2000.

- Nava Rodríguez, Luis.** *Tlaxcala en la historia*. México: Progreso, 1972.
- Navarrete Prieto, Benito.** *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Navarrete, Federico.** "Chimalpahin y Alva Ixtlilxóhiti, dos estrategias de traducción cultural" en *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, de Danna Levin y Federico Navarrete, 97-112. México: UNAM, IAH, UAM Azcapotzalco, 2007.
- Neumeyer, Alfred** "The indian contribution to architectural decoration in spanish colonial America," *Art Bulletin*, 30 (1948): 112-113.
- Nicholson, H.B.** "The Mixteca-Puebla concept in mesoamerican archaeology: a reexamination", en *PreColumbian Art History. Selected readings*, Alana Cordy-Collins y Jean Stern, editores. Palo Alto, C.A.: Peek Publications, 1977.
- Nida Eugene A., y Charles Russell Taber.** *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad, 1986.
- Nieto Gallo, Gratiano.** "Una representación de la Inmaculada en el siglo XV" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XI, 37-39 (1945): 109-118.
- Nieto Núñez, Mariano, y Pilar Roig Picaz.** "Descubrimiento y puesta en valor de las pinturas murales de la iglesia de San Esteban en Cebrones del Rio. León" en *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV* 6-7 (2011-2): 378.
- Nieto, José C.** *El Renacimiento y la otra España*. Francia: Librairie Droz, 1997.
- Noguera, Eduardo.** "Los altares de sacrificio de Tizatlán, Tlaxcala" en *Ruinas de Tizatlán, Tlaxcala*, García Vega compilador, 23-64. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929.
- _____. *El altar de los cráneos esculpidos de Cholula*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1937.

- Noguez, Xavier.** “La zona del Altiplano Central en el Posclásico: La etapa tolteca” en *Historia Antigua de México. Volumen III: El horizonte Posclásico*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján coordinadores, 199-236. México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades, IIA, Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- _____. “Los códices del centro de México” en *Códices*, Xavier Noguez coordinador. México: Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, 2017.
- Nowotny, Karl.** *Tlacuilolli. Style and contents of the mexican pictorial manuscripts with a catalog of the Borgia Group*. Norman: University of Oklahoma Press, 2005.
- Núñez Morcillo, Sergio.** *La pintura mural tardogótica en Castilla y León. Provincias de Valladolid, Segovia y Soria*. II tomos. Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid, s.f.
- O’Gorman, Edmundo.** *Destierro de sombras*. México: UNAM, IIH, 1986.
- Obregón Rodríguez, Ma. Concepción.** “La zona del Altiplano central en el Posclásico: la etapa de la triple alianza” en *Historia Antigua de México. Volumen III: El horizonte Posclásico*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján coordinadores, 277-318. México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades, IIA, Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- Ocaranza, Fernando** *El imperial colegio de indios de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco* (México: s.e, 1934);
- Olivé Negrete, Julio César.** “El concepto arqueológico de Mesoamérica” en *Obras escogidas*, Bolfy Cottom compilador, 85-100. México: INAH, 2004.
- Olmedo Muñoz, Martín.** “La visión del mundo agustino en Metztitlán. Ideales y virtudes en tres pinturas murales” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXI, 94 (2009): 27-58.

- _____. *Espiritualidad, temporalidad e identidad en un proyecto agustino. La pintura mural de los conventos de la Orden de Ermitaños en Nueva España*. Tesis de doctorado en Historia, UNAM, 2012.
- _____. *Las pinturas murales del siglo XVI en el convento agustino de Metztlán, Hidalgo. El programa iconográfico, sus posibles modelos e implicaciones teológicas*. Tesis de maestría en Historia, UNAM, 2007.
- Olmedo Vera**, Bertina. *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlán*. México: INAH, 2002.
- Orlandis**, José. *La Iglesia antigua y medieval*. Madrid: Palabra, 2005.
- Ortalli**, Gherardo. *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*. Italia: Viella, 2015.
- Ortiz Macedo**, Luis. *El arte neoclásico en México*. México: UNAM, Seminario de Cultura Mexicana, 2012.
- Osca Pons**, Julia. "El empleo de consolidantes inorgánicos y organosilíceos como alternativa a los consolidantes orgánicos" en *Tratamientos y metodologías de conservación de pinturas murales*. Aguilar de Campo: Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, 2006.
- Ota Mishima**, María Elena. "Un mural franciscano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki", *Estudios de Asia y África*, 50 (1981): 675-697.
- Palet i Casas**, Antoni. *Tratado de pintura. Color, pigmentos y ensayo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002.
- Palka**, Joel W. *Maya pilgrimage to ritual landscape: insights from archaeology, history, and ethnography*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 2014.
- Palm**, Erwin W. "Los murales del convento agustino de Metztlán" en *Comunicaciones*, 13 (1976): 1-3.
- Palomares Ibáñez**, Jesús María "Aproximación histórica a la presencia de los dominicos en Galicia" en *Archivo Dominicano* 3 (1982): 85-115

- Palomera**, Esteban. *Fray Diego Valadés O.F.M.* México: Editorial Jus, 1963
- Palomo Infante**, María Dolores. *Juntos y congregados. Historia de las cofradías en los pueblos indios tzotziles y tzeltales de Chiapas (siglos XVI al XIX).* México: Casa Chata, CIESAS, 2009.
- Panofsky**, Erwin. *El significado en las artes visuales.* Buenos Aires: Infinito, 1970.
- _____. *La perspectiva como forma simbólica.* Barcelona: Tusquets, 1999.
- _____. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid: Alianza, 2014.
- Parador de Plasencia.** *Convento de San Vicente Ferrer.* Plasencia: Parador de Plasencia, 2005.
- Paredes Martínez**, Carlos. *Arquitectura y espacio social en poblaciones purépechas de la época colonial.* Morelia, Michoacán, México: UMSNH, IIH, 1998.
- Parker**, Geoffrey. *Europa en crisis, 1598-1648.* Madrid: Siglo XXI, 2017.
- Pasquel Muñoz**, Elda. *Análisis comparativo de las figuras hagiográficas en los conventos del siglo XVI en el estado de Morelos.* Tesis de licenciatura, UIA, 1990.
- Pastoureau**, M.y M. **Simonnet**, *Breve historia de los colores.* España: Paidós, 2005.
- Pastoureau**, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media.* Buenos Aires: Katz, 2006.
- Pasztory**, Esther. "A reinterpretation of Teotihuacan and its mural painting tradition" en *Feathered serpents and flowering trees: reconstructing the murals of Teotihuacan*, Kathleen Berrin editor, 45-77. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco, 1988.
- _____. "El arte" en *Historia Antigua de México. Volumen IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, coordinadores, 315-370. México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades, IIA, Miguel Ángel Porrúa, 2001.

- Paul, J.** "Pauvereté et science theologique" en *Francescanismo e cultura universitaria (Atti del XVI Convegno Internazionale, Assisi, 13-14-15 ottobre 1988)*, 29-66. Italia: Università degli studi di Perugia-Centro di studi francescani, 1990.
- Penone, Daniele.** *I domenicani nei secoli*. Italia: Edizioni Studio Domenicano, 1998.
- Peñalosa, Joaquín Antonio** *La práctica religiosa en México: siglo XVI. Asedios de sociología religiosa*. México: JUS, 1969.
- Peralta Flores, Araceli, Jorge Rojas Ramírez,** *Xochimilco y sus monumentos históricos*. México: Pórtico de la Ciudad de México, 1992.
- Pérez Flores J. L.** *Los lenguajes visuales de la violencia armada. Enfrentamiento, batallas y sometimiento en el arte mesoamericano y de contacto*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2010.
- _____. *Sometimiento y feminidad. Análisis de género en los murales de Ixmiquilpan*. Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, 2007.
- Pérez Rocha, Emma.** "Mayordomías y cofradías del pueblo de Tacuba en siglo XVIII" en *Estudios de Historia Novohispana*, VI, 6 (1978): 3.
- _____. *Privilegios en lucha. La información de doña Isabel Moctezuma*. México: INAH, 1998.
- Pérgolis, Juan Carlos.** *La plaza: el centro de la ciudad*. Santafé de Bogotá: Universidad Católica de Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- Pescador, Juan Javier.** "Devoción y crisis demográfica: la cofradía de San Ignacio de Loyola, 1761-1821", *Historia Mexicana*, XXXIX, 3 (1990):
- Peterson, Jeanette Favrot.** "La flora y la fauna en los frescos de Malinalco: Paraíso convergente" en *Teología, iconología y sociedad: arte colonial hispanoamericano*, Elisa Vargas Lugo editora, 25-42. México, UNAM, IIE, 1987.
- _____. *The Paradise garden murals of Malinalco. Utopia and empire in sixteenth-century Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1993.

- Phillips**, Richard E. *Processions through Paradise. A liturgical and social interpretation of the ritual function and symbolic signification of the cloister in the sixteenth-century monasteries of Central Mexico*. PhD diss., University of Texas at Austin, 1993.
- Pierce**, Donna L. "Identification of the warriors in the frescoes of Ixmiquilpan" en *Review Research Center for the Arts*, IV, 4 (1981): 1-8.
- Piña Chan**, Román. *Cacaxtla. Fuentes históricas y pinturas*. México: FCE, 1998.
- Piquero López**, María de los Ángeles. *Pintura gótica toledana anterior a 1450. El trecento*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- Piquero**, Ma. Blanca. *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*. España: Vicens-vives, 1989.
- Pita Andrade**, José Manuel. *La expansión de la pintura del Renacimiento*. Barcelona: Vicens-vives, 1991.
- Pita Moreda**, María Teresa. *Los predicadores novohispanos del siglo XVI*. Salamanca: Editorial San Esteban, 1992.
- Pitarch**, Pedro. *La cara oculta del pliegue. Antropología indígena*. México: Artes de México, CONACULTA, 2013.
- Plazaola**, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC, 1996.
- Plejanov** G. V. *Arte y vida social*. Barcelona: Fontamara, 1974 (1912).
- Pohl**, John M. D. "La tradición aztatlán de Nayarit-Jalisco y el estilo nahua-mixteca de Cholula" en *Arqueología Mexicana*, XX, 115 (2012): 60-5.
- Pohl**, John M. D., D. **Pohl** y Bruce **Byland**, "The Mixteca-Puebla style and early Postclassic socio-political Interaction" en *Mixteca-Puebla: discoveries and research in Mesoamerican art and archaeology*, H.B. Nicholson, Eloise Quinones Keber, editores, 189-99. Culver City, California: Labyrinthos, 1994.
- Post**, Chandler Rathfon. *A history of spanish painting*, 6 volumenes. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

- Poza Yagüe**, Marta. "El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)" en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 2 (2009): 9-22.
- _____. "Las labores de los meses en el Románico" en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I, 1 (2009): 31-42.
- Praxeois Quesada**, Joaquín. *La administración de la fe*. Tesis de licenciatura en Etnohistoria, ENAH, 2005.
- Quezada**, Noemí. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México: UNAM, IIA, 1996.
- Quirarte**, Jacinto. *Mixteca present in Santa Rita Belize*. San Antonio: University of Texas at San Antonio, 1974.
- Rabotnikof**, Nora. "Público-privado" en *Debate Feminista* 18 (1998): 3-13.
- Rallo Gruss**, Carmen, y Enrique **Parra**, "Hispano-Muslim wall paintings" en *Studies in Conservation* XLIII (1998): 1-5.
- Rallo Gruss**, Carmen. *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- Rambla**, Pascual. *Tratado popular sobre la santísima Virgen*. Barcelona: Vilamala, 1954
- Ramón y Fernández-Oxea**, J. "A descuberta da pintura galega medieval. O Xuicio Final de Seteventos", en *Chan*, 24 (1970): 24-5.
- Read**, H. *Arte y sociedad*. Barcelona: Península, 1973 (1936).
- Réau**, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. 8 volúmenes. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- Rebollo Gutiérrez**, Carmen, "Maese Nicolás Francés: su obra y estilo. Estado de la cuestión" en *De Arte* 6 (2007): 107-130.
- Redondo**, Valentín. "La historia de los franciscanos conventuales de España ayer y hoy" en *El franciscanismo en la península ibérica. Balance y perspectivas*, Agustí

- Boadas Llavat y María del Mar Graña Cid coordinadores, 273-296. España: GBG Editora, 2005.
- Resnick**, Irvén M. (editor). *A companion to Albert the Great: theology, philosophy, and the sciences*. Leiden: Brill, 2013.
- Respaldiza Lama**, Pedro J. "Pinturas murales del siglo XV en el monasterio de San Isidoro del Campo" en *Laboratorio de Arte* 11 (1998): 69-99
- Reyes Equiguas**, Salvador. *El huauhtli en la cultura náhuatl*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2005.
- Reyes García**, Luis y Lina **Odena Gümes**, "La zona del Altiplano central en el Posclásico: la etapa chichimeca" en *Historia Antigua de México. Volumen III: El horizonte Posclásico*, Linda Manzanilla y Leonardo López Luján coordinadores, 237-76. México: CONACULTA, INAH, UNAM, Coordinación de Humanidades, IIA, Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- Reyes-Valerio**, Constantino. *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*. México: SEP, INAH, 1978.
- _____. Constantino. *Arte indocristiano*. México: INAH, 2000.
- _____. *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*. México: Siglo XXI, 1993.
- _____. *El pintor de conventos. Los murales del siglo XVI en la Nueva España*. México: INAH, 1989.
- Reynolds**, Winston A. "Hernán Cortés y los héroes de la antigüedad" en *Revista de Filología Española*, XLV, 1/4 (1962): 259.
- Rhode**, Francisco José. "Angahuan" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IV, 14 (1946): 5-18;
- Ricard**, Robert. *La conquista espiritual de México*. México: FCE, 2014

Rico Pavés, José. *Los sacramentos de la iniciación cristiana*. Salamanca: Instituto Teológico San Ildefonso, 2006.

Rivera Scott, Natalia. "Rescate y restauración de los jagarcitos de Zacatlán de las Manzanas" en *CentroUrbano*. Última modificación julio 06, 2016. <https://centrourbano.com/2016/07/06/rescate-restauracion-los-jagarcitos-zacatlan-las-manzanas/>

Robertson, Donald. "The mixtec religious manuscripts" en *Ancient Oaxaca. Discoveries in mexican archaeology and history*, John Paddock editor. 298-312. Stanford: Stanford University Press, 1966.

_____. "The Tulum murals: The international style of the late PostClassic" en *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanistenkongresses, 12. bis 18. August 1968*, 77-8. Stuttgart-München: Kommissionsverlag Klaus Renner, 1970.

_____. *Mexican manuscript painting of the early colonial period*. New Haven: Yale University Press, 1959.

Robson, Michael J. P. *The franciscans in the Middle Ages*. United Kingdom: Boydell Press, 2006.

Rodríguez Cabrera, Dionisio. "La pintura mural de la gran pirámide de Cholula: los secretos de la Tlachihualtepetl" en *La pintura mural prehispánica en México. Boletín informativo*, año VI, 12-13 (2000): 17-22.

_____. "Los dibujantes de la pintura mural de Cholula, Puebla" en *La pintura mural prehispánica en México. Boletín informativo*, año IX, 19 (2003): 63-68.

_____. *La pintura mural prehispánica de Cholula, Puebla*. Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2003.

Rodríguez García, Ignacio. "Mesoamérica, ese oscuro objeto del deseo" en *Dimensión Antropológica*, VII, 19 (2000): 47-63.

- Rodríguez Salgado**, María José. *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo, 1551-1559*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Rodríguez Sánchez**, Ángel. "Los franciscanos en Extremadura. Expansión religiosa y social. Siglos XVI y XVII" en *Actas y estudios del congreso de franciscanos extremeños en el Nuevo Mundo*, 129-150. España: Monasterio de Sta. Ma. de Guadalupe, 1987.
- Rodríguez-Sala**, María Luisa. *Cinco cárceles de la Ciudad de México*. México: UNAM, Academia Mexicana de Cirugía, Patronato del Hospital de Jesús, 2009.
- Rojas**, José Luis de. *México Tenochtitlan. Economía y sociedad en el siglo XVI*. México: FCE, COLMICH, 1988.
- Rojas Rabiela**, Teresa. "La organización del trabajo para las obras públicas: el coatequitl y las cuadrillas de trabajadores" en *El trabajo y los trabajadores en la historia de México*, Elsa Cecilia Frost, Michael C. Meyer y Josefina Zoraida Vázquez compiladores, 41-66. México: COLMEX, University of Arizona Press, 1979.
- Romero de Terreros**, Manuel. *Atlauhcan*. México: INAH, 1964.
- _____. "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, VI, 24 (1956): 9-21.
- _____. *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México 1850-1898*. México: UNAM, 1963.
- Romero Gualda**, María Victoria "El préstamo léxico. los anglicismos" en *Lengua española y comunicación*, María Victoria Romero Gualda coordinadora, 405-421. España: Ariel, 2002.
- Rosenblat**, Ángel. *La población de América en 1492 : viejos y nuevos cálculos*. México: COLMEX, 1967.
- Rösler**, Augustin. *Cardinal Johannes Dominici, O. Pr., 1357-1419: ein Reformatorenbild aus der Zeit des grossen Schisma*. Freiburg: Herder, 1893.

Rozat Dupeyron, Guy. *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*. México: Tava, 2003.

Rubial García, Antonio (coordinador). *La Iglesia en el México Colonial*. México: IIH, UNAM, Educación y Cultura, Asesoría y Promoción; BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego", 2013.

_____. "Las órdenes mendicantes evangelizadoras en Nueva España y sus cambios" en *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, de María del Pilar Martínez López-Cano coordinadora, 215-236. México: UNAM, IIH, 2010.

_____. "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX, 72 (1998), 5-37.

_____. "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la madre Ágreda en la propaganda immaculista franciscana" en *La imagen sagrada y sacralizada: XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, editor Peter Krieger, 563-580. México, UNAM, IIE, 2011.

_____. "El apocalipsis en Nueva España. Los cambios de una tradición milenaria" en *Conocimiento y cultura. Estudios modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, Adriana Álvarez Sánchez coordinadora, 19-59. México: Eón, UNAM, FFyL.

_____. "Hortus eremitarum. Hortus eremitarum. Las pinturas de Tebaidas en los claustros agustinos" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXX, 92 (2008): 85-105.

_____. "La Insulana, un ideal franciscano medieval en Nueva España" en *Estudios de Historia Novohispana* VI, 6 (1978): 1-8.

_____. "La mitra y la cogulla. La secularización palafoxiana y su impacto en el siglo XVII" en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* XIX, 73 (1998): 237-272.

_____. *El convento agustino y la sociedad novohispana: 1533-1630*. México: UNAM, IIH, 1989.

_____. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México: FCE, 2010.

_____. *La evangelización de Mesoamérica*. México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2002.

_____. *La hermana pobreza. El franciscanismo. De la Edad Media a la evangelización novohispana*. México: UNAM, FFyL, 1996.

Rucquoi, Adeline. “Los franciscanos en el reino de Castilla” en *VI Semana de estudios medievales. Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995*, José Ignacio de la Iglesia Duarte, Francisco Javier García Turza, José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre coordinadores, 65-86. España: Instituto de Estudios Riojanos, 1996.

Ruisánchez Peinado, Genoveva Monserrat. *El convento agustino de San Juan Bautista en Tlayacapan*. Tesis de licenciatura en Historia del Arte, UIA, 1986.

Ruiz Alonso, Rafael. *El esgrafiado, un revestimiento mural*. León: Editorial de los Oficios, 2000.

Ruiz Gomar Campos, José Rogelio “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos*. Tomo 3, Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel editores, 203-222. México: UNAM, IIE, 1992.

_____. “La imagen de Nuestra Señora del Socorro de la cofradía de pintores en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV, 56 (1986): 39.

Russo, Alessandra. *El realismo circular*. México: UNAM, IIE, 2005.

Sabate, Nuria. *Monasterio de Santa María de Pedralbes. Pinturas murales*. Barcelona: Laia Libros, 2003.

Saint-Victor, Adam de. *The liturgical poetry of Adam of St. Victor from the text of Gautier*. London: K. Paul, Trench, 1881.

- Salazar Ortigón**, Ponciano. "Edificio de los Bebedores de Cholula, Puebla" en *XII mesa redonda, Sociedad Mexicana de Antropología Religión en Mesoamérica*, volumen 1, 135-9. México: SMA, 1972
- _____. *Proyecto Cholula, temporada II: 1967-1968*. México: INAH, 1970.
- San Cristóbal Sebastián**, Santos. *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*. Mondoñedo: Talleres Gráficos "E. Paramés", 1984.
- San Nicolás**, fray Lorenzo de. *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid: D. Plácido Barco López, 1796.
- Sánchez del Río**, M., P. **Martineto**, C. **Solís** y C. **Reyes Valerio**. "PIXE analyses on Maya blue in prehispanic and colonial mural paintings" en *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research* 249 (2006): 628-632.
- Sánchez del Río**, M., Pa. **Martinetto**, A. **Somogyi**, C. **Reyes Valerio**, E. **Dooryhée**, N. **Peletier**, L. **Alianellid**, B. **Moignarde**, L. **Pichone**, T. **Calligaroe** y J.-C. **Dran**. "Microanalysis study of archaeological mural samples containing maya blue pigment" en *Spectrochimica Acta Part B* 59 (2004): 1619– 1625.
- Sánchez del Río**, Manuel, Antonio **Domenech**, María Teresa **Doménech-Carbó**, María Luisa **Vázquez de Agredos**, Mercedes **Suárez** y Emilia **García**. "The maya blue pigment" en: *Developments in paligorskite-sepiolite research*, volumen 3, Emilio Galan y Arie Singer editores. Oxford: El Sevier. 2011
- Sánchez Reyes**, Gabriela. "Los mulatos en el gremio de pintores novohispanos: el caso de Tomás de Sosa, ca. 1655- ca. 1712" en *Boletín de Monumentos Históricos*, 13 (2008): 4-15;
- Sánchez Vázquez**, Adolfo. *Estética y marxismo*. México: Era, 1970.
- Sánchez**, José María, y María Dolores **Quiñones**, "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, 95 (2009): 45-67.

- Santiago Cruz**, Francisco. *Las artes y los gremios en la Nueva España*. México: Editorial Jus, 1960.
- Santos Gómez**, Sonia, y Margarita **San Andrés Moya**. “Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas” en *Pátina* 10-11 (2001): 266-285.
- Sarro**, Patricia J. “The role of architectural sculpture in ritual space at Teotihuacan, México”, *Ancient Mesoamerica* 2 (1991): 249-62.
- Sarthou Carreres**, Carlos. *Monasterios valencianos: su historia y su arte*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1943.
- Schapiro**, Meyer. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- _____. *Theory and philosophy of art: style, artist, and society. Selected papers*. New York: George Braziller, 1994.
- Schavelzon**, Daniel. “Semblanza: Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945)” en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, 8 (1986): 84-93.
- Scholes**, France Vinton, y Eleanor B. **Adams**, *Sobre el modo de tributar los indios de Nueva España a su majestad 1561-1564*, volumen 5 de *Documentos para la Historia del México Colonial*. México: Porrúa, 1958.
- Sebastián**, Santiago, Mariano **Monterrosa** y José Antonio **Terán**. *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. México: UAZ, 1995.
- Sebastián**, Santiago. *Arte y humanismo*. Madrid: Cátedra, 1978
- _____. “El arte iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, volumen XXVIII, 11-311. Madrid: Espasa, Calpe, 1985
- _____. “Iconología del claustro monacal de la Nueva España durante el siglo XVI” en *Simposio del arte hispanoamericano*. Ponencia. Córdoba: 1977.

- _____. "Libros hispalenses como clave del programa iconográfico de la escalera de Actopan (México)" en *Arte Sevillano* 2 (1980): 11-16.
- _____. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo azabache, 1992.
- _____. *Mensaje simbólico del arte medieval: Arquitectura, iconografía, liturgia*. Madrid: Encuentro, 1994.
- SEDUE**, *San Juan Bautista, Cuauhtinchán: restauración 1987*. México: SEDUE, 1987.
- Ségota**, Dúrdica. "Arte mexica" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV, 54 (1984): 7-26.
- _____. *Valores plásticos del arte mexica*. México: UNAM, IIE, 1995.
- Seler**, Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. México: FCE, 1988.
- Sepúlveda y Herrera**, María Teresa. "La cofradía de San Nicolás Tolentino" en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (1976): 6.
- _____. *Los cargos políticos y religiosos en la región del Lago de Pátzcuaro*. México: INAH, 1974.
- Serrano Espinosa**, Teresa Eleazar, y Ricardo **Jarillo Hernández**, "Reglas, estatutos o constituciones de la cofradía novohispana", *Diario de Campo, nueva época* 6 (2011): 70.
- _____. *Las cofradías en México*. México: INAH, 2013.
- Sigaut**, Nelly. "Pintores indígenas en la ciudad de México" en *Historias* 37 (1997): 137-152.
- Siméon**, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1997.
- Smith**, Ledyard. "Major architecture and caches" en *Excavations at Seibal, Department of Peten, Guatemala*, Gordon R. Willey editor general. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University Press, 1982.
- Sociedad Española de Amigos del Arte**, *Exposición de alfombras antiguas españolas*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933.

- Sohn Raeber**, A. L. *Entre el humanismo y la fe: el convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*. México: UIA, 1993.
- Sola**, Emilio. *Historia de un desencuentro. España y Japón, 1580-1614*. Madrid: Fugaz Ediciones, 1999.
- Solano**, Francisco de (editor). *Normas y leyes de la ciudad hispanoamericana, 1601-1821*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1996.
- Solís**, Felipe, Verónica **Velázquez** y Roberto **Velasco**, "Cerámica policroma de Cholula y de los otros valles de Puebla" en *Cholula. La gran pirámide*, 81-129. México: CONACULTA, INAH, Grupo Azabache, 2006.
- Soustelle**, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México: FCE, 1982.
- Spinden**, Herbert. "Origin of civilization in Central America and México" en *The american aborigines: their origin and antiquity*, Diamond Jenness editor. Toronto: Jenness, 1933.
- Starr**, Jean E. F. "La conversión religiosa y las cofradías entre los zapotecas de los valles centrales de Oaxaca. Análisis de una disertación presentada en Londres durante el coloquio en honor del profesor José Alcina Franch" en *Historia Mexicana*, LIV, 3 (2005): 867-887;
- _____. *Ideal models and the reality: from cofradía to mayordomía in the valles centrales of Oaxaca Mexico*. Tesis de doctorado en Historia, Glasgow University, Institute of Latin American Studies, 1993.
- Stephens**, John. *The italian renaissance: the origins of intellectual and artistic change before the reformation*. London: Routledge, 2014.
- Stone**, Andrea J. *Images from the underworld: Naj Tunich and the tradition of Maya cave painting*. Austin : University of Texas Press, 1995.

- Straulino Mainou**, Luisa. *Hacer mezclas de cal en dzibanché durante el clásico temprano. La temporalidad y la función arquitectónica como determinantes*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, UNAM, 2015.
- Stresser-Péan**, Guy, *El Sol-Dios y Cristo: La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra de Puebla*. México: FCE, 2013.
- Suárez-Ferrín**, Alicia P. "Literatura visionaria y pintura mural en la Galicia tardomedieval. La visión de Iázaros en Santa María de Seteventos (O Saviñao, Lugo)" en *SEMATA, Ciências Sociais e Humanidades*, 17 (2005): 179-202.
- Sugiyama**, Saburo. *Human sacrifice, militarism, and rulership: materialization of state ideology at the feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Sullivan**, Thelma D. *Compendio de gramática náhuatl*. México: UNAM, 2014.
- Sureda**, Joan, y Emma **Liaño**. *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*. España: Encuentro, 1998.
- Sureda**, Joan. *El gòtic català. Pintura*. Barcelona: Hogar del Libro, 1977.
- _____. *La pintura románica en Cataluña*. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*. Madrid, Alianza, 1985.
- Taine**, Hippolyte. *Filosofía del arte*. México: Porrúa, 1994 (1865).
- Tanck de Estrada**, Dorothy. "Cofradías en los pueblos de indios en el México colonial" en *3er congreso virtual de Antropología y Arqueología*, 2002, 10 Disponible en http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencia./dorothy_tanck_dde_estrada.htm
- Tarmo**, Toom, *Patristic theories of biblical interpretation: the latin fathers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Taylor**, William B. *Ministros de lo sagrado*. Michoacán: COLMICH, 1999.

- _____. *Shrines and miraculous images. Religious life in Mexico before the Reforma*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.
- Téllez Guerrero**, Francisco. "La segregación de Tuxpan y Chicontepepec en 1853" en *La palabra y el hombre*, 83 (1992): 27-45.
- Thoby**, Paul. *Le crucifix des origines au concile du Trente. Étude iconographique*. Nantes: Bellanger, 1959.
- Thompson**, Daniel V. *The materials and techniques of medieval painting*. New York: Dover, 1956.
- Todd**, Margo. *Christian humanism and the puritan social order*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Torre Villar**, Ernesto de la. "Época colonial. Siglos XVI y XVII" en *Historia documental de México* 1, Miguel León-Portilla editor, 455-644. México: UNAM, IIH, 2013.
- _____. "Fray Pedro de Gante, maestro y civilizador de América" en *Estudios de Historia Novohispana* 5 (1974): 44., págs. 9-77
- _____. *Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos*. México: Porrúa, 1991.
- _____. *Las congregaciones de los pueblos de indios: fase terminal: aprobaciones y rectificaciones*. México: UNAM, IIH, 1995.
- Toussaint**, Manuel. "Pinturas coloniales en Tecamachalco", *Revista de Revistas* XXII, 1169 (1932)
- _____. *Arte colonial en México*. México: UNAM, IIE, 1990.
- _____. *La pintura en México durante el siglo XVI*. México: Imprenta mundial, 1936.
- _____. *Paseos coloniales*. México: UNAM, IIE, 1990.
- _____. *Pintura colonial en México*. México: UNAM, IIE, 1990.
- Tovar de Teresa**, Guillermo. "Antonio de Mendoza y el urbanismo en México", en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, 2 (1985):3-19.

- _____. “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia Mexicana* 133 (1984): 15.
- _____. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Grupo Azabache, 1992.
- Trueba**, Alfonso. *Fray Pedro de Gante*. México: Editorial Jus, 1952.
- Tschohl**, Peter. *Catálogo arqueológico y etnohistórico de Puebla-Tlaxcala*, México. s.l.: Koln, 1972.
- Túchle**, Hermann. *Nueva historia de la Iglesia. Reforma y contrarreforma*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.
- Turner**, Víctor. *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI, 1999.
- Ulloa**, Daniel. *Los predicadores divididos (los dominicos en Nueva España (siglo XVI))*. México: COLMEX, 1977.
- Umberger**, Emily. “Antiques, revivals, and references to the past in aztec art” en *RES: Anthropology and Aesthetics* 13 (1987): 63–105.
- Urcid**, Javier y Elba **Domínguez**. “La Casa de la Tierra, la Casa del Cielo: los murales en el Edificio A de Cacaxtla” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, volumen V, tomo II, María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil coordinadoras, 608-75. México: UNAM, IIE, 2013.
- Uriarte Castañeda**, María Teresa y Erik **Velásquez García**, “El mural de *La Batalla* de Cacaxtla. Nuevas aproximaciones” en *La pintura mural prehispánica en México. Cacaxtla. Estudios*, volumen V, tomo II, María Teresa Uriarte Castañeda y Fernanda Salazar Gil coordinadoras, 676-740. México: UNAM, IIE, 2013.
- Uriarte Castañeda**, María Teresa. *Arte y arqueología en el Altiplano central. Una visión a través del arte*. México: UNAM, Siglo XXI, 2012.
- Vaillant**, George. *Aztecs of Mexico. Origin, rise and fall of the aztec nation*. Nueva York: Doubleday, Doran & Co., 1941.

- Valencia**, Armando. "Tributo y organización del trabajo" en *Actas de cabildo de Tlaxcala*, 1547-1567, 17-25. México: AGN, 1984.
- Valero de García Lascuráin**, Ana Rita. *La ciudad de México-Tenochtitlan. Su primera traza*. México: Imprenta Jus: 1991.
- Valiñas**, Leopoldo. "Lo que la lingüística yutoazteca podría aportar en la reconstrucción histórica del norte de México" en *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*, M.-A. Hers editora, 175-204. México, UNAM, IIE, IIA, IIH, 2000.
- Vallejo**, Lucía (coordinadora). *Los Reyes Católicos y la monarquía de España: museo del siglo XIX, Valencia, septiembre-noviembre de 2004*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- Vallin Magaña**, Rodolfo. "Una posible interpretación del mural de *Los Bebedores* de pulque de Cholula, Puebla" en *XII mesa redonda Sociedad Mexicana de Antropología. Religión en Mesoamérica*, volumen I, 147-9. México: SMA, 1972.
- Vargas Lugo de Bosch**, Elisa. *Las portadas religiosas de México*. México: UNAM, 1969.
- Vargas Melgarejo**, Luz María. *Los colores lacandones: la percepción visual de un pueblo maya*. México: INAH, 1998.
- Vega Ballesteros**, Francisco, y Silvia **Aguirre Sierra**. *El esgrafiado en la comarca de la Carballada*. Zamora: Diputación de Zamora, 2011.
- Vergara Hernández**, Arturo. *Las pinturas del templo de Ixmiquilpan*. Pachuca: UAEH, 2010.
- Victoria**, José Guadalupe. *Arte y arquitectura en la sierra alta. Siglo XVI*. México: UNAM, IIE, 1985.
- _____. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México: UNAM, IIE, 1986.
- Vilchis Esquivel**, Luz del Carmen. *Modelos formales en la portada de la iglesia de San Agustín Acolman*. México: Palibrio, 2018.

- Villagra Caleti**, Agustín. "La pintura mural" en *Esplendor del México antiguo*, 651-70. México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.
- Vitoria Segura**, María Ángeles. *Miguel Ángel, el pintor de la Sixtina*. Madrid: Rialp, 2013.
- Wagner**, Logan, Hal **Box** y Susan **Kline Morehead**, *Ancient origins of the Mexican plaza : from primordial sea to public space*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Wake**, Eleanor "Sacred books and sacred songs from former days: sourcing the mural paintings at San Miguel Arcángel Ixmiquilpan" en *Estudios de Cultura Náhuatl* 31 (2000): 107-140.
- Weinreich**, Spencer J. *Pedro de Ribadeneyra's 'Ecclesiastical history of the schism of the kingdom of England': a spanish jesuit's history of the english reformation*. Leiden: BRILL, 2017.
- Wichman**, Soren, Dinitri **Belaiev** y Albert **Davletshin**, "Posibles correlaciones lingüísticas y arqueológicas vinculadas con los olmecas" en *Olmeca: balance y perspectivas. Memoria de la primera mesa redonda*, María Teresa Uriarte y Rebeca González Lauck editoras, 667-683. México: INAH, UNAM, 2008.
- William**, Walter, **Spencer** Cook y José **Guidol Ricart**, *Pintura e imaginería románicas*. Volumen 5 de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus-Ultra, 1950.
- Winckelmann**, Johann Joachim. *Historia del arte en la antigüedad seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Madrid: Aguilar, 1955 (1764).
- Wobeser**, Gisela von. *El crédito eclesiástico en la Nueva España. Siglo XVIII*. México: FCE, UNAM, IIH, 2010
- Wong Rueda**, Malinalli. *Análisis no destructivo para la caracterización in situ de pintura mural colonial*. Tesis de licenciatura en Física, UNAM, 2013.

- Wright Carr**, David Charles “Sangre para el Sol: las pinturas murales del siglo XVI en la parroquia de Ixmiquilpan, Hidalgo” en *Memorias de la Academia Mexicana de Historia* 41 (1998): 73-103.
- Wunderlich**, Dieter. *Foundations of linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Yarza Luaces**, Joaquín (editor). *Arte medieval II. Románico y Gótico. Fuentes y documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- _____. “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano” en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. VII CEHA, Murcia, 1988. Actas, 15-50. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- _____. “El pintor en Cataluña hacia 1400” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 20 (1985): 31-58
- Yarza Luaces**, Joaquín, Máximo **Gómez Rascón** y Pablo **Yagüe Hoyal** (editores.) *Restauración de las pinturas murales del claustro de la catedral de León*. Valladolid: Junta de Castilla y León-Banco Bilbao Vizcaya, 1997.
- Yarza Luaces**. Joaquín y Gerardo **Boto Varela** (coordinadores). *La catedral de León en la Edad Media. Congreso Internacional*. León: Universidad de León, 2004.
- Yhmooff Cabrera**, Jesús. *Catálogo de los impresos europeos del siglo XVI que custodia la Biblioteca Nacional de México*. México: UNAM, 1996.
- Yzquierdo Perrín**, Ramón. *De arte et Architectura. San Martín de Mondoñedo*. Lugo: Diputación de Lugo, 1994.
- Zárate**, Fernando de. “La conquista de México” en *Parte treinta. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Domingo García Morras, 1668.

Zetina Ocaña, Sandra, Elsa Minerva **Arroyo Lemus**, Tatiana **Falcón Álvarez** y Eumelia **Hernández Vázquez**, “La dimensión material del arte novohispano” en *Intervención V*, 10 (2014): 21. 17-29.

Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.